

**T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ**



**TÜRK ÇİNİ SANATINDA ÇİÇEKLİ VAZO TASVİRLİ
PANOLAR**

SELİM HAKAN AKINCI

**TEZ DANIŞMANI
YRD.DOÇ.DR.GÜLGÜN YILMAZ**

**EDİRNE
2009**

ÖNSÖZ

“Türk Çini Sanatında Çiçekli Vazo Tasvirli Panolar” adlı tezimizde çini kelimesinin kapsamı hakkında bir ön bilgi verdikten sonra Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişimini 16.yy dan 19.yy sonlarına kadar Osmanlı Çinilerini boyama tekniklerini renklerini motiflerini ve üsluplarını ele aldık. Çini sanatının diğer süsleme sanatlarıyla olan ilişkilerini ve çini süslemesinin kullanıldığı mimari yapıları inceledik. Konu ile ilgili olarak Topkapı Sarayı başta olmak üzere birçok cami ve türbelerdeki görsel materyallerden ve bunların arşivlerinde bulunan yazılı kaynaklardan ve devlet kütüphanelerinden yararlandık. Bu çalışmanın Türk çini sanatında az irdelenen pano kompozisyonunu incelemiş olması sebebiyle konu ile ilgili bir boşluğu dolduracağına inanıyorum.

Her zaman görüşlerinden faydalandığım ve çalışmamın her safhasında yardımcı olan danışmanım, değerli hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Gülgün YILMAZ’a, yakın ilgi ve desteğini gördüğüm Prof. Dr. Engin BEKSAÇ’a ve Araş. Gör. Fuat YILMAZ’a teşekkürü bir borç bilirim. Son olarak yüksek lisans yapmam konusundaki fikri ve ilmi destekleri dolayısı ile Diş Hekimi Halil ŞERVANLI’ya, Tarih Bölüm Başkanı Prof. Dr. İlker ALP’e Yrd. Doç. Dr. Cengiz DANE’ye ve her zaman yanımda olup sevgilerini esirgemeyen aileme teşekkür ederim.

Selim Hakan AKINCI

Tezin Adı: Türk Çini Sanatında Çiçekli Vazo Tasvirli Panolar**Hazırlayan: Selim Hakan AKINCI****ÖZET**

Mimarinin en renkli süsleme kolu çini Türklerin geliştirdiği bir sanat olması ile İslam Sanatı içinde Türk Sanatının üstün yerini sağlamıştır. Vazoya çiçek yerleştirme geleneği özellikle eski doğuda çok köklüdür. Her türlü canlı varlığın kutsal sayıldığı Buddha dininde rahiplerin fırtınada köklerinden kopan çiçek ve diğer bitkileri yaşatabilmek için su dolu kaplara yerleştirdikleri bilinmektedir. Böylece zamanla vazo ile bütünleşen çiçekler süsleme sanatlarında motif olarak yerleşmiştir. Türklerin Çin ile yakın ilişkileri doğuya özgü olan bu geleneğin sanatımıza yerleşmesini sağlamıştır. Çini ve duvar dışında kitap sanatında da vazo örnekleri vardır. Türk süsleme sanatında ve kullanılan eşyalarda çini ve seramik önemli bir yer teşkil etmektedir. Osmanlı Devletinde 15.yüzyılın sonu ile 16.yüzyılın başları Osmanlı Çini ve Seramik Sanatında yeni bir dönemin başlangıcı olarak kabul edilir. Bu dönemde en önemli çini üretim merkezi İznik'tir. 16.yüzyılın ikinci yarısından itibaren Mimar Sinan'ın eserlerinde bezeme unsuru olarak çiniyi tercih etmesi bu sanatın gelişmesinde önemli etkenlerden biridir. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Devletinin karşılaştığı kendi içindeki karışıklıklar ve ekonomik sıkıntılar İznik'teki atölyelere yansımaya başladığı için çini ve seramik kalitesinde bozulmalar başlamıştır. Bu dönemde renklerin bulanıklaşması kırmızı rengin kahverengiye döndüğü ve zamanla içinde yok olduğu, desenlerin irileşerek özensiz bir şekilde işlendiği, hamurun kabalaştığı gözlenmiştir. Bu dönem içinde İznik'teki atölyelerin saray dışından müşterilere yoğunlaştığı ve hızlı üretimle seramik parçalara ağırlık verdiği fark edilmektedir. 18. yüzyıl da İznik atölyelerinin kapanması sonucu eni çini merkezi olarak Kütahya ortaya çıkmıştır. 19.yüzyılın ilk yarısında Kütahya'da bir durgunluk dönemi yaşanırken yüzyılın ikinci yarısı ve 20.yüzyılın ilk başında üretim tekrar canlanır. Yani Osmanlı devletinin ekonomik siyasal sosyal ve kültürel ortamı, yükselme gelişme, duraklama ve çöküş dönemleri, içerisinde beslediği çini sanatında büyük etkisi olmuştur.

Anahtar kelimeler: Çini, Vazo, Çiçek, Pano

Name of thesis: The Panels of Representations of The Vases With The Flowers In The Turkish Art of Tiles

Prepared by: Selim Hakan AKINCI

ABSTRACT

The tile, as a most colourful medium of ornamentation, was of great importance for the Turkish-Islamic Architects, because it has been developed by the Turks, in the context of Islamic Art. The tradition to place the flowers into the vases is deeply rooted in the Ancient Orient. It was known that all the kinds of living-beings were estimated by the Buddhists, for their holinesses. The flowers and the other plants, plucked by the storms, were arranged by the Buddhist monks, into the water-filled pots. The flowers, arranged in a vase, were a model for the art of ornamentation, for a long time. The tradition, related to the nature was taken a place in the Turkish art, due to the relations between the Turks and the Chinese. The arts of tiles and ceramics were of great importance for the Turks, to use it in their arts of ornamentation and in the properties of daily life. The tradition for the Turks to use the tiles, bases on the Uighurs', from the 8th and 9th centuries. The radical changes appear in the Great Seljuks', as well as the Karahans' and Gaznevid arts. The radical changes were maintained by the Anatolian Seljuks. The Early Times of the Ottoman Empire are periods of transition, but also, of darkness, for the tile-makers' art. Under the Ottoman patronage, from the end of the 15th century up to the beginning of the 16th century, was a new era, for the Ottoman tile and ceramic arts. Iznik was an important center for the tile production, in this period. At the second part of the 16th century, Mimar Sinan's interest in the tiles to ornament the buildings created by himself, was one of the important factors, for the development of this art. After the second part of the 17th century, quality of the tiles began to deteriorate. The colours were blurring. The red was turning into the brown, and disappeared, in course of the time. The designs were huge, and processed uncarelessly. And the doughs were coarsened. Kütahya was a new center of tile production, as a result of closing down of the workshops in Iznik, in the 18th century. The first part of the 19th century, was a recession period, observed in Kütahya. However, by the second part of the 19th century and the beginning of the 20th century, the production was regenerated. Anyhow, the economic, political, social and cultural factors in the Ottoman Empire were of great importance for the tile-makers' art.

Keywords: Tile, Vase, Flower, Panels

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER	iv
1. GİRİŞ: ÇİNİ KELİMESİNİN KAPSAMI	1
2. ANADOLU'DA TÜRK ÇİNİ SANATININ GELİŞİMİ	2
2.1. ANADOLU SELÇUKLU DEVRİ ÇİNİLERİ	2
2.2. BEYLİKLER VE ERKEN OSMANLI DEVRİ ÇİNİLERİ	4
2.2.1. BURSA YEŞİL CAMİ	8
2.2.2. EDİRNE MURADIYE CAMİ.....	11
2.3. 16. YÜZYIL OSMANLI ÇİNİLERİ	14
2.3.1. İSTANBUL ŞEHZADE CAMİ	26
2.3.2. İSTANBUL SÜLEYMANİYE CAMİ	29
2.3.3. İSTANBUL EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİ.....	32
2.3.4. İSTANBUL KADIRGA SOKOLLU CAMİ	35
2.3.5. İSTANBUL KASIMPAŞA PİYALE PAŞA CAMİ.....	37
2.3.6. EDİRNE SELİMİYE CAMİ.....	39
2.4. 17. YÜZYIL OSMANLI ÇİNİLERİ	58
2.5. 18. VE 19. YÜZYILLARDA OSMANLI ÇİNİLERİ	59
3. OSMANLI ÇİNİLERİNDE BOYAMA TEKNİKLERİ VE RENKLER.....	60
3.1. OSMANLI ÇİNİLERİNDE RENKLENDİRME PROGRAMI	63
3.1.1. ZEMİNLERİN BOYANMASI.....	65
3.1.2. MOTİFLERİN BOYANMASI	67
4. OSMANLI ÇİNİLERİNDE MOTİF VE ÜSLUPLAR	69
4.1. HATAYİ ÜSLUBU	69

4.2. RÛMÎ ÜSLUBU	70
4.3. BULUT ÜSLUBU	71
4.4. YARI STİLİZE MOTİFLER VE NATÛRALİST ÜSLUP	71
4.5. SEMBOLİK MOTİFLER	72
4.6. SOYUT FORMLER	72
4.7. GEOMETRİK MOTİFLER	73
4.8. SÛSLEME UNSURU OLARAK YAZI	73
4.9. ÇEŞİTLİ OBJELER	74
5. 16. YÛZYIL OSMANLI ÇİNİLERİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ	75
5.1. RENKLİ SIR TEKNİĞİ	75
5.2. SIRALTI TEKNİĞİ	75
6. 17. YÛZYIL OSMANLI ÇİNİLERİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ	78
6.1. ÜRETİM İLE İLGİLİ ŞEKİL ÖZELLİKLERİ	78
6.1.1. LEVHA ÇİNİLER	78
6.1.2. ÖZEL OLARAK ÜRETİLEN ÇİNİLER	78
6.1.3. ÇİNİ TOPUZLAR	79
6.1.4. ÜRETİMDE KULLANILAN MADDELER VE TEKNİKLER	
6.1.4.1. HAMUR	79
6.1.4.2. KULLANILAN RENKLER VE SURLAR	81
6.1.4.3. FIRINLAMA	81
6.1.4.4. ÜRETİM HATALI ÇİNİLER	84
6.1.4.5. 17. YÛZYIL ÇİNİLERİNDE RENKLER	85
7. OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİNİN YERİ	86
7.1. 16. YÛZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİNİN YERİ	88
7.1.1. ULANABİLİR VEYA MERKEZİ KOMPOZİSYONLAR	89
7.1.2. BORDÛR ÇİNİLERİ	89
7.1.3. SÛPÛRGELİK ÇİNİLERİ	90
7.1.4. PANOLAR	91
7.1.5. KÖŞE DOLGULARI	91

7.1.6. MİHRAP ÇİNİLERİ.....	92
7.1.7. MİNBER ÇİNİLERİ.....	93
7.1.8. OCAK ÇİNİLERİ.....	93
7.2. 17. YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİNİN YERİ.....	94
7.2.1. YAPI MEKAN DUVARLARINDA ÇİNİ KULLANIMI.....	94
7.2.2. YAPI DIŞINDA ÇİNİ KULLANIMI.....	96
7.2.3. MİHRAP DUVARLARI.....	97
7.2.4. MİHRAPLAR.....	98
7.2.5. MİNBERLER.....	98
7.2.6. PENCERE ALINLIKLARI.....	98
7.2.6.1. YAPI MEKANLARI.....	98
7.2.6.2. SON CEMAAT YERLERİ.....	98
7.2.7. KUBBE GEÇİŞLERİ.....	98
7.2.8. TAVANLAR.....	99
7.2.9. KEMER İÇ YÜZEYLERİ.....	99
7.2.10. PENCERE İÇİ ÇİNİ KAPLAMASI.....	99
7.2.11. KAPI İÇİ ÇİNİ KAPLAMASI.....	100
7.2.12. AYAKLAR.....	100
7.2.13. OCAKLAR.....	100
7.2.14. NİŞ VE DOLAP İÇİ KAPLAMALARI.....	101
7.2.15. SÜPÜRGELİK ÇİNİLERİ.....	101
8. ÇİNİ SÜSLEMELİ 17. YÜZYIL YAPILARININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU	102
9. 16. YÜZYIL ÇİNİLERİNİN 17. YÜZYIL YAPILARINDA KULLANIMI.....	104
10. 17. YÜZYIL ÇİNİ MERKEZLERİ.....	105
11. ÇİNİ SÜSLEMELERİNİN DİĞER SÜSLEME SANATLARIYLA OLAN BENZERLİĞİ.....	107

12. SANATÇILAR	109
13. SÜSLEME SANATLARIMIZDA VAZO MOTİFLERİ	111
14. KATALOG	114
15. SONUÇ: OSMANLI DUVAR ÇİNİLERİNDE VAZO TASVİRLERİ.....	126
KAYNAKÇA.....	133
ÇİZİMLER.....	139
RESİMLER.....	151

1. GİRİŞ: ÇİNİ KELİMESİNİN KAPSAMI

“Çini” sözcüğü; bilim adamlarının çini ve seramik sözcüklerini farklı amaçlarla kullanmalarına karşın usta ve halk arasında hem sırlı duvar kaplamaları hem de kap-kacak türünden ev eşyalarını tanımlanmasında genel bir isim olmuştur. Osmanlı döneminde kap kacak formlar için “evani”, duvar kaplamaları için de “kaşı” terimi kullanılmaktaydı. Farsça da “Çin’e ait” anlamına gelen çini sözcüğü ise, Osmanlı Sarayının 16. yüzyıl Çin porselenlerine olan hayranlığından kaynaklanmaktadır.¹ Bilimsel yayınlarda ise zamanla bu tanımlama değişmiş kullanım eşyası olan kâse, tabak, fincan, kavanoz, vazo gibi açık ve kapalı formlardaki kap-kacak türünden pişmiş toprak ve sırlı eşyalara “seramik”, duvar kaplamalarındaki pişmiş toprak sırlı malzemeye ise “çini” denmesi eğilimi kabul görmüştür.

Türk süsleme sanatında ve kullanım eşyalarında çini ile seramiğin daima önemli yeri olmuştur. Kullanım seramiği yanında duvar süslenmesinde de Asya’daki erken dönem mimari eserlerden itibaren sırlı tuğla olarak çini bezemenin varlığı görülür.² Sırlı üretimin Doğu Akdeniz kültürlerinde oldukça eski bir geçmişinin olduğu bilinmektedir. Sırlanmış üretimi “Çini” olarak tanımlama alışkanlığı Asya kökenine işaret etmektedir. Hem kap kacak hem de iç ve dış duvar süslemelerinde ölçülü ve boyalı sırlı tuğla kullanımı Türk Sanat Tarihine önemli bir konuyu teşkil etmektedir. İslam Sanatı Tarihi içinde önemli bir yer tutan Türk Çini ve Seramik Sanatının geçmişi 8. ve 9. yüzyıllara, Uygurlara kadar dayandırılmaktadır. Karahanlı, Gazneli sanatlarında olduğu gibi Büyük Selçuklularda görülen köklü değişim Anadolu Selçukluları tarafından da sürdürülmüştür.

¹ S. Turan-Bakır, (1999): *İznik Çinileri ve Gülbenkian Koleksiyonu*, Ankara: 10.

² A. Altun ve B. Demirsar-Arlı, (2004): “İznik Çiniciliği”, *Tarih Boyunca İznik*, İstanbul: 237.

2. ANADOLU'DA TÜRK ÇİNİ SANATININ GELİŞİMİ

2.1. ANADOLU SELÇUKLU DEVRİ ÇİNİLERİ

Anadolu Selçukluları, hiç şüphesiz seramik sanatının oluşumunda bulunduğu bölgenin kültürel mirasından ve özellikle Büyük Selçuklulara ait tekniklerden etkilenmiştir. Fakat 13. yüzyılda Anadolu'da gelişen kendine özgü Selçuklu mirası başarılı bir sentezin ürünüdür. Çininin bir süsleme unsuru olarak sivil ve dini mimaride kullanımı dönemde başarıyla gerçekleştirilmiştir. Başkent Konya başta olmak üzere, Sivas, Tokat, Beyşehir, Kayseri, Malatya gibi şehirlerde çinilerle bezeli önemli eserlerin varlığı bilinmektedir.³

Anadolu Selçukluları döneminde kullanılan ilk önemli teknik, "Sırlı Tuğla Tekniği"dir. Bu teknikte sırsız ve sırlı tuğlalar değişik düzenlemelerle yatay, dikey, zikzak veya diyagonal dizilidir. Kullanılan renkler, firuze kobalt mavisi, patlıcan moru ve nadiren de siyahtır. Bununla birlikte süslemede düz renkli çiniler de göze çarpmaktadır. Bu çiniler altıgen, kare veya dikdörtgen, üçgen şekillerden meydana gelmektedir. İkinci teknik ise Selçukluların Türk çini sanatına kazandırmış olduğu "Çini Mozaik Tekniği"dir. Özellikle iç mekanda mihrap, kubbe içi ve kubbeye geçişlerde ustalıklı uygulanmış olan bir tekniktir. Kakılarak yapılan mozaik tekniğine ise "Kakma mozaik tekniği" denmektedir. Ayrıca, sahte olarak nitelendirilen, daha çok küçük yazılı satırlarda kullanılan, tek renk çini plakalarda istenen motifin dışında kalan motifin sathın kazınmasıyla elde edilen tekniğe de "Kâşitraş" tekniği adı verilir.⁴ Desenlerde geometrik kompozisyonlar hakimdir. Bununla beraber bitkisel motifler, kufi ve sülüs yazılar da kullanılmıştır. Firuze, kobalt mavisi, patlıcan moru ve siyah sevilerek uygulanan renklerdir. Bu mozaik tekniğinin 16. yüzyıl ortalarına kadar sürmüştür.

³ Turan-Bakır, (1999): 10 vd.

⁴ G. Öney, (1986): *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: 11. Ayrıca kazıma tekniği için bkz: Ş. Yetkin, (1986): *Anadolu'da Türk Çini Sanatına Gelişimi*, İstanbul: 47.

Cami, türbe gibi dini mimarinin yanı sıra, sivil mimaride ve saraylarda farklı tekniklerle karşılaşmaktayız. Bunlar minai, sıraltı tekniği ve lüster (perdah) tekniğinde çinilerdir ve alışagelmışin dışında haç ve yıldız formlar üzerinde uygulanmıştır. Konya II. Kılıçarslan Köşkünde (12. yüzyıl) figürlü ve Alaeddin Sarayı'nda (12. yüzyıl) bitkisel bezemeli, minai teknikte çinilere örnekler mevcuttur.⁵

Anadolu Selçukluları döneminde kare, altıgen veya üçgenlerden oluşan, düz ve yaldızlı çiniler de kullanılmıştır. Tek renk firuze, mor veya kobalt mavisi gibi renklerle boyanıp fırınlanan çinilerin bazıları sır üstüne yaldızla boyanmıştır. Aynı tarz çinilerin bol örneklerini 15. yüzyıl Osmanlı mimarisinde de görmekteyiz. Bursa Muradiye Külliyesi içindeki Şehzade Mustafa ve Cem Sultan Türbesi'nin (1479) duvarlarını kaplayan kobalt mavisi ve firuze sırlı altıgen çinilerde sırüstü altın yaldızlı bir bezeme mevcuttur.⁶ Fakat yaldızlama işleminden sonra ikinci bir fırınlama yapılmadığından dolayı zamanla yaldızın yok olduğu görülür.

⁵ N. Tapan, (1983): "Anadolu Selçuklu Sanatı", *Anadolu Medeniyetleri III: Selçuklu-Osmanlı*, sergi katalogu, Ankara: 21 vd.

⁶ G. Öney ve R. Ünal (ed.), (1999): *Erken Osmanlı Sanatı Beyliklerin Mirası*, İstanbul: 118.

2.2. BEYLİKLER VE ERKEN OSMANLI DEVRİ ÇİNİLERİ

Geçiş dönemi olarak kabul edilen Beylikler Dönemi çiniciliği, Selçuklu geleneğinin devamından ibaret sönük bir dönem olarak kabul edilir. Anadolu Selçuklu Çağı'nın en görkemli mimari eserlerinde çok dengeli biçimde ve özellikle iç mekanda izlenen sırlı tuğla bezeme, Osmanlı Çağında yerini sırlı levha çinilere bırakmıştır. Bursa, Edirne ve İstanbul'daki erken örneklerde sıraltı bezemeli levha çiniler yanında, renkli sır tekniğinde çiniler de görülmektedir. Anadolu Selçukluların başarılı bezemeleri, Osmanlı döneminde sarayın da büyük desteğiyle gelişmiş, yeni teknik ve üslupta eserlerin oluşumuna olanak sağlamıştır.

Erken Osmanlı Dönemi'nde çinilerde bilinen ilk teknik "renkli sır" (cuerda seca) tekniğidir. İlk örnekleri 15. yüzyıl sonu 16. yüzyıl başlarında uygulanmıştır. Bu teknikte beyaz astarlı hamurun rengi kırmızıdır. Desenler basılarak ve yazı kazılarak geçirildikten sonra renkli sırlarla boyanmıştır. Kontur boşluklarına balmumu veya kimyevi bir madde sürülür. Bu işlem, pişirme anında renklerin birbirine akmasını önler. Desenler bitkisel motifler, kufi, süsleme, yazı süslemelerden ve geometrik motiflerden oluşur. Firuze, kobalt, leylak, sarı, siyah, fıstık yeşili, altın yıldız gibi çok çeşitli renk paletine sahiptirler. Renkli sır tekniği ile üretilen çinilere en çok Bursa ve Edirne'deki 15. yüzyıl çinili yapılarında karşımıza çıkmaktadır.⁷

Erken Osmanlı dönemi kırmızı hamurlu seramikleri Selçuklu geleneğini sürdüren Osmanlı döneminde basit kullanma seramiği olarak üretilen İznik yapımı seramiklerdir. Bu örnekler de astar boyama "slip" ve kazıma tekniği ile yapılmıştır. Yine aslında İznik'te üretildiği, yapılan kazılarda ortaya çıkan "Milet İşi" seramikler ise 14. yüzyıl sonuna doğru üretilmiş kırmızı hamurlu gruba dahil edilen, şeffaf sıraltına mavi tonları, firuze ve mor renklerle boyanmıştır. Konturlarda siyah rengin kullanıldığı örnekler de bulunmaktadır. Bazen firuze renkte sıraltına çalışılmış parçalar da vardır. Milet işi

⁷ Altun - Demirsar-Arlı, (2004): 237.

seramiklerin genellikle iç kısmı astarlanırken, dış tarafı ve dibi astarsız bırakılmıştır.⁸ Desenler çok çeşitli bitkisel motif ve nadiren hayvan figürlerinden oluşur.⁹ Bu gruba giren kaselerin çoğu kompozisyonunda maden sanatının etkileri fark edilmektedir. Orta motifin etrafında radyal kalın motiflerden ibaret kompozisyon, maden işlerinde hamam taslarında karşımıza çıkan yivlerle aynıdır. Yapılan kazılarda bu kapların üretim yerinin İznik olduğunu ortaya koymuştur¹⁰.

Osmanlı sanatında özel bir yeri olan İznik, Osmanlı Dönemi Türk Çini ve seramiği ile özdeşleşmiş bir isimdir. M. Ö. 4. yüzyıldan bu yana tarihi gelişimi izlenebilen bu merkez Marmara Bölgesi'nde, Bursa İline bağlı aynı adı taşıyan İznik Gölü'nün doğu kıyısında yer alır.

İznik, Roma Çağı'ndan beri surlarla çevrili bir merkezdir. İstanbul'u Anadolu'ya bağlayan yollar üzerinde bulunması, bu durumun 17. yüzyıla kadar sürmesi İznik'e önemli bir canlılık kazandırmıştır. Ancak eski seyahatnamelerin çoğunda bu merkezin köy boyutlarını aşmadığı kaydedilir.¹¹ Kısa bir süre, Anadolu'daki ilk Türk başkenti olduktan sonra tekrar Bizans egemenliğine girmiş olan İznik, 1331 yılında Orhan Gazi'nin fethinden sonra gelişerek önemli bir Osmanlı şehri haline gelmiştir. Erken Osmanlı Çağı'nın temel mimari eserleri ile bayındırlık faaliyetleri gelişmesini etkilemiştir.¹²

⁸ "Milet işi" seramikler için bkz. F. Sarre, (1935): *Die Keramik der islamischen Zeit von Milet*, Berlin; M. Paker, (1964-5): "Anadolu Beylikler Devri Seramik Sanatı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, 155-182; B. Çorum, (1976): "Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen Milet Seramikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* VI, İstanbul: 279-294.

⁹ B. Çorum, (1983): "Balık Figürlü Milet İşi Seramikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı* XII, İstanbul: 2-4.

¹⁰ O. Aslanapa, Ş. Yetkin ve A. Altun, (1989): *İznik Çini Fırınları Kazısı: II. Dönem, 1981-1988*, İstanbul: 25.

¹¹ A. Altun, (1991): "İznik Çini ve Seramikleri", *Sadberk Hanım Müzesi: Türk Çini ve Seramikleri*, müze katalogu, İstanbul: 8.

¹² Altun - Demirsar-Arlı, (2004): 237.

1071 Malazgirt Zaferi'nden sonra Anadolu'da ilk Türk başkenti olan İznik'in Osmanlı Çağının önemli kültür ve bayındırlık merkezi olması, 15. yüzyıldan sonra çini ve seramik üretimindeki ünü ile pekişmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun en yüksek ve gelişmiş olan döneminde, çiniciliğinin ünü, zamanının dünyasına yayılmış bir merkez olma özelliğini de taşımaktadır. İznik, 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman'ın özel ilgisi ile son parlak dönemini yaşamıştır.

15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl başı, Osmanlı çini ve seramik sanatında yeni bir dönemin başlangıcıdır. Bu dönemde faaliyet gösteren en önemli üretim merkezi İznik'tir. Osmanlı saray nakkaşhanesinde usta nakkaşların elinden çıkan desenler, İznik'e yollanmakta ve orada uygulanıp, pişirilmektedir. Bu dönemin ilk ve önemli üslubu ise "MAVİ-BEYAZ" gruptur. Geçmişteki örnek ve tekniklere kıyasla çok ileri bir teknikle sıraltına üretilen bu çini ve seramiklerin en belirgin özelliği, hamurlarının sert ve beyaz oluşudur. Bu dönemden itibaren 12 yüzyıl sonlarına kadar bu hamur korunup; sıraltına çini ve seramik üretimi değişik üsluplarla sürdürülmüştür. Mavi beyaz grupta sezilen farklı üslubun sebebi ise, Osmanlı sarayına çeşitli nedenlerle ulaşan 14. ve 15. yüzyıl Çin porselenlerine dayanmaktadır. Sırları şeffaf, parlak ve çatlaksızdır. İnce beyaz astar üzerine konturlanan ve boyanan desenler sırlanıp pişirilir. Kil yoğunluklu değil, kuvars yoğunluklu hamurla hazırlanan ve yüksek ısıda fırınlanan bu grup adeta yumuşak porselen niteliği taşımaktadır.¹³ Desenlerde hatayî, rumî ve bulut motifleri kullanılmıştır. Bir grup seramikte ise; kendi üstlerine dönük yapraklarla yuvarlak hatlı yeni bir üslup oluşturulduğu görülür. Bu desenler 15. yüzyılda saray baş nakkaşı Baba Nakkaş'a atfedilmekte ve "Baba Nakkaş" üslubu olarak anılmaktadır.¹⁴ Ana renk kobalt mavisi ve tonlarıdır. Daha sonraları ise firuze rengin küçük alanlarda uygulandığı da görülmüştür.

15. yüzyıl Osmanlı mimarlığında yapıları değerlendiren çiniler çeşitli tekniklerle yapılmışlardır. Erken dönemin tek renk sırlı çinileri, Anadolu Selçuklu ve Anadolu Beylikleri geleneği sürdürülmektedir. Firuze, yeşil, lacivert, ve patlıcan moru renkli

¹³ Altun - Demirsar-Arlı, 2004): 239.

¹⁴ N. Atasoy ve J. Raby, (1989): *İznik Seramikleri*, sergi katalogu, Londra / Singapur: 76.

çiniler, genellikle altıgen levhalar olarak yapılmıştır. Bununla beraber kare, dikdörtgen ve üçgen tek renk sırlı çiniler de yapılmıştır. Bu çinilerin üzerinde altın varaklarla yapılmış bitkisel süslemeler de yer alır. Kırmızı Hamurlu olan bu çiniler İznik ve Kütahya'da yapılmışlardır. Bursa Orhan Cami'nde (1340) kible duvarında yeşil altıgen çiniler vardır. İznik Orhan Cami (1339), Bursa Yeşil Cami, Yeşil Türbe ve Yeşil Medresesi (1424), Edirne Şah Melek Paşa Cami (1429), Bursa Muradiye Cami (1426), Çinili Köşk (1472), Bursa Muradiye Şehzade Ahmed Türbesi (1429), Şehzade Cem Türbesi (1474) ve Şehzade Mahmud Türbesi (1505) mekanda tek renk çinilerin yer aldığı yapılardır.

Bu dönemde kullanılan diğer çini tekniği, mozaik çini tekniğidir. Selçuklu geleneğini sürdüren bu çiniler, daha iri ölçekli ve büyük düzenlemeli oluşları ile önceki dönemden ayrılmaktadırlar. Anadolu Selçuklu ve Anadolu Beylikleri dönemlerinden farklı olarak, firuze, mavi ve mor renklerin yanında, beyaz sırlı çiniler kullanılmıştır. Bursa yapılarında yeşil ve sarı renkler de görülür. Taşa kakılmış çiniler de vardır¹⁵. Bu dönemde Anadolu Selçuklu döneminden farklı olarak aralarda alçı boşlukları bırakılmaz. Bursa Yeşil Cami (1426) son cemaat yeri pencere alınlıkları, Çinili Köşk (1427) çini süslemeli yapılardır.

Renkli sır tekniğindeki çiniler ilk dönem Osmanlı Çini sanatında yer alan bir tekniktir. Bu teknik, Timurlu çini sanatından, Osmanlı çini sanatına girmiş bir tekniktir. 1402 yılında Timur tarafından Semerkant'a götürülen Bursalı Nakkaş Ali Bin İlyas Ali orada yeni teknik ve üslupları öğrenerek, dönüşünde beraber getirdiği Tebrizli ustalarla Bursa'daki eserleri yapmıştır. Bu dönemde elma yeşili, sarı, eflatun ve beyaz renk kullanımı ile renklerde bir çeşitlilik oluşmuştur. Hatayiler ve şakayık çiçekleri gibi Uzakdoğu kaynaklı süslemeler de çini sanatına katılmıştır.¹⁶

¹⁵ Ş. Yetkin, (1965): "Türk Çini Sanatından Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri / Some Important Patterns and Techniques of Turkish Tiles", *Sanat Tarihi Yıllığı* I: 60-103.

¹⁶ G. Necipoğlu, (1990): "From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles", *Muqarnas* 7: 135-170; Ş. Yetkin, (1993): "Çini", *İslam Ansiklopedisi* VIII, İstanbul: 329-335.

Renkli sır tekniğindeki çiniler Bursa Yeşil Cami, Yeşil Türbe (1424), Edirne Muradiye Cami (1436), İstanbul Sultan selim Cami (1522), Yavuz Sultan Selim Türbesi (1522), Bozüyük Kasım Paşa Cami (1528), Şehzade Mehmed Türbesi (1548) geç bir örnek olarak renkli sır tekniğinde çinileri ile önem taşır.

2.2.1. BURSA YEŞİL CAMİ

Çelebi Sultan Mehmed'in, Bursa'da, Mimar Hacı İvaz'a yaptırdığı Yeşil cami bir külliye içerisinde yükselmektedir. 1424'te Sultan II. Murad zamanında tamamlanmıştır.

Zaviyeli (Ters T) plandadır. Dikdörtgen bir alan içerisinde yükselen cami; prizmatik üçgenler (bademler) üzerine, art arda iki kubbe, yanlarda yivli kubbeli birer eyvan, köşelerde giriş tarafında çapraz tonozlu, mihrap tarafında yivli kubbeli birer oda bulunur. Yan bölümlerin duvarları ortadaki kubbelerle aynı yükseklikte yapılmış, daha sonraki bütün kanatlı (Ters T tipi) camilerde ise Orhan Cami'nin piramidal dış görünüşü örnek alınarak yanlardaki mekanlar hep alçakta bırakılmıştır. 13 m. çapında, 25 m. yükseklikte ve ortasında orijinal bir aydınlık feneri bulunan birinci kubbenin altında çok alçakta kalan zeminde büyük şadırvanlı havuz bulunmaktadır. Bunun iki tarafında yer alan eyvan kubbeleri ise yivlidir. Kuzey tarafında cami mekanından tamamıyla ayrı olan, çapraz tonozlu mekanlar arasında yer alan giriş bölümü ise iki katlı ve altta iki yanda saray mahfilleri, üstte ise hünkar mahfili ve giriş safhasının iki yanında merdiven holleri, bunların üst katında dışarıya açık iki balkon (şahniş) vardır. Alçakta kalan şadırvanlı mekan ile basamaklarla çıkılan mihrap bölümünün kubbeli eyvanı, mermerden geniş bir Bursa kemeri ile birbirine bağlanmaktadır.¹⁷

Yeşil Cami'de, malzeme olarak tamamen kesme taş ve mermerlerden yapılmıştır. Kuşkusuz bundan önce inşa edilmiş olan Yıldırım Caminden daha zengin ve gelişmiş bir mimari ve fonksiyona ve tezyinata sahiptir.

ÇİNİLERİ: Bursa Yeşil Cami'nin adı ve asıl şöhreti, içerisinde barındırdığı inanılmaz kalite ve zenginlikteki çini kaplamalarından ileri gelmektedir. Bu cami içerisinde

¹⁷ G. Öney ve R. Ünal, (1999): 104 vd.

bulunan çiniler, Selçuklulardan farklı olarak, levhalar halinde çok renkli sır tekniği ile yapılmış olmasıyla Osmanlı çini sanatının muhteşem süsleme üslubunu ortaya koymaktadır. Fakat; bu çiniler Selçuklu mozaik çini tekniğini de andırdığı için ayrı bir yere sahiptir.

1) Renk Olarak; Konturlarda siyahın yanında kırmızı da kullanılmıştır. Çok farklı ve canlı bir zenginliği sahip renkler arasında sarı, yeşil, beyaz, mor ve lacivertin hakimiyeti dikkat çekmektedir.

2) Motif Olarak da; geometrik geçmeler, rumiler, lotus ve palmetler yanında, yenilik olarak hatayiler, şakayıklar natüralist (doğaya bağlı) karakterde çiçekler ve nebati ile rozetler söz konusudur.

3) Camide bulunduğu alanlar:

Duvarlarda; 3.50 m. yüksekliğe kadar altıgen yeşil veya lacivert çinilerle kaplanmıştır. Yan odaların duvarlarında ise bunların etrafına başka renkte üçgen çiniler altıgen yıldız biçiminde sıralanmıştır. Mihrap Bölümünde; 3.50 m. yüksekliğe kadar bulunan çini levhalarının etrafı açık renk konturlarla çevrelenmiştir¹⁸.

Mahfillerin tavan ve kenarlarını süsleyen renkli sır tekniğinde, palmet, rumi ve hatayili levha çiniler, mozaik çiniler kadar net ve parlak renklerde ve çok yüksek kalitededir. Buradaki 6 m. genişlikte 10 m.'den daha fazla yüksekliğe sahip mihrapta ise nebati motiflerin rumi ve hatayili levha çiniler, mozaik çiniler kadar net ve parlak renklerle, çok yüksek kalitededir. Buradaki 6 m. Genişlikte nebati motiflerin rumi ve hatayilerin hakim olduğu beyaz, firuze, lacivert ve altın yaldızlı olarak kabartmalı çinilerle kaplanmıştır.

Hünkar mahfilinin duvarlarında, zemin, tavan ve kenarlarının tamamen çini ile kaplı olmasıyla kazandığı ihtişamı bütün diğer bölümleri gölgede bırakacak derecede

¹⁸ Bkz. S. Yıldırım, (2007): "Bursa Yeşil Cami Mihrabı", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47/1: 165-177.

süslenmiştir. Üst kat mahfili Bursa kemerinin ortasında kapı kemerlerinde alt kat mahfili tavanı ile pencere tavanlarında kullanılan mozaik çiniler de Selçuklularda daha da zengin zevkleri, beğenisi ve teknik üstünlükleriyle Türk çini sanatının en kaliteli örnekleri arasında bulunmaktadır.

Pencere alınlıklarında; mavi beyaz çini bordürlerle çerçevelenmiştir. Alınlıklarında mavi-siyah üzerine beyaz 3 sıra halinde kitabesi bulunmaktadır. Bursa Yeşil Cami; içine girildiğinde sezilen hava buradaki çinilerin, kalem işi, taş ve tahta süslemelerdeki ahenkli üslup birliğidir. Bu da ; Nakkaş Ali bin İlyas Ali'nin tezyinat anlayışını yansıtmaktadır.

Çinileri yapan ustanın adı, Hünkar mahfilinde, geniş Bursa kemerinin alt kenarında, Muhammed El-Mecnun olarak, çini üzerine yazılmıştır. Çini ve diğer süslemelerdeki üslup birliği ise, yine hünkar mahfilinde taş kitabesi olan Nakkaş Ali bin İlyas Ali'nin eseridir. Nakkaş, Timur'la birlikte, 1402 de Semerkand'a gitmiş oradaki teknik incelikleri öğrenip, eserleri inceledikten sonra Bursa'ya dönüp onlardan daha kaliteli örnekler yaratmıştır. Mihraptan Üstadan-ı Tebrizi olarak görülen kitabe, Nakkaş Ali İlyas Ali'nin birlikte getirdiği ve onun emrinde çalışan ustadan kastedilmiştir. İran'da Safeviler devrine kadar bu kalitede ve zenginlikte çini yapılmamıştır. Yeşil Cami ve Külliyesi'ndeki çinilerin hemen yakınlarında bulunan fırınlarda hazırlandığı da bilinmektedir.¹⁹

¹⁹ O. Aslanapa, (2004): *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul: 42 vdd.

2.2.2. EDİRNE MURADIYE CAMİ

Edirne'nin Muradiye Mahallesinde Saray içine hakim bir tepe üzerine, Sultan Murad kendi adını alan ikinci camini yaptırmıştır. Cami bugün kayıp olan vakfiyesine göre 1426'ya tarihlenmekle birlikte bazı araştırmacılar 1436 senesini kabul etmektedirler. Mimarı bilinmemekle birlikte Üç Şerefeli Cami ve Dar'ül-Hadis Camini yapan mimar tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

Zaviyeli (ters T) plandadır. Bursa Muradiye Cami'nin planı daha küçük ölçülerde tekrarlanmıştır. Camide bademler üzerine oturan ortası fenerli birinci kubbe mihrap tarafında Türk üçgenleri üzerine oturan aynı çapta kubbeli eyvana bağlamakta, yanlarda daha küçük ve alçak tutulmuş kubbeli eyvanlar yer almaktadır.²⁰ Ortada yüksek bir kubbe, yanlarda ikişer çapraz tonozla ağır payeler üzerine oturan beş gözlü son cemaat revakı bulunmaktadır. II. Murad'ın Bursa'da yaptırdığı caminin aksine bu yapı tamamen kesme taşlarla yapılmıştır. Muradiye Camiyle ilgili olarak anlatıldığına göre, II. Murad rüyasında Mevlana'nın bir Mevlevihane yapmasını istediğini görür. Cami ilk inşa edildiği yıllarda Mevlevihane olarak kullanılmıştır. Bu amaçla da sol tarafında büyük bir imaret, bir Mevlevi tekkesi ve semahane de inşa edilmiştir. Caminin haziresi gezildiğinde bu eserin bu amaçla yapıldığı da anlaşılmaktadır. Çünkü hazire bir çok yerde göremeyeceğimiz kadar Mevlevi külahlı mezar taşı ile kaplıdır²¹

ÇİNİLERİ: Muradiye Caminde yalnızca 6.35 x 3.65 m. ölçülerindeki mihrabın çinileri Bursa Yeşil Türbe ve Karaman'da bulunan Karamanoğlu Mehmed Bey Cami mihrabı * ile benzerlikler taşır. Bununla birlikte caminin yapıldığı dönemde minaresinin de çini kaplı olduğu 1752 depreminde minarenin yıkıldığı ve çinisiz olarak tekrar yapıldığı bilinir. Bu depremin etkisi mihrap üzerinde bir bölümde görülmekte ve günümüze kadar gelmiştir. Mihrap bölümünün duvarları alt pencerelerin üst hizasına kadar tamamen çinilerle bezenmiştir.

²⁰ A.e.: 60

²¹ T. Uğurluel, (2005): *Balkanların Başkenti Edirne ve Gezi Rehberi*, İstanbul: 104.

* Mihrap bugün İstanbul Arkeoloji Müzeleri bünyesindeki Çinili Köşk'te sergilenmektedir.

Mihraptaki çiniler, iki ayrı tekniği mavi-beyaz ve renkli sır tekniğinin bir arada uyum içinde bütünleştiği ve üslup bakımından da Bursa'ya bağlanan ve ondan sonra gelen en muhteşem örnektir. Devrinin kendinden daha büyük ölçülü tamamen çini kaplı (Yeşil Cami ve Türbe) mihraplarını düzen açısından tekrarlamasına rağmen Bursa Yeşil Caminden farklı olarak da mavi-beyaz çiniler de kullanılmıştır. Çinilerin bazıları kabartma ve geometrik örnekle olanların yanında Rumilerin hakim olduğu çiçek dekorlu çiniler firuze, lacivert, sarı, açık yeşil renkli olup değişik tonlu mor renk de görülmektedir. Mihraptaki çiniler mavi-beyaz ve birbirinden farklı desenle altıgen çiniler aralarını dolduran firuze üçgen çinilerle bir yıldız meydana getirmektedir. İznik mavi-beyaz seramiklerinin kalitesini gösteren bu çiniler Edirne'de orijinal bir üslubu ortaya koymaktadır.²² Caminin mihrap yan duvarındaki bordür duvara ince Firuze bantla birleşmektedir. Frizin iki ucu da kartuş şeklinde olup Sultan II. Murad'ın adını vermektedir. Bordürü iki tarafından firuze bantlarla çevrilmiş mukarnaslı bordür sıraltı tekniğinde olmakta birlikte renkli sır teknikle uygulanan sarı renk ayrı bir hava katmaktadır. Bundan sonra da lacivert bantların içinde 8 köşeli yıldızlardan oluşmuş sır altı tekniğindeki kabartma bezeli geometrik bordür çerçevesi dolamaktadır. Bunun etrafında firuze ince bantlarla çevrilidir. Kavsaranın etrafında yan duvarların çevresinde de mavi-beyaz teknikte dilimli rumilerden oluşan bordür üç yönden dolanmaktadır. Kavsara köşelikleri renkli sır tekniğinde lacivert zemin üzerine sarı, yeşil, mor ve beyaz renkle bezeli rumi ağırlıklı bitkisel motiflerle kaplanmıştır.

Kavsaranın içi mavi-beyaz dekorlu sır altı tekniğinde dolgulanmıştır. Aralardaki firuze renkli kısımların üstlerinde dikkatle incelendiğinde farkedilen koyu lacivert veya siyahla yapılmış şeffaf sıraltıdaki ince bitkisel kıvrımlar zariflikleriyle göze batmaktadır. Mihrabın üç kademeli alt kısmı ise tümüyle renkli sır tekniğindeki büyük karolarla kaplanmıştır. Bu karolar lacivert üzerine beyaz, sarı firuze yeşil ve mor renkli sırlarla oluşturulmuş girift bezemeye sahiptirler. Kompozisyonunda beyaz renkli düğümlü geçme ve aralarında iri Rumilerle palmetlerin oluşturduğu simetrik motifle bulunur. Karoların üzerinde ise, nişin her cephesine bir tane gelecek şekilde, kartuş

²² Aslanapa: (2004): 61.

şeklinde düzenli, lacivert üzerine firuze ile yapılmış, rumi-sarı düğümlü bezeli kûfi ve sülüs hatlı yazı frizi bulunmaktadır. Nişin iki yanında tamamıyla çini kaplı iki sütunçe ise, mukarnaslı başlıklı ve kaide kısmı da tamamen birbirinin aynı olup çini kaplıdır. Altı sıra yivle bezenmiş olan sütunçelerin zeminleri atlamalı olarak lacivert ve sarı ile renklendirilmiş Rumili geçmeli bordürlerle ve düğümlerle daha da zenginleştirilmiştir. Mihrap ayrılığında ince kıvrık dallar üzerindeki rumiler arasında üç satır sülüs ve iki satır kûfi hatla “Al-i İmran” suresinden ayetler yer almaktadır.

Mihrabın tepesinde sıraltı tekniğinde kabartma bezeli lacivert zemin üzerine beyaz rumi ve palmetlerle bezenmiş friz şeffaf renksiz sırla sıralanmıştır. Frizin yan yüzlerinde ise firuze renk kullanılmıştır. Bu friz bütün mihrabın bulunduğu katta üç yönden duvarları çevreleyen çinilerin üzerinde bulunmaktadır. Frizin altındaki çinilerin üzerine sonradan kalem işi bezemeler yapıldığı düşünülür.

Mihrabın bulunduğu kubbeli kısımda üç yönden alt sıradaki dikdörtgen pencerelerin üst hizasına kadar bütün duvarları kaplayan çiniler sıraltına mavi-beyaz desenlidir. Bunlar altıgen formda ve çevreleri üçgen firuze çinilerle kaplanmıştır. Beyaz zemin üzerine mavi tonlarıyla çok çeşitli bitkisel ve geometrik motiflerle süslenip, çoğunlukla bitkisel bezeme tercih edilmiştir. Bu altıgen formlu çinilerin minber arkasında da bulunduğu ve levhaların etrafında da uygulandığı dikkat çekmektedir. Mihrabın kavsara etrafında kullanılan dilimli Rumili bordür bütün pencere çevrelerinde mihrabın duvara birleşen kısmı ile üst tarafında görülen bitkisel motifli bordür 14x34 cm. boyutlu beyaz zemin üzerine kobalt mavisi ile birlikte desenlenmiş levhalardır. Yapının çinilerinin (mihrap ve altıgen levhalar) mimarisi ile aynı döneme ait olduğu sadece kabartma bezeli palmet frizinin daha sonra yerleştirildiği akla yatkın gelmektedir. Mavi-beyaz teknikli çinileri beyaz, renkli sır bezemelileri ise yavru ağız pembe hamurludur. Muradiye Cami farklı teknik ve üsluptaki çinileri bir arada bünyesinde barındıran yapı olma özelliğine sahiptir.²³

²³ B. Demirsar-Arılı, (1988): “Edirne Yapılarında Çini Bezeme”, *Edirne: Serhattaki Payitaht*, İstanbul: 413 vdd.

2.3. 16. YÜZYIL OSMANLI ÇİNİLERİ

15. yüzyıl sonu ile 16. yüzyıl başlarında mavi-beyaz çini üretimi seramiğe oranla biraz daha sönük kalmıştır. Genellikle çinilerde altıgen formun tercih edilmesi dikkat çeker. Bununla birlikte Edirne Muradiye Cami (1436), Üç Şerefeli Cami (1437-1448), Bursa Şehzade Ahmed Cami (1429), Mustafa-Cem (1479) ve Mahmud Türbeleri'nde (1506), İstanbul Topkapı Sarayı'nda mavi-beyaz çinilere rastlanmaktadır.

Mavi-beyaz gruba giren fakat Haliç'te ilk örneklerine rastlandığından yanlışlıkla "HALIÇ İŞİ" adı verilen, aslında yapılan kazılarda İznik'te üretildiği açığa çıkan bir grup seramikten daha söz etmek gerekir. Bu grup Julian Raby tarafından "Helezoni Tuğrakeş Üslubu" olarak önerilmiştir.²⁴ Teknik açıdan tamamıyla aynı olan fakat; helezonların üzerinde kullanılan küçük yaprak ve çiçeklerle kendine özgü bir üslup oluşturan bu gruba ait çinili eserler çok nadir bulunmaktadır.

16. yüzyıl ortalarına tarihlendirilen yanlışlıkla "ŞAM İŞİ" adıyla anılan seramiklerin üretim merkezi yine İznik'tir. Bu üslubun başlangıcı olarak Musli imzalı ve 1548-1549 tarihli Kubbe't-üs Sahra kandili gösterilmektedir. Kobalt mavisi ve firuze renginin yanında patlıcan moru ve kimyon yeşilinin de katılmasıyla farklı renk paletine sahip olunmuştur. Desenlerde natüralist etkiye sahip çiçek motiflerinin kullanılmaya başlanması ile 16. yüzyıl ikinci yarısı, çok renkliliğe geçiş dönemi olarak adlandırılmıştır. Yine aynı dönem içinde desen ve renklerde mükemmelliğe ve doruk noktasına erişen "Kırmızılı Sıraltı Tekniği" ile karşılaşmıştır. Rodos'tan satın alınan daha sonra Cluny müzesi'ne 530'u aşkın örneği giren çok renkli ve genellikle çiçek desenli bir grup tabak yüzünden yanlışlıkla "RODOS İŞİ" denilen tekniğin de İznik'te uygulandığı bilinmektedir.

Osmanlı İmparatorluğunun siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel ilişkiler açısından en güçlü olduğu Kanuni Sultan Süleyman dönemine rastlayan bu süreç içerisinde, yapılan mimari eserlerin süslenmesinde çini unsuru büyük önem taşır. Çini

²⁴ A.e.: 78 vd.

üretimindeki artışı Mimar Sinan'ın eserlerinde çiniyi sıkça tercih etmesiyle yakından ilgilidir. Bundan dolayıdır ki; 15. ve 16. yüzyıllarda seramik çiniden daha fazla üretilmekteyken; 16. yüzyıl ikinci yarısında çini üretimi seramik üretiminin önüne geçmiştir. Osmanlı Çini sanatının tanınan ve en parlak dönemini meydana getiren “Kırmızılı Sıraltı Tekniği”ndeki çini ve seramik ise, sıraltına, kobalt mavisi tonları, firuze, yeşil, siyah, kahverengi ve kabarik mercan kırmızısı ustalıklı uygulanmıştır.

Kırmızılı sıraltı teknik desenlerinde hatayî, rumî, bulut kompozisyonları devam ederken, saray baş nakkaşı Karamemi'nin ekolu olarak kabul edilen, natüralist üslupta çiçekler benimsenmiştir. Lale, karanfil, sümbül, gül, zambak, nergis, menekşe gibi çiçeklerin yanı sıra servi, bahar dalları, üzüm-asma yaprakları meyve ağaçları serbest kompozisyon anlayışı içinde yeni farklı üsluptaki düzenlemelere yol açmıştır. Yine, çinilerden farklı olarak kaya-dalga motifler, kalyonlar, balık sırtı zemin bezemeleri ve hayvan figürleri çok çeşitli seramik formlarında karşımıza çıkan diğer motiflerdir. Bu teknikte üretilen çinili eserlerden, kırmızı rengin kullanıldığı ilk örnek Süleymaniye Cami'nin (1557) çinileri olarak gösterilmiştir.²⁵ Bu eserin yanında Hürrem Sultan Türbesi (1558), Rüstem Paşa Cami (1561), Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (1566), Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Cami (1572), Piyale Paşa Cami (1573) gibi birçok cami ve türbe bu teknikte çinilerle bezenmiştir.

16. yüzyılın ikinci yarısında, teknik ve üslup bakımından çinicilerin mükemmelliğe erişmiş ve çeşitlilik kazanmıştır. Yine bu dönemde mimari alanda faaliyetin artması, çini siparişlerinin de gözle görülür şekilde çoğalmasına sebep olmuştur. Devletin büyük desteği ve dönemin mimar başı Sinan'ın yapılarında çini unsurunu ustaca kullanması, çiniciliğin her yönden ilerlemesine uygun bir zemin hazırlamıştır.²⁶ Özellikle İstanbul'daki büyük programlı yapıların iç mekanlarında karşılaşılan çinilerin önemli bölümünün İznik ürünü olması, Mimar Sinan gibi ünlü bir mimarın İznik'teki çinilerin kalitesini tercih etmesine bağlanmaktadır. Gerek bu tercih, gerekse İznik'in denizyolu ile sipariş edilen çinileri daha kolay İstanbul'a ulaştırabilme

²⁵ Aslanapa – Yetkin - Altun, (1989): 27.

²⁶ Turan-Bakır, (1999): 188 vdd.

olanağı, İznik'te 16. yüzyıl boyunca bu sanatın bir lonca olarak gelişmesine yol açmıştır. 17. yüzyıl sonlarına kadar süren bu gelişme de toplu siparişlerin İznik'te oturan “Çinicibaşı” denetiminde gerçekleştirildiği İznik Müzesi'ne nakledilen Çinicibaşı Mustafa'nın mezartaşı ile açıklanabilmektedir.²⁷

İznik'te seramik hammaddesi fritli hamurdur. Bunun için gerekli olan kuvars çevredeki dere yataklarında bol miktarda ve serbest halde bulunmaktadır. Kil ve boya hammaddesi ile özellikle soda oldukça uzaktan sağlanmıştır. Malzeme, teknik ve fırınlama teknolojisi üzerindeki çalışmanın anahatları, 1981-1988 kazı sonuçları kitabı ile bazı ayrıntılı makalelerde de analizlerle de devam ettirilmektedir.²⁸

İznik çiniciliğinde, üzerinde çalışılan çini fırınları ise 2 tiptedir:

1. Yaygın olan tip, çömlekçi fırınlarında da görülen dikdörtgen ateşhanenin üzeri beşik tonozla örtülü, tabanı delikli ve pişirme hacmi de aynı biçimi yansıtan fırınlardır. Redüksiyon tepedeki deliklerin açılıp-kapatılmasıyla elde edilmektedir.

2. Ateşhanesi dairesel planlı olan fırınların pişirme hacmi de kubbemsi örtülü olup, bunlarda daha fazla ısı elde edildiği anlaşılmaktadır.

Her iki fırın tipinin ateşhaneleri, kuyu gibi kazılan derin bir çukur içinde bulunmaktadır. İznik'te pişirme genellikle üçayak adı verilen çini malzeme ile ve açık yerleşim yöntemiyle yapılmaktaydı²⁹.

Gelişme çizgisi içersinde İznik çini ve seramiğinin dönüm noktalarından biri de şüphesiz 16. yüzyıl ortalarında Osmanlı gücünün sanat ortamına katkısıdır. Anıt eserlerin iç mekânlarında kullanarak duvar çinilerinin Hassa Mimarlar Ocağı ve saray nakkaşhanesinde tasarlandığı ve üretim yeri olarak İznik'in seçilmesi, değişik atölyelerde seramik üretimine devam eden İznik'te Çinicibaşı denetiminde bir loncanın önem kazanması, atölyelerin 300'lere kadar çıkmasına ve siparişler geldiğinde bunların

²⁷ Altun - Demirsar-Arlı, (2004), 237.

²⁸ A. Altun, (1991): “İznik Çini ve Seramikleri”, *Sadberk Hanım Müzesi: Türk Çini ve Seramikleri*, müze katalogu, İstanbul: 8 vd.

²⁹ Aslanapa - Yetkin - Altun, (1989): 36.

orada çalışmasına da sebep olmuştur. Bu dönem içerisinde İznik çiniciliği büyük bir olgunluğa erişmiştir. 1550-1557 Süleymaniye Cami'nin mihrap bordürlerinde ilk defa karşılaşılan kırmızı gündeme gelmektedir. Hürrem Sultan türbesinde daha da zenginleşen desen ve renk coşkusuyla artık yepyeni bir üslup ortaya çıkmaktadır. Süleymaniye Mihrap bordürlerindeki Çin bulutları arasında yer alan kabarık kırmızı 16. yüzyıl ikinci yarısında Osmanlı çiniciliğinde sembolü haline gelmiştir. Bütün büyük programlı yapılarda saraylarda çok miktarda kullanım alanı bulan duvar çinilerini büyük bölümü, saray nakkaş hanesinde hazırlanan desenler esas alınarak sipariş edilmiş olmalıdır. Dönemin bütün desen özellikleri ve özellikle canlı natüralist desenler bunlara hakim olmuştur. Kabarık kırmızı renk ise genel belirleyici karakter olmuştur. Bu kendinden kabarık kırmızının en geniş kullanım alanı bulunduğu yerler arasında (1572) Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Cami'nin çinileri Süleymaniye' deki çini kaplamalar Edirne Selimiye Sultan Mahfili cephesinde 16. yüzyıldan kalma çini levhalar olarak günümüzde de bulunmaktadır. Parlak bir sır, beyaz zemin, kobalt mavisi, firuze, siyah konturlar, yeşil ve kabarık kırmızı bu çinilerde dengeli bir dağılım içinde natüralist bitki detayları, göz okşaya bir görünüm sergilemektedir. Yine, İstanbul'da Rüstem Paşa Cami (1561), Kanuni türbesi (1566), Piyale Paşa Cami (1574), Üsküdar Eski Valide Cami (1583), Topkapı Surlarında Takkeci İbrahim Ağa Cami (1592) ile en güzel örnekte çinileri sergilemekte olan yapılar arasındadır.

Mimar Sinan'ın tezyin felsefesine değinmeden önce kısaca hayatına göz atmak yerinde olacaktır. Sinan yaşamı ve hayatının öğrenilmesinde bizlere kaynak olan belgelerden öğrenebilmekteyiz ki bunlar arasında Mustafa Sai Çelebi'nin onu ve eserlerini konu olan yapıtı "Tezkiret -ül Ebniye"nin yanı sıra ve Sinan'ın kendi ağzından yazıldığı bilinen "Tuhfet-ül Mimari" bu konuda en önemli kaynaklardır. Ancak ikinci kitabın da Mustafa Sai'nin veya Asari'nin yapıtı olabileceği da ileri sürülmektedir.³⁰

Bu kaynaklardan elde edilen bilgilere göre Sinan, Yavuz Sultan Selim döneminde (1511-1520) devşirilmiştir. Devşirmelerin yetiştirilme kurallarına göre önce

³⁰ M. Sözen, (1975): *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul: 159 vd.

taşra hizmetine gönderilmiş sonra acemi oğlanlar ocağına alınmıştır. Kanuni Sultan Süleyman'ın ilk seferinde yeniçeri olarak bulunup Belgrad'a gitmiştir (1521). Sinan türbesinin yazıtında Mustafa Sai'nin belirttiği gibi hicri 966'da yüz yaşını aşmış olarak ölmüşse doğum tarihinin yaklaşık olarak hicri 1492'ye rastlanması gerekir. Buna göre Yavuz Sultan Selim'in tahta çıktığı yıl yani 1512'de yirmi yaşlarındayken devşirilmiş olması mümkündür. Tuhfet-ül Mimari'de Karaman Vilayeti ve diğer Osmanlı kentlerinden devşirilenler arasında devlet kapısına geldiği belirtmekte, adından "Kayserili Sinan" olarak bahsedilmektedir. 1571 tarihli padişah buyruklarında Sinan'ın Kayseri Ağırnas Köyü'nde ikamet ettiği belirtilmiştir.

Mimar Sinan'ın Osmanlı mimarisi belli bir ortam aşamasında fonksiyonel ihtiyaçlara verdiği ağırlığında üstüne basarak bir soyut biçimler, düzenleyicisi olarak görmek her zaman mümkün'dür ki; bu safhada ortaya çıkan kişiliktir. Bu dönem sonucunda ortaya çıkan ürün bir etkileşme zincirinin yeri halkasını sağladıklarıyla, çağının uzun süredir yoğrulmuş sınırlı malzeme ve teknoloji olanaklarını azaltmış, geriye ancak fonksiyonellik sınırları dışında kalanları bırakmıştır. Bu doğrultuda büyük bir yapım organizasyonunun kurucusu ve yürütücüsüdür.

Anlaşıldığı gibi Sinan, İslam'daki put, şekil ve sıfat yasaklarına harfiyen uyan kendine has bir felsefedir. Bu da yeniçeri ocağındaki acemi oğlanları sınıfındayken başlamaktadır. Bu dönemde Kayserili Abdülmennan'ın oğlu Sinan asker ve de piyade olarak Çaldıran savaşına gider. Yavuz Selim ile Halep, Şam, Kahire savaşlarında bu ülkelerin sanat eserlerini inceleme fırsatı bulur. Mimar Sinan Barbaros ile deniz seferine çıkmış ve İtalya'yı görmüş, Rönesans sanatıyla da tanışmıştır.

Selçuklu mimarisinde kartal ve kuşa, şahit olur. Hatta bunlar Mimar Sinan'ın tezyin sanatı için birer malzeme olmuştur. Selçuklu, İran, Arap, Erken Osmanlı ile Hıristiyanlıktaki süsleme sanatlarını karşılaştırma imkanı bulmuştur ki sanatı ve felsefesi olgunlaşmaya başlamıştır. İran'da çini ile kaplı minarelerin güzelliği çok hoşuna gitmiştir.³¹ Mimar Sinan'da süsleme felsefesini merkezindeki malzemede çiçek,

³¹ Z. Sönmez, (1988): *Mimar Sinan Hakkında Yazmalar Belgeler*, İstanbul: Belge No: 23.

geometrik şekiller ve çini fakat bunların hepsine birden hakim olan hat sanatıdır. Sinan'ın sadeliği bu noktada da ortaya çıktığı görülmektedir.

Şimdiye kadar Sinan'ın üslûbunun saptanıp belirlenmesi ve kuşkulu yapıların bu üslup öğeleri açısından değerlendirilmesi isteklerinin ortaya sürülmüş olduğu görülmektedir. Çağın toplumsal koşulları, mimari üretimin özellikleri ve teknolojik olanaklar gözü önüne alındığında kişisel bir üslûptan söz etmek oldukça güçleşmekte, bir dilekten öteye gidememektedir. Kuşkusuz Sinan, yapı denemelerinde kendi özgün buluşları olan öğeler kullanmıştır. Ancak bu yeni biçimlerin geleneksel öğeler değişik etkilerle birlikte sistemli bir biçimde süslenmesi bir kişi üslubundan çok bir devir üslubu oluşturmakta bir toplumun bir toprağın mimari anlayışının ürünü olmaktadır³²: *“Yarattığı kültürün görüntüsüne batılı düşünce kendi narsizminin kısır döngüsünden kurtulduğu zaman Selimiye’yi bizimle beraber dünyanın en büyük anıtlarından biri olarak değerlendirmeyi öğrenecektir.”*³³

16. yüzyıl ortaları Türk sanatının büyük değişikliklere sahip olması içerisinde geleneksel süsleme motifleri ve prensiplerine bağlı olan süslemelerde izlenebilmektedir. Kanuni döneminde güçlü sanatçıların saray nakkaşhanesinin bu yeni akımlarda önemli rolü bulunmaktadır. Klasik devir olmasına karşın bezemede sık sık teknik veya formların dışına çıkılmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman ve baş mimarı Sinan olmak üzere Kanuni'nin nakkaşı Karamemi'dir. Bu dönemde yeni motif veya kompozisyon şemalarının önce kitap süslemelerinde denendiği ve sonra da malzeme ve tekniğin gerektirdiği değişikliklerle tekrarlandığını görülür. Saray nakkaşhanesinin böyle ulu bir sanatçının yönetiminde olması, onun yaratıcı kişiliğinin bütün sanat dallarında kendini göstermesi sonucunu doğurmuştur.³⁴

16. yüzyıl ortalarında Osmanlı süsleme sanatında ortaya çıkan doğaya dönüş Mimar Sinan'ın eserlerine de yansımıştır. Fakat malzeme ve teknikte geleneksel

³² Sözen, (1975): 369.

³³ D. Kuban, (1971): “Sinan’ın Sanatı”, *Türkiyemiz* 3: 3-7.

³⁴ Y. Demiriz, (1979): *Osmanlı Mimarisinde Süsleme: Erken Devir (1300-1453)*, İstanbul: 464 vdd.

süsleme öğelerine bağlı kalınmıştır. Çini sanatında ise stilize olmakla birlikte tabiattaki özelliklerine bağlı kalınarak bitkisel süsleme bolca kullanılmıştır. Ağaç işlerinde geleneksel geometrik düzene ve rumi, hatayi gibi motiflere bağlı kalınmıştır. Taş süslemede ise; mukarnaslı başlık ve kavsaralara baklavalı sütun başlıkları gibi ana formlara bağlı kalınmış minberlere de geometrik şebeke ve Rumili kabartmalar tercih edilmiştir. Bu noktada devir modasına uyum sağlamasını da bilmiştir. Bu kuralın dışına ise genelde hat sanatında çıkmıştır.

Sinan 16. yüzyıl Türk mimarisinde çini ve kalemşi genelde yapıların belli bir yüksekliğinden sonrasını tamamen kaplamaktadır ki kalemşi bezemenin bozulma dökülme gibi sebeplerden uzak olmasını sağlamak içindir. Bu seviyenin aşağısında kalan bölümler çini süslemeye ayrılmıştır. Çininin yoğunluğu yapıdan yapıya çok değişiklik göstermektedir. Çininin yoğunluğu Süleymaniye Cami'nde mihrap çevresinde görülürken Rüstem Paşa Cami'nde galeriler dahil bütün duvarları adeta boydan boya tamamen kaplamaktadır. Bununla birlikte pek çok yapıda iç alınlıklar çinilerle bezenmiştir. Minber ve mihrabın malzemesi genelde mermer iken mihrabın bir bölümü dönem zevkinin yansıması olarak çinilerle bezenmiştir. Eserlerin üst pencereleri genelde renkli cam ve alçı şebekelidir. Alt katlarda ise basit pencereler tercih edilmiş buna rağmen dıştan madeni parmaklıklarla içten ahşap kapaklarla hem korunup hem de süslenmiştir.

Çoğunlukla silmelerle sağlanan dış bezemede ise mimarının ana hatlarının çeşitli yöntemlerle belirtmektedir. Cephede özenle üzerinde durulan bölüm portaldir. Kabartma ve kakma taş bezemelerin yanında mukarnas, portalin en gözde kısmıdır. Avlu ve son cemaat yeri alınlıklarında çini veya giriş kubbelerinde malakari dış süslemeye hareketlilik kazandırır. Bu noktada Rüstem Paşa Cami dış süslemede görülen nadir görülen örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı'nın erken döneminde mihraplarda kullanılan çininin kökeni Selçuklu çinili mihrap geleneğine dayanmaktadır. Mozaik çiniciliğin terk edilmesiyle renkli sır tekniğinde önemli bazı mihraplar Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nde Edirne Muradiye Cami'nde görülmektedir. Mimar Sinan

eserlerinde ise mihrapta malzeme mermer olarak tercih edilmeye başlanırken çini de mihrap çevresinde ve kible duvarında yer almıştır.

Renkli çini bezeli bir duvarın ortasında sadeliği ve beyazlığı ile dikkat çeken mihraplar uygulanmıştır.

Sinan Dönemi minberinde korkuluk kısımlarında geometrik şebekelerin öteki yüzeylerin çoğunda ise rumi ve bazı hatayı kabartmalar uygulanmıştır. Ender örneklerden olan Rüstem Paşa Cami minberinde çinilerde ilham alınmışçasına laleler minberin bazı yerlerinde taş üzerine kabartma olarak işlenmiştir görülür. Kadırga Sokullu Cami'nde minber külahında çini bezemeye yer verilmiştir.

16. yüzyılın ilk yarısında renkli sır tekniği ile beraber görülen bir teknik de, sırtına boyama tekniğidir. Mavi-beyaz çiniler, bu tekniğin önemli bir grubunu oluştururlar. 15. yüzyıl Ming porselenlerinin etkisi ile üretilen bu çinilerde, hatayı şakayık kullanılmıştır. Edirne Muradiye Cami (1436) mihrap bölümündeki altıgen çiniler önemlidir. Yapının mihrap kavsarası mukarnasları da sırtına boyama tekniğinde çinilerle yapılmışlardır. Edirne Üç Şerefeli Cami (1447) avlusunda girişin iki yanındaki iki pencere bu tekniğin, çini alınlık süslemeleri ile geniş yüzeyli bir düzenleme ile ilk defa ortaya konduğu eserlerdir³⁵.

16. yüzyılın ikinci yarısından sonra sadece sırtına boyama tekniği kullanılmıştır. Bu dönemde renkler başarı ile kullanılmış ve yarım yüz yıl devam edecek olan domates ve mercan kırmızısı renk bütünü değerlendirmiştir. Teknik yönden çok kaliteli olan bu çinilere yeni süslemeler de eklenmiştir. Doğal bir anlayışın hakim olduğu bu dönemde çeşitli çiçekler süslemeye katılmıştır. Sümbül, karanfil, gül ve gül goncası, süsen, nergis gibi çiçekler, üzüm salkımları, çiçekli bahar ağaçları, serviler, Edirne Selimiye Cami (1575) Hünkar mahfilinde yer alan elma ağaçlı pano, doğal üslubun geldiği noktayı sergiler. Hatayiler, kıvrık hançer yaprakları bunlarla beraber

³⁵ G. Cantay, (1988): "Osmanlı Devletinin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar Osmanlı Sanatı", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri* 1, İstanbul: 57.

verilen efsane hayvanları saz üslubu denilen ayrı bir süsleme grubu oluştururlar³⁶. Süslemedeki bu zenginlik, Saray nakkaşhanesinin bir özelliği olarak belirir. Nakkaşbaşı Şahkulu ve Nakkaşbaşı Kara Memi bu çalışmaları yönetmişlerdir³⁷.

İznik başta olmak üzere 16 yüzyıla kadar inen Kütahya atölyeleri, 16. yüzyılda ikinci bir merkez olarak çini üretimine devam etmiştir. Diyarbakır ve Şam'da da İznik geleneğinde çini üreten yerel atölyeler vardır³⁸.

16. yüzyıl çinileri özellikle Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapıları değerlendirmiştir. 16. yüzyıl çinileri, mihrap duvarlarında mihraplarda, minber külahlarında, pencere alınlıklarında, kemer köşelerinde, pencere köşeleri ve çevresinde, ayaklar ve pandantiflerde kullanılmışlardır. Mimar Sinan Eserlerinde çini süslemelerinin tasarımını kendi tespit etmiş, yapının yapısal özelliklerini değerlendiren bir yaklaşımla mekan ve plan çeşitlemelerine uygun olarak çini süslemeyi kullanmıştır. Yapı ile bütünleşen bu çini süsleme, hiçbir zaman mimarının önüne geçmemiştir³⁹.

Süleymaniye Cami (1557)'nde, mekanda sadece mihrabın çevresinde çini süsleme yer almıştır. Caminin çinileri, 1552 yılında bir fermanla İznik'e ismarlanmıştır⁴⁰. Mihrabın iki yanında, üstte celi sülüs hatlı örgülü geçmeli daire panolar bulunur. Silivrikapı İbrahim Paşa Cami'nde (1551) mihrabın üzerinde ve son cemaat yerinin pencere alınlıklarında, Şam işi adı ile alınan seramiklerinde kullanılan menekşe moru renk önemlidir. Mihrabın üzerinde zeytin yeşili renk kullanımı görülür. İstanbul Rüstem Paşa Cami (1561), Mimar Sinan'ın yapıları içinde çinileri çininin en yoğun olarak kullanıldığı yapıdır. Yapıda mihrap duvarı, duvarlar, ayaklar, son cemaat

³⁶ B. Mahir, (1987), "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı 2*, İstanbul: 123-140.

³⁷ F. Çağman, (1988): "Ehl-i Hiref", *Türkiyemiz 54*, İstanbul: 11-17.

³⁸ J. Raby, (1978): "Diyarbakır: A Rival to Iznik. A Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia", *İstanbul Mitteilungen 27-28*: 429 vdd.

³⁹ N. Sinemoğlu, (1973): "Kanun, Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili", *Sanat Tarihi Yıllığı V*: 241-260.

⁴⁰ Ö. L. Barkan, (1979): *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, Ankara: 188.

yeri çini süslemelidir. İznik'e Yapılan siparişler yeterli olmadığı için, Kütahya'ya çini sipariş edilmiştir. Yapının son cemaat yerinde yer alan bahar ağaçlı panonun çinileri asimetrik bir kuruluşla belirir. Bu süsleme 17. yüzyıl çinilerinde görülecek bu özelliğin ilk örneğini vermektedir⁴¹.

Kadırğa Sokullu Cami'nde (1571) mihrap duvarlarında, mihrabın iki yanında örgü daire çini panolar yer alır. Yapının kuzey ve güney ayaklarında kare çini panolar, çini daire pandantiflerde madalyonlar bulunur. Yapının alt ve üst pencerelerinin dikdörtgen alınlıklarında çini kullanılmıştır. Minber külahı da çini kaplamalıdır. Çini minber külahları, 16. yüzyılda karşımıza çıkan bir özellik olarak belirir. Yapının son cemaat yeri pencere alınlıkları da çinilidir.

Edirne Selimiye Cami (1575) çinilerinin İznik'e sipariş verildiği, belgelerde yer alır⁴². Mihrap bölümünde, minber köşkünde, Hünkar mahfilinde, Üst mahfilleri taşıyan kemerlerin köşelerinde ve pencere alınlıklarında çini süslemeler yer alır. Yapının en zengin çini süslemeleri, Hünkar mahfilindedir. Burada yer alan elmalı pano doğal üsluptaki çiniler içinde tektir. Hünkar mahfil duvarlarını kaplayan çinilerde doğal üslupta başarı ile ortaya koyan çini süslemeler yer alır. Üst mahfili taşıyan kemerlerin üst köşelerinde çiçekli bahar ağaçları başarı ile kullanılan süslemeler oluşturmuşlardır.

Kılıç Ali Paşa Cami (1580)'nde çiniler son cemaat yeri mihrap bölümünde ve pencere alınlıklarında yer alır. Mihrabın üzerinde yer alan celi sülüs yazılı örgülü geçmeli daire madalyon, bir Mühr-ü Süleyman olarak belirtmektedir.

Eyüp Zal Mahmud Paşa Cami (1581)'nde çini süsleme mermer mihrabın çevresinde ve mihrap duvarı pencere alınlıklarında yer alır. Üsküdar Atik Valide Sultan Cami (1583) çinileri mihrap duvarında ve pencere alınlıklarında yer alır. Mihrap

⁴¹ Ş. Yetkin, (1988): "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul: 483.

⁴² R. Anhegger, (1941): "Quellen zur Osmanischen Keramik", *İstanbul Forschungen* 13, Berlin: 165 vdd..

duvarlarındaki çift bahar dallı vazodan çıkan şemseler ve zeminde yer alan doğal çiçekli panonun aynısı, Topkapı Sarayı Ağalar Cami'nde yer alır.

Fatih Mesih Paşa Cami (1585), 16. yüzyılın en sade çini süslemeli yapısıdır. Mermer mihrabın etrafını madalyonlu bir bordür çevreler. Çatı örtülü bir yapı olarak inşaa edilen Ramazan Efendi Cami (1586), zengin çini süslemesi ile göze çarpar, yapıda duvarları, pencere aralı ve pencere alınlıkları çini ile kaplanmıştır.

Kasımpaşa Piyale Paşa Cami'nin (1572) mihrabı, çini bir mihrap olarak önem taşır.

Mimar Sinan'ın eseri olarak kabul edilen Diyarbakır Bayram Paşa Cami (1572)'de duvarların alt bölümü, doğu ve batı duvarlarındaki ayakların güneyindeki mihrap nişleri belli bir yüksekliğe kadar çini ile kaplıdır⁴³.

Eğrikapı İvaz Efendi Cami (1585) mihrabı, çini ile kaplıdır. Tekkeci İbrahim Ağa Cami (1591) mihrabı da çini süslemeleri ile önem taşır. Vazodan çıkan iri hatayiler ve doğal süslemeli süpürgelik çinileri dikkat çeker.

Mimar Sinan'ın inşa ettiği türbeler, 16. yüzyılın çini sanatının başarı ile sergilendiği eserler olmuşlardır. Hürrem Sultan Türbesi'nde (1558) mekan bir yüksekliğe kadar çinilerle kaplanmıştır. Giriş revaklarında, kapının iki yanındaki çiçekler bahar ağaçlı birer panolar vardır. Şehzade Cami (1548) haziresinde bulunan Rüstem Paşa Türbesi (1561), kubbe eteğine kadar çini ile kaplıdır. Kanuni türbesi (1568) giriş revakında, mekanda belli bir yüksekliğe kadar duvarlarda ve altta süpürgeliklerde çiniler yer alır. Eyüp Sokullu Mehmed Paşa Türbesi (1569) üst pencereler üzerinde yapıyı dolanan bir çini ayet kuşağı bulunur. Ayasofya Cami II. Selim Türbesi (1577) giriş revakında⁴⁴, mekanda belirli bir yüksekliğe kadar çini

⁴³ Raby, (1978): 429 vdd.

⁴⁴ İ. Orman, (1999): *İstanbul'daki 16. yüzyıl Türbelerinin Çini Süsleme Programları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: 213.

süsleme vardır. Eyüp Siyavuş Paşa Türbesi⁴⁵ (1584)'nde mekanda kapının iki yanında kandilli panolar yer alır. Çini ayet kuşağı yapıyı dolandır. Ayasofya Cami III. Murad Türbesi (1599) giriş revaklarında iki yanda, mekanda pencere aralarında ve yapıyı çevreleyen ayırt kuşağında ve süpürgeleklerde çini süslemeler yer alır.

Topkapı Sarayı Sultan II. Murad Odası Mimar Sinan'ın eseri olarak kabul edilir. Odanın önündeki taşlığın duvarlarında 16. yüzyıl çinileri yer alır⁴⁶. Odanın giriş kapısının iki yan duvarlarında, geçişteki pandantifler, duvarlardaki üst üste yer alan nişler, ayrıca mekanı çevreleyen yazı kuşağı çinidir.

Topkapı Sarayı'nda kullanılmış olan 16. yüzyıl çinileri günümüze ulaşabilmiştir. 166 yılında yangından sonra sarayın büyük bir bölümü 17. yüz yıl çinileri ile kaplanmıştır. Altın Yol'da yer alan 16. yüzyıla ait üç pano, günümüzde Topkapı Sarayı Müzesi'nde koruma altındadır.

⁴⁵ A.e.: 242.

⁴⁶ Yetkin, (1988): 488.

2.3.1. İSTANBUL ŞEHZADE CAMİ

Kanuni Sultan Süleyman tarafından Manisa’da 21 yaşında iken vefat eden oğlu Şehzade Mehmed’in hatırasına, bir türbe, cami ve külliyesini Mimar Sinan 54 yaşında iken inşa etmiştir. Mimar Sinan çıraklık eseri olarak nitelediği Şehzade Cami’ni 1544-1548 tarihleri arasında 4 yılda bitirmiştir.

Mimar Sinan Türk yapı sanatını Selçuklu Dönemindeki dağınık hacimlerden toplu mekana doğru bir gelişme çizgisinde Beyazıd Camisinin biri güneyde diğeri kuzeyde olan iki yarım kubbesine karşın, bu camide iki yönde de simetrik ortadaki ara kubbe ve dört yarım kubbeden oluşan örtü sisteminde yarattığı merkezi plan ve ideal dengeli bir plan ortaya çıkmıştır. Böylece o güne kadar batı ve doğu yönlerde büyük kubbenin örtü alanı dışında kalmış olan bölümler de aynı mekan bütünlüğü içine alınmış olmuştur. Bu noktada cami “cami” Arapça sözcüğünün tam anlamıyla “Cem” eden yani bir araya toplayan yapı olarak ideal iç alanına kavuşturulmuş ve bütün cemaat tek bir kubbe altına cem edilmiş, toplanmış olmuştur Fakat bu aşama çerçevesinde Şehzade Cami’nde küçük ölçüde uygulanmıştır. Yarım kubbe sorununu ilk defa bu eserde Sinan; Ayasofya ve Beyazıd Cami plan şemalarını aşarak dört yarım ile ideal bir merkezi yapı meydana getirip, Rönesans mimarlarının rüyalarını gerçekleştirmiştir.

4 ayaklı merkezi kubbeli plan özelliği göstermektedir. Cami; 38 m.lik kare bir mekanı dört ağır paye üzerine 19 m çapında bit kubbe dört yarım kubbe ve köşelerde birer küçük kubbe ile örtülmektedir. Burada uygulanan yarım kubbeler Diyarbakır Fatih Paşa Cami’nde olduğu gibi ikişer eksedra (çeyrek kubbe) ile genişletilerek Ayasofya’nın, Beyazıd Cami’nde uygulamaya konulmayan, yarım kubbe/eksedra sistemi İstanbul’da ilk defa değişik bir mimari üslupla burada değerlendirilmiştir. Camideki dış yana alıcı mahfiller sebebiyle; iç mekanda bütünlük ve ferahlık sağlarken dış yapı kitlesini de masif ağırlığı giderilmiştir. Doğu ve batı taraftaki dış mahfiller kubbe ve çapraz tonozla örtülmüştür.

Çapraz tonozlu eyvan biçiminde dışarı açılan girişler iki yandadır. Bölümde yan cephelere daha çok önem verilip yan kapıların esas alındığı bir yenilik oluşturulmuştur.

Mihrap ve minberi mermer malzemededen inşa edilirken camide düzgün kesme taş ve kubbede kurşun kullanılmıştır. Osmanlıda fon ve yapı kuruluşu bütün olarak ele alınmıştır.⁴⁷

Hünkar mahfili kenarlarda ikişer mermer ortada dört ağaç direğe oturmakta bir köşesi ile duvar payelerine yaslanıp korkulukla çevrilidir. Hünkar mahfili ilk defa burada kemerle üzerinde yükseltilmiştir. Bursa kemerli müezzin mahfili de mermerdendir.

Dışta kubbe etrafına Beyazıd Cami'ndeki birçok kulecikler yerine yivli kubbecikler ile örtülü dört kule kullanılmıştır. Ayrıca kubbe pencereler arasındaki payanda ve sekiz payanda kemeri ile desteklenmiştir. Caminin dış görünüşüne bakıldığında kubbeden zemine kadar bir kademelenme söz konusudur. 12 sütun üzerine 16 kubbe ile çevrili revaklı, mermer döşemeli şadırvan avlusu kendi içinde camiye eşit bir bütün olmakla birlikte camide mekan etkisini hazırlayan bir unsur olarak yer almıştır. Ortasında sivri kubbeli şadırvanın caminin birleştiği köşelerin dışında bulunup; üzerindeki süslemeler de plastik bir etkiye sahiptir.

Sinan bu eserinde iç mekanda olsun, dış cephe tasavvurunda olsun ince detaylı kiriş, friz, tepelikler, renkli taşlarla oldukça fazla süslemeye yer vermiştir. Mimar Sinan tarafından yapılmış mimari ile bütünlük gösteren ve Şehzade Cami'nin haziresinde bulunan Şehzade Mehmed Türbesi'nde camide bulunmayan çiniler, sanki ilk defa bu türbede toplanırcasına işlenmiştir.

Şehzade Mehmed Türbesi, Cami'den önce tamamlanmış ve iki renkli taşla örülü türbe, dilimli kubbe ile örtülü sekizgen biçimde olup ön tarafında dört porfir sütuna dayalı revakı, bunun iki yanında ve içinde kubbe eteğine kadar duvarları kaplayan ve ilk defa bu yapıda kullanılan çinileri ile adeta cenneti andıran renkli bir atmosfer yaratılmıştır. Türbenin içinde kubbe kasmağına kadar yükselen kubbe duvarları kaplayan ve renkli sırla boyanan tekniğinde yapılmış çini tezyinat söz konusudur. Alt katta

⁴⁷ Aslanapa, (2004): 208.

duvarlar Çin bulutları ile dolgulanmış başlık ve kaideleri olan sütunların taşıdığı kemer ile bölümlenmiştir.⁴⁸

Kemerlerin arasında plastik yuvarlak çini kabarıklar bulunmaktadır. Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim Türbelerinde uygulayacağı bir mimari formu bu türbenin çini süslemelerinde ilk defa göstermiş gibidir. Alt katta kemerler üzerinde bulunan pencere üzerinde çini bezeli sivri kemerli alınlıkları bulunmaktadır. Bu alınlıkların sadece birinde bulunan lale çiçeği, renkli sırta boyanmış çinilerde, natüralist motiflerin kullanıldığını gösteren ilk örnek olması bakımından önem taşımaktadır. Alt katta pencere alınlıklarındaki çinilerde kartuşlar içinde yazılmış sülüs bir kitabe frizi duvar boyunca uzanmaktadır. Pencere etrafları da çini bordürlerle sınırlamıştır. Mimar Sinan Şehzade Cami'nde hiç çini kullanmamasına karşılık türbeyi içten kubbeye kadar çinilerle bezemiş, bunu yaparken de mimari akımların çini ile kaplanmasındaki yeteneğini ve tasarım gücünü kanıtlamıştır.⁴⁹

Şehzade Cami haziresinde bulunan bir diğer türbe RÜSTEM PAŞA TÜRBE SİDİR (1561). Bu eserde Mimar Sinan, çini süsleme ve mimari arasında kurulan denge ve uyumu çok ustalıkla sağlamıştır. Yapı pencerelerinin araları üstüne kadar çini ile kaplanmıştır. Alt kısımda pencerelerin aralarında kompozisyonun ekseni tam duvar köşesine gelecek şekilde yerleştirilmiş vazolu panolar ve madalyonun yarısı çini süslemenin mimariye göre düzenlendiğini bizlere kanıtlamaktadır. Yine; üst kat pencerelerin etrafını çevreleyen, söve ve kemer taşlarını taklit eden beyaz ve mavi benekli çiniler, mimari ile uyum sağlamaktadır.

⁴⁸ F. Yenişehirlioğlu, (1980): “Şehzade Mehmed Türbesi Çinileri Üzerine Gözlemler”, *Bedrettin Cömert'e Armağın*, Ankara: 449 vdd.

⁴⁹ Yetkin, (1988): 481.

2.3.2. İSTANBUL SÜLEYMANİYE CAMİ

Kanuni Sultan Süleyman'ın kendi adına İstanbul'da Haliç'e bakan tepe üzerindeki külliye'nin merkezinde bulunan camiyi Mimar Sinan 1550 de başlayıp 1557 de tamamlamıştır.

Sinan, ilk defa iki yarım kubbeli plana geri dönerek, Beyazıt Cami'ndeki denemeyi değerlendirmiştir. Ayasofya'nın doğu ve batı yönlerinde bir duvar görünüşündeki iki katlı galeriler yerine Süleymaniye'de kubbeye kadar yükselen, üst tarafları bol ve geniş pencereleli kemerler kullanarak caminin iç alanı hem aydınlatılmış hem de onun uzun bir salon biçimindeki görünüşünü daha merkezi bir yapı haline getirmiştir. Süleymaniye mimarisinin estetik ve mükemmelliğiyle Selimiye ile ölçüşen bir anıt olmasına rağmen Sinan tarafından kalfalık eseri olarak değerlendirilmesinin nedeni ona göre mekan bütünlüğünü istediği gibi verememiş olmasından kaynaklanmaktadır. Her uygulamada Sinan'ın ayrı bir sistem analizi yaptığı eserdir.

Yapı olarak, 2 yarım kubbeli merkezi plan özelliği gösteren cami, önünde enine dikdörtgen revaklı şadırvanlı avlusu ile iç mekanı, dış görünüşü bütün olarak değerlendirilmiş olan eserdir. 26.50 m. çapında ve 53 m. yüksekliğinde İstanbul'da Ayasofya'dan sonra gelen en büyük kubbe dört ağır paye üzerine oturarak giriş ve kible tarafında, ortalama 40 m. yüksekliğinde iki yarım kubbe ile desteklenmiş yarım kubbeler, ikişer çeyrek kubbe (eksedra) ile genişletilmiştir.⁵⁰ Mimar; yan salonları da beşer kubbe ile örterek birbirine eşit kubbelerin monotonluğu yerine bir büyük bir küçük kubbe ritmi ile değişik bir hareketlilik kazandırılmaya çalışılmıştır. Ortada kalan kubbe köşelerindeki kubbelerle aynı genişliğe vermiş böylece yan sahnelerin asil mekanla birleşmesi sağlanmıştır. Dış cephe görünüşü, iç mekânın yapısını bütün incelikleriyle aksettirmektedir. Çok yüksek olan kubbe ile mekanda mistik ferahlık ve genişlik etkisi yaratılmıştır. Dışta kubbeyi taşıyan ağır payelerin devamı olan kuleler kubbenin dört tarafında bulunmakta ve üstleri Şehzade Cami'ndekiler gibi yivli kubbeciklerle örtülmüş ancak silindir yerine sekizgen biçimi ile kulelerin takviye

⁵⁰ Sinemoğlu, (1998): 243.

kuleleri daha sonraki eserlere örnek olmuştur. Kubbelerin yumuşak akışlı kademelenmesi ile ve mekan düzeni tam ahengini bulmuş, kapalı bir silüet halinde ideal bir piramidal gelişme yaratılmaya çalışılmıştır. Revaklı avlunun 4 tarafından yükselen, iki şerefeli dış kenardakiler camiye bitişik üç şerefelilere doğru daha da belirtilmiştir. Yanlardaki üçer gözlü giriş revakları dört kişi kubbesine açılmaktadır. Dış yan mahfiller fonksiyonellikten çok, 2 katlı olarak cepheye hareketlilik sağlamaktadır.

ÇİNİLERİ: 1550-57 tarihli Süleymaniye Cami'nin çinileri, 1552 tarihli bir fermanla İznik'e ısmarlanmıştır. Buradaki çini süslemeler, yalnızca mihrap ve çevresinde yer alarak bütün duvarı kaplamakla birlikte 16. Yüzyıl Osmanlı Mimarisindeki çini süslerinin yeniden almaya başladığı yeri ve onun hakkında yeterli bilgiye sahip eserdir. Çiniler sıraltı tekniğinde olup ilk Osmanlı çinilerindedir. 16. Yüzyıl ikinci yarısında İznik çinilerinin karakteristiği olan sıraltına kabarık kırmızı rengin uygulandığı ilk örnek olan çiniler kullanılmıştır.⁵¹

Mihrabın iki yanındaki duvar, firuze zemin üzerine beyaz çini bulutlarının oluşturduğu bordürle çevrilidir. Kırmızı renk bu bordürde bulunur. Mihrabın iki tarafındaki iri sülüs yazılı büyük birer yuvarlak madalyonlar etrafında beyaz zemin üzerine lacivert ve mavi renkte olup kırmızı dolgulu hatayı rozetlerin kıvrık dallarla birleştiği bir tezyinat bulunur. İri yazılı olan madalyonların üstüne rastlayan pencerelerin köşelerinde ise yerine göre biçimlendirilmiş bahar açmış ağaçlar ve diplerinden çıkan lale gibi natüralist çiçekler, çini sanatında yeni üsluba öncülük arka tarafında dilimli kartuş ve hatayilerin baklava biçiminde birleştiği çini yer alır. Bununla birlikte kible tarafındaki duvarda dikdörtgen penceren alınlıklarında lacivert zemin üzerinde beyaz renkte sülüs yazılı ayetler bulunur. Kible duvarında ve son cemaat yerindeki dikdörtgen çini alınlıklarının daha da zarafetini artıran sivri dilimli palmetli çini frizi de üstteki yuvarlak kemeri ile duvar taşlarının aynı şekilde mimari ile uyum içindedir.

⁵¹ Barkan, (1979): II, 188.

Süleymaniye'nin çinileri yapının genel süsleme bütünlüğü ile uyum içinde olmakla birlikte kendi içinde de üslup birliği günümüze kadar da korunarak gelmesi Mimar Sinan'ın çini konusundaki yeteneğini de ortaya koymaktadır. Minarelerde şerefe altında firuze rengi çiniler bulunur. Süleymaniye Cami inşası ile ilgili masraf defterlerinde İstanbul çinilerinden de söz edilmesi çok dikkat çekmektedir.⁵²

⁵² S. Mülayim, (1996): "Osmanlı Mimarisinde Çininin Konumu", *Çini Yazıları*, Prof. Dr. Şerare Yetkin Anı Kitabı, İstanbul: 106.

2.3.3. İSTANBUL EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİ

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Mimar Sinan tarafından (1561) asıl sekiz dayanaklı kubbe denemesini gerçekleştirmiş olduğu Sadrazam Rüstem Paşa için yaptığı cami, çarşı ve bodrum tonozları üzerinde 6 m. yükseklikte, İstanbul'da Haliç'e hakim bir durumda yer almaktadır.

Rüstem Paşa Cami, plan olarak sekiz ayaklı merkezi kubbelidir. Enine dikdörtgen bir akı içerisinde ortada sekizgen dört paye ile kuzey güney duvarında dayalı olan dört köşeli ikişerden dört paye ile toplam sekiz ayağa oturan ortadaki büyük kubbenin üzerine oturduğu dört köşesi eksedralarla örtülmüş ve yanlara üçer çapraz tonoz eklenerek mekan genişletilmiştir. Kubbenin üzerine oturduğu sekizgen ise dıştan çok yüksek bir tamburla kuvvetlendirilmiştir. Kubbeyi taşıyan 6 kemer ve çapraz tonozlar yanlardaki ikişer sekizgen ayağa giriş ve mihrap duvarında duvar payelerine dayanmaktadır. Yanlarda çapraz tonoz galeri katı yer almaktadır. Rüstem Paşa Cami'nin önemli özelliği; avlusuz olup, avlu mahiyetinde saçakvari geniş bir fevkani sundurma yan cephelerin yarısına kadar camiyi doğu-batı ve kuzey yönünde "U" biçiminde çevrelemektedir. Buradan beş kubbeli son cemaat yerine girilmektedir. Eserde kubbe kasnak silmesinden yukarı taş a yuvarlak kenarlı pencereler klasik Türk mimarisine yabancı, Bizans havasında ve barok üslup özelliği göze çarpmaktadır. Eser dışta ne kadar sade ve süslemesiz olmasına karşın; asıl önemini son cemaat bölümünden başlayıp iç mekanda artış gösteren İznik ve Kütahya menşeli çinilerden almaktadır.

ÇİNİLERİ: Sinan tarafından yapılan camiler arasında çini süslemenin en yoğun kullanıldığı eserdir. Bu yapıda Sinan büyük olasılıkla Rüstem Paşa'nın isteği doğrultusunda mimariyi dahi etkileyecek düzende çini bezeme programı uygulamıştır. İznik'e ısmarlanan çiniler yetmeyince, Kütahya'da yeni bir çini atölyesi tesis edilmiş ki camide iki farklı üslupta çiniler görülmektedir. Selçuklu eserlerinde (Konya Karatay Medresesi, İnce Minareli Medrese) geçiş ve örtü elemanlarının çini ile kaplı olduğunu hatırlarsak Osmanlı mimarisindeki iç mekan dekorasyonunun nasıl bir değişim yolu tuttuğu daha iyi anlaşılır. Yuvarlak hatların ve motiflerin hakim olduğu örneklerin

oluşturduğu kompozisyonlarla kurulan çinilerin düz yüzeyleri tümüyle kapladığı kemer ve kemer arası yüzeylerin kusursuz şekilde yerleştiği görülmektedir.

Rüstem Paşa Cami'nin dış revakının cephesindeki sivri kemerlerin aralarında Allah, Muhammed, Ebubekir, Ömer, Osman, Ali, Hasan, Hüseyin, isimleri yazılı olan yuvarlak panolar yer almaktadır. Son cemaat yerindeki çiniler, duvar boyunca pencere aralarını ve mihrapları kaplayıp, en az zarar görmüş alanlarıdır. Dökülmüş olan bölümler ise Avrupa çinileri ve geç devre ait çinilerle bezenmiştir. Giriş kapısının yanında 16. yüzyıl'ın çinilerinin en güzel panolarından biri yer almaktadır. Lacivert zemin üzerine beyaz bahar çiçekleri açmış çift ağaç ve dipten fışkıran devrin natüralist üslupla bütün çiçekleri, bir üzüm salkımı ve narlarla çok itinalı süslenmiştir. Mor renkli ağacın dibindeki saz üslubunun çok güzel örneği kıvrık yapraklar üzerinde zarif sümbüller yer almaktadır. Laleler üzerinde ise çintemani motifinden bezemeler arasına Çin bulutları serpiştirilmiştir. Kırmızı renkte düğümlü bir şeritle sarılmış sathi niş biçimindeki para içinde ise çok etkili bir kompozisyon göze çarpmaktadır.

İznik çini sanatının devrin bütün renkleri şeffaf sıraltı tekniğiyle yapılmıştır. Bu örneklerde simetrik bir düzenden daha çok asimetrik bir düzen uygulanışı görülmektedir. Panoda tamamen cennet bahçesi sembolize edilmiştir. Cami kapısının hemen yanına kaması fikri de bunu kuvvetlendirmektedir. Kapının öbür tarafında günümüzde farklı kompozisyonlarda çiniler bulunmakta ve ortada 1660-1661 tarihli Kabe tasvirli bir pano bulunmaktadır ve olasılıklı büyük yangından sonra yapılmıştır.

Rüstem Paşa Cami içi ise kubbe kasnağında kadar çinileri 16. yüzyıl ikinci yarısı bütün teknik ve süsleme özelliklerinin tamamen toplandığı süslemelerdir. Belirgin olarak da lale çiçekleri çok çeşitli kompozisyonlarla çok fazla çeşitlenme ile göze çarpmaktadır. Çiçek açmış ağaçlar çini mihrapta vazolar içinde bulunmaktadır. Minber bir pano ile bezenmiştir. Burada çiniler belli bir simetri düzene göre yerleştirilmiştir. Çok farklı kompozisyon üslup ve teknikte birden çok çini yan yana, üst üste yerleştirilmiştir. Fakat yalnız düzen mihrap duvarı ile alt galeri duvarındaki çinilerde görülmektedir. Kompozisyon düzeni farklı ama panoların yerleştirilmesinde birlik

görülmektedir. Doğu-batı galerini taşıyan kemerlerin ilk ikisinde farklılık göze çarpmaktadır. Doğudaki kemerin yüzeyinde tam köşede beyaz zeminli daire şeklinde birer madalyon bulunmaktadır. Yalnızca sol taraftaki kemerlerin köşelerindeki beyaz zeminli madalyonlar içinde mercan kırmızısı ve rozetli kıvrık dallı bir süsleme yer almaktadır. Şeffaf renksiz sıraltına boyama tekniğinde olan panoyu oluşturan çevre bordürleri aynı levhada yer almaktadır. Tam karşıda ise aynı süslemeye sahip kemerde mercan kırmızı renkli görülmektedir. Aynı şekilde yarım bırakılmış hissi veren levhadan doğu üst galeride bulunmaktadır. Burada kalın siyah konturlu iri rumiler kullanılmıştır.

Saz üslubu çinilerde görülen başarılı bir temsilcisi hançer biçimli kıvrık yaprakların oluşturduğu panodan da dikkat çekicidir.⁵³ Bazı örnekler içerisinde devrin kumaş desenlerine benzeyen kompozisyonlar bulunmaktadır. Bu ise, bu devrin karakterini yansıtan saray üslubu bütünlüğünün, çeşitli tekniklerde eserler için ortak kaynak olduğu saray nakkaşhanesinde, hassa nakkaşları tarafından çizilen desenlerin varlığından temellenmektedir. Soldaki yan kapısında yay kemerli alınlıkta, ortada dekoratif iri bir hatayi çiçeğini iki taraftan kuşatan iri sivri yaprak ve altta iki yarım hatayinin bulunduğu, kıvrık dallı bir çini bezeme vardır. Çinilerin hepsi farklı üslupta olup aynı değerde değildir.

16. yüzyıl. Osmanlı Sarayı'nın nakkaş başı Şah Kulu'nun saz üslubu örnekleri burada görülmektedir. Müzehhip Kara Memi'nin geliştirdiği natüralist üslup niteliği taşıyan ve doğal olarak "Türk Çiçekleri" adını alan lale, karanfil, gül, sümbül gibi çiçekli motiflerin çokluğudur. Özellikle de son cemaat yeri girişinin yanındaki panoda, iki üslubun birleştirilmesiyle oluşan tek örnek yer almaktadır.

⁵³ W. Denny, (1983): "Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style", *Muqarnas* 1: 103 vdd.

2.3.4. İSTANBUL KADIRGA SOKULLU CAMİ

İstanbul'da Sultan Ahmet Meydanının alt tarafında II. Selim devrinde Sadrazam Sokollu Mehmed Paşa'nın hanımı, aynı zamanda II. Selim'in kızı olan Esmâ Han Sultan için 1571–1572 tarihinde Sokollu Mehmet Paşa tarafından inşa edilmiştir.

Plan itibarıyla Sinan'ın camilerinde altı dayanaklı merkezi plan şemasına uygun bir plan göstermektedir. Tek bir mekân olarak düşünülmüş, altıgen planın köşelerine yerleştirilmiştir. Böylece; Sinan iç mekân mimari elemanlarını tek bir cami niteliği taşımaktadır. Engebeli ve çok zor bir araziye oturtulan cami ve 7 kubbeli son cemaat bölümünün açılmış olduğu revaklı avlunun yerini alan onaltı hücreli ve bir dersane mekânından oluşan medresenin revaklarında ilk defa kaş kemer formunu kullanması sebebiyle de önem taşımaktadır. Camiye ait olan avlusunun düz çatılı revaklarını doğu-batı ve kuzey yönlerde 3 taraftan kubbeli medrese hücreleri sarmakta ve avlunun ortasında da mermer şebekeli şadırvan kullanılmıştır. Cami minaresi ise mimar Kemaleddin tarafından 1923'te yenilenip, 1952'de ise Vakıf tarafından tekrar restore edilmiştir. Eserde; kesme taş, mermer kullanılmıştır.

ÇİNİLERİ: Mimar Sinan, mimari ile en ahenk içinde olan çini süslemeyi 1571 yılında yaptığı İstanbul Kadırgadaki Sokullu külliyesindeki cami içinde kullanılmıştır.⁵⁴

Caminin son cemaat yeni alt kat pencere alınlıkları dikdörtgen biçimde ve lacivert zemin üzerine beyaz sülüsle yazılmış ayetler bulunmaktadır. Camin içersinde en fazla ve yoğun olan süsleme repertuarı mermer mihrabın yan duvarında görülmektedir. Altta sivri kemerli sathi niş içinde ince dallar üzerinde şakayık çiçekleri, Çin bulutları ile dolgulanmış yaprakların kestiği rozetlerin üzerinde ise yazılı birer pano yer alır. Yine bunların üzerindeki kare panolarda lacivert zemin üzerine beyaz sülüsle yazılmış ayetler kartuşlar yuvarlak dilimli, içleri rumi dolgulu madalyonla birleştirilmiştir. Madalyon iki başta yarım şekilde yer alır. Bunun üstüne mihrap duvarı, iki sıralı pencerelerin aralarını

⁵⁴ D. Kuban, (1968): "An Ottoman building complex of the sixteenth century the Sokullu Mosque and its Dependencies in İstanbul", *Ars Orientalis* VII, 19 vdd.

süsleyen ve yaprak kümeli bir kökten çıkan kıvrık kökler üzerinde, lale, sümbül, karanfil, gül kesinlikle natüralist üslupta kıvrık dallı bir sistemde bezenmiştir.

Mihrap duvarının alt kısmı, tekrar damarlı mermerleri taklit eden, kahverengi çizgili ve benekli çini levhalarla kaplanmıştır. Kubbe geçiş pandantifler tamamen çiniyle bezenmiştir. Lacivert zemin üzerine beyaz ortası örgülü sülüs yazılı madalyalar, beyaz zemin üzerine kıvrık yapraklar ve şakayıkların ortasına birer kabara yerleştirilmiştir. Kıvrık yeşil yapraklar, pandantifin şekline uyum sağlayacak biçimde süslenmiştir.

Kuzey-güney'deki ikişer payenin üstünde, sülüs yazılı kare panolar bulunur.

Yan duvarların üstünde ise, Allah, Muhammed ve dört halifenin çini alınlıkları vardır. Yapıda mermer minberin köşk kısmının külahı da çini kaplıdır. Beyaz, lacivert baklava ve üçgen sahaların içinde ahenkli bir süsleme gösterir. Yapının tümünde dengeli ve uyum içinde genellikle sülüs madalyalar bütünlük sağlamıştır. Yan duvarların boş olmasına karşın, pandantiflerin çini ile kaplı olması, kubbenin hakimiyetini kuvvetlendirmekte ve mekan etkisini bütün ahengiyle renklendirerek iç mekanda adeta insanda huzur veren bir hava sezinlemiştir.

2.3.5. İSTANBUL KASIMPAŞA PİYALE PAŞA CAMİ

İstanbul Kasımpaşa'da Kaptanı-ı Derya Piyale Paşa adına 1573'te Mimar Sinan tarafından inşa edilmiştir. Bu da özellikle son cemaat bölümündeki değişik uygulamalarla anlaşılmaktadır. Edirne Selimiye Cami ile aynı zamanda yapılmıştır.

Plan olarak; Sinan 30.5x19.5 m. ölçülerinde dikdörtgen biçimdeki cami iki büyük granit sütunla kemerler üzerine, her biri yaklaşık 9 m. çaplarında birbirine eşit kubbelerle örtülmesi dolayısıyla eski Ulu cami tiplerine dönmektedir. Cami üç taraftan iki katlı revaklarla çevirip, minareyi cephenin ortasına ana eksen üzerine yerleştirerek girişleri iki yana almıştır. Düz çatılı çift son cemaat yeri ve iki yanda teras yer almaktadır. Altı payeyle üç bölüme ayrılmış her iki yanda büyük sivri kemerlerle açılan asıl son cemaat bugün bulunmamaktadır. Camide malzeme olarak taş mermer ahşap kullanılmıştır.

ÇİNİLERİ: Piyale Paşa caminin çift nişli 3 metre eninde, 7.50 metre boyunda mihrabı 16. yüzyıl çinilerinin çok kaliteli örnekleri ile hiç boş bırakılmaksızın göz okşayıcı şekilde tamamen kaplanmıştır.

Mukarnaslı mihrap nişinin içi, (yine o dönem kumaş desenlerini andıran) beyaz zemin üzerine yeşil şeritlerle ovallere ayrılıp, bunlar şakayıkla birleştirilmiştir. Bunların da içinde yine iri şakayıkların ince dallı sümbül ve nergislerle birleşmesinden meydana gelen ikinci bir ovalin birleşmesiyle oluşan desenler görülmektedir.

Mihrabın 6 sıralı mukarnaslı kavsarada ise, tamamen Rumiler ve Çin bulutları işlenmiş, yerine göre biçimlendirilmiş çini levhalarla kaplanmıştır. Bu noktada, bir mimari öge olan mihrabın, sadece çini ile yapılmış çok başarılı bir uygulaması ortaya konduğunda görmekteyiz. Kavsara köşelerini, içi sivri yapraklarla ve natüralist lale, gül ve goncası, nergis çiçekleri dolgulaşmaktadır. Bu bölüm açık mavi zeminiyle, mihrabın beyaz zeminli diğer kaplamaları arasında zıtlık olduğu göze çarpmaktadır. Yine mihrap nişini çevreleyen geniş bordürde, yukarı doğru uzanan dal üzerinde, saz üslubunda sivri dişli kıvrık yapraklar ve şakayıklar, natüralist üslupla saz üslubunun bu bordür

deseninde birleşmesinde devrin nakkaş ustanın eliyle ortaya çıkmış değişiklik olarak görülmektedir.

Mihrap kemerinin köşelerindeki üçgen sahalar yerine uygun biçimdeki bahar çiçekli dallar ile bezenmiştir. Mihrap etrafını dışta madalyonlu ince bordür, içte ise kıvrık yapraklı ve şakayıklı dallı geniş bir iç bordür doldurmaktadır.

Caminin; güney-doğu ve batı duvarları pencereler üzerinde uzanan, lacivert zemin üzerine beyaz sülüs yazılı ayet çinileri, hattat Karahisari'nin öğrencisi Çerkez Hasan'ın eliyle ortaya çıkmış olan yazılı çinilerdendir.

Genel olarak Piyale Paşa Cami'ne ait olduğu bilinen, beyaz zemin üzerine çok zarif simetrik kıvrımlı kırmızı Çin bulutları ve kıvrık dallar üzerinde iri şakayık, yaprakla tezyin edilen çinilerden bazıları bugün Almanya Staatliche Museum zu Berlin, Köln Kunstgewerbe Museum, Fransa'da Louvre, Portekiz'de Lizbon Gülbenkian Koleksiyonu, Avusturya'da Viyana Österreichisches Museum für angewandte Kunst müzelerindedir.⁵⁵

⁵⁵ S. Eyice, (1974): "Piyale Paşa Cami Çini Alınlıkları", *Çağrı Dergisi* 202: 7-8.

2.3.6. EDİRNE SELİMİYE CAMİ

Mimar Sinan'ın "ustalık" eserim diye ifade ettiği Edirne Selimiye Cami 1569-1575 yıllarında Kanuni Sultan Süleyman'ın oğlu II. Selim'in emriyle Edirne'nin en yüksek yeri olan Kavak meydanı veya Sarıbayır adıyla anılan düzlüğe inşa edilmiştir. Cami Edirne'deki eski sarayın Baltacılar Ocağı'nın bulunduğu yerdedir. Selimiye'nin hemen alt kısmında eski saraydan kalma hamamın bulunması bunu kanıtlamaktadır. Cami tümüyle 2474 m².lik bir alanı kaplamaktadır.

Selimiye Cami'nin yapımına II Selim'in Edirne'de bulunduğu zaman karar verilmiştir. II. Selim 23 Haziran 1567'de İstanbul'dan Edirne'ye gelmiş, Avusturyalılarla barış antlaşması süresince yani 7 Şubat 1568 gününe değin Edirne'de ikâmet etmiştir. Mimar Sinan'ı Edirne Selimiye Cami inşası için görevlendirmiş, Sinan bu sebeple Edirne'ye gelmiştir. Daha sonraki günlerde Hassa Harç Emni de Edirne'ye gönderilmiş ve kendisinden cami inşası için gerekli malzemenin saptanması istenmiştir. Hatta malzemenin eksiksiz sağlanması ve kerestelerin cinsi ve miktarının bildirmesi emri verilmiştir.⁵⁶

Selimiye Külliyesi, Dikdörtgen bir dış avlu (186x135 m) içersine simetrik bir şekilde yerleştirilen cami ile güneydoğu ve kuzeydoğusunda bulunan iki medrese ile batı ve doğuda kalan iki alana bölünmektedir. Mimar Sinan Selimiye Cami'in ideal görünüşü ortaya çıkarmak için külliye içersindeki sıbyan mektebi, Dar'ül-kurra ve Dar'ül-hadis binalarının adeta görülmeyecek şekilde gizleyip geri planda itmiştir.⁵⁷ Külliyenin etrafı taş duvarlarla çevrili olup, 8 kapıdan içeri girilebilmektedir. Bu kapıların en dikkat çekici özelliği, yukarıdan ve yanlardan bağlanmış zincir askıdır. Camiye girerken insanların saygı göstermesi ve edep olarak eğilerek tevazu ile içeri girmelerini gerektirmiştir. Batı tarafındaki bahçe, camiyi üç tarafından sararken, doğusunda ise bir hazire bulunmaktadır.

⁵⁶ A. Tunca, (2005): *Mimar Sinan ,Edirne ve Selimiye*, Edirne: 71.

⁵⁷ Aslanapa, (2004): 298.

Selimiye Cami plan olarak, 8 ayaklı merkezi kubbelidir. Şehzade Cami'nin dört yöndeki büyük yarım kubbeleri kalkarak onların küçükleri köşeye geçmiş ve büyük kubbeyi köşelerdeki bu küçük 4 yarım kubbe ile 8 büyük fil ayağı taşımaktadır. Tek kubbe ile kare mekanın her noktası örtme olanağı bulunmuştur. 8 ayak biraz daha köşelere çekilerek ise iç mekanda daha aydınlık- ferahlık havası veren merkezi büyük bir alan oluşturulmaya çalışılmıştır. Sinan, açıklamaya çalıştığımız gibi merkezi plan fikrini geliştirmiş ve onu Osmanlı-Türk mimarisinin önemli bir ilkesi haline getirmiştir.

Caminin kubbe sisteminde dışta görülen 16. yüzyıl'a özgü olan kademeli düzenin ifadesi, caminin iç mekanına yansımaktadır. Önemli sultan yapılarının monolitik ve piramidal silüetlerini belirleyen örtü düzeni bunların genellikle kente egemen büyük alanlar üstünde kurulmuş olan Selimiye 'de strüktür ve iç mekan bir sorun olmaktan çok Sinan ifadesiyle yapıyı "mekan yayıcı kitle" olarak biçimlendirmiştir.

Tezkiretü-l Bünyan'da da Mimar Sinan'ın ifade ettiği gibi iç mekana dış görünüşün tamamıyla kaynaşmış ve dünyada kubbe mimari gelişiminin en ileri noktasına ulaşmış olan caminin kubbesi 31.50 m. çapında 43.28 m yüksekliğe sahip, Ayasofya kubbesinden yaklaşık 40 cm daha büyüktür. 6 m genişliğindeki kemerle birbirine bağlanan 8 büyük yivli ve başlıksız ağır payeyle sekizgen kasnağa oturtup 4 kademe halinde yükselir. Kasnak etrafına 32 adet pencere açılmıştır. İçeride kubbenin köşelerine eksedrarlar yerleştirilerek genişletilmiş payeler arası kemerlerde pencere sıraları ile doldurularak duvar kalmamıştır.⁵⁸ Küçük yarım kubbeleri ise esas kubbenin dört bir yanında vardır. 6 m. derinliğindeki mihrap bölümü daha alçakta kalan yarım kubbe ile örtülmüştür. Ana kubbe kasnağı kuşatan sekiz takviyeli ağırlık kuleleri, içi boş küçük kubbeli prizmalar biçiminde görsel amaçlarla abartılı olarak içteki payelerin bir devamıdır.

Kubbenin ağırlığı sekiz paye ve bunların arasındaki payanda kemerleri ile karşılanmaktadır. 5 gözlü son cemaat revakı caminin kuzeyinde olup, revak kubbeleri

⁵⁸ O. Aslanapa, (1984): *Türk Sanatı*, İstanbul: 264.

avludaki kubbelerin en büyüğü olarak inşa edilmiştir. Son cemaat yerinde harim taç kapısı önünde yer alan kubbe dıştan ve içten yivli olup diğerlerinden daha yüksek ve kubbeye geçiş mukarnaslarla sağlanmıştır. Orta kubbenin iki yanındaki dikdörtgen birimler birer manastır tonozu örtülüdür. Bu nedenle; son cemaat revakının avluya bakan revakları bir dar, bir geniş şekilde dönüşümlü olarak inşa edilmiştir. Buradaki sütun ve sütunları harim duvarına bağlayan kemerlerin harimdeki desteklerin hizasına denk getirilmesi de dikkat çekici bir özelliktir.

Caminin 16 mermer ve granit sütunlara dayalı kemerler üzerine 18 kubbeli geniş ve ferah revaklı şadırvanlı olan avlusu; harim bölümüyle yaklaşık birbirine eş iki dikdörtgen alandan oluşmaktadır. Kuzey revakının iki ucundaki destekler 4 gömme sütunçesi paye gibi görünmektedir. Son cemaat yeri orta kesme taşlarla örülmüştür. Revak zemini taş iken avlu zemini mermer kaplıdır. Revaklı avlunun ortasında 12 kenarlı beyaz mermerden gayet şık bir şadırvanı bulunmaktadır. Avlunun kuzey cephesi revak birimlerinin her birine, 2 kat halinde 2 pencere açılırken, doğu ve batıdaki kenarlarda ise yine 2 kat fakat ikişer olmak üzere 4 pencere vardır. Kuzey kenardaki kubbe küçük doğu ve batıdaki daha büyük son cemaat yerinde ise en büyük olmak üzere kubbelerin ritmik sıralaması göze çarpmaktadır. Akdeniz coğrafya havasını sezindiren sütun başlıklarına bakıldığında taç kapıdan avluya girildiğinde iki yandaki Mısır'ın lotus çiçekleri görülürken; tümü mukarnas başlıklardır. Bu özellik kubbelerin çeşitliğinde Timur dönemini hatırlatan soğan kubbeler olarak göze çarpmaktadır.⁵⁹

Edirne Selimiye Cami minareleri kubbeyi dört taraftan çevreleyen üçer şerefeli 70,80 m. yüksekliğindeki dört minare yakından nispetsiz gibi görünse de uzaktan yükseklik kazandırmaktadır. Şehzade ve Süleymaniye'de caminin dört minaresi de kütleler arasındaki uyumu desteklemesini tam olarak gerçekleştirilmeyen Sinan; bunu Selimiye'de yapmıştır. Minareler kat kat aşağıya doğru genişleyen ve yayılan gövdenin meyilli ve yuvarlak kitlelerini destek ayakları üzerindeki küçük kubbeciklerle birlikte toplayarak göklere çıkarır gibidirler. Daha önce inşa edilmiş olan üç şerefeli cami minareleri kalın kule gibidir. Fakat Selimiye'nin minareleri oldukça ince ve naziktir.

⁵⁹ D. Kuban, (1982): "Sinan", *Macmillan Encyclopedia of Architects*, IV, New York: 65.

İslam dünyasında bu minarelerden daha yüksek olan tek minare Delhi'deki Kutub Minar'dır. Kutub Minar'ın yukarıya doğru incelen gövdesi tabanda 14 metreye ulaşmaktadır. Halbuki Selimiye Cami minarelerinin tabandaki çapları sadece 3m. 80 cm.dir ve Edirne camileri içinden en uzun ve en ince minarelerdir. Harimin köşesine yerleştirilmiş olan minareler dikine yivlerle süslenmiştir. Kuzeydeki iki minarenin üç şerefesine üç ayrı merdivenle çıkılır. Bu üç girişin ilki; direkt en üst üçüncü şerefeye ikincisi birinci ve üçüncü şerefeye, üçüncüsü kapı ikinci ve üçüncü şerefele ulaşmaktadır. İlginç olan ise aynı anda minareye çıkmak isteyen üç kişinin birbirini hiç görmeden yukarıda buluşmalarıdır. Bu da yine Sinan'ın dehasının ürünüdür. Yine bu minareler 380 cm çapı ve 85 m. yüksekliği ile (külâh ve alem dahil) dünyanın bu denli inceliğe sahip en uzun minareleridir. Girişleri de dış avludan sağlanmaktadır. Kasnak etrafındaki sekiz takviye kulesi de ince ve uzun siluetleriyle endamlı minarelere ayak uydurmuş olan ikinci bir unsurdur. Minarelerin gövdeleri üzerindeki oluklu ve kaytan silmeler, gövdelerin dikine çizgisini vurgulamaktadır.

Klasik Osmanlı mimarlığı içinde alışılmadık nitelikte bir başka değişiklik, 6 m. derinlikteki mihrap bölümünün oldukça sade ve üçgen bir alınlığı sahip olmasıdır. Her taraftan son sınırlarına kadar gerilmiş ve tek kubbeyle örtülü mekan, girer girmez insanı adeta sihirli bir kuvvetle sürükleyip başka bir dünyaya mal etmektedir.⁶⁰ Yan kenarlarında iki kalın sütunçe ve mihrap girintisinin üç yüzeyi de çinilerle bezenmiştir. Çokgen profilli mihrap ana nişi köşelerinde de kum saati şekilli sütunçeler vardır. Ara niş mukarnaslı bir kavsara ile örtülü olup, en ilginç nokta ise mihrap çıkıntısının dışımda tam eksen üzerine heykelsi bir biçimde dev bir çörten yerleştirilmiştir. Bu çörtenin yağmur suyunu akıtma işlevi ile hiçbir ilgisi olmayıp yalnızca görsel bir öge olarak kullanılmıştır. Burada mihrap çıkıntısı kitlesel bir ifade açısından destekleyici bir strüktürel işlevi bulundurmaktadır. Fakat mihrabı hedefleyen eksensel dış avlu girişi yapıldığından ötürü mihrap duvarının görsel açıdan daha zengin kılınması gerekmiştir. Çörten ise dış ifade endişesiyle bağlantılı olduğu da bilinmektedir.

⁶⁰ Aslanapa, (2004): 293.

Cami iç mekanında kubbenin örttüğü alanın tam ortasında merkezde on iki mermer payeye oturan altında küçük şadırvan bulunan müezzin mahfili bulunmaktadır. Sinan'ın merkezi geniş ferah bir ç mekan şemasında caminin ayaklarının kenarlara itilmesi noktasında cami hacim ortasında bu müezzin mahfilinin bulunması Sinan isteği ile bir tezat oluşturmakta fakat bu noktada cami banisinin isteği doğrultusunda eserin yapılması buna dayanarak olmuştur. Halk arasında birçok derde deva şifalı suyun aktığına inanılan şadırvan şema olarak, Selimiye Caminin sekiz payeli şemasını aksettirmektedir. Sinan burada cami planını küçük ölçüdeki mahfil şadırvanına aksettirmiştir. Şadırvanın hemen üzerinde insanı hayrete düşüren muhteşem ahşap bir çarkıfelek bulunmaktadır. Yüksekliği 2.4 m olan bu mahfilin ayaklarında kibleye doğru en sol ve öndekinin iç tarafında ters lale motifi vardır. 12 ayağından ters lalenin bulunduğu ayağın çapraz karşısına gelen ayak dev bir sütun parçası şeklindedir. Gerçekten de Selimiye'nin ana kubbesini taşıyan dört dev paye bu paye tarzında yapılmıştır.⁶¹ Sinan mahfili ayaklarından birinin formunu paye şeklinde yaparak da caminin nasıl payeler üzerinde iskelet gibi durduğunu insanlara küçük bir örnekle göstermek istemiş olabilir. Yayvan dilimli alçak kaş kemerler üzerine oturan müezzin mahfiline kuzey-batı köşesindeki dilimli kalın paye içine oyulmuş merdivenle çıkılmaktadır. Altında bulunan yekpare mermerden zarif dilimli fıskiye sekizgen ve kare olarak iki havuzla kavranmıştır.

Selimiye Cami içinde kubbe yuvarlağına geçiş içinde kemerler arasına yerleştirilen mihrabın sol tarafında üstte Hünkar Mahfili sütunlar üzerine oturmaktadır. Hünkar Mahfili alt tavanında devrinden kalan kalem işlerince kıvrık dallar lotus ve palmet süslemelidir. Hünkar Mahfilinin ziyaretçiye kapalı olması gizemli bir havası olmasına ve içindeki süslemeler ise banisinin kişilikleri arasında bizlere ipuçları da vermektedir. Burada padişaha ait çilehane ve mihrabında küçük çok mükemmel fildişi sedef ve bağı kaplı bir kapı (aynısı İstanbul Süleymaniye'de de vardır) iliştilmesi ve minik odada dışarıya açılan küçücük pencereden de karşısındaki mezarlıkların görülmesi çok ilginçtir.

⁶¹ Uğurluel, (2005): 122 vdd.

Hünkar mahfilinin karşılığına denk gelen kütüphanenin alçı tavanında da zengin kalem işi olup, kadınlar mahfilinin de uzantısı gibidir. Hünkar Mahfili ve kütüphanenin üzerine gelen kemerlerde kumaş desenlerini andıran kalem işleri, en az yıpranmış orijinal bezemelerdir.

Minber, Hasan Çelebi ve Karahisari yazıları ile süslüdür ve yekpare mermer levhalardan meydana getirilmiştir.

Cami duvarları dört yılda tamamlanmakta olup dışta günün her saati ışık durumu değişikçe renkli cepheleri ile cami manzarası değişerek ayrı bir sihirli ifade kazanmıştır.⁶² Osmanlı mimarisinde dış cephe ve yüzeylere ayrı bir ilgi gösterildiğini bilmekteyiz. Yan duvarlarda bulunan sayısız pencere ile son derece aydınlık bir mekan etkisi yaratılmaya çalışılırken pencere sayısının 999 olduğu, kubbenin pencere sayısı 1000 adet olduğu için bu sayının 1000 e tamamlanmadığı söylentisi de mevcuttur. Dıştan pencerelerle sağlanan aydınlatma ve ışık etkisi iç mekanda kandil kullanılarak sağlanmıştır. Buradaki cepheler olgun nispetlerine erişmiş öne çıkan çörtlenler pencere alınlıklarına ve uygun yerlere yerleştirilen renkli taş süsleme panolar değişik (sivri-kaş-Bursa Kemer) kemerlerdeki kırmızı-beyaz renkli taşlar ve kemer şekilleri ile açıklıkların değişmesi, silmeler, payanda kemerleri, kuleler, iki kat halinde sırf cepheye hareketlilik kazandırmak amaçlı yapılmış galeriler ve bu öğelerin zeminden kubbeye sırayla kademelenmesi esere ayrı bir anıtsallık kazandırmaktadır.

Cami tamamen kesme taştan yapılmıştır. Kubbe ve tavanlardan tuğla kullanımı görülmektedir. Yaygın olarak kullanılan küfeki taşı İstanbul Bakırköy, Sefaköy ve Haznedar'dan getirilmiştir. Mihrap ve minberin şadırvanlarında da mermer malzeme kullanılmıştır.

Selimiye iç ve dış görüntüsündeki uyum ve denge mükemmelliği göklere uzanan güzel ve etkili silueti ile Türk mimarisinin doruğunda ve dünya şaheserlerinin arasında yer almaktadır. Konumu dış kütle biçimlenişinde minarelerin yeri, camiyi hangi yönden

⁶² Aslanapa, (2004): 285 vd.

bakılırsa bakılsın minarelerin ortasında kalan kubbesi ile yapının merkezi kubbeli şemasının hemen algılanmasını kolaylaştırırken minarelerin kompozisyonunun bakılan noktaya göre farklı olmasına, hatta sayılarının da değişik görülmesine yol açmıştır. Bu aslında perspektif görünümün yarattığı doğal bir sonuçtur.⁶³

ÇİNİLERİ: Türk çini sanatının en parlak devrinde yapılmış olan birbirinden farklı göz alıcı renk ve desenleri ile çini süslemeleri, yapının içindeki üstün mekan etkisini bozmayan, mimari bezemelerinin yoğunluğu altında ezilmemesi prensibine uygunluk göstermektedir. Fakat iç ve dış süsleme programı, panoların kalitesi ve desen açısından tek örnekle olması Sinan'ın mimari başarısı tartışılmaz eşsiz yapıyı çini sanatı açısından da çok önemli bir konuma oturtma başarısında saklıdır.

Sultan II. Selim'in çinileri 1572 tarihli bir fermanla İznik'e sipariş ettiği bilinmektedir. Ayrıca Sultan'ın doğrudan dönemin mimarbaşı Sinan'a gönderdiği fermanla da yapının çinileri özellikle Hünkar Mahfilinin çini süslemelerini Sinan'ın fikrine bırakılması ona duyulan güveni belgelemektedir. Yine aynı tarih içerisinde gönderilen diğer fermanla da, Hattat Molla Hasan'ın çalışması için, Sinan tarafından yapılan teklif kabul olunmuş, Divan da yazılan hüküm, kenarında da kaydedildiği gibi Çini Emni vasıtasıyla gönderilmiştir. Diğer bir fermanla da Hünkar Mahfilinin duvarlarının pencerelere kadar çini ile yazılmasının, Sinan'ın münasip gördüğü üzere olması istenmiştir.⁶⁴

Sinan'ın caminin yazıları konusuyla hattat Hasan Karahisari'nin ilgilendiği, camideki yazı düzeninin hem çini üzerinde hem de kalem işinde Sinan'ın kendi zevki ve isteği doğrultusunda ayarlandığı bilinmektedir. Yani Sultan, cami süslemelerinden bazılarını Sinan'ın usta işçilik ve zevkine bırakmıştır. Caminin yazıları birkaç ay sonra gönderilen bir belgede II. Selim, Sinan'ın “Şahnişin kubbesinin ve duvarlarının süslü mü sade mi olsun?” sorusunu cevaplamıştır. Burada geçen “Şahnişin” terimi birçok

⁶³ H. Kuruyazıcı, (1998): “Selimiye: “Bir Yapı, Dört Farklı Görünüm”, *Edirne: Serhattaki Payitaht*, İstanbul: 366 vd.

⁶⁴ Anhegger, (1941): 165 vdd.

araştırmacı tarafından, Farsça anlamı (hükümdarın oturduğu yer) göz önüne alınarak “Hünkar mahfili” şeklinde yorumlanmıştır. Fakat Osmanlı teknolojisi bilgilerimize göre şahnişin, yapıların cephelerindeki çıkıntılar olarak ifade edilmektedir ve mihrap çıkıntısı olarak algılanmalıdır. Sultan II. Selim pencerelere kadar yapının çiniyle süslenmesini, pencere üstlerinde ise “Fatıha” suresinin çini ile yazılmasını istemiştir. Mihrap çıkıntısının aynen ifade edildiği şekline uygunluğu da bu teze kanıt olarak gösterilebilmektedir.

Edirne Selimiye Cami çinileri, 16. yüzyılın paha biçilemez değerdeki İznik çinileri olup, sıraltı tekniğiyle imal edilmiştir. Özellikle renk olarak kabarık kırmızı renk ve farklı tasarımları ile çiçek motifleri üzerinde durmak doğru olacaktır. Selimiye Cami’nde bulunan çinilerin yerini belirtmek gerekirse:

1. Dışta: Son cemaat yerinde kuzey-doğu ve batı duvarlarında en alttaki dikdörtgen pencere üzerindeki sivri alınlıklar içerisinde bulunan lacivert üzerine beyaz celi sülüs “Besmele-Ayet-el Kürsi” yazılı on altı adet çini süslü alınlıklar

2. Caminin iç mekanında:

- Hünkar mahfili

- Mihrap Duvarında

- Minber Köşkü duvarında ve sivri kemerli alınlığında

- Kadınlar mahfili ve galerileri taşıyan kemerlerin köşe dolgularında

- Kadınlar mahfili ve kıbleye bakan pencere alınlıkları

- İç mekanı çevreleyen doğu-batı ve güney mihrap duvarı üzerinde bulunan mavi üzeri beyaz yazılı çini bezemeler olarak görülmektedir. Bu çinileri pano ve motiflerinin çeşitliliğine göre daha sağlıklı bir şema halinde gruplandırarak ele alalım:

1-Bitkisel Bezemeli Alınlıklar: Birbiri ile aynı desende toplam 7 tane alınlık bulunmaktadır. Beyaz zemin üzerine çok renkli sıraltı süslemeli alınlıkların ana ara renklendirmelerinden dolayı farklılıklar göze çarpmaktadır. Mesela, kiminde yeşil tonu biraz daha farklı iken, diğerinde firuze biraz daha ağırlıkta kullanılmıştır. Bu özellikler kompozisyon bütününe görünümünü etkileyecek şekilde uygulanmamıştır. Bakıldığı zaman hepsi aynı gibi görünse de kompozisyonun esasını ince dallarla bağlanmış kırmızı zeminli lacivert ve firuze dolgulu kanatlı rumiler, çeşitli boyut ve görünümdeki hatayilerle yapraklar oluşturmuş, etrafını ise sivri yapraklı bir bordür çevrelemiştir. Bordür renklendirmesinde küçük farklılıklar görülürken, içten ve dıştan ince kırmızı şeritle sınırlandırılmıştır.

2-Yazılı Alınlıklar: Bu tarzda toplam 21 (minberin yanındaki, güney-batı köşede 3, güney-doğu köşede 2, son cemaat yerinde 16) adet yazılı alınlık bulunmaktadır. Hepsinin zemini lacivert harfler ise beyazdır. İstifli sülüs hatlı yazıların aralarında bazen bir rozet ya da bir yaprak yer almaktadır. Bordür olarak ise sivri yapraklı motif daha farklı bir renklendirmeye ele alınmıştır. Ancak hakim renk yeşildir. Bu alınlıklarda cami içindeki beş tanesinden en dışta olanlarında (güney duvarındaki en doğu ve en batıdaki alınlıklar) bu bordür beyaz üzerine yeşille renklendirilir. Bunun dışındaki içte üç tane dışta son cemaat yerinde 16 alınlıkta yeşil zemin üzerine beyaz sivri yapraklar kullanılmıştır.

Bordürleri ise; ince kırmızı şeritle sınırlandırılmıştır. Son cemaat yerinde batı taraftaki sekiz alınlıkta “Besmele” ve “Ayet el Kürsi” yazılmıştır. Son cemaat yeri alınlıkları dış etkilere ve tahribe açık bir bölümde yer aldığından harap olmaya yüz tutmuş durumdadır. Dökülen çini boşluklarının boya ile doldurulmuştur. Bu alınlıklar yaklaşık 194 cm. en 110 cm yüksekliğe sahiptirler.

3.Mihrap Çıkıntısındaki 4 büyük Pano: panoların zemini beyaz olup çok renkli süslenmiştir. Ortalarında beyaz olup kompozisyonun hakim motifini meydana getiren salbekli şemseler görülmektedir. Şemselerin en dışında kırmızılı çiçekli bordür, onun içinde beyaz, damarları yeşil dilimli yapraklardan oluşan bir başka bordür

dolanmaktadır. 4 şemsenin zemini lacivert, içleri beyaz spiral kıvrımlar üzerindeki kırmızı yeşil dolgulu Rumilerle dolgulanmıştır. Şemselerin ortasında karşılıklı iki kanatlı ruminin oluşturduğu motifler batıdan doğuya 1. Yeşil, 2. Firuze, 3. Firuze, 4. Kırmızı zeminlidir. İçleri helezonlu kıvrım merkezli, Rumili, palmetli,agraflı motif oluşturmaktadır. Şemselerin ekseninde salbeklerin arasında iri birer hatayi bulunur. Salbeklerin hepsi kırmızı zeminli olup, sadece mihraba doğrudan bitişik olan daha koyu bir tondadır. Çoğunlukla kullanılan kırmızılar ise hep koyudur. Salbek beyaz renkli, kobalt dolgulu rumilerle dolgulu olup, ortasında palmet vardır. Panolar genellikle küçük ton farklılıkları ve motif renk çeşitliliği ile değişik görünürken; karolar ise yaklaşık 24.5x24 cm. tutulmuştur.

Sivri kemerli panoların köşelikleri helezonlu kıvrımlar üzerindeki Rumilerle bezenmiştir. Mihrabın iki yanındakiler beyaz zemin üzerine lacivert konturlu kırmızı dolgulu olup hünkar mahfilinde doğu duvarındaki pencere köşeliklerindekiyle benzerlik göstermektedir. Diğer iki panonun, (mihrap çıkıntısındaki iki yan duvarda karşılıklı yer alan panolar) köşe dolguları ise yeşil zemin üzerine beyaz konturlu olup, batıdaki kırmızı, doğu duvarındaki ise lacivert ve kırmızı renkle süslenmiştir.

4.Mihrap Çıkıntısında İki Yan Duvarda Karşılıklı Yer Alan İki Pano: pano karoları genelde 23.5x23 cm.dir. Zemini beyaz olup dört kanatlı ruminin yayvan madalyonlar meydana getirdiği ve aralarının hatayi ile iri yapraklarla bezendiği bitkisel(natüralist) bir kompozisyon görülmektedir. Batıdaki kırmızı ağırlıklı; doğudakinin ise hatayi içleri firuze renkle boyanmıştır. Sivri kemerli köşelikleri ise, firuze zemine beyaz konturlu kırmızı dolgulu helezonlu rumilerle süslenmiştir.

5-Mihrap Çıkıntısında İki yan Duvardaki İnce Uzun Karşılıklı Eş 2 Pano: 21.7 x 17.cm.lik yan yana iki karoda n oluşmuş zarif ince bir panodur. Pano süsünde daha çok küçük çiçekler tercih edilmiştir. Hatayi, şemse ve yapraklardan oluşan sonsuzluk prensibine uygun bir kompozisyonu olup; yine ince, beyaz zemine yeşil, üç dilimli yapraklar biçimindedir. Mihrap çıkıntısındaki diğer büyük panoların büyük bordürleri, bu pano dışında hepsi aynıdır. Bir rozet, bir yaprak biçiminde atlamalı olarak süreklilik

gösteren, lacivert zemin üzerine beyazla yapılan motifler, kırmızı ve yeşille renklendirilmiştir. Bunların 1.2.5. sıradaki bordürlerin hatta Hünkar mahfilindekilerin hiçbiri bordür çinisi şeklinde olmayıp, kompozisyon korosunun içersinden uzanmaktadır.

6- Mihrabın İki Yanındaki Simetrik 2 Pano: Panonun genişliği yaklaşık olarak 26X27,5 cm.lik 2 karodan meydana gelmektedir. Sivri yapraklı bordür tercih edilip, kompozisyon şemasında dişli dört yaprakla çevrelenmiş şemse motifinden oluşmuştur. Yapraklar mavi, otları kırmızı damarlı olarak işlenmiştir. Yeşil zemine şemseler kırmızı hareketli çerçeve ile sınırlandırılmış olup, içleri beyaz renkli kırmızı dolgulu rumilerle bezenmiştir. Panonun deseninde sonsuzluk fikri direkt kendini hissettirmektedir. Bordürün kesiştiği kenarlarda yarım şemseler görülürken, üst kısımda basit rumili küçük köşelikler göze çarpmaktadır.

7- Mihrap Çıkıntısında Pencereilerin Üzerindeki Yazılı Alınlıklar: Pencereilerin üzerinde dilimli kartuş biçiminde düzenlenmiş altı tane ayet metinli alınlık ulunmaktadır. II. Selim'in çiniye yazılmasını istediği "Fatiha" suresi bu alınlıklardadır. En kenarda yer alanları pencerelere göre daha dar niş şeklinde düzenlenmiştir. Yazıların zemini ise lacivert, harfler beyazdır. İstifli celi- sülüs hatla yazılan surenin aralarında rozet ve yapraklar yerleştirilmiştir. Kartuşların dilimli köşelik kısımları firuze zemin üzerine beyaz renkli kırmızı dolgulu rumilerle süslenmiştir. Pencere üstü, kartuş şeklinde olup, yazılı alınlıkların bordürleri farklıdır. Genişliği bütün bölümdeki büyük panoların çevrelerindeki lacivert zemine rozet ve yaprak desenli bordürün aynısıdır. Ancak; bu bordürlerin zemini beyaz olup, "S" kıvrımlı açık yeşil yapraklar arasındaki rozet ve hatayiler atlamalı olarak kullanılmıştır. Bordür yine tek parça halinde karo olmayıp, alınlık çizgisine de dahil tutulmuştur.

8- Mihrap Çıkıntısında Çinilerin En Üst Hızasında Dolanan Yazı Kuşağı: Lacivert zemin üzerine, istifli sülüs hatla, beyaz harflerle yazılmış olan ayet kuşağının etrafı, bu mihrap çıkıntısında sadece burada rastlanan bordür çinisi olarak üretilmiş karolarla

çevrelenmiştir. Bordür açık yeşil zemine beyaz renkli kırmızı ve lacivert dolgulu ince rumi ve palmetlerden meydana gelmiştir.

9- Hünkar Mahfilini Taşıyan Kemerlerden Batıya Bakanların Arasını Dolgulayan Bezeme: Beyaz üzerine daha çok mavi tonlarının hakim olduğu hatayi ve yapraklı bir kompozisyona sahiptir. Kemerlerin birleşme noktasının üstünde ortada hatayili kompozisyonu kesen iri yuvarlak bir madalyon zemini de kırmızı olup üzeri beyaz renkli içleri kobalt mavisi ile renkli Çin bulutları ile bezenmiştir. Madalyonun çevresi koyu mavisi ile konturlanmış mavi yaprakların aralarında firuze şerit geçmekte, yaprak ortasında ise kırmızı bir damar görülmektedir. Bununla birlikte kemerlerin köşelerinin yan ve üst kenarlarında yarım, iri, kırmızı zeminli hatayiler bulunmaktadır. Süsleme lacivert zemine beyazla yapılmış firuze ve kırmızı ile renklendirilmiş rozet ve yapraklı bir bordürle çevrelidir. İçten ve dıştan ince kırmızı şeritle sınırlanan bordür yine cami içindeki diğer bordürler gibi ayrı bordür çinisi şeklinde olmayıp, kompozisyon şemasına birleşik olarak süslenmiştir.

10- Hünkar Mahfilini Taşıyan Kemerlerden Kuzeye Bakanların Arasını Dolgulayan Bezeme: 9 numaradaki kompozisyona benzemekle birlikte (Hünkar mahfilinin dikdörtgen planlı mihrap bölümünü taşıyan kemerlerin dar yüzü) bulunduğu yerden dolayı dar bir alana çini bezenmiştir. Zeminde hatayi ve yapraklar bulunup, orta kısımda bir çift kanatlı rumi arasında iri hatayi bulunmaktadır. Bordür bezemesi ise 9 numarada belirttiğimizle aynı şemaya sahiptir.

11- Kuzeydeki Kadınlar Mahfilini Taşıyan Kemerlerin Doğu Kanatta Yer Alan Bölümü: (Doğu Duvarın kapıya kadar olan bölüm bu sırayla) Bütün kompozisyon beyaz zemine işlenmiştir. Köşeyle birleşen spiral kıvrımlar üstündeki rumi ve hatayilerle bezenmiştir. İki kemer arasındaki üçgen boşluğun zemini hatayi ve yaprak dolgulu olup, ortasında ise iri bir hatayinin etrafı kıvrımlı, sivri dişli iri yapraklarla çevrilidir. Üçgenin üst kısmında iki tane yarım iri hatayi bulunur. Diğer üçgen boşlukta ise, ince spiral dallar üzerindeki hatayi, rumi ve yapraklarla bezeli zemin göbekte, Çin bulutlu iri madalyon çevresi iri kanatlı rumilerle çevrelenmiş firuze zeminli beyaz Çin bulutları ile

süslenmiş madalyonla kesilmiştir. Yine aynı madalyon bu kez yarım haliyle üçgenin üst kısmında 2 tane olarak tekrar uygulanmıştır.

Kemerin kubbeyi taşıyan payeye bağlandığı kasede ise, bulunduğu boşluğa yayılmış çok etkileyici bir natüralist kompozisyon şeması görülür. Lale, gül ile süslü dallar sarmaşık gibi köseyi doldurmaktadır. Bu kemer aralarındaki bütün kompozisyonları çevreleyen birbirine çok benzer 2 farklı bordür kullanılmıştır. Bordürdeki çiniler karolar halinde olmayıp, kompozisyon şemasına bağlı, lacivert zemin üzerine beyaz renkli, kırmızı, firuze ve yeşil rozet ve yapraklardan meydana gelmektedir.

12- Kuzeydeki Mahfili Taşıyan Kemerlerin Batı Kanatta Yer Alan Bölümü:

(kapıdan batı duvarına kadar olan bölüm sıra ile) Kompozisyonun hepsi beyaz zemine çok renkli bezenmiştir. Bordür olacak 11. maddede anlattığımız özelliklere sahiptir. Kapı yönündeki köşeden ince spiral kıvrımlar üzerindeki rumilerle bezenmiştir. Ortada iri bir şemsenin içi firuze dolgulu Rumilerle bezenmiştir. Ortada iri bir şemsenin içi firuze zeminli olup, beyaz renkli, kırmızı kobalt mavisi Çin bulutlarıyla süslüdür. Diğer üçgen boşlukta ise, bahar açmış ağaç kompozisyonu çok başlı olarak yerleştirilmiştir. Tam eksenden simetrik şekilde dağılan dallar mavi bahar çiçekleriyle süslüdür. Natüralist ağaç motifini ağacın kökünden çıkan ve ağaca göre daha iri kalan iki kırmızı renkli lale ile pekiştirilmiştir. Ağaç dalları lacivert benekli, laleleri delmektedir. Köşeye birleşen bölüm ise, yine kemerlerin başlangıç bölümündeki (kapı tarafı) süslemenin tamamen simetriği durumundadır.

14- Kubbe Eteğindeki Yazı Panoları: Mihrap ekseni ve buna dik olan eksende,

kubbeyi taşıyan payeleri birbirine bağlayan kemerlerin köşeliklerinde, lacivert zeminli, daire formu levhalar üzerinde, beyaz sülüs harflerle yazılmış “Allah”, “Muhammed”, “Ebubekir”, “Ömer”, “Osman”, “Ali”, “Hasan” ve “Hüseyin” isimleri okunmaktadır. Bunlar dahi insanı büyüleyen; caminin huzur ve refahı işleyen rolüne ayrı bir hava katmaktadır kuşkusuz.

HÜNKÂR MAHFİLİ

Hünkar mahfilinin bütün yüzeylerinde iki çeşit bordür kullanılıp, harim bölümündeki çiniler gibi kompozisyon şemasına bağlı olarak işlenmiştir. Sinan bu küçük mekanı, Sultan'ın isteği doğrultusunda süslenmiştir. Devrin çinilerin en karakteristiği olan ve kabartma olacak şeffaf renksiz sıraltına uygulanan kabartma mercan kırmızısı rengi burada birbirinden çeşitli kompozisyonları renklendirdiği görülmektedir. Bordürler ise içten ve dıştan firuze renkli ince şeritle sınırlandırılmıştır. Giriş bölümü bordürleri ise rozet, hatayi ve yapraklarla zenginleştirilmiş kara fillerin atlamalı dizileriyle meydana gelmiştir. Mihrap bordüründe ise; hatayi ve yaprak motiflerinden oluşmaktadır. Bütün panoların zemine beyaz, sadece çilehane odasına geçişi sağlayan kapının tepeliği, kapıların kemer köşeleri ve yazılı alınlıklarının zemini lacivettir. Burada bulunan çinileri gruplandırarak incelemek gerek ise;

1-Mihrap Tarafından Kapı Yönüne Bakıldığında Kapının Sol Tarafında Kalan

Pano: Sonsuzluk fikrine uygun olacak kompozisyonda beyaz çiçek dolgulu şemseler kompozisyonun ana motifini oluşturup, yine kırmızı renkli lalelerle birbirine bağlanmıştır. Şemse ve laleler, zemindeki mavi tanlarıyla oluşmuş ince dallarla bağlanmış hatayili süslemenin üstüne yerleştirilmiştir. Bu karoların ölçüsü yaklaşık olarak 24x24 cm. boyutlarındadır.

2-Mihrap Tarafından Kapı Yönüne Bakıldığında Kapının Sağ Tarafında Kalan

Pano: İnce- uzun dardan pano beyaz zemine lacivert rengin hakim olduğu panodan ilk bakıldığında dikkati çeken özellikle lacivert zeminli içleri beyaz renkli kırmızı ve yeşille renklendirilmiş natüralist çiçek demetleriyle süslenmiş iri şemselerdir. Panonun zemini iri hatayi ve yapraklarla doldurulmuş olup şemseler bunları kesmektedir. Eksen üzerinde üç tane iri şemse ve aralarında yine aynı eksende alt kısmı şemse üst kısmı palmet şeklinde değişik formlu motifler yer almaktadır. Bunlar kırmızı zeminli olup içleri beyaz renkli lacivert ve yeşille zenginleştirilmiş stilize ve natüralist çiçek demetleriyle bezenmiştir. Panonun kuzeyinde kenarlarında, eksen üzerindeki motifler kaydırmalı olarak şemsenin hizasına küçük boyutlu şemse, palmet bileşimi biçimindeki motif diğerleri ile aynı şekilde atlamalı olarak dikine ortadan ikiye kesilmiş olarak yerleştirilmiştir. Karolar ise yaklaşık 24.5x24.5 cm. boyutundadır.

3-Hünkar Mahfili'nin Doğu Duvarında Pencereilerin Dış Tarafında İki Köşede ve Mihrap Kemerlerinin İki Yanında Yer Alan Bahar Açmış Ağaç Desenli Pano:

Pencere hizasında bulunan panolar birbirinin aynı gibidirler. Karolar yaklaşık 25.5x25.5 cm boyutludur. Zemin beyaz olup ağacın gövdesi ve dalları koyu bir mor ile belirlenip, çiçekler ise göbekleri kırmızı dolgulu mavi renklendirilmiştir. Aralarda yeşil yapraklar ve ağacın dip kısmında sivri dişli kıvrık iri yapraklar, natüralist çiçekler görülmektedir. İnce dallar üzerinde lale, nergis ve sümbül özellikle doğadaki görünümlerine uygun olarak işlenmiştir. Yine bu kompozisyon deseni harim kısmında, 12 numarada anlatmış olduğum bahar açmış ağaçlı panoya renklendirme açısından çok benzemektedir. Pencereilerin dış kenarındaki iki pano dilimli kaş kemer şeklinde, köşelikler kırmızı zemine spiral kıvrımlar üzerindeki lacivertle renklendirilmiş beyaz Rumilerle bezenmiştir. Mihrap kenarının iki tarafındaki panolar ise, Bursa kemeri şeklindedir. Mihrabın değişik kemer formunda başka pencere kenarındaki panoların düzeni ve rengi açısından çok fazla değişikliğe sahip değildir. Yalnızca mihraba doğru baktığımızda sağ tarafta (harim tarafında) kalan pano daha sıkışık bir görünüme sahiptir. Mesela; diğer üç panonun alt kısmında beş adet lale motifi bulunurken bu pano içerisinde 3 tane lale bulunmaktadır. Ayrıca Bursa kemerli köşeliklerin zemini de firuze olduğu için renk açısından mavi renk baskın olarak kendini ortaya çıkarmaktadır.

4-Doğu Duvarında İki Uçta 3 Numarada Sözü Edilen Bahar Açmış Bezemeli Panoların Üzerinde Yer Alan Bir Çift Elma Ağaçlı Pano: Birbirlerinin tamamen aynı ve devrin Türk çini sanatının bugün için bilinen bir fragmandan başka olarak tek örneği durumundaki kırmızı elma ağaçlı panodan kuzey duvara bitişik olanı daha sağlam durumdadır. Güney duvara bitişik köşedekinden ise sadece yarım iki karo kalmış, diğer kısımları boyanarak tamamlanarak kötü bir şekilde onarılmıştır. Osmanlı çini süslemeciliğinde özel bir yere konan ve Osmanlı Sarayı'nda buraya getirildiği de düşünülen bir çini bezemedir. Bu elma ağacında, bahar açmış ağaçların artık meyvesini verdiğini belirtildiği bir hayal gücüne ulaşmıştır.⁶⁵ Kuzey köşedekinin, üst kısmının

⁶⁵ Ş. Yetkin, (1965): "Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri", *Sanat Tarihi Yıllığı*, İstanbul: 99, resim 28.

eksik olduğu ve başka çinilerle adeta bir yama yaparcasına yerleştirildiği görülmektedir. Pano kemer kısmıyla birlikte 40x100 cm ölçülerine sahip olması gerekirken, bugün 40x82 cm.'dir. Ayrıca panonun yan ve uzun kenarlığı incelendiğinde genişliğinin de daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Çünkü kenardaki Çin bulutu tarzındaki motiflerin kesilmiş olduğu anlaşılmaktadır ki; bütün bunlar birer kanıt olarak görülmektedir. Pano kompozisyon şeması olarak ele alındığında, beyaz zemine çok renkli ve göz alıcı süslemeye tabi tutulduğu görülmektedir. Temiz beyaz üzerinde ağacın gövdesi ve dalları yeşilimsi kahverengi olarak, elma ağacının dalları oldukça gerçekçi yeşil yapraklar arasındaki iri kırmızı elmalarla adeta zenginleştirilmiştir. Tekrar ağacın dibindeki natüralist çiçeklerin lale, karanfil, sümbül ve nergislerin ağaca göre kıyaslandığında gerçek boyutlarından oldukça uzak oldukları da tabiidir.

5-Doğu Duvarındaki Üç Pencerenin Alınlıkları: Doğu duvarındaki üç pencerenin üzerinde sivri kemerler üzerinde lacivert üzerinde beyaz istifli celi-sülüs hatla yazılmış alınlıklar bulunmaktadır. Alınlık çevreleri bordürlerle çevrenip, köşelikler beyaz zemin üzerine ince spiral kıvrımlar üzerindeki lacivert konturlu kırmızı renkli konturlarla bezenmiştir. Bunların etrafını ise yine aynı bordür dolaşmaktadır.

6.Doğu Duvarındaki Üç Pencerenin Arasındaki İki geniş Pano: Doğu duvarındaki pencere aralarındaki geniş yüzeyi kaplayan yayvan iki pano kompozisyon açısından 2 numarada anlattığımız panoyla benzeşmektedir. Fakat buradaki panolar daha geniş ve alçak olup renk olarak da kırmızının hakim olduğu görülmektedir. Panolar pencerenin üst hizasına kadar sürmekte ve karoları ise yaklaşık 26x26 cm boyutlarındadır. Beyaz üzeri kırmızının kullanıldığı kompozisyonda çok renkli hatayı ve yaprak süslü zemin dolgusu kabarık mercan kırmızısının başarı ile kullanıldığı iri dilimli şemselerle kesilmektedir. Şemselerin zenginleştirilip natüralist, arada stilize çiçeklerin (hatayı gibi) zengin demetleriyle süslendiği görülmektedir. Demetler içerisinde açmış gül ve goncaları, karanfil, laleler, nergisler, rozet ve hatayiler ise bakıldığı an kendini hissettirmektedir. Kenarlarda da sonsuzluk fikrini yaşatan yarım şemseler bulunmaktadır.

7-Doğu Duvarı Pencere Aralarındaki 2 Panonun (6 numara) Üzerindeki Kûfi Hatla Yazılmış 2 Pano: Lacivert zemin üzerine beyaz hatla tersten yazılmış kare levhalar sivri kemerli alınlıkların arasında yer almaktadır. Kuzeyden güneye doğru sıralandığında çarkıfelek şeklinde düzenlendiği 4 kere “Muhammed” ve yine 4 kere “Ali” isimleri okunmaktadır. Kûfi yazı stili oldukça zor ve tecrübe isteyen bu tezyini nasıl ustalıkla işledikleri görülmektedir.

8-Güney Duvarında İki Tanesi İtikaf Odasına (çilehane) geçilen kapının iki yanında diğer ikisi ise mihrabın üstünde yer alan yazılı kartuşlar: Kapının hemen yanındaki iki kartuşun çevresi kırmızı ve beyaz ince bantlarla kuşatılıp zeminleri lacivert sülüs hatla yazılan metnin harfleri beyazdır. Kaşeleri yeşil zemin üzerinde beyaz Rumilerle bezenmiştir. Bu iki kartuş da iki parça olarak Kelime-i Şahadet bulunmaktadır.

Mihrap üzerinde yine aynı karakterdeki yazıyı yine çok benzer bir kompozisyonda görmekteyiz. Dilimli kartuşlar burada firuze çerçeveli olup boşluklarda kırmızı zemin üzerindeki beyaz Rumilerle doldurulmuştur.

9-İtikaf Odasına (Çilehane) Girilen Kapının Batı Tarafındaki Pano: Sonsuzluk temasına olan karolar süslemesiyle dikkati çeken kompozisyona sahip olan karolar 24x24.5 cm. ölçülendirilmektedir. İçleri rozet dizileriyle doldurulmuş lacivert renkli dört sivri dişli yaprağın meydana getirdiği çerçevenin içinde lale-karanfil, lale-rozet, karanfil-gül rozet demetleri çok renkli süslemelerle görülmektedir. Kompozisyon simetrisinde kapının diğer yanında bulunan çini bezemeden ise sadece 3 karo kalmıştır. Üstteki natüralist kompozisyona karşılık simetride soyut motiflerle hatayilerle oluşmuş bir bezeme ile denge sağlamaya çalışmıştır. Bu bölümdeki eksik kompozisyon boya ile taranmış olduğu dizelerden belli olmaktadır.

10-Mihrabın İki Yanındaki Panolar: Bahar açmış ağaç panolarının (3. maddede anlattığımız) altında yer alan üzerinde panolar gibi batı taraftaki dar doğudaki daha geniş olan beyaz zemin üzerine yeşil ve mavi renkli panolardır sivri kemerli panoların

sivri dişli dörütlü yaprakların oluşturduğu basık Şemselerin arasındaki iri ikişer hatayı ile süslendiği görölmektedir.

11-Sivri Kemerli Mihrap ve Köşelikleri: Mermer mihrabın sivri kemerli aynalığı boya ile yapılmış yazı ile doldurulup, kemerin kendisi ile renkli geçme taşları anımsatan çinileri ile çok değişik görünüm arz etmektedir. Beyaz zemin üzerinde mavi tonları ile iri palmetlerin içleri rumi ve hatayı bezelidir. Kemerlerin iç kısmı da hatayilerle süslü olup köşelikler spiral kıvrımlar üzerindeki rumi ve küçük hatayilerle bezenmiştir.

12-İtikaf Odasına (Çilehane) Açılan Kapı: Kapının bütün kemeri ve içi, kenarları, sütunçeleri, etrafındaki profilleri ve taç şeklinde biçimlenen alınlığı çini kaplıdır. Kapının iki yanı beyaz zemin üzerindeki çok renkli natüralist çiçek demetleri ile bezenmiş lacivert renkli Şemselerle süslenmiştir. Sütunçe ve kum saatleri aynı şekilde Şemselerle bezeli olup aralarda Kütahya üretimi olduğu düşünölen onarım parçaları da seçilebilmektedir. Kemerin üst kısmı sivri dişli kıvrımlı yaprak ve hatayilerle süslenmiş köşelikler ise pencere köşeliklerinde görölen tarzda ince spiral kıvrımlar üstündeki Rumilerle süslenmiştir. Kapı köşelikleri ise lacivert zemine beyaz renkli, kırmızı renkli motiflerle renklendirilmiştir. Tamamen çiniyle kaplanmış profil dizisinden sonra tam tepede iri palmetle son bulan dilimli taç şeklindeki alınlıktır. Lacivert zemin adeta kumaş veya halı desenlerini hatırlatan soyut bitkisel kompozisyon giriftliği ile oldukça dikkat çekmektedir.

13-Mahfile Girilen Kapı: Kapı çilehane kapısı gibi tamamen çini süslenmiştir. Kapının kenarları ve kemeri aynen karŐıdaki kapının kemerlerinde kullanılan bezeme ile kaplanmıştir. Kapı kemerlerinin iç yüzü beyaz zemine yeşil renkli içleri yine çiçek demetiyle zenginleştirilmiş Şemselerle süslenmiştir. Sütunçeler renkli porfirleri anımsatan değişik türde benekli çinilerle doldurulmuştur. Basık kemerli kapının üzerindeki kısım yine çilehaneye geçilen kapının köşelikleri gibi koyu zemin üzerindeki spiral kıvrımlı Rumilerle süslenmiştir. Beyaz zemin üzerine Çin bulutlu ve hatayı dolgulu bir çift dilimli kenarlı yaslı kartuş yer almaktadır. Kapının tüm çevresi yine çinilerle kademelenmiŐti. Tepede yine karŐısındakine çok benzeyen onun simetriği

şeklinde fakat daha da sivriltilmiş bir alınlık yer almaktadır. Bunun zemini diğerinin tersine beyaz daha sade bir süslemeye sahiptir. Mihrabın üzerindeki ayette yeşil zemine sarı renk ile yazılan “hiçbir malın ve evladın fayda vermediği o gün (kıyamet günü) ancak selim (temiz) bir kalp fayda verir” (şuara suresi, 26/88-89) yazılıdır.

Selimiye Cami hünkar mahfiline ait olan çiniler farklı tasarım ve örnekleri olan çok az olan çiçek motifleri ile ün kazanmıştır. Fakat ne üzücüdür ki bu çinilerden bazıları 1877-78 Osmanlı-Rus savaşı Edirne işgalleri sırasında kaçırılmış olan günümüzde halen Leningrad / Petersburg Hermitage Müzesinde sergilenmektedir.

Selimiye Cami Dar'ül-kurra da Vakıf Müzesi bünyesinde iki çini karo bulunmaktadır. Bunlardan biri revaktan çıkan çini (25x25x2 cm) diğeri ise hünkar mahfilinde çıkan çinidir (26x25x1.2 cm).

2.4. 17. YÜZYIL OSMANLI ÇİNİLERİ

Aynı mükemmelliğe sahip çini ve seramik üretimi 17. yüzyıl ortalarına kadar devam etmiş, 17. yüzyıl ikinci yarısında itibaren Osmanlı devletinin karşılaşmış olduğu kendi içindeki karışıklıklar ve ekonomik sıkıntılar İznik'teki atölyelere yansımaya başladığından çini ve seramik kalitesinde bozulmalar kaçınılmaz hale gelmiştir. Renklerin bulanıklaşması, kırmızı rengin kahverengiye döndüğü ve zaman içinde yok olduğu, desenlerin irileşerek özensiz bir şekilde işlendiği, hamurun kabalaştığı gözlenmiştir. Bu dönem içinde İznik'teki atölyelerin saray dışında müşterilere yöneldiği ve hızlı üretimle seramik parçalara ağırlık verdiği fark edilmektedir. Aynı tarihlerde sarayda yapılan siparişlerin de geciktirildiğini gösteren belgeler mevcuttur.⁶⁶

⁶⁶ Atasoy - Raby, (1989): 23.

2.5. 18. VE 19. YÜZYILLARDA OSMANLI ÇİNİLERİ

18. yüzyılda İznik atölyelerinin kapanması sonucu yeni çini merkezi olarak KÜTAHYA ortaya çıkmıştır. Aslen Kütahya'nın da İznik'le birlikte 14 yüzyıldan beri faaliyet göstermeye başladığı bilinmektedir.⁶⁷ Ancak; Kütahya 18. yüzyıla kadar ikinci merkez olarak varlığını korumuş ve üretimine devam etmiş, İznik'teki faaliyetlerin tamamen durmasıyla alternatif olarak parlamıştır. Bu dönemde Kütahya'da bir yandan İznik'in kopyaları mavi-beyazlar çinili eserleri süslerken diğer taraftan da konuları, renkleri ve teknik özellikleriyle geleneksel üsluptaki örneklerden ayrılan bir grup seramik ortaya çıkmıştır. Kütahya seramikleri, beyaz hamurlu, sıraltına, sarı, kırmızı, yeşil, kobalt mavisi, firuze, siyah, mor renklerle işlenmiş serbest desenli, ince duvarlı fincan, kâse, tabak, vazo gibi formlar üzerinde yer alan seramiklerdir.

19. yüzyılın ilk yarısında Kütahya'da bir durgunluk dönemi yaşanırken, yüzyılın ikinci yarısı ve 20. yüzyılın başında üretim tekrar canlanır. Desenler ise İznik kopyaları olmaktan öteye gidememiştir.

18. yüzyılın başında Kütahya'nın dışında, İstanbul'da alternatif bir çini merkezi düşünülmüştür. Dönemin sadrazamı Damat İbrahim Paşa, İstanbul'da Tekfur Sarayında bir imalathane kurmuştur. Fakat üretilen desenler İznik'in kötü kopyaları olmuştur. Sırın rengi ve kalitesi düşük, renkler bulanık ve cansızdır. Başarısız olarak kabul edilen Tekfur Sarayı faaliyetleri, otuz-kırkı yıl kadar üretimini gerçekleştirebilmiştir. Sultan Ahmed Çeşmesi ve Hekimoğlu Ali Paşa Camii bu çinilerle süslenmiştir. Kirli mavimsi zemin üzerine yeşil, mavi, soluk kırmızı ve yeniden görülen sarı renkli dekorlarla, sırları da bozuk olan çiniler, başarılı görülmemiş ve atölyenin de kapanmasına sebep olmuştur.⁶⁸ Sonuç olarak Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik, siyasal, sosyal ve kültürel ortamı, yükselme, gelişme ve duraklama-çöküş denemeleri içerisinde

⁶⁷ F. Şahin, (1981): "Kütahya Çini ve Seramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi", *Sanat Tarihi Yıllığı*, IX-X, İstanbul: 272 vd.

⁶⁸ O. Aslanapa, (2003): *Türk Sanatı*, İstanbul: 327.

bünyesinde beslediği çini sanatına da büyük etkisi olmuştur. Kütahya ve İstanbul ise onun yanında gelmektedir.

3. OSMANLI ÇİNİLERİNDE BOYAMA TEKNİKLERİ VE RENKLER

16. yüzyıl ikinci yarısında çini desenlerinin renklendirilmesinde standartlaşan boyama tekniklerine ve kurallara bağlı kalındığı görülmektedir. 16. yüzyıl ikinci yarısında çini desenlerinde şeffaf renksiz sıraltına ana renk olarak siyah, kobalt mavisi, firuze, yeşil ve kırmızı nadir olarak da kahverengiyi kullanılmıştır. Motifler arası boşluklar ise beyaz renkle boyanmıştır. Bu sınırlı gibi gözüken renk paleti, olanakların ustaca değerlendirilmesiyle desenlerde çok renkli ve hareketli bir cennet bahçesinin doğmasına imkan vermiştir⁶⁹.

1. Siyah, kontur rengi olarak tercih edilmiştir. 16. yüzyıl çinilerinde yeşilimsi bir siyah göze çarpmaktadır konturlar desene göre bazen ince, bazen de kalın sürülmüştür.

2. Kobalt mavisi, genellikle açık ve koyu olmak üzere iki ton halinde sürüldüğü bilinmektedir. Hatayi üslubunda ve çeşitlerinde açık kobalt mavisi kullanılırken, hatayi üslubu motiflerin dallarında ise koyu kobalt mavisi kullanılmıştır. Yine diğer rumi, natüralist örneklerde bu renk görülmektedir. Sadece kobalt mavisiyle konturlanan örnekler de mevcuttur.

Genellikle hatayi üslubu motiflerden hatayi çiçeği, gonca, rozet adı verilen pençlerin, çoğunlukla dış kısmına rastlayan taç yaprakları gibi bölümleri, açık kobalt mavisiyle boyanmaktadır. Hatayi üslubunda motiflerin dallarında da kobalt mavisi tercih edilmiştir.

Kobalt mavisi alan doldurma ve motif boyama işlevinin yanında konturlamada ve motiflerin süslemelerinde de kullanılmıştır. Hemen hemen çoğu desende açık kobalt mavisi boyalı hatayi üslubu motiflerin siyah konturdan başka bir de içten kalınca bir

⁶⁹ S. Turan-Bakır, (1997): “16. Yüzyılın İkinci Yarısında İznik Çini Desenlerinde Renklendirme”, *Antik & Dekor* 41: 104-109.

koyu kobalt mavisiyle tekrar konturlanarak gölgelendirilir. Daha sonra bu motifler yine standartlaşmış bir şekilde, serbest fırça darbeleriyle tarama ve noktalamalar ile süslenmektedir.

Siyahın dışında kobalt mavisiyle tekrarlanan kontur örnekleri; yalnızca hatayi üslubunda değil, rumi ve natüralist üslup çiçeklerinde de karşımıza çıkar. Az da olsa siyah kontur kullanmadan, sadece kobalt mavisiyle konturlanan örnekler de bulunmaktadır.

3. Firuze, kobalt mavisinden sonra en çok kullanılan çini desenlerinin vazgeçilmez rengidir. Daha çok zemin boyamalarında ve cetvellerde uygulanmıştır. Hatayi, rumi, bulut ve natüralist üslup motiflerinde de kullanılmıştır. Ancak motiflerde kullanımı kobalt mavisi kadar yoğun değildir.

4. Yeşil, hakimiyet alanı yapraklardır. Motiflerde daha çok küçük alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Bunlar, goncaların ve hatayilerin çanak yaprakları, rumilerin yuvarlak kıvrımlı süsleri, bulut motiflerinin iç süsleri gibi alanlardır. Yeşilin zemin rengi olarak kullanıldığı örnekler, kobalt mavisi ve firuze rengine göre daha azdır.

5. Kırmızı, 16. yüzyılın en yaygın rengidir. Bu dönem içerisinde uygulanması çok zor olan kırmızı en güzel şekilde işlenmiş ve kabarık olarak da çinilerde uygulanmıştır. Diğer renklerle uygulandığında çok çabuk dikkat çekmektedir. Kırmızının çok küçük alanlarda kullanımında ise havalı boyamaya gerek duyulmazken, diğer örneklerde kırmızı rengin algılanmasını kolaylaştırmak amaçlı havalı boyama tekniği uygulanmıştır. Bu da diğer renklerle arasında beyaz boşluklar bırakılarak sağlanmıştır. Bu uygulama büyük ve çok parçalı motiflerde ve aynı renkte olan farklı planların boyanmasında karşımıza çıkmaktadır. Böylece; motifin detayları daha iyi algılanmış olmaktadır.

Hatayi çiçeklerinin tohum keselerinin boyanmasında, penç motiflerinde iç katmerlerde, sırtlı yaprakların sırtlarında, sırtlı taç yaprakların sırtlarında, rumilerin detaylarında, bulut ve bulut süslerinde, kırmızı rengin zevkle kullanıldığını

görmekteyiz. Natüralist motiflerden, karanfil, lale, zerrin, zambak, gül ve bahar çiçekleri yine kırmızı renkle şenlenen motifler olmuşlardır. Bu rengin zeminde kullanıldığı örnekler bulunmaktadır.

6. Kahverengi, en az rastlanan ve daha çok bahar ağaçlarının gövdesi ve dallarında kullanılan renktir.

3.1. OSMANLI ÇİNİLERİNDE RENKLENDİRME PROGRAMI

16. yüzyılda Osmanlı Saray Nakkaşhanesinde kağıda çizilen çini desenleri belli kurallar çerçevesinde ve sanatçının zevki doğrultusunda renklendirilmiştir. Renklerin ve motiflerin kendi içinde bütünlük göstermesiyle birlikte, renklerin alana dengeli olarak dağıtıldığı da bilinmektedir.

Çini renklendirme programına, öncelikle zemini boyayarak alanların belirlenmesiyle başladığı anlaşılmaktadır. Motif ve alanların ne renkte boyanacağına önceden karar verilmiştir. Zemin renkleri boyandıktan sonra asıl renklere karar verilmektedir. Çini bezemelerde belli renk ve uygulamaların tercih edilmesinin sebepleri vardır. Biri, desenin izlerken kolay algılanmasını sağlamaktadır. İkincisi, algılamayı kolaylaştırmak ve yer alan motiflerin bütünlüğünü korumak amacıyla beyaz zeminde yer alan motiflerin dış sınırlarında beyaz alan bırakmamaya özen göstermektedir. Zemini koyu olan motifleri koyu zeminden ayırmak için, beyaz alanlar dış kısımlara rastlatılmıştır.

Sonuç olarak; 16. yüzyıl ikinci yarısında üretilen İznik çinilerinde kullanılan motif ve desenler, belli üsluplar dahilinde, temel kurallar üzerine oturtularak sonsuz çeşitte üretilebilen, çini desenlerinin içerisinde belli formlar ve kompozisyon şemaları içinde karşımıza çıkmaktadır. 16. yüzyıl sanat anlayışı ve tasarımın yapıldığı öğeler bu şemaların oluşmasında hiç kuşkusuz temel etken olmuşsa da sanatçıların bu prensiplerin dışına çıkarak kendi zevk ve isteklerini uygulayabildiklerini de unutmamak gerekir.

İznik çini desenlerinde belli başlı simetrik, serbest, ulama ve merkezi kompozisyonlu şemaların varlığı yanında, en çok simetri unsurunun vurgulandığı gözden kaçmamaktadır. Bu özellik her şeyden önce, süslemenin mimariye olan bağlılığıyla ilgilidir. Bu noktada kompozisyon şemaları sınırlı kalmayıp, en küçük motiflere kadar inerek bir ifade bütünlüğü sağlanmaya çalışılmıştır. Bu kompozisyon şemaları ile yapıya hareketlilik kazandırılıp, monotonluğun giderilmeye çalışıldığı da görülmektedir.

Bütün bunlardan yola çıkarak Klasik Osmanlı Dönemi'ne ait, çini deseni tasarımının bir disiplin dahilinde olduğu anlaşılmaktadır. Elde edilmiş olan denge, simetri, hareketlilik unsurları bilinçli bir çalışmanın ürünü olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece; bazı temel kurallar üzerinde kurulu, çini motifi, üslûp ve şemalarının renk düzenlemelerinin; oldukça hesaplı bir kurgunun ürünü olduğu da ortaya çıkmaktadır. Bu dönem özelliği olan denge kendini motiflerin birbiriyle dengesi, kompozisyonda yer aldığı şemayla dengesi ve şemaların mimari unsurlarla dengesi şeklinde vurgulanmıştır. Bu bağlamda kompozisyonda dengenin akış yönü de çok önemlidir. Sağlam ve açık bir ifade yanında belli bir ritme sahip ana desen elde edilmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu içerisinde İznik çiniciliğinin ve çini sanatının bu kadar gelişip, sağlam bir karakterle kendini ortaya koymasında, hiç şüphesiz sarayın sanatına olan desteği ve dönemin mimarı Mimar Sinan'ın süslemeye olan yakın ilgisiyle açıklanmaktadır. Osmanlı Sarayında kurulan nakkaşhanede, İznik atölyeleriyle ortaklaşa faaliyet gösteren yaratıcı bilinçli ve yetenekli sanatçıların çiniciliğe olan katkıları da tabii ki yadırganamaz.

16. yüzyılda motif ve kompozisyonların zenginliği yaratıcı desen üretiminden uzaklaşmadığını, ancak çini siparişlerinin yoğunlu nedeniyle, kolaylık sağlayacak bazı seri üretimlere de zorunluluk duyulduğunu bir göstergesi olmalıdır.

Klasik Osmanlı Dönemi'nde siyasal, sosyal, ekonomik ve kültürel gücün varlığı kendisini halı, kumaş, cilt, hat, tezhip, minyatür, taş işçiliği, sedefçilik, kalemişi gibi çinicilikte de yansımalarının olduğu bilinmektedir. Bütün sanat dallarında belli bir üslûp birliğinin var olduğu ve bazı benzer özelliklere sahip oldukları belirtmek gerekmektedir.

16. ve 17. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğunun kültürel ve ekonomik alandaki refahı kendisini belirtmiş olduğumuz gibi her sanat dalında hissettirmiştir, sosyal yaşam gerekleriyle doğru orantıda başarı gösterdiği anlaşılmaktadır.

3.1.1. ZEMİNLERİN BOYANMASI

Hazırlanan desenler plakalara geçirilip konturlandıktan sonra renklendirmeye hazır hale gelmektedir. Ancak hangi alanların ne renk boyanacağına önceden karar verilmiş olmalıdır. Yapılan renklendirme işleminde bir görsel algılama hiyerarşisinden söz etmek mümkündür. Bu işleme, ilk anda algılayacağımız en geniş alanlar olan zemin renklerinin belirlenmesiyle başlanır. Zemini beyaz kalacak veya renklendirilecek alanların tespitinden sonra motiflere, daha sonra da detay süslemelerine geçilmiştir.

Çini desenlerinde, hazırlanan bir modelin yan yana ve üst üste tekrarıyla çok yönlü alan düzenlemelerine olanak sağlayan kompozisyon üretilmiştir. Bu tarzda tasarlanan çinilere "ulama çiniler" denir. Çini karoların dört kenarına yarım motifler yerleştirilmesiyle, ulama çini karolar elde edilir. Bu karolarda zemin, çoğunlukla beyaz bırakılarak motifler renklendirilir. Eğer ulama deseninde; madalyon (şemse), rumi, bulut ve değişik formda kartuşlar ile farklı alanlar oluşturulmuş ise bunların zeminleri boyanmaktadır.

Bordürlerin zemini genellikle kobalt mavisi, firuze bazen de kırmızı boyalıdır. Bordür zeminlerinin beyaz bırakıldığı örnekler de bulunur. Ancak bordürün sınırlandığı alan önem kazanıyor ve belirginleştirmek isteniyorsa; çoğunlukla tercih edilen bordür, zemini renklendirilmiş bordürdür. Bordür zemin renklerinin renkli veya beyaz bırakılması işlemi oldukça dikkat gerektirmektedir. Bazı örneklerde zeminin beyaz bırakılması işlemi oldukça dikkat gerektirmektedir. Bazı örneklerde zeminin beyaz bırakılması, bordürün sınırlayıcı görevini başarıyla yerine getirememesine neden olmaktadır.

Çini desenlerini sınırlayan içi renklendirilmiş bantlara "cetvel" adlı verilir. Bunlar bitişik desenlerin kolay algılanabilmesi ve kompozisyonu canlandırıp hareket kazandırması amacıyla, bordür kenarlarına, panoların veya dolguların etrafına uygulanmıştır.

Bir bordür cetveli renklendirilirken; genellikle bitişik olduğu desen zemininin renginden farklı bir renk kullanılmıştır. Hatta renk farkı, değişik desenlerin ayrılmasında yetmediğinde, yukarıda kırmızı renk için sözünü ettiğimiz ince beyaz boşluk kaçınılmaz olmuştur.

İncelediğimiz örneklerin birçoğunda firuze cetvel renginin, özellikle de bordür cetvellerinde tercih edildiğini tespit etmekteyiz. Yerine göre kırmızı ve kobalt mavisi cetvel renklerine de rastlanmaktadır.

Çini panolarda en çok karşılaştığımız renklendirme programı; ana desende zemin renginin beyaz bırakılarak köşe dolgularını, göbekte yer alan madalyon, varsa vazoda, testi gibi objelerin zeminlerinin boyanmasıdır. Bu boyama gerçekleştirilirken köşe dolguların zemin rengi, vazodun ve bordürün zemin renklerinin özenle seçilerek birbirine uyumlu olmalarına dikkat edilmektedir. Buna göre renklerin dengeli olarak alana dağıtılmaları gerekir. Bazı örneklerde olduğu gibi; bordür ve göbek zeminleri kobalt mavisi, panonun ana zemini beyaz iken, köşe dolguların ve panoda yer alabilecek vazodun zemin renklerinin, diğer bir renk olmasına özen gösterilir. Böylece monotonluktan kaçılmış ve görsel bir zenginlik kazanılmıştır. Örneğin Üsküdar Atik Valide Camii'ndeki bir panoda; bordürde firuze, göbek zemininde kobalt mavisi, vazoda kırmızı ve köşe dolgusunda yeşil renkler kullanılmıştır.

3.1.2. MOTİFLERİN BOYANMASI

Zemin boyanacak alanlar ve zemin renkleri tespit edildikten sonra zemini beyaz kalacak alanlardaki motiflerin boyanmasında da tercih edilen renk ve standartlaşmış bazı uygulamalardan söz etmek mümkündür. Beyaz alan üzerinde yer alan herhangi bir motifin boyanmasında; motifin tümüyle algılanabilmesi için dış sınırlarının kesinlikle boyalı olmasına dikkat edilmektedir.

Hatayi üslubu motiflerde, bir pencin katmerlerinde hatayi çiçeğinin taç yaprakları, tohum kesesi ve süslemelerinde mümkün olduğu ölçüde farklı renk kullanarak hareketlilik ve motiflerde görsel açıdan çeşitlilik sağlanmaktadır.

Yine geniş alandan dar alana doğru, bir başka deyişle dıştan içe doğru renklerine karar verildiğini varsayabileceğimiz motiflerin de, içlerinde bazı bölümlerinin beyaz bırakıldığı izlenmektedir. Böylece oldukça detaylı çizilen alanlar kolaylıkla algılanabilmekte beyaz boşluklar estetik bir ferahlık oluşturmaktadır.

Çini desenlerinde renklerin motifi boğmasını önlemek amacıyla yapılan, boşluk bırakma işleminden tamamen farklı, bir başka daha uygulamayla daha karşılaşmaktayız. Bu işleme tezhip sanatında "çift tahrir" denmektedir. Motiflerin planları birbirine birleştirilmeden çizildiğinde arada beyaz bir kontur varmış izlenimini veren bu tarzda boyanmış, bir başka deyişle motiflerin negatiflerini de kullanarak desenleme yapılmış bu örnekler, çini kaplamalarda da sevilerek uygulanmıştır. Çini örneklerde bu tür boyama tarzını daha çok, koyu kobalt mavisinin hakim olduğu motiflerde görmekteyiz.

Zemini boyalı alanlarda ise motifler, beyaz zeminli örneklerden farklı bir yolla renklendirilir. Zemini koyu olan desende motifin algılanabilmesi için, motiflerin dışa yakın bölümlerinde daha çok beyaz alan bırakılmıştır. İçe doğru ise, beyaz boşluk dengeleri de düşünülerek renkler yerleştirilir. Zeminde kullanılan renk, motiflerde ancak çok küçük alanlarda kullanılır. Aksi takdirde motifler delinmiş gibi görünür ve bütünlüklerini kaybederler.

16. yüzyıl; Klasik Osmanlı döneminin ekonomik, siyasal ve kültürel açıdan mükemmelliğe ulaştığı süreç olarak bilinir. Tüm sanatsal faaliyetlerin sarayda kurulan nakkaşhanenin sorumluluğunda, büyük bir organizasyon ve titizlikle gerçekleştiği bilinmektedir.

4. OSMANLI ÇİNİLERİNDE MOTİF VE ÜSLUPLAR

Türk sanatında kullanılan motiflerin kaynağı, İslamiyet'ten önceki devirlere, Asya'da yaşayan Türk kavimlerine kadar uzanmaktadır. Fakat motiflerin farklı üsluplarla çeşitlilik kazanması ise büyük olasılıkla İslamiyet'ten sonraki dönemlere rastlamaktadır. Türk sanatının oluşması; 12. yüzyıl. Anadolu Selçukluları'nın abidevi eserlerinde göze çarpmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu döneminde ise bezemelerin temel unsurunu oluşturan motifler, güçlü hükümdarların saray atölyelerinde daha da çeşitlenerek yeni üslupların doğmasına da olanak sağlamıştır. 16. yüzyılın Türk sanatının doruk noktası olduğuna değindiğimiz gibi; bu dönem çinilerine de bunun bir kanıtı olarak gösterebiliriz. 16.yüzyılda toplumun gelenek-göreneklerinin düşünce, zevk ve kültürünü yaşayabilen motiflerin özelliklerini; kaynak, biçim ve anlamlarına göre incelenmiştir.

İznik çiniciliğinin ünlenmesinde hiç şüphesiz teknik özellikler kadar motif ve üsluplar da önemli bir etken olmuştur. Öncelikle 16.yüzyılda kullanılan motiflere stilize (hatayı-rumi-bulut), yarı stilize (natüralist çiçekler), sembolik motifler soyut formlar geometrik motifler, cansız objeler ve yazılar olarak bilinmektedir. Bu motifler kendine has şekil almış, değişik üslupların oluşumuna imkân tanıyarak, çini desenlerinin ayrılmaz elamanlarını oluşturmuşlardır. Motifler bazı temel kurallar çerçevesinde de fakat kuralların üzerinde kurulum zengin bir çeşitlilik üzerinde gelişmiştir.

4.1. HATAYİ ÜSLUBU

Stilize motifler grubuna giren HATAYİ ÜSLUBU; çeşitli çiçeklerin dikey kesiti alınarak stilize edilmiş, sapın birleştiği başlangıç noktası, tohum kesesi, çanak ve taç yaprakları gibi ana bölümlerden oluşmuştur. Penç motifi ise çiçeklerin üstten görünüşünün stilize edilmiş şeklidir. Gonca, hatayı üslubunun üçüncü elemanıdır. Hatayı motifiyle benzer fakat çiçeğin tamamıyla açılmamış yapraklarda oluşabilmektedir. Bu motifin kaynağı, Orta Asya'ya dayanmakla birlikte; adını Çin Türkistan'ında, Hatay'dan almıştır. Baysungur mirza, Gıyaseddin isminde bir sanatkârı, yeni motifler bulup zenginleştirmek üzere Çin Türkistan'ına gönderir. Oradan getirilen

motife “Hatayi” ismi verilmiştir.⁷⁰ Türk süslemeciliğinde bolca kullanılan bitkisel kökenli ana süsleme unsurlarından biridir.

4.2. RÛMÎ ÜSLUBU

Türklerin Orta Asya’da çok eski dönemlerden beri bir süsleme unsuru olarak bezemelerinde kullandıkları rumî, İslâm sanatının en gözde motiflerinden oluşmuştur. Rumî motifinin, hayvan figürlerinden (Uygur Türklerine ait 9. ve 10. yüzyıl Bezeklik fresklerinde) bir su canavarının kanadında yer aldığı düşüncesi⁷¹ ve Asya ile yakın çevresiyle yaklaştıkça fantastik yaratıklarla bağlantı içinde olduğu şeklinde iki tez bulunmaktadır. Aslında rumînin erken döneminin Hunlara kadar uzandığı da belirtilmiştir.⁷² Rümî motifinin üsluplaşarak süslemede hakimiyet kazanması, 13. yüzyıl Anadolu Selçukları dönemine rastlamaktadır. Rumiler, grifon, harpi, melek, ejder gibi efsanevi yaratıkların ve kuşların kanat süslemelerinde, yazılarda ve minyatürlerin zemin bezemelerinde yer alır. Selçuklu döneminde rumî tek başına olabildiği gibi, hatayi motifleriyle beraber de uygulanmıştır. Osmanlı Döneminde ise; rumî motifi gerçek bir üsluplaşmayla karşı karşıya olup, hayvansal kökeni inkâr edercesine kendine has bir kurguyla karşımıza çıkmaktadır. Bitkisel kökenli olduğu görüşünü savunanlar ise bu motifin Mısır ve Yunan sanatlarında kullanılan palmet motifinden türediğini ileri sürmüşlerdir. Buna göre yarım palmet motifinin değişimiyle rumî motifi oluşmuştur.⁷³

16 yüzyılın ikinci yarısında, rumî üslubunun 3 ana elemanı, rumî, ortabağ ve tepelik motifleridir. Boşlukları doldurmak, dengeyi sağlamak ve yön belirlemek amacıyla kullanılan, hatayi üslubundaki helezoni motiflere benzeyen motifler de rumî üslubunun yardımcı süsleme unsurlarıdır. Bu motifi, düz ve kanatlı Rumiler olarak sınıflandırılmaktadır. Çizilişlerine göre dilimli sarılma ve içi bezeli Rumiler olarak ele alınmıştır.

⁷⁰ İ. Birol ve Ç. Derman, (1991): *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul: 65.

⁷¹ C. Keskiner, (1988): “Süsleme Sanatlarımızda Rumi”, *Antika* 34: 21-3.

⁷² H. Aksu, (1998): *Rumi Motifinin Kökeni*, M.S.Ü. Sosyal bilimler Enstitüsü yayınlanmamış doktora tezi, İstanbul: 29/169.

⁷³ Demiriz, (1979): 27.

4.3. BULUT ÜSLUBU

Diğerleri kadar bol olmasa da 16. yüzyıl ikinci yarısında çini desenlerinde kullanılmıştır. Kaynağı Çin sanatına dayandırılır. Bu nedenle bu motife “Çin Bulutu” adı verilmektedir. Çin inanışlarına göre ejder, bir güç sembolüdür göklerin koruyucusu ve tek hakimidir. Arseven bulut motifini ejderin kıvrak formuna benzetmektedir.⁷⁴ Bulut motifinin kullanımına İran sanatında da rastlanmaktadır. Türk sanatında tam anlamıyla II. Bayezid döneminde olmuştur.⁷⁵

Bulut da Osmanlı sanatında tamamıyla kendine has bir üsluplaşmayla karşımıza çıkmaktadır. Rumi üslubuna benzer motif işleri ve formlarından dolayı; bulutun kendisi, ortabağ ve tepelikler olarak aynı başlık altında incelenmiştir. Kullanımlarına göre yığma bulut ve stilize bulut olarak ikiye ayrılır. Serbest kompozisyon şemalarında “s” şeklinde bulut üslubu motiflerin kullanıldığı bağlantılı kompozisyon şemalarında ise, ayırma bulut formları ilse desenlerin üretildiği görülmektedir.

4.4. YARI STİLİZE MOTİFLER VE NATÜRALİST ÜSLUP

15.yüzyıl ile 16. yüzyıl ortalarına kadar, süslemede yoğun bir şekilde kullanılan hatayi ve rumi üsluplarına, sarayın baş nakkaşlarından Karamemi'nin katkılarıyla yeni bir üslup eklenmiştir. Bu üslup yarı stilize motiflerden oluşan “Natüralist Üslup” tur. Osmanlının doğaya olan sevgisi, bu seferde çok çeşitli bahçe çiçeklerin, ağaçları, doğadaki örneklerinden çok uzaklaşmadan stilize etmek yönünde gelişmiştir. Stilize çiçekler sadece çizgi darbesiyle tasvir edildikleri halde, hangi çiçek oldukları kolayca anlaşılabilir. Kullanılan yapraklar da çiçeklerin doğadaki gerçek görünümüne uyar.

Natüralist üslup motifleri, yalnız başına tasarlandıkları gibi diğer üsluplarla birlikte işbirliği içinde de kullanılmıştır. Lale, karanfil, gül, sümbül, bahar ağaçları,

⁷⁴ C. E. Arseven, (1952): *Les Arts Decoratives Turcs*, İstanbul: 27.

⁷⁵ B. Mahir, (1990): “II. Beyazid Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları”, *Türkiyemiz* 60: 8.

serviler gibi motiflerin yanında, nergis, süsen zambak, kokulu menekşe, Manisa lalesi, ayn-i sefa, afyon gibi çok çeşitli çiçekler çini desenlerini süslemektedir.

4.5. SEMBOLİK MOTİFLER

Yüzyıllar boyunca toplumlar, inançları doğrultusunda, benimsedikleri sembolik formları eşyalarında ve sanat eserlerinde kullanmışlardır. 16. yüzyıl çini sanatında karşımıza çıkan sembolik motifler de bu inanç ve düşüncelerin kaynağıdır. Çintemani ve şemse olmak üzere 2 çeşit serbest motif görülmektedir. Her iki motif de Klasik Osmanlı Döneminde sevilerek uygulanmıştır.

Çintemani Motifi; üç yuvarlak ve yanında dalgalanan iki çizgiden oluşur. Buda'nın sembolü olarak bilinir. Üç yuvarlak da rastlanan bu motife "Timur Damgası" denir. 1515 tarihli Mantıku't-Tayr adlı yazma eserin sayfa kenarında olduğu söylenir.⁷⁶

Şemse formu ise; güneşe benzediğinden bu ismi almaktadır. Yuvarlak olan şemseler, daha sonra iki uçta sivrileşen ovale yakın bir form kazanmaktadır. 16. yüzyıl çini desenlerinde şemselerin içi her zaman hatayi, rumi, bulut gibi diğer motiflerle bezelidir. Madalyon olarak da bilinen şemseler kompozisyon içinde kullanıldığından bezenen alanı paftalara ayırarak çok renkliliği ve motif çeşitliliğini sağlamaktadır.

4.6. SOYUT FORMLAR

Geometrik kaynaklı motifler arasında değerlendirebileceğimiz soyut formlar birbirine benzeyen, desenlendiği alana göre küçük değişikliklerle değişik formlar oluşturan içi bezeli madalyon, kartuş, rozet, yıldız, belirsiz formlarından dolayı bu adla tanımlanmaktadır. Kompozisyonu alanlara ayırarak desene hareketlilik ve canlılık kazandıran bu formlar, renk ve motif çeşitliliği de sağlanmış olmaktadır. İçleri hatayi, bulut, rumi, natüralist üsluplu çiçekler ve yazılarla bezenebilir.

⁷⁶ Birol - Derman, (1991): 169.

4.7. GEOMETRİK MOTİFLER

En güzel örnekleri Anadolu Selçuklularının bezemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı döneminde bitkisel motiflerin önem kazanmasıyla geometrik motifler yok denecek kadar az kullanılmıştır. 16 yüzyıl çini sanatında Selçuklu üslubu geometrik motiflerin az da olsa uygulandığı da görülmektedir. 16. yüzyılın ikinci yarısında ise en ince bordürler olarak nitelendirebileceğimiz zencereklerle (geçmeler) sınırlı da olsa süslenmiş örnekler de mevcuttur. Zencerek, çeşitli doğruların kırılarak veya kıvrılarak birbiri içinden geçmesi ile zincirleme bir görüntü oluşturmaktadır. Çini de az kullanılmasına karşın tezhip sanatında dolama, geçme zencerek, üç iplik adı altında anılan sayısız örneği bulunmaktadır. Yazma eseri yazı ile tezhipli kısmını ayıran süslemelerinde karşımıza çıkar. Alanların bölünmesi çok ince hesap istediği için de büyük bir ustalık ve özeni de gerektiren bir motif olma özelliğini taşımaktadır.

4.8. SÜSLEME UNSURU OLARAK YAZI

Yazının sanat dalı olarak meydana çıkışı, İslam sanatında yazının adeta soyut resim olarak kullanılmasından doğmaktadır. Zaman içerisinde gelişip çeşitli yazı türlerinin kullanılarak zenginleştiği hat sanatı Anadolu Selçuklu mimarisinin çini kaplamalarında ustalıkla uygulanmıştır. Osmanlı döneminde ise yazı belge niteliği taşıyan kitabe ve çoğunlukla dini metinlerin yer aldığı dekoratif amaçlı kuşak yazılarında ve mihraplarda çeşitli istiflerle karşımıza çıkmaktadır. Çinili eserlerin kitabelerinde çini kuşaklarda madalyon içlerinde yer alan yazılarda işlevsel özelliklerinin yanında bir süsleme unsuru niteliği de taşımaktadır. Mimari eserlere ulvi bir anlam kazandırmayı amaçlayan yazılar bu dönemin oldukça yoğun kullanılan bitkisel motiflerine de estetik anlamda bir bütünlük sağlamıştır.

16. yüzyıl ikinci yarısı (klasik Osmanlı sanatı) mimarisinde çinili eserlerde rastladığımız mermer taklidi çiniler de bulunmaktadır.

4.9. ÇEŞİTLİ OBJELER

Pano desenlerinde en sık rastladığımız obje motifleri, vazo, testi, kase, saksı, sūrahi gibi formlar en sık rastlanan objeler olmuştur. Bu objelerin içleri çoğunlukla rumi ve bulut üslubunda motiflerle bezendiği gibi diğer motiflerle beraber de kullanılabilir.

Su, hayat kaynağı ve temizlik unsuru olarak en eski devirlerden beri nasıl kutsal sayılmış ise, testi ve sūrahi formu da suyu içinde bulunduran kap olarak aynı inancın ürünü olarak sembolik bir anlam kazanmıştır. Ayrıca camilerde aydınlatma işlevine sahip olan vazo kandiller de dinsel birer sembol olarak diğer sanat dallarında olduğu gibi çini sanatında mihrabı belirten bir imgeye dönüşmüştür.

Vazo motifleri tezin asıl konusunu oluşturduğu için ileride daha detaylı ele alınacaktır.

5. 16. YÜZYIL OSMANLI ÇİNİLERİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

5.1. RENKLİ SIR TEKNİĞİ

Dönem başından itibaren çinilerde kullanım alanı bulmuş. Bu teknik Silivrikapı'daki İbrahim Paşa Camii'nde ve Kara Ahmed Paşa Camii çinilerinde örnekleriyle, “renkli sırlar”ın yerini ikinci yarıda “sır altı boyama” tekniğine bıraktığı görülmektedir (1551-1558). Renkli sır tekniğinde yapılmış çinilerin hamuru, silisli gruba giren beyaz-sarı renkli çok ince ve oldukça kıvamlı bir özellik taşıyıp önemli miktarda da kurşun içermektedir. Hamur ile sır arasında bir astar sürülmüştür. Bu astar hamurdan daha ince ve beyazdır. Kullanılan sırlar ise kurşunidir yani grimsidir. Yine renklerin birbirine karışmasına önlemek amacıyla çinicilikte uygulanan “Cloisene” tekniğinden yola çıkılmıştır. Hamur önce bir astar ile örtülmüş, sonra kabartma halinde erime kapasitesi az, siyah bir sırla süsleme taslağı çizilmiştir. Bölmeler arası renkli sırla doldurulmuştur. Kobaltlı açık ve koyu mavi, bakırlı firuze, bakırlı mavi, sarıya çalan yeşil, sarı ve pek az eflatun veya mor. Bu teknikteki çiniler 850-900 C° de ve diklemesine pişirilmiş levhalar halindedir.

5.2. SIRALTI TEKNİĞİ

16. yüzyılın ikinci yarısında üstün kalitede ürünler verdiği gibi 17. yüzyıl 'da çiniciliğin azalmasına kadar uygulanmış başlıca teknik olarak görülmektedir. Çok silisli, gri ve sarıya çalan, ince ve oldukça hafif beyaz bir hamur elde edilmiştir. Hamurun istenildiği şekle girebilmesi için kil veya kireçli beyaz balçık ve önemli miktarda da kurşun eklenmiştir. Bu hamurla hazırlanan panolar fırınlandıktan sonra astarlanır. Bu da süslemelere hazır bir zemin oluşturur. Beyaz zemin üzerinde hatları ile (kontur) süslemenin taslağı belirlenir. Bunların içindeki örneklerin yüzeyleri uygun renkleri veren metal oksitlerden üretilen boylarla boyanır. Boyalar kuruduktan sonra saydam ve kurşunlu bir sır sürülür ve daha alçak derecede fırınlanır. Demir oksit veya kuvarşlı dinlendirilmiş kırmızı renkte hamur ile temin edilen canlı ve parlak mercan kırmızısı bu tekniğin özelliğidir. Birbirinden farklı tonları ile bu mercan kırmızısı yaklaşık 30-40 yıl kadar varlığını devam ettirmiştir.

“Sıraltı boyama” tekniğinde görülen çiçekli bezeme, 16. yüzyıl Osmanlı süsleme sanatında hiçbir etkiyi düşündürmeden kendine has oluşturulmuş biçimiyle gerçek bir süsleme unsuru olmuştur.

Çini sanatında 1550 yılından itibaren başlayan teknik ve üslûpsal değişiklik, Mimar Sinan döneminin ikinci evresini oluşturur. Bu teknik farklılık da çininin mimari bezemedeki yerini etkilememiş, Kanuni'nin kendi adına inşa ettirdiği Süleymaniye ve türbelerinde görüldüğü şekli ile üstünlüğünü ortaya koymuştur. Anlaşılır ki; bu dönem çini sanatına toplumun değişmeyen sanatı olmuştur. Fakat iki ayrı yönde gelişmesini devam ettirmiştir, 1550'lerden önce soyuttur, yüzeyi diklemesine doludur. 1550'lerden sonra ise belli bir yöne bağlı kalmayarak dağılır ve natüralist (doğaya bağlı) unsurlar ön plana geçer. Stilize edilmiş motifler bile kendi özünü korumayı başarmıştır.⁷⁷

Daha önce de belirtildiği gibi 16. yüzyıl çini sanatı tamamen Osmanlı sarayına bağlı olarak varlığını sürdürmüştür. Bu zaman dilimi içerisinde Sinan'ın eserlerinin ihtişamında, çiniyi kullanmasındaki bilinçli tutumuyla, renklendirmeyi bilmesi de en az mimari ustalığı kadar etkilediği aşikârdır. Sinan inşa ettiği cami ve türbeleri bazılarında kullandığı çini bezemede, mimari üstünlüğü ezmeye tam aksine mimari elemanları renk katarak değerlendiren, mimariye tabi, yerine göre hazırlatılan kompozisyonların oluşturan çini ile levhalarla kaplamaya önem vermiştir.⁷⁸ Kompozisyonlar kapladıkları alanın şekline göre biçimlenmektedir. Duvar kaplamaların çok defa bordür desenlerinin, zemin desenleri ile aynı levha üzerinde yer alması, çini levhalarının kapladıkları yere uygunluğunu kanıt olarak gösterilebilir. Panoların sathi kemerli nişler şeklinde olması da, mimari bağlantıyı kanıtlamaktadır. Mimari strüktür ile bütünlük gösterip yapı ile iç ve dış fonksiyonlarda denge içinde olması için çaba verilmiştir.

Mimar Sinan, inşa ettiği çini süslemeli yapılarında mimari ile süsleme arasında varılan sentezdeki başarısını yapının bütünlüğünden sorumlu olan tasarım gücünden

⁷⁷ N. Sinemoğlu, (1998): “Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul: 243 vd.

⁷⁸ Yetkin, (1988): 479.

almaktadır. Bu yüzden de Mimar Sinan'ın eserlerinde çini süslemenin zengin bir çeşitlenmesi görülmektedir. Çini kullanıldığı sahalar, alt yapının içinde ve dışında yer alır.⁷⁹ Daha çok duvarlar, mihrap, pencere ve kapı olgunlukların kemer köşeleri, pencere köşe ve çerçevesi payanda ve fil ayakları ile kubbeğe geçişteki pandantifler ve minber külahları, yapının içinde çini süslemenin kullanıldığı yerlerdir. Yarım kubbe, kubbe ve tonoz gibi üst örtü elemanlarında çini süslemeye yer verilmiştir. Selçuklu ve erken Osmanlı sanatında bu özellik görülürken, klasik Osmanlı Döneminde örtü elemanlarının yapı içindeki hakimiyetinin dengelenmesi için renkleri ile göz okşayan çini ile süslenmiştir. Eserlerin dışında ise, çini süsleme son cemaat yerlerindeki pencere ve kapı alınlıklarında, girişin iki yanındaki duvar kaplamalarında ve nadiren minarelerin şerife altlarındaki dolgularda görülmektedir. Sinan'ın eserlerinde mekan kurgu ve plan çeşitlemesi doğrultusunda, yapılarının çini bezemelerinde de çeşitli uygulamalarla zenginlik sağlamaya çalıştığı görülmektedir. Çinili ve eserlerinde kronolojik bir gelişmenin yerini, yapının strüktürel özelliğini değerlendiren bir çini bezemenin aldığı da açıkça ortada olup, bunu da bilinçli bir çeşitlenmeye bıraktığı gözler önündedir.

Anadolu'da Türk Çini Sanatı en başından beri mimariye bağlı bir sanat kolu olarak gelişme göstermiş, çini bezemenin kullanılışı her dönemin mimari üslubuna göre ve birbiri içinden gelişen yeni tekniklerle daha da zenginleştirilmiştir. Selçuklu'daki mozaik çini süsleme, ilk Osmanlı devrinde yerini renkli sırla boyama tekniğine, Klasik Osmanlı'da ise; bütün renklerin şeffaf, parlak sıraltına uygulanan çini tekniği (özellikle 16.yüzyıl ikinci yarısı) geniş bir şekilde kullanıldığı eserlerde de görülmektedir. Selçuklularda çini yapılarda birleştirici ve bütünlük sağlayan süs ögesi olarak karşımıza çıkarken, Osmanlı Mimarisinde ise; kubbenin merkezi yapı fikrinde sembolleşen durumun, özellikle Mimar Sinan eserlerinde araştırdığı mekan sorunu ile birleşerek çini süslemeye mimarinin strüktür özelliklerine örtmeden birleşmeyen bir özellik sağlanmıştır. Sinan, eserlerine çininin renkleri ile mimarinin mekan etkisini renklendiren estetik bir değer kazandırmıştır.⁸⁰

⁷⁹ G. Öney, (1977): *Türk Çini Sanatı*, İstanbul: 52.

⁸⁰ Yetkin, (1988): 493.

6. 17. YÜZYIL OSMANLI ÇİNİLERİNİN TEKNİK ÖZELLİKLERİ

6.1. ÜRETİM İLE İLGİLİ ŞEKİL ÖZELLİKLERİ

6.1.1. Levha çiniler

17. yüzyıl çinilerinin levha boyutları, genel olarak 25 x 25 cm.dir⁸¹. Bordür çinileri yarı ölçüde 25 x 12.5 cm olarak belirir. Bunun dışında, Sultan Ahmed Camii (1616) üst mahfil çinilerinden bir pano 25 x 12.5 cm çinilerle oluşturulmuştur. Topkapı Sarayı Revan (1635) ve Bağdat (1639) köşklerinde yer alan çini levha değerine göre daha büyük ölçüde 25 x 28 cm boyutludur. Bağdat Köşkü'nde (1639) Saz üslubundaki kilimli ve vazo süslemeli panolar 32 x 49 cm ve 31 x 44 cm. boyutlarındadır, bütün yedi çini levha ile kurulmuştur.

17. yüzyılda bir de altıgen çini levhalar görülür Bunlar Topkapı Sarayı'nda Haremde Çeşitli mekanlarda karşımıza çıkar.

6.1.2. Özel olarak üretilen çiniler

17. yüzyıl çinileri içinde ayrı bir grup oluşturan özel olarak üretilen çinilerdir. Bu çiniler buldukları mimari elemana göre tasarlanmış ve üretilmişlerdir.

Bu çinilerin en önemlileri mihrap çinileridir. Çini mihrap geleneği Anadolu Selçuklularına kadar uzanan bir gelenek olarak karşımıza çıkar. Erken Osmanlı ve Klasik Osmanlı Dönemlerinde bu süreç devam eder. Bursa Yeşil Camii ve Türbesi (1424), Edirne Muradiye Camii (1436), Kasım Paşa Piyale Camii (1572), Rüstem Paşa Camii (1561) ve İvaz Efendi Camii (1585) mihrapları çinilidir. 17. yüzyılda Topkapı Sarayı Kara Ağalar mescidi mihrabında yer alan Kabe tasviri, ayrıca mihrabın yönünü belirlediği kutsal yapıyı da belgelemiştir. Üsküdar Çinili Camii (1640) mihrabı da çini kaplıdır. Ayrıca Yeni Camii (1663) Hünkar Mahfili ve son cemaat yeri mihrapları çini kaplı birimler olarak görülür.

⁸¹ V. Gervers-Monlar, (1978): "Turkish tiles from the 17th Century and their Export", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapeşte: 363.

Özel olarak üretilen diğer bir grup da çini minber külahlardır. Klasik dönemde görülen Kadirga Sokullu Camii (1571) minber külahı çinidir. 17. yüzyılda ise Üsküdar Çinili Camii (1640) minber külahı çini kaplanmıştır.

17. yüzyılda ortaya çıkan özel olarak üretilen diğer bir grup da çinili ocaklardır. Yeni Cami hünkar Kasrı (1663) Odaları, Topkapı Sarayı Haremi Şehzadeler Mektebi (1668), Valide Sultan Dairesi (1668) giriş sofası ve odası, Veliht Dairesi'nde (1668) yer alan ocaklar çinidir. Çiniler buldukları yere göre kesilmiştir. Yeni Camii (1663) ayaklarında köşelerde yer alan dışbükey bölümler çini olarak üretilmiştir.

Yeni Cami (1663) Hünkar Mahfili ayak çinileri panolara baktığımızda bu panoların genişliğinin ayağa uygun olarak yapıldığı görülür. Dolayısı ile panolar buldukları yere göre tasarlanmış ve imal edilmiştir.

6.1.3. Çini Topuzlar

Duvar yüzeyinde üç boyutluluğa varan görünüşleri ile çini topuzlar, Topkapı Sarayı Veliht Dairesi (1668) ocak üstünde ve aynı yerde iki yan duvarda da bulunmaktadır.

6.1.4. Üretimde kullanılan maddeler ve teknikler

6.1.4.1. Hamur

Çini hamuru bilindiği üzere silika, kil ve fritten oluşur. Silika kuvars tanecikleri biçimindedir. Bu taşlar kurumuş ırmak yataklarında birikir. Bir başka silika kaynağı da kumdur. İznik yakınlarındaki Ömerli Köyü'nde kaliteli beyaz kum yatakları vardır. Kullanılmadan önce öğütülmesi gereken silika parçacıkları, önce demir çubuklarla ezilir, daha sonra taş değirmenlerde öğütülür. Kütahya'da bu öğütme tekniğine günümüzde "havut", öğütme işlemine ise "havut çekmek" denir⁸².

⁸² Atasoy - Raby, (1989): 50.

Kille birlikte hamur için üçüncü eleman cam frittir. Hemen hemen eşit oranlarda öğütülmüş kuvars taşı ve kalsine soda bitkisi saydam cam halinde eriyene kadar özel frit fırınlarında 6-8 saat fırınlandıktan sonra, kepçe ile su dolu havuzlara boşaltılır. Soğuyan frit tanelere ayrılır. İznik fritli seramiklerde ve çinilerinde kurşun da yer alır. Kurşun cürufu (mürdesenk) Kütahyalı ustalar tarafından da kullanılmıştır⁸³

İznik fritli çini ve seramiklerde kurşun katkısı akışkanlığı arttırır, ayrıca bir alkali ile birleşme sonucu hamurun sinterleşme⁸⁴ derecesini ve erime noktasını düşürür. Bundan dolayı İznik çinileri daha düşük derecede pişer ve bu durum yakıttan da ekonomi sağlardı. İznikli ustalar için temel malzeme olan kurşun, hem fritli kapların karakteristik özelliğini, hem de sıra akışkanlık kazandıran önemli bir madde olmuştur.

Gerekli olan hammadde (silika, soda, kurşun) elde edildikten sonra fritli hamurun yapılmasına geçilir. Bütün maddeler iyice öğütüldükten sonra bir bezden geçirilir. Öğütülen bu karışım, fırın ateşlikleri içinde yer alan özel olarak yapılmış yalak denilen bölümlere dökülerek, bunun erimesi ve kalsine olması sağlanır⁸⁵. Soğumuş sır toprağı buzlu cam görünümündedir. Kuvars ile sıvanmış yüzeyden ayrılarak parçalara bölünür. Frite yapışmış olan tüm kuvars tanecikleri üstten kazınır, yıkanır, daha sonra kırılarak değirmenlerde yaş öğütme ile öğütülür.

⁸³ İznik kurşun fritlerinde alkalinin içinde “bora” adı verilen bir soda karışımı kullanılmıştır. Kütahyalı ustalar ise Afyonkarahisar Gazigöl Ilıcası’ndan elde ettikleri “çorak” adı verilen çamur yada çökeltiyi kullanmışlardır. Elde edilen bu çamur su ile karıştırıldıktan sonra bakır kazanlarda çok yüksek ısıda kaynatılarak içeriğın taşmaması için bir ölçek haşhaş yağı eklenir. Ateşten indirilen kazan 1-2 gün soğumaya bırakılır. Bu süre içinde cam fritte kullanılan sodyumca zengin kristal tabakaları yüzeyde birikir. İznikli ustalar da kullandıkları borayı daha sonraları Kütahya’dan hazır olarak temin etmişlerdir. K. Otto-Dorn, (1941), *Das islamische Iznik*, Berlin: 144; Anhegger, (1941): 170; O. Aslanapa, (1949): *Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul: 92 vd.; Atasoy - Raby, (1989): 50; Şahin, (1981): 144, dpt. 14.

⁸⁴ Sinterleşme, ısı karşısında seramik bünyesinin eriyerek gözeneksiz hale gelmesi. F. Şahin, (1982): “Kütahya’da Çinili Eserler”, *Kütahya: Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*, İstanbul: 32.

⁸⁵ Kütahyalı ustalar fırın içine yaptıkları yalakların duvarını 2-3 cm kalınlığında öğütülmüş ıslak kuvars ile kaplayıp elleri ile bastırarak sıvarlar. Şahin, (1981): 144 vd.; Atasoy – Raby, (1989): 50.

Hamur %80 silika, %10 beyaz kil, %10 cam friti ile yapılmaya hazırdır. Kil ıslatılarak boza kıvamına gelinceye kadar sulandırılır. Boza kıvamındaki çamur ince bir bezden geçirilerek öğütülmüş frit ve silikanın üzerine süzülür ve karışım yarım saat kadar ayakla çiğnenir, daha sonra teknelerde elle iyice yoğrulan karışım, bir yere yığılır. Kurutma işlemini hızlandırmak için bu karışım tuğlaların üstüne veya alçı kaplara dökülür. Bir süre açık havada kuruyan çini levhaların ön yüzü düzlenerek beyaz bir astar ile kaplanır⁸⁶

Kütahya'da çini levha üretimi için hamur, ahşap kalıplar içine kol kuvveti ile sıkıştırılarak hazırlanır. Kalıptan alınan çiniler kurutulur. Süsleme yapılacak yüzey zımpara taşı ile düzeltilir, astar çekilir⁸⁷, daha sonra bu astarlı çiniler, ikinci pişim için 930-950 derecede fırınlanır.

6.1.4.2. Kullanılan renkler ve sırlar

Astarlanan ve fırınlanan levhalar boyama aşamasına gelir. Bütün renkler boyar madde ile cam frit yaşı öğütme yöntemi ile karıştırılır. Renklerin içinde en önemli renk kobalt oksitten elde edilen mavidir⁸⁸

İznik çini ve seramik renklendirmesinde kullanılan maddelerin hepsi dışarıdan gelmemektedir. Ustalar bakır taşlarını yerli bakırcılardan alır. Özel fırınlarda okside ettikleri bakır oksidi, firuze renk ve yeşilde kullanırlardı. Tonlardaki farklılık sır

⁸⁶ İznik çinilerinde astarlamada %10 beyaz kil, %10 cam ve %80 kuvars kullanılır. Atasoy – Raby, (1989): 51.

⁸⁷ Günümüz Kütahya'sında astar %75, kuvars %25 kilden oluşur. Bu kil Eskişehir ya da Mihaliççık'tan gelir. Kil hazırlanır, çökertilir ve birkaç gün bekledikten sonra karışım süzülür ve öğütülmüş kuvars eklenir, elenip bir ya da iki gün dinlenmeye bırakılır. Daha sonra sık dokunmuş kumaştan geçirilerek istenen kıvama gelinceye kadar süzülür. Şahin, (1981): 138; Atasoy - Raby, (1989): 57.

⁸⁸ Kobalt yataklarının en zengini Kaşan yakınlarındaki Kahrud Dağı idi. Büyük olasılıkla İznikli ustalar Kütahyalı ustalar gibi kobaltı Kaşan'dan alıyorlardı. Atasoy - Raby, (1989): 57.

bileşimine ve fırınlama koşullarına bağlı idi. İznik seramiklerindeki yeşil, demir oksit ve bakır oksit bileşiminden elde edilmiştir. Bazen bu bileşime nikel oksit ve manganez oksit de katılmıştır. Bazı soluk yeşil renklerde demir oranının düşük olduğu görülür. 16. Yüzyılın canlı firuze-yeşil sıraltı renkleri, kurşun alkali silika sıradaki bakır oksit de katılmıştır. Bazı soluk yeşil renklerde demir oranının düşük olduğu görülür. 16. Yüzyılın canlı firuze-yeşil sıraltı renkleri, kurşun-alkali silika sıradaki bakır oksitle elde edilmiştir⁸⁹. Yüksek oranda kurşun olduğundan, hem kobalt oksit hem de bakır oksit sıra karışabilir ve köşelerden akardı. Bu yüzden İznikli ustalar yoğunlaştırılmış kobaltın yer aldığı konturlardan yararlanmışlardır. Bu konturlar koyu tonda ve yoğunlaştırıldığından hafif kabarık ve daha az akıcıdır. 16. Yüzyılın ikinci yarısından sonra konturlarda grimsi yeşil kullanılmaya başlandı ve bu uygulama koyu siyah renk bulununcaya kadar sürdü. Siyah renk krom ve spinal minerallerinden elde edilir. İznik morunun ana maddesi manganez oksittir. Mor, sadece 20 yıl kadar kullanılmıştır. Kırmızı bulunduktan sonra ortadan kalkmıştır. Kırmızı sıraltı renkleri içinde en zor elde edilen renk olmuştur. Hafifçe kabarık olan bu kırmızı sırla kaplandığında iyice kabarık bir yüzey ortaya çıkar⁹⁰. Parlak bir renk olarak kullanılan kırmızıda, demir oksitle silika karışımları yer alır. 16. yüzyıl ortalarında yüksek demir boyar madde ile elde edilen bir başka kırmızı da domates kırmızısı gibi kabartma olarak kullanılmıştır. Ancak bu renk donuk ve kahverengimsi tondadır, sonuç başarılı değildir. Boyar madde sırrı reddettiği için yüzeyde yer yer çatlama olmuştur⁹¹.

İznik çinilerinin en önemli özelliği canlı ve parlak renktedir. Beyaz astar üzerine sıraltına boyama tekniği ile çalışılmıştır. Süslemede en çok kullanılan renkler kobalt mavisi firuze, kimyon gri yeşili, zümrüt yeşili, patlıcan moru ve koyu tondaki parlak domates kırmızısıdır. Sırın bileşimi 16. yüzyıldan 17. yüzyılın başlarına kadar aynı kalmıştır. Sır yaklaşık % 25-30 oranında kurşun oksit, % 45-50 oranında silika, % 8-14

⁸⁹ J. Henderson, (1989): “*Iznik ceramics: a technical examination*”, *Iznik: the pottery of Ottoman Turkey*, Londra: 8.

⁹⁰ Atasoy - Raby, (1989): 58.

⁹¹ Şahin, (1981), 133 vdd.

oranında soda ve % 4-7 oranında kalay oksit içermektedir. 17. yüzyıl ortalarında düşük nitelikli çini ve seramiklerde kurşun sır birleşiminde artık kalaya rastlanmaz, onun yerine yaklaşık % 2 oranında fosfor penatoksit görülür⁹².

Bu camsı boyalarla bezeme yapıldıktan sonra, kap saydam renksiz bir sırla kaplanırdı. İznik'te kullanılan sır, fritli hamur gibi, kurşun alkali ve kalay karışımı idi. Kurşun oranı, kurşun kireç alkaliden oluşan fritli hamurda % 50 iken sırda sadece % 30'dur. Sırda ayrıca kalay oksit vardır.

Sır içinde kullanılan hammaddeler, değirmenlerde uzun zaman isteyen yaş öğütme ile öğütülerek elde edilmiştir. Sıvı halindeki karışım bezden süzülür, çökmeye bırakılır ve daha sonra üstündeki fazla su atılırdı. Kurşun oksitten dolayı turuncu kırmızı olan sır karışımı için, günümüzde Kütahya'da bağlayıcı olarak un kullanılmaktadır. Un koyu çorba kıvamına gelinceye kadar sulandırılır, pişirilir ve öğütülmüş sır üzerine eklenir. Bu karışım bir gün bekletildikten sonra, akıcı bir kıvama gelinceye kadar su eklenir. Sırlama işlemi, kabın sıra batırılması veya sırnın kabın üzerine akıtılması ile yapılmıştır. İnikli ustalar, duvar çinilerini akıtma yöntemi ile yapmışlardır.

17. yüzyıl ortalarına gelindiğinde İznik ürünlerinde nitelikler açısından bir düşüşün başladığı görülür. Bu dönemde artık kurşunca zengin fritin tam olarak uygulanmadığı açıktır. Bunun bir sebebi, kurşunca zengin fritin tam olarak uygulanmadığı açıktır. Bunun bir sebebi kurşunca zengin hammaddenin eskisi kadar kolay bulunmaması veya gereğince iyi karıştırılmaması olmalıdır. 17 yüzyıl çini ve seramik silika kalınlığı yükselmiş ve daha kaba bir doku ortaya çıkmıştır.

İznik çini ve seramiklerinde 15. yüzyıl sonlarına doğru frite kurşun katılması ile bu teknoloji yavaş yavaş gelişmeye başlamış, 1510 yılı dolaylarında yetkin bir düzeye ulaşmıştır. Anlaşıldığı üzere bu gelişme 1520 yılına kadar sürmüştür. 17. yüzyılın ortalarına doğru bazı fırınların kapanması ile üretim ve teknikte gerileme başlamıştır.

⁹² Henderson, (1989), 67.

6.1.4.3. Fırınlama

Fırına konulan çinilerin üzerindeki sırça ısı ile erimeye başlar. Fırının ısısı 950 santigrat dereceye yükseldiğinde, levha üzerindeki süslemeler ve renkler ortaya çıkar. Ortalama büyüklükteki bir fırının iç ısısının 950 santigrat dereceye ulaşması için 11-12 saat reçinesiz çam odunu ile ısıtılması gerekmektedir. Bu ısı sırça karışımının eriyip camlaşmasını sağlar⁹³. İznik'te kapların 900 derecede piştiği düşünülmektedir. MTA laboratuvarlarında yapılan analizler, 1260 derece sonucunu vermiştir. İznik kazılarında ortaya çıkarılan fırınların, bu sıcaklığı elde edemediği düşünülmekte, konu araştırmacılar tarafından incelenmektedir⁹⁴.

6.1.4.4. Üretim hatalı çiniler

17. yüzyıl çinilerinde renklerde akmalar görülebilmektedir. Sultan Ahmet Camii üst mahfil, Yeni Camii (1663) hünkar mahfili mihrabı yan yüzeyinde yer alan vazolu pano da, Topkapı Sarayı Harem'inde yer alan çini panolarda renklerde yer yer akmalar vardır.

Topkapı Sarayı Kara Ağalar mescidi (1668) iki yan duvarlarında yer alan Hz. Muhammed'in mezarı ve Arafat Dağı betimlemeli çinilerde renkler birbirinin içine akmıştır. Yine Topkapı Sarayı Veliht Dairesi'nde (1668) yer alan çinilerde de yer yer akmalar ve bozulmalar görülmektedir.

6.1.4.5. 17. yüzyıl Çinilerinde Renkler

17. yüzyıl çinilerinin renklendirilmesine baktığımız zaman yüzyılın başındaki yapılarda Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi (1603), Sultan III. Mehmed Türbesi (1608), Destari Mustafa Paşa Türbesi (1613 yılı dolayları), Topkapı Sarayı Haremi I. Ahmed Kitaplığı (1608), Sultan Ahmed Camii (1617) ve Türbesi'nde (1619) sıraltına çok renkli çini levhalar kullanılmıştır. Bu renkler yeşil, mavi, lacivert, kırmızı, firuze, sarı,

⁹³ Şahin, (1981): 146.

⁹⁴ Atasoy - Raby, (1989): 61; A. Altun, (1998): *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul: 100.

renklerdir. Erken örneklerde Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi (1603) ve Topkapı Sarayı Haremi I. Ahmed Kitaplığı (1608) gibi kaliteli kırmızı rengin bozulmaya başladığı görülür.

17. yüzyılın geniş bir sürecinde mavi-beyaz çiniler kullanılmıştır. Bunlar Revan Köşkü (1635), Bağdat Köşkü (1639), Üsküdar Çinili Camii (1640), Kahire Aksungur Camii (1652) ve Yeni Camii (1663) ve Külliyesi'nde yer alan 17. yüzyılın ikinci yarısının büyük bir grubu olan mavi-beyaz çinilerdir. 1666 yılından sonra yenilenen Topkapı Sarayı Haremi bölümü çinilerinde ise tekrar sıraltına çok renkli çiniler görülür. Bu çiniler mavi-beyazlarla birlikte kullanılmışlardır. Örneğin Valide Sultan (1668) Giriş Sofası ve Odası kaplan çizgisi-pars benekleri süslemeli çinileri gibi. Bu grup çinilerde yeşil renk diğer renklere göre daha baskındır. Özellikle natüralist süslemeli ise tekrar sır altında süslemeli çinilerde yeşil, doğadaki konumuna da uygundur. Ayrıca siyah renk de bu dönemde kullanılmıştır. Özellikle servi süslemeli panolarda servilerin gövdeleri siyah olarak verilmiştir. Topkapı Sarayı Harem Bölümü içinde çok renkli çinilerin başarılı örnekleri Valide sultan Dairesi ve Yatak Odası (1668) selsebilli havuzdan çıkan natüralist süslemeler (Resim 13), Şadırvanlı Sofa (1668) (Resim 14), Nöbet Yeri, Şehzadeler Mektebi (1668) ve Veliht Dairesi (1668) servilerini gösterebiliriz.

7. OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİNİN YERİ

Mimarinin en renkli süsleme kolu olan çini Türklerin geliştirdiği bir sanat olması ile İslam Sanatı içinde Türk Sanatının üstün yerini sağlamıştır.⁹⁵ Çinicilik konusunda daha çok üzerinde durulan tartışma; bölge ve toprağın boyutları ile siyasal idealin malzemeyi değerlendirme şekli üzerinde yoğunlaşmaktadır. Bununla birlikte çinicilik sanatı Anadolu Selçukları döneminde 13. yüzyılda en büyük gelişmesini göstermiştir. Selçuklulardan sonraki bir geçiş safhası olan Beylikler Döneminde çini alanında sosyal, siyasal ve ekonomik etkenler sonucunda çini yapımı azalmıştır. Ancak; zor şartlarda da olsa bu sanatın devamlılığı sağlanabilmiştir.

Bursa'nın başkent olmasıyla çini sanatında büyük canlanma sağlanmış, 15. yüzyılda Osmanlı Devletinin bu ilk dönemlerinde bu sanat zirveye ulaşmıştır. Daha sonraları ise Bursa'nın önemini yitirmesiyle çini sanatı ve faaliyeti Edirne'de sonra ise artık değişmez merkez olan İstanbul'da yerleşmiştir. Selçuklu veya Osmanlı çini sanatının kökenini meydana getiren üstün niteliklere sahip eserler olmuştur.

İran-Orta Asya mimari üslubun en büyük anıtsal ifadesini Semerkand, Herat ve Belh'de gösterirken Safavi Dönemi İran Camilerine maniyerist modaya uygun çini süslenmeler yapılmıştır. Çini sanatına Osmanlı mimarisinin tutumu ile Doğu İslam yapıları arasındaki fark ise, “tersine çevrilmiş bir eldivene” benzetilmektedir⁹⁶

Çini Selçuklu ve Erken Osmanlı'da duvarlara eyvan cephesi ve teraslarına, revak kemerlerine, kubbeye geçiş elemanları ile kubbelere, içi dahil mihraplara ve mihrapların köşe sütunçelerine, kapı ve pencere alınlıklarına pencerelerin ajurlu şebekelerine, türbelerdeki lahitlerin kaide ve üzerlerine kaplanarak mimarinin daha ziyade iç bünyesine uygulanmıştır. Dış cephede ise minare ve pencere alınlıklarında az sayıda kullanılmıştır. Fakat az önce de değindiğimiz gibi 16. yüzyıl Mimar Sinan'ın eserlerinde ise çini içte ve dışta aynı eş değer oranlarda uygulanmıştır. Bu dönemde ise çini yapının

⁹⁵ Ş. Yetkin, (1986): *Anadolu'da Türk Çini Sanatı'nın Gelişmesi*, İstanbul: 125.

⁹⁶ Mülayim, (1996): 105.

dış silüetinde; son cemaat yeri duvarlarında ve avlu revaklarının pencere alınlıklarında, türbelerin kapı revaklarının her iki yanında eş panolar halinde; yapının içinde de duvarlarda pencere alınlı ve etrafında, mihraplar da veya mihrap üstlerinde minber ve minber külahlarında, ayaklarında, motiflerde ve kemer içleri ile kemer aralarında kalan üçgenlerde vurgulanmıştır.

Dış cephe çini kullanımının en yoğun olduğu dönem, Moğolların İlhanlı – Timurlu geleneğinde inşa ettikleri eserlerde görülmüştür. Daha önceleri Sultaniye'deki Olcaytu Hudabende Türbesi (1313) ile başlayan bu çini çizgisi, Semerkant'taki Gur Emir (1405) ve benzeri yapılarda göz alıcı pırıltısı ve renkli yüzey tasarımı ile çok insanın hayranlık duyduğu çalışmalar olmuştur. Dış cephedeki hantallık ancak tek renkli bir çini malzeme ile görselliğe böylesi bir katkıda bulunulabilir. Osmanlı'da çininin dış cephede fazla kullanılmaması ise; ekonomik durum, malzeme vb. ifadelerin ötesinde daha çok, biçimsel sonuçları doğru veren bir idealden kaynaklanmıştır.

Mimar Sinan Dönemi'nden önce çinicilik sanatı iç ve dış mimariyle bir bütün halinde uygulanmıştır. Osmanlı mimarları için malzeme seçeneği bolluğundan dolayı, en uygun olanı seçme şansı doğmuş ve dış yüzeylerde çini kullanmak yerine kesme taş kapılar ön plana çıkmıştır. Çininin, iç mekanda daha geniş bir alanda yaygınlık göstermesi, dış cephelerde fazla kullanımı engellemiştir. Dıştan dünyanın en renksiz kubbesini kabullenen estetik anlayış, revaklı avluda yarı kapalı bir alana gidildiği düşünülerek, sağır pencere kenarlarının yüzeylerinde uygun bir alan bulmuştur. Son cemaat yerinde namaz kılınması, avlunun oldukça yüksek duvarlarla çevrili olması buranın bir iç mekan gibi ele alınmasına sebep olmuştur. Bu mekanda dahi çiniye ayrılan küçük yüzeylerin sınırları çizilmiştir.

7.1. 16. YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİNİN YERİ

Kanuni Sultan Süleyman'ın saltanat yılları (1520-1566) Osmanlı İmparatorluğu'nda her alanda en parlak dönem olarak nitelendirilmiştir. Kanuni Çağının en büyük mimari Kayserili Mimar Sinan olmuştur. Mimar Sinan hem Kanuni Sultan Süleyman Dönemiyle bütünleşmiş bir şahıs olup karşımıza çıkarken, hem de 16.yüzyıl kültür ve sanat yaşamının bilinen en gözde sembolü olmuştur. Mimar Sinan yine Kanuni'nin oğlu II. Selim (1566-1574) ile torunu III. Murad (1574-1595) dönemlerinin de başarılı mimarı olmuştur. Mimarbaşılığı boyunca Sinan'ın etrafındaki seçkin bir mimarlar topluluğu olan Hassa Mimarlar Ocağı eliyle gerçekleştirdiği eserlerindeki gerek bezeme gerek mimari kusursuzluk ve üstün mezyet dönemi “Klasik Osmanlı Mimarisi Dönemi” olarak karşımıza çıkmaktadır. Klasik Osmanlı Çağı'nda Mimar Sinan'ın çalışmalarını Kanuni'nin maddi-manevi desteklemesinin yanında Sinan'ın da her yeni eserinde birbirinden farklı plan, mimari deha ve süslemesini yaratma gücünü bulmuştur.

Klasik Osmanlı Mimarisi Dönemi ve Sinan ekolü olarak bilinen bu dönemdeki eserlerde, imparatorluğun gücünü yansıtarak ölçüler ile anıtsal boyutlarda bir merkezi plan çeşitlenmesine gidilip, kusursuz iç mekan elde etme çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

Bu yapıların iç süslemesinde de direkt göze çarpan süsleme malzemesi duvar çinileridir. Bu da; Mimar Sinan'ın bir mimar olmasının dışında, yapılarının süslemesiyle ilgilenip tasarım yapan ve uygulatan bir sanatçı olduğunun kanıtıdır.

Yapıların iç mekan süslemesinde ölçülülük ilk önemli şart olarak ele alınıp, aşırılıktan kaçınılmış ve yapı süsleme ile boğulmamış. Yapıyı bir bütün olarak ele alan ve iç mimariye uygun bir süsleme anlayışı egemen olmuştur. Yapının dış hacminde sade ve ağır çizgilerin sahip olmasına karşın, iç mekanda ışıklı ve canlı bir hacme sahiptir. Dikine gelişen tezyinat yerine yapının iç mimarisine uygun bir süsleme uygulamasıdır.

Çinilerdeki desen kurgularına bakıldığında sürekli tekrar edilen belli başlı kompozisyon şemaları görülmektedir. Bu şemalar ise; desenin tasarlandığı alana ve sanatçının zevkine göre çeşitli şekillerde tasarlanmıştır. Bu noktada, çinilerin ana kompozisyon şemalarını belli başlı dört ana başlık altında görebilmekteyiz:

7.1.1. ULANABİLİR VEYA MERKEZİ KOMPOZİSYONLAR

Yayınlarda “sonsuz çiniler” veya “raport çiniler” adıyla da geçmektedir. Ulama Çini karolar adıyla da belirtebileceğimiz bu çini kompozisyonu, desenlerde işlevsel amaçla değil, yalnızca sanatçının zevki ve isteği doğrultusunda kenarlara yarım motifler gelecek şekilde tasarlanmıştır.⁹⁷ Hazırlanan bir modelin yan yana ve üst üste tekrarıyla birbirlerinin dört taraftan tamamlayarak geniş bir alanı bezeme üslubudur. Desen dört bir kenarda yarım motifler gelecek şekilde tasarlanır. Bordürler ise iki kenara yarım motifler gelecek şekilde tasarlanmıştır. Bu bordürlerin kendi içlerinde simetrik şemalı olabildikleri görülmektedir. Kompozisyonun tekrar eden bölümü, dört bir kenarı eşit, kareye yakın çini karolarda tasarlanmıştır. Fakat tekrarlanan desen geniş bir alana yayılıyorsa veya ulama deseni çevreleyen bordürler aynı karoda yer alıyorsa, desen tek bir karonun dışına taşmak zorunda da kalmıştır.

- (a) Basit Ulama Kompozisyonları
- (b) Dairesel hatlı ulama kompozisyonları
- (c) Merkezi Ulama Kompozisyonları
- (d) Boyuna gelişen kompozisyonları
- (e) Şemse formlu kompozisyon şemaları olarak gruplandırılabilir.

7.1.2. BORDÜR ÇİNİLERİ

Çini kompozisyonlarında vazgeçilmez olan ve hemen hemen çoğu desenin etrafını çevreleyen bordürler, yan yana geldiklerinde sürekli bir desen oluşturacak şekilde tasarlanmaktadır. Çini bordürler genelde dikdörtgen alan olmakla birlikte; bazen kare

⁹⁷ Turan-Bakır, (1999): 216.

alan içine uygulandığı da bilinmektedir. Yine desen tekrarı tek bir plakada sınırlı kalabildiği gibi, bir plâkanın sınırına taşabilecek gibi de çizilmiş olabilir. Bordürlerde çok çeşitli motifler kullanılmıştır (hatayi, rûmi, bulut ve natüralist üslupta çiçeklerden oluşabildiği gibi bulut-çiçek, rûmi, çiçek, soyut formlu şemselerin hatayi üslubunda çiçeklerle ortak kullanımı gibi). Bordür kompozisyonlarını ise kıvrık dallarla oluşturulan kompozisyonlar (bağımsız ana birimlerin tekrarıyla elde edilen bordürler, tek ana dal üzerinde gelişen kompozisyonlar, çift dal ve üç ana dal üzerinde gelişen kompozisyonlar), tepelik bordürleri, sadece rumî kompozisyonlarından oluşan bordürler olmak üzere sınıflandırabiliriz.

Klasik Osmanlı dönemi çiniciliğinde kendine has bir üslûp içinde, gerçek kimliğinden soyutlaşarak karşımıza çıkan benzer bordürlerin, çoğunlukla çini ile kaplı olanların en üst sınırlarında bulunmaktadır. Yine bunlar “Çini Taçlandırma Kuşakları” da denmektedir.⁹⁸

- (a) Kıvrık dallarla oluşturulan kompozisyonlar
- (b) Tepelik bordürler
- (c) Sadece rumi kompozisyonlarından oluşan bordürler
- (d) Sadece bulut kompozisyonlarından oluşan bordürler

7.1.3. SÜPÜRGELİK ÇİNİLERİ

Mimarın yapıların özellikle iç mekanlarında çini ile kaplı alanların en alt sırasını oluşturan bu çiniler bordür anlayışı tasarlanan kare formlarda yan yana geldiğinde ulanacak şekilde ve ortadan simetrik kompozisyon anlayışı ile tasarlandığı bilinmektedir. Ana desen yapraklardan çıkan natüralist çiçeklerle düzenlenirken köşe dolgularda rumi veya bulut üslubu kompozisyonlar tercih edilmiştir. Ayrıca bir süpürgelik deseninde iki çıkış noktasının bulunması da rastlanan bir özelliktir.

⁹⁸ F. Yenişehirlioğlu, (1982): “16. yüzyıl. Osmanlı yapılarında görülen mimari süsleme programlarında Mimar Sianan’ın katkısı var mıdır?”, *Mimarlık Dergisi*, 5-6, İstanbul: 32.

7.1.4. PANOLAR

16 yüzyıl ikinci yarısında İznik'te üretilen örneklerin büyük ustalık ve azimle çizilip aynı titizlikle uygulandığını gösteren en güzel örnekler arasındadır. Çinili eserlerde iç ve dış mekanda bol örneklerine rastlanan panolara bakıldığında şemalarının ortak özelliklerden oluştuğu ve bu özelliklerin küçük değişikliklerle tekrarlandığı belirlenmiştir. Panolarda en büyük alanı kaplayan bir desen bulunmaktadır. Bu örneklerde bu panoların dilimli kemerli, düz kemerli ve köşe dolgulu olduğu görülmektedir. Üç ana kompozisyon şemasına sahip olan panolar simetrik, serbest ve ulanabilir kompozisyon şemalarına sahiptir. Genelde ana desen çoğunlukla bir yaprak kökten veya vazodan çıkabildiği gibi; bunun alt bölümünde ve iki yanında ise natüralist çiçeklerle bezeli serbest kompozisyonlar dikkat çekmektedir.

Çinilerle süslü olan pencere ve kapı alınlıkları kemerli alınlıklar ve dikdörtgen alınlıklar olmak üzere iki formda yer almaktadır. Bunlar da desen genellikle ortada iri bir hatayı çiçeğinden başlatılmıştır. Kitabeli alınlıklar ise sadece bordürlerle çevrilerek süslenmiştir. Panolu çiniler yapıların pencere ve kapıların kenar dolgularında, revak kemerlerin köşelerinde, dikdörtgen kitabelerin köşe süslemelerinde karşımıza çıkmaktadır

- (a) Simetrik kompozisyon şeması
- (b) Serbest kompozisyon şeması
- (c) Ulanabilir Kompozisyon Şeması

7.1.5. KÖŞE DOLGULARI

Köşebentler veya köşelikler olarak da adlandırılan köşe dolguları, pencere ve kapıların kenar dolgularında, panolarda, revak kemerlerin köşelerinde, kitabelerin üçgen süslemelerinde ve nişlerde kullanılan formlardır. Köşe dolguları çeşitli üsluplardan motiflerle kendi başlarına tasarlanabildiği gibi, diğer motiflerle işbirliği içinde de düzenlenmiştir. Köşe dolgularında benimsenen üç ana kompozisyon şeması bulunmaktadır ki; bunlar serbest, ulanabilir, simetrik kompozisyon şemalarıdır. Fakat

bazı örneklerin ulanabilirken aynı zamanda simetrik veya simetrik iken aynı zamanda serbest olabileceğini göstermesi bakımından önemli bulunmuştur.

- (a) Serbest Kompozisyon Şeması
- (b) Ulanabilme Kompozisyon Şeması
- (c) Simetrik Kompozisyon şeması

7.1.6. MİHRAP ÇİNİLERİ

16. yüzyıl camilerinde çini kaplamaların en yoğun şekilde mihrapta ve mihrap duvarında uygulandığı dönemdir. 16. yüzyıl mimarisinde çini süslemelerin yerleşiminde mimarinin ana strüktürüne tümüyle bağlı simetrik yerleşmiş mihraplarda çinilerin yerleşiminde mihrap nişi, kemeri, köşe dolgular, bordürler, kitabe, kemeri taşıyan sütunçeler, taç bölümü, mihrap duvarında panolar tamamen mimari planlara uygun tasarlanmış ve ahenkli bir ritim sağlanmaya çalışılmıştır.

Genellikle mihrap nişinin ve kavsaranın yüksekliği duvarlarda yer alacak çini süslemenin yüksekliğini belirlerken bazen de çini kaplamanın mihrabın en üst noktasına kadar çıktığı örneklere de rastlanmıştır. Tepelik bordürler çininin sonlandığı üst sınırdaki sık kullanılan çiniyi temsil etmektedir. Bu süsleme mihrabı çevreleyen kalın bir bordür şeklinde olabildiği gibi panolar, kitabeler ve alınlıklarla içi bezeli madalyonlarla daha zenginleştirilebilmektedir. Desenler yer alacağı alana göre simetrik bir anlayışla kemerli panolar, alınlıklar, dörtgen alanlar, ince uzun panolar, dairesel formlar içinde düzenlenerek mimariyle bir ahenk içinde ustaca uygulanmıştır. Bu dönem mimarisinde süsleme daima mimariden daha geri planda düşünülüp mimari strüktüre bağlı kalınmıştır. Bunu sağlarken de doğacak monotonluğu gidermek amacıyla desenlere çeşitli yollarla hareketlilik de kazandırılmaya çalışılmıştır. Kompozisyon şemalarında sözünü ettiğimiz dengeli dağılım motiflerinde de kendini hissettirmektedir. Bu da estetik açıdan oldukça çok önemli bir becerikli ve işinin ehli olma vasıflarıyla bağdaşmaktadır.

Sonuç olarak; çini desenlerinin mimari içinde olduğu kadar kendi içinde de bir plan dahilinde düzenlendiği sonucu ortaya çıkarılmaktadır. Bu tasarımlarında simetri,

denge ve aynı zamanda hareketlilik unsurlarıyla bir bütünlük ve yapıyla uyum içinde sağlandığı da görülmektedir.

7.1.7. MİNBER ÇİNİLERİ

16 yüzyılda camilerde çinilerle bezeli minber örneklerinden söz etmek zordur. Çünkü bilinen tek çinili örnek Kadirga Sokullu Camii minberidir. Buna göre minberin sadece külah kısımlarının çini ile kaplandığı görülmektedir. Desenlerin sekizde bir alanda çizilip tekrarlandığı ve külahın uç noktasına doğru daralan alanda motiflerde küçülerek tasarlandığı görülmektedir. 17. Yüzyılda ise Üsküdar Çinili Camiinin minber külahı çinilerle bezenmiştir.

7.1.8. OCAK ÇİNİLERİ

Osmanlı mimarisinde görülen çini bezemeli ocaklar 16. yüzyıl'ın ikinci yarısından itibaren görülmüştür. Fakat bol örneklerine ise 17. yüzyıl'da rastlanmaktadır. 16 yüzyıl'a ait en güzel çini olarak örneği, Topkapı Sarayı, III. Murad Hasodası'ndaki ocaktır. Konik davlumbaz hariç, ocak ve ocağın etrafı tümüyle çinilerle kaplıdır. Desen simetrik olup ocağın alt bölümünde küçük nişlerin içinde, ocağın üst yan duvarlarında ulama çiniler yer almaktadır. Davlumbazın iki yanında kobalt mavisi zemin üzeri kitabe ve bunun iki tarafı ise ince zarif desenli bahar dallarıyla bezenmiştir. Panonun dilimli dolguları rumi ve hatayi üslubundan çiçeklerle süslenmiştir. Bu tarz çinili ocaklara; 17. yüzyıl'da mavi-beyaz çinilerle yapılanları görülmüştür. Çoğu, davlumbaz dahil olmak üzere silme çinilerle kaplanmıştır.

İznik çiniciliğinde 16. yüzyıl'da üretilen çiniler belli kompozisyon şemaları, motif ve üslubunun olması yanında, belli bir renk programının da hakim olduğu görmekteyiz. Bu bağlamda çini desenleri sınırlı az sayıda renk paletine sahiptir. Fakat çini ustaları bu sınırlılık içinde dahi renkleri ustalıklı kullanarak zengin bir anlatımı başarıyla gerçekleştirmişlerdir. Bu bilgi doğrultusunda, kompozisyon şemalarında olduğu gibi desenlerde kullanılan renklerin yerleri de mimariyle ilişkili olarak uygulanmıştır.

7.2. 17. YÜZYIL OSMANLI MİMARİSİNDE ÇİNİNİN YERİ

7.2.1. Yapı mekanlarında duvarlarda çini kullanımı

17. yüzyıl yapılarını süsleyen çini, cami, türbe, saray, köşklere iç mekana renk katan önemli bir öğe olarak duvarlarda yerini almıştır. İznik ve Kütahya’da üretilen çiniler, yapılarda bazen ayrı, bazen bir arada kullanılmışlardır.

Topkapı Sarayı Ağalar Camii’nin (15. yüzyılın ikinci yarısı) duvarları, kaliteli İznik çinileri ile süslenmiş, mihrap nişinin üzerinde yer alan yazı ve aynalı yazılar, duvarlardaki “Ressemehu Kemankaş Mustafa” imzalı yazı istifleri bu yapıyı değerlendirmiştir. Sultan Ahmed Camii (1617) alt katı doğu batı ve kuzey yönden çevreleyen süslemeli çiniler vardır. Caminin üst Mahfillerinde çok zengin bir çini süslemesinin yer aldığı görülür. Özellikle girişin üzerine yer alan kuzey üst mahfili, değerli çinileri ile önem taşır. Bir seki ile yükseltilen bu bölümün, I. Ahmed (1603-1617)’in eşi Kösem Sultan’a ait bir mahfil olduğu söylenebilir. Yapıda İznik ve Kütahya Çinileri bir arada kullanılmıştır. Yapıda İznik ve Kütahya çinileri bir arada kullanılmıştır.

İznik Eşrefzade Camii’nde (1624) mekan 17. yüzyıl İznik çinileri ile kaplıdır⁹⁹.

Üsküdar Çinili Camii’nin (1640) duvarları Kütahya ve İznik çinileri ile süslenmiştir¹⁰⁰, kadınlar mahfili duvarlarında çini kaplama yapılmıştır.

Yeni Camii’nin (1663) duvarları, mahfil duvarları, Hünkar mahfilinin çinileri İznik Çinilerinin son parlak dönemini yansıtır.

⁹⁹ Otto-Dorn, (1941): 39.

¹⁰⁰ Aslanapa, (1949): 39.

Topkapı Sarayı Kara Ağalar Mescidi'nde (1668), İznik-Kütahya çinilerinin bir arada kullanıldığı görülür. Hz. Muhammed'in Mezarı ve Arafat Dağı betimlemeli çiniler önem taşır.

Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi'nde (1613) mekanda kubbeeye kadar, 16. yüzyılın mükemmelliğini devam ettiren İznik çinileri vardır. Yapıda ağaç sanatında görülen künde kari tekniğini andıran geometrik süslemeli enli bir kuşak, yazı kuşağının üzerinde yer alır. Sultan III. Mehmed'in Türbesi'nde (1607) pencere aralarında düz yeşil renkli çiniler kullanılmıştır. Mekanı dolanan yazı kuşağında "Ketebehü'l Fakir Mehmed" adı yer alır. Destari Mustafa Paşa Türbesi'nde (1610), çini kalitesinde bozulma vardır, renklerin akmaya başladığı görülür. I. Ahmed Türbesi'nde (1614) kaliteli İznik çinileri kullanılmıştır. Mekanda yer alan yazı kuşağı hatalı bir şekilde ortaya konmuş, Mülk suresinin son bölümleri bir kartuş içinde verilmiştir. Sadece bu yazıda yer alan vazodan çıkan iri kaplan postu süslemeler, pencere aralarında görülmektedir. Bayram Paşa Türbesi'nde (1640 yılı dolayları) bugün yerinde bulunmayan yazı kuşağı mekanı doldurmakta idi. Turhan Sultan Türbesi'nin (1684 yılı dolayları) çini süslemeleri ile beraberlik içindedir.

Topkapı Sarayı Revan köşkü (1615) ve Bağdat Köşkü'nde (1639) İznik çinileri kullanılmış olmalıdır. Bağdat köşkü'nün (1619) duvarları saz üslubu adı ile anılan süslemeli çinilerle önem taşır.

Yeni Camii Hünkar Kasrı'ndaki İznik çinileri zengin süsleme ve düzenlemelerle odalar ve geçitlerde yer alırlar. Yazıları Teknecizade İbrahim Efendi'nin eseridir.

Topkapı Sarayı Haremi'nde 1668 yılındaki büyük yangından sonra çiniler harap olmuş, Harem, 17. yüzyıl İznik ve Kütahya çinileri ile kaplanmıştır. Çeşitli yapı ve mekanların yer aldığı Harem'de, Şadırvanlı sofa (1668), Kızlarağası Dairesi (1668), bu dairenin üzerinde bulunan ve 17. yüzyıl çinilerinin yer aldığı Şehzadeler Mektebi (1668) önemlidir. Valide Sultan Dairesi (1668) Giriş sofası, oturma odası, yatak odası ve ibadet

odasında 17. yüzyılın İznik ve Kütahya çinileri bir arada kullanılarak başarılı bir uygulama ortaya konmuştur. Valide Sultan Dairesi (1668) giriş sofasında yer alan kaplan postu pars beneği süslemeli çiniler, oturma odasındaki vazodan çıkan çiçekler ve yatak odası duvarında bulunan havuzlu bir selsebilden çıkan doğal çiçekler Osmanlı florasını yansıtmakla beraber, aynı zamanda mekanı bir cennet bahçesine dönüştürmüşlerdir. Valide Sultan Dairesi (1668) yatak odasının yanında yer alan ibadet odası duvarlarında Kabe ve Hz. Muhammed'in Mezarı betimlemeleri yer alır. Çeşmeli Sofa (1668) ve Ocaklı Sofa (1668)'da İznik ve Kütahya çinileri bulunur. Veliht Dairesi'nde yer alan çiniler, servisleri, vazodan çıkan çiçekleri ve hatayi süslemeleri ile yapıyı değerlendirmişlerdir. Topkapı Sarayı haremünde yer alan I. Ahmed Kitaplığı'nda (1608) duvarlar, doğal çiçek süslemeli çinilerle kaplanmıştır.

7.2.2. Yapı dışında çini kullanımı

17. yüzyıl çini sanatının önemli bir özelliği, 15-16. yüzyıllar çini sanatından farklı olarak, çini süslemesinin son cemaat yeri ve yapı cephelerinde kullanılmasıdır. Sayılı uygulamalarda da olsa çini süsleme yapıların cephelerine dış görünüşlerini değerlendiren bir unsur olmuştur. Yapılan dış yüzeylerinde çini kullanımı yapıların düz yüzey alanlarıyla açıklıkla belirecek kitle ifadesini hafifletmiş, belirli bir ayrıntı zevkini ortaya koymuştur.

İznik Eşref Zade Camii'nde (1624) günümüze ulaşmayan bu yapının son cemaat yerinde ilgi çeken çini süslemeler kullanılmıştır. Şemseli süslemeler, iri vavların yer aldığı yazı süslemeleri ve kapı üzerinde Mühr-ü Süleyman'lı pano ilgi çeker¹⁰¹.

Üsküdar Çinili Camii (1640)'de, son cemaat yeri duvarlarında hatayi üslubunda süslemeli çiniler yer alır. Yeni Camii (1663)'de son cemaat yerindeki ve Turhan Sultan Türbesi (1684) girişi yazı kuşağı önemlidir.

17. yüzyıl çinileri, yapı cephelerinde de yer almışlardır. Özellikle Topkapı Sarayı'nda Harem'de bu durum görülür. Harem Musahipler ve Cüceler Dairesi (1668) cepheleri, 17. yüzyıl çinileri ile kaplanmıştır. Kızlar Ağası Dairesi (1668) cephesi ve

¹⁰¹ Otto-Dom, (1941): 39, res. 45.

girişi, Nöbet Yeri (1668) duvarları bahar ağaçları ve servili panolarla bu uygulamayı yansıtırlar.

Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi Cephesinde Yer alan çifte vavlı daire kuruluşlu yazılar, kutsal emanetlerin saklandığı bu yapıya, ayrı bir anlam kazandırmıştır.

Topkapı Sarayı Revan Köşkü (1635) ve Bağdat köşkü (1939) cepheleri çini ile süslenmiştir. Topkapı Sarayı Harem Veliaht Dairesinin (1668) cephesi de çini ile kaplanmıştır.

7.2.3. Mihrap Duvarları

Topkapı Sarayı Ağalar Camii (15. yy.) mihrap duvarı 17. yüzyıl çinileri ile süslüdür. Mihrabın sağ yanında Kabe sol yanında ise kandil betimlemesi yer alır. Mihrabın üzerinde, bazı bölümleri olmayan bir yazı kuşağı ve aynalı yazı kuruluşlu Allah Muhammed yazısı vardır.

Sultan Ahmed Camii'nde (1617) mihrap duvarının üst pencere araları, sonsuzluk anlayışı ile verilen hatayi üslubunda çinilerle süslenmiştir. Üsküdar Çinili Camii (1640)'nde mihrap duvarının pencere alınlıklarında yazı kuşağı yer alınmıştır.

Kahire Sungur Ağa Cami'nin (1652) mihrap duvarı, İznik Çinileri ile kaplanmıştır. Sonsuzluk anlayışı ile verilen süslemeli bu çinilerin yanında servili panolar, Saz üslubunda panolar ve kandilli kemer içinde vazodan çıkan çiçekler ve aralarında kuş figürleri yer alır. Yeni Cami'de (1663) mihrap duvarında sonsuzluk anlayışı ile verilen düzenlemelerin pencere üstlerinde yer alan dikdörtgen çerçeveli yazılar bulunur.

7.2.4. Mihraplar

Üsküdar Çinili Camii (1640) mihrabında, dilimli mihrap nişinde; kıvrık yapraklı hatayı süslemeli çiniler yer alır. Yeni Cami (1663) Hünkar mahfilindeki iki mihrap nişinde, kandili nişlerde yer alan vazodan çıkan hatayı süslemeler görülür. Sağdaki mihrap nişindeki süslemede vazoların yanlarında saz üslubunda yapraklar vardır. Yeni Camii (1663)'de son cemaat yeri mihrap nişlerinde, Kandilli nişlerde yer alan hatayı ve doğal üslupta çiçekler burada yapıyı değerlendirmiştir.

Topkapı Sarayı Harem'inde bulunan Kara Ağalar Mescidi (1668) mihrabında Kabe betimlemeli bir pano yer alır. Bu betimleme Türk çini Sanatında tek örnektir.

7.2.5. Minberler

17. yüzyılda çini süslemeli bir minber külahı, tek bir yapıda Üsküdar Çinili camii (1640)'de yer alır. Yeni Camii (1663)'de mekanda mihrap duvarlarında yer alan pencere alınlıklarında dikdörtgen kuruluşlu yazılar yer alır.

7.2.6. Pencere Alınlıkları

7.2.6.1.Yapı Mekanları

Üsküdar Çinili Cami'nde (1640) mekan çini pencere alınlıkları, yazı süslemelidir. Yeni Cami'de (1663), mekanda, mihrap duvarında yer alan pencere alınlıklarında dikdörtgen kuruluşlu yazılar yer alır.

7.2.6.2.Son Cemaat yerleri

Elmalı Önder Paşa Camii'nde (1640) son cemaat yerinin pencere alınlıklarında, 16. yüz yılın mükemmelliğini devam ettiren celi sülüs yazıları yer alır.

Üsküdar Çinili Camii'nde (1640) son cemaat yeri pencere alınlıkları, yapılan onarımlarda düzensiz bir şekilde çinilerle kaplanmıştır¹⁰².

7.2.7. Kubbe Geçişleri

¹⁰² Aslanapa, (1949): 105.

Topkapı sarayı Harem’inde I. Ahmed Kitaplığı’nda (1608), pendentifler çini kaplamalıdır. Çiniler buldukları yere uygun içbükey olarak üretilmişlerdir. Bağdat Köşkü’nde (1639) pendentifler çini ile kaplanarak bütün bir mekan değerlendirmiştir.

7.2.8. Tavanlar

Topkapı Sarayı Haremi Valide Sultan yatak odasının (1668) tavanı çini ile kaplıdır. Çiniler tavana, süslemeye uygun olarak dövme demir çivilerle tespit edilmiştir¹⁰³. Çini levhanın arasında ağaç çıtalar da kullanılmıştır. Topkapı Sarayı Şehzadeler Mektebi’nde (1668) de aynı uygulama görülür.

7.2.9. Kemer İç Yüzeyleri

Topkapı Sarayı Haremi I. Ahmed Kitaplığı (1608) giriş eyvanı kemeri tek renk sırlı çinilerle kaplanmıştır. Topkapı Sarayı Harem’inde Şadırvanlı Sofa (1668)’da kemer iç yüzlerinde çiniler yer alır. Bağdat Köşkü (1639) kemer iç yüzeyleri çini ile kaplıdır. Süslemeler kalıp tekniğinde kalemişi görünüşündedir.

7.2.10. Pencere İçi Çini Kaplaması

Ahmed Türbesi (1619) pencere iç yüzeyinde geç dönem restorasyonlarında kaplanmış soyut üslupta madalyon süslemeli çiniler yer alır. Aynı zamanda 16. yüzyıl depo çinileri yapının pencere iç yüzeylerinde gelişigüzel kaplanmıştır.

Üsküdar Çinili Camii (1640) pencere iç yüzeyleri çinilerle kaplıdır. Yeni Camii (1663) pencere iç yüzeylerinde de yapıda yer alan çinilerin kullanıldığını görülür. Bununla beraber alt kat güney batı pencere kaplamalarında devşirme çiniler karşımıza çıkmaktadır. Buradaki çiniler Sultan Ahmed Camii’nde (1617) depo çini devşirme olarak kullanılan Bursa Muradiye (1626), Şehzade Mustafa Türbesi’nde (1474) yer alan çinilerdir. Beyaz zemin üzerinde doğal çiçek süslemeli olan bu çiniler pencere kaplamalarında yerini almıştır. Turhan Sultan Türbesi (1684) pencere iç yüzlerinde de

¹⁰³ Y. Önge, (1988): “Türk Mimarisinde Çinili Tezyinat”, *Ege Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi* IV: 79.

çini kaplamalar vardır. Bunlardan bir panoda yer alan servili bahar ağacı süslemesi önemlidir. Yeni Camii (1663)'de Hünkar Mahfili balkonunda yer alan bu süsleme, bu yapıda renkleri bozulmuş olarak görülür.

7.2.11. Kapı İçi Çini Kaplaması

I. Ahmed Türbesi'nde (1617) kapı arkasında, Turhan Sultan Türbesi'nde (1684) kapı iç yüzeyinde çini süslemeler kullanılmıştır.

Topkapı Sarayı Valide Sultan Taşlığı Altın Yola çıkan kapı iç yüzeyinde sonsuzluk anlayışıyla verilen ve Hırka-i Saadet Dairesi Cephesinde bordür çinisi olarak kullanılan çifte C kuruluşlu gülbahar süslemeli çiniler yer almaktadır.

7.2.12. Ayaklar

17. yüzyıl yapılarında, ayaklarda çini kullanımı Kahire Aksungur Camii'nde (1662) görülür, mihrap yönündeki ayaklarda dört levhadan oluşan çini kaplamalar vardır. Burada süpürgelik çinisi olarak kullanılan vazodan çıkan doğal çiçek süslemeleri ve sonsuzluk anlayışı ile verilen süslemeler bulunmaktadır. Yeni Camii (1663) kubbeyi taşıyan kemerleri karşılayan çinilerle kaplanmıştır. Hünkar mahfilinde, güney doğu ayağında iri ölçekli bir vazodan çıkan hatayi süslemeleri önem taşır. Her iki yapının çinileri İznik çinileridir.

Yeni Camii (1663)'de kuzey-batı ayağında, kuzey yöne bakan yüzde bir Kabe görünüşü yer alır.

7.2.13. Ocaklar

17. yüzyıl çinilerinin kullanıldığı diğer bir mimari eleman da ocaklardır. Bu dönemde karşımıza çıkan çinili ocakların yaşmak bölümlerinde yer alan çiniler bu kısma uygun olarak kesilmişlerdir. Yine külahları ve alınlık kısımları çini kaplıdır. Bu çini ocaklarda ocak yaşmağı, külah ve alınlığında farklı süslemeli çiniler kullanılmıştır.

Yeni Camii (1663) Hünkar kasrı odaları ocak çinileri, Topkapı Sarayı Haremi Valide Sultan Dairesi (1668) giriş sofası ve oturma bölümünde yer alan ocaklar ve Veliht Dairesi (1668)'indeki çinilidir. Bununla birlikte Şehzadeler Mektebi (1668)'nde yer alan çinili ocak boyutları diğerlerine nazaran daha küçük boyutlardadır. Bu da ocakların buldukları mekana göre yapıldığını göstermektedir.

7.2.14. Niş ve Dolap İçi Kaplamaları

Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi'nde (1603) dolap içleri iri hatayı çiçekleri ve yapraklar bununla birlikte paftalı süsleme yer alır. Sultan Ahmed Camii (1617)'nde üst Mahfiller ve I. Ahmed Türbesi'nde (1617) aynı süslemeler yer alır. Topkapı Sarayı I. Ahmed kitaplığı (1608) nişleri çini kaplıdır. Vazodan çıkan doğal üslupta süslemenin yer aldığı panonun üst iki sıralı nişle kaplanmıştır. Revan Köşkü (1635) ve Bağdat Köşkü (1639)'nde raflarda çiniler bulunur. Revan Köşkü (1635) çinileri, yapının diğer çinileri ile aynıdır. Bağdat Köşkü'nde (1639) renkli sır tekniğinde raf çinileri yer almıştır. Topkapı Sarayı Veliht Dairesi (1668) nişleri de çini kaplıdır.

7.2.15. Süpürgelik Çinileri

Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi (1603), III. Mehmed (1609), Yeni Camii (1663) mekanda ve ayaklarda yer alan süpürgelik çinileri mevcuttur. Turhan Sultan Türbesi'nde (1683) de süpürgelik çinileri mevcuttur. Mekanı değerlendiren bu çiniler genelde vazodan çıkan doğal çiçekler ve servili süslemelerdir.

8. ÇİNİ SÜSLEMELİ 17. YÜZYIL YAPILARININ GÜNÜMÜZDEKİ DURUMU

Çini süslemenin kullanıldığı 17. yüzyıl yapılarından bazıları günümüze ulaşmamıştır. İznik Eşrefzade camii (1624) 20. yüzyılın başında yıkılmıştır. Edirne Sarayı Kum Kasrı (1667,)15. Yüzyılda inşa edilmekle birlikte Sultan IV. Mehmed (1648-1687) tarafından yeniden inşa edilmişçesine tamir edilmiş ve Türk konut mimarisinin en güzel örneklerinden biri olmuştur. İçinin 17. yüzyıl çinileri ile kaplı olduğu bu eser 19. Yüzyılın sonunda yanmıştır¹⁰⁴. 17. yüzyılın saray ve konut yapıları içinde en önemli örneklerinden biri sayılan Beşiktaş sahilindeki Çinili Köşk, 1680 yılında Beşiktaş Sarayı'na bağlı olarak inşa edilmiştir. Yapı, 19. Yüzyıl ortasında yıkılmıştır. Yapıyı betimleyen 17. yüzyıl gravürlerinde içinin ve dışının çini süslemeli olduğu görülmektedir. Yapının mavi-beyaz çinilerle süslü olduğu bilinmekte idi¹⁰⁵.

Bu iki önemli yapının dışında, genel olarak 17 yüzyılın çini süslemeli yapıları günümüze ulaşmışlardır. Fakat geçen yüz yıl içinde, gerek doğal afetler (deprem) gerekse sonraki yüzyıllarda yapılan eklemeler ve değişiklikler, hatalı kullanım çinilere zarar vermiştir.

Topkapı Sarayı Harem Valide Sultan Yatak Odasında (1668) yer alan çini süslemeler, 17. yüzyılda buraya eklenen ve bu süslemeleri kapatan ağaç oyma süslemelerle görünmez olmuşlardır. Benzer bir durum Harem'in Şehzadeler Mektebi (1668) duvarları içinde ortaya çıkmaktadır. Valide Sultan Dua Odası 19. Yüzyıla tarihlenen içbükey alçı tavan etekleri ile görünümünü değiştirmiştir.

¹⁰⁴ S. H. Eldem, (1974): *Köşkler ve Kasırlar II*, İstanbul: 27.

¹⁰⁵ A.e.: 124 vdd.

Yeni Camii (1663) Hünkar Mahfili ve Hünkar Kasrı çinilerinde bazı panoların yerinden alınıp, bunların yerine aynı boyutlarda dikdörtgen İtalyan renkli mermer levhaları yerleştirilmiştir¹⁰⁶.

Bazı yapıların hatalı onarımlar sonucunda çinileri zarar görmüştür. Üsküdar Çinili Camii (1640) son cemaat yeri ve kadınlar mahfili, hatalı onarımlar sonucunda çinilerinde bozulmalar oluşmuştur, son cemaat yeri çinileri 20. yüzyılın ortasında yapılan bir onarımda harap edilmiştir¹⁰⁷.

Çinilerin yok olmasına neden olan bir başka olumsuzluk ta yurt dışında önemli bir değer taşıyan İznik çinilerinin yurt dışına kaçırılmasıdır.

17. yüzyıldaki depremlerden dolayı, İstanbul'daki yapıların büyük kısmı zarar görmüştür. Depremler çinilerde hasara neden olmuş, bu olumsuzluk 20. yüzyıldaki onarımlarda ele alınabilmiştir¹⁰⁸.

Çinilerin zarar görmesine neden olan bir diğer önemli etmen ise rutubettir. Yapıların çini kaplı duvarındaki rutubet arka yüzünden çiniyi bozmaktadır.

¹⁰⁶ E. Yücel, (1971): *Yeni Cami Hünkar Kasrı*, İstanbul: 18; E. Yücel, (1972): “Yeni Cami Hünkar Kasrı”, *Türkiyemiz* 6: 26.

¹⁰⁷ İ. H. Konyalı, (1976): *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, İstanbul: 135.

¹⁰⁸ F. Yenişehirlioğlu, (1982): “Osmanlı Dönemi Yapılarında Bulunan Çini Kaplamalar ve Restorasyon Sorunları”, *Rölöve ve Restorasyon Dergisi I: Restorasyon Semineri Özel Sayısı*: 45.

9. 16. YÜZYIL ÇİNİLERİNİN 17. YÜZYIL YAPILARINDA KULLANIMI

17. yüzyılda inşa edilen yapılarda, 16. yüzyılın depo çinileri de kullanıldığı görülmektedir. Bunlar, 16. yüzyılda kullanılmayan ve büyük bir olasılıkla Topkapı Sarayı'nda bir mekanda saklanmış olan çinilerdir. Sultan Ahmed Camii (1617) üst mahfil çinileri 16. yüzyılın en mükemmel çinileridir. Özellikle kuzey üst mahfildeki iki sıralı çini panolar önem taşır. Şemseli pano, Kanuni Türbesi'nde (1568) yer alan pano ile aynıdır. Bahar açmış ağaçların çok yakın benzerleri Hürrem Sultan Türbesi'nde (1558) yer alır. Doğal çiçek süslemeli çiniler, Bursa Muradiye Şehzade Mustafa Türbesinde yer alan çinilerin aynıdır. Sultan Ahmed Camiinde Depo çinileri olarak kullanılmışlardır. Sultan Ahmed Camii'ndeki tek bir panoda yer alan ve Hürrem Sultan Türbesi'nde (1558) bordür çinisi olarak kullanılan rumili hatayili kompozisyonu içeren panodur. I. Ahmed Türbesi'nde (1619) yazı kuşağının sonunda yer alan slip süslemeli çini, 16. yüzyıla aittir ve yapılan restorasyon sonucunda buraya konmuştur¹⁰⁹.

Büyük bir yangınla 1656 yılında harap olan Topkapı Sarayı Haremi 17. yüzyıl İznik Çiniler ile yeniden kaplanmıştır. Bununla beraber, bu kadar geniş bir alanın yeniden çini ile kaplanmasında, 16 yüzyıl depo çinilerinin kullanıldığı da görülmektedir. Harem de 18. yüzyıl çinileri de yer almıştır. Cumhuriyet döneminde yapılan onarımlarda bazı çinilerin yerlerinin değiştirildiği görülmektedir¹¹⁰. Sultan Ahmed Camii (1617) dışında 17. yüzyılda inşa edilmiş, 16. yüzyıl depo çinilerinin geniş ölçüde süsleme amaçlı kullanıldığı başka bir yapı yoktur. Sonraki dönemlerde, 18. yüzyılda inşa edilmiş olan yapılarda, 16. ve 17. yüzyıllar çinilerinin bir arada kullanıldığı da görülmektedir. Topkapı Sarayı III. Ahmed Kitaplığı (1718) ve Ayasofya I. Mahmud Kütüphanesi (1740) bu yapılar arasında, önemli çini kaplamalarla yer alırlar.

¹⁰⁹ Ş. Yetkin, (1986): Sultan Ahmet Türbesinde Bulunan Bir Çini Tekniği ve Restorasyon Uygulaması İle ilgili Yorumlar”, *16. yüzyılda Türk ve İslam Bilim ve Teknolojisi Sempozyumu*, İstanbul: 127-134; Ş. Yetkin, (1987): “Sultan Ahmet Türbesinde Bulunan Bir Çini Tekniği”, *Antika* 27: 23-27.

¹¹⁰ R. Anhegger – M. Eyüboğlu, (1980): “Topkapı Sarayı Velihaht Dairesi Onarımı”, *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X*, İstanbul: 53-82; S. Emler, (1963): “Topkapı Sarayı Restorasyon Çalışmaları”, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*. İstanbul: 211-312.

10. 17. YÜZYIL ÇİNİ MERKEZLERİ

İznik, Osmanlı Devletinin çini ve seramik üretiminin yapıldığı merkezlerin başında gelir. Ürettiği seramikler de dünyaca ünlüdür. 17. yüzyıl Osmanlı yapılarını süsleyen çinilerin büyük bir çoğunluğunu İznik çinileri oluşturur. Kütahya Anadolu Beylikleri döneminden beri önemli bir çini ve seramik merkezi olmuştur. Osmanlı döneminde İznik'ten sonra ikinci bir merkez olarak ta Kütahya görülür. Özellikle 15. Yüzyıl sonları ve 16. yüzyıl başlarında İznik ve Kütahya eşit koşullarda ve süslemelerle üretimlerini yapmışlardır. 16. yüzyılda İznik çinilerinin öne çıkması ile Kütahya ikinci merkez durumuna gelmiştir. 17. yüzyılda Kütahya'da üretimin İznik'ten fazla olduğu kaynaklardan bilinmektedir¹¹¹.

17. yüzyıl Kütahya çinilerinin kullanıldığı Sultan Ahmed Camii'nin çinileri bellidir. Önemli bir mavi-beyaz çini grubunu oluşturan, bu yapıdaki eserler İznik çinileri olarak tanınır. Revan Köşkü (1635) ve Bağdat köşkü (1639), Üsküdar Çinili Camii (1640) ve Yeni Camii Külliyesi (1663) çinileri konu ile ilgili yabancı kaynaklarda İznik grubu içine sokulmaktadır¹¹². Prof. Dr. Oktay Aslanapa, bu çinileri Kütahya çinileri olarak değerlendirmiştir¹¹³. Prof. Dr. Şerare Yetkin, bu eserleri “İznik 17. yüzyıl çinilerini andıran bir üsluptadır”¹¹⁴ diyerek Kütahya çinileri olarak yayına almıştır.

Üsküdar çinili Camii (1640) çinileri ile Kütahya çini süslemeli yapılarından açık bir şekilde ayrılmaktadır. Yapı içinde yer alan çiniler, Bağdat Köşkü ve Yeni camii çinileri ile benzerdir. Özellikle yapının güney köşesinde yer alan süsleme, Yeni Camii

¹¹¹ J. Carswell, (1991): “Kütahya Çini ve Seramikleri”, *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul: 53.

¹¹² V. Meinecke Berg, (1972): “Marmorfliesen zum Verhaeltnis von Fliesendekoration und Architektur in der osmanischen Baukunst”, *Kunst des Orients* VIII/2, 52; Carswell, (1972): 10; Atasoy - Raby, (1989): 278.

¹¹³ Aslanapa, (1949): 105.

¹¹⁴ Yetkin, (1982): 85.

Hünkar mahfili mihrabı üzerinde yer alan süsleme ile aynıdır. Yeni Camii (1663) çinilerinin İznik'te yapılmış olduğu vakfiyesinde belirtilmiştir. Kronolojik sıralamaya bakıldığında, arada yer alan Üsküdar Çinili Camii (1640) çinilerinin büyük bir bölümü İznik üretimi çinilerdir. Prof. Dr. Gönül Öney ayrıntılı bir açıklama yapmadan yapının çinilerinin İznik ve Kütahya çinisi olduğunu belirtmiştir¹¹⁵.

Süslemeler göz önüne alındığında, Üsküdar Çinili Camii (1640)'de son cemaat yeri ve kadınlar mahfilinde bulunan kıvrık dallı hatayili çini levhalar, Kütahya'da yapılmış olmalıdır. Aynı çini levhalar Revan Köşkü (1635) ve Bağdat Köşkünde (1639) yer alır. Bundan dolayı bu yapıları süsleyen çinilerin bir bölümü de Kütahya üretimi olmalıdır. Yeni Camii (1663) çinilerinin bir bölümü de bu grubun içinde Kütahya çinisi olabilir.

17. yüzyıl çinilerinin hangi yapılarda kullanılmış olduğuna dair kesin bilgiler yoktur. Yapılarda yer alan çinilerin teknik analizleri ve ortaya çıkacak belgeler, gelecekte bu konuya ışık tutacaktır.

¹¹⁵ Öney, (1977), 92.

11. ÇİNİ SÜSLEMELERİNİN DİĞER SÜSLEME SANATLARIYLA OLAN BENZERLİĞİ

16. yüzyıl sanatının nitelikli eserler ve güçlü bir yaratma heyecanı ile değerlendiren, etkinliğini her alanda duyuran saray nakkaşhanesinin çalışmaları, 17. yüzyılda da devam etmiştir. Sayılı eserlerle de olsa bu sürekliliği açıklıkla tespit etmek mümkündür.

Topkapı Sarayı Haremi Valide sultan Dairesi ve Sultan Ahmed Camii giriş üstü mahfilinde yer alan servili çini pano, Topkapı Sarayı Haremi Valide Sultan Yemek Odası pencere içi ve dolap girintisindeki serviler, aynı mekanda pencere içinde görülen ayaklı kasedeki doğal çiçek süslemeleri, taş süslemede karşımıza çıkarlar.

Öncelikle Saz üslubu adı ile anılan süslemeler, kumaş, cilt, kalemişi olarak, 16. yüzyılda bir çok eserde yer alır. Bu üslubun Bağdat Köşkü (1639), Kahire Aksungur Camii (1652) ve Yeni Camii (1663) Hünkar Kasrı çinilerinin başarı ile kullanıldığı görülmektedir.

Bu dönemde ağaç sanatı ile paralellik gösteren süsleme, Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi'nde yer alan enli kuşaktaki, künde kari tekniğine benzer şekilde ortaya konan çini süslemedir. 16. yüzyılda Ayasofya II. Selim Türbesi giriş revakında karşımıza çıkan bu süslemeler de, renkli sır altına boyama tekniğinde yapılmışlardır.

Maden sanatında kullanılan eş süslemelerden biri, Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi cephesinin çifte vavlı panolarının bordürlerinde ve Topkapı sarayı Haremi Valide Sultan Taşlığı'nda yer alan gülbahar süslemeli çini panolardır, bu süsleme 18. yüzyılın madeni şebekelerinde çok sık olarak görülecektir.

Topkapı Sarayı Ağalar Camii çifte vavlı çini panoların bir benzeri, Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesinin çifte vavlı altın yaldızlı ağaç oyma askısında yer alır. Topkapı Sarayı Veliht Dairesi duvar çinilerinde selsebilli bir havuzdan çıkan çiçek

süslemeleri, aynı yapıda yer alan simetrik kuruluşdaki renkli cam süslemelerde görülürler.

Sultan Ahmed Camii ve I. Ahmed türbesi duvarlarında, bu mekanları değerlendiren ayaklı bir kaseden çıkan doğal çiçek süslemeleri, bu yapıların duvarlarında kalem işi süslemeler olarak görülmektedir. Bosnalı İbrahim Paşa Türbesi'nin dolap içlerinin düşey ve yatay paftalı çinileri, Üsküdar Atik Valide Camii Hünkar Mahfili altı tavanında kalem işi olarak yer alırlar.

17. yüzyıl çinilerinin Kabe betimlemeli süslemeleri Delail-hayratlarda ve halı sanatında karşımıza çıkmaktadır.

12. SANATÇILAR

17. yüzyıl çini sanatında yer alan sanatçı kitabeleri birer belge niteliği taşımaktadırlar.

II. Mehmed Türbesi'nde (1609)'nde yer alan celi sülüs yazı kuşağının hattatı, yazının sonunda dilimli bir madalyon içinde "Ketebehu el-fakir Mehmed 1016" adını vermiş ve eserinin yılını belirtmiştir. Ayasofya Camii'nin mihrap bölümünde yer alan yazıyı da yazmış ve adını vermiştir¹¹⁶.

Topkapı Sarayı Ağalar Cami'nde bulunan çifte vavlı panoların hattatı panoların altına adını "Ressemehu ketebe hu Kemankeş Mustafa Bin Ali Affan hu sene 1017" olarak yılı ile beraber vermiştir. Sanatçı Hırka-i Saadet dairesi cephesinde yer alan panoları da yapmış olmalıdır. İmza ve yıl bölümleri silinen bu çinilerin, silinti yerlerindeki yazı istifi aynıdır. Sanatçının çifte vavları çeşitli şekillerde resmetmesinin bir açıklaması, onun kemankeş olması ile verilebilir.

Topkapı Sarayı'nda Kara Ağalar Mescidi (1668) mihrabı, Şehzadeler Mektebi sofası ve Valide Sultan İbadet Odası'nda yer alan Kabe betimlemeli çini panoları yapan sanatçı, "Tebedar-ı Hassa Ali İskenderiye" imzasını taşır ve 1077 yılı ile eserin yılını duyurmaktadır¹¹⁷.

Elmalı Ömer Paşa Camii Kuzey-doğu köşesi ayağı alınlığında yer alan panoda, daire kuruluşlu celi sülüs ayet kuşağının altında, bir kartuş içinde talik yazı ile "Ketebehu el-fakir Mustafa Resmi İzniki" yazısı yer alır. Sanatçı, cami içinde pencere alınlıklarının yazısını da yazmıştır.

¹¹⁶ Mehmed Bin Mahmud adındaki sanatçı "Gül Hafız" veya "Kel Hafız" olarak tanınır. Ayasofya Mihrabı üzerinde Ayet-el Kürsi'yi yazmış ve Hicri 1010 yılını vererek adını zikretmiştir. Müstakimzade Süleyman Saadeddin Efendi, (1928): *Tuhfe-i Hattatin*, İstanbul: 452.

¹¹⁷ Bazı kaynaklarda bu isim şu şekilde okunmuştur; K. Erdmann, (1959): "Kabah Fliesen", *Ars Orientalis* III: 195'de Terbedar Khasseh ali İskenderiye; S. Erken, (1971): "Türk Çiniciliğinde Kabe Tasvirleri", *Vakıflar Dergisi* IX, 297 ve Öney, (1976): 116'da Terbedar Keşşah Ali İskenderiye.

Günümüze ulaşmayan bir yapı olan İznik Eşref Paşa Camii son cemaat yerindeki çinilerde “Tabakzade Mehmed” adı okunur. Bu sanatçının Ayasofya Camii mihrabının arkasındaki tonozlu bölümde yer alan Kabe ve Hz. Muhammed’in mezarı resmini betimleyen sanatçı olduğu düşünülmektedir¹¹⁸.

Bağdat Köşkü’nde (1939) celi sülüs yazılı Ayet’el-Kürsi yazısını, Tophaneli Enderuni Mahmud Çelebi’nin yazdığı bilinmektedir¹¹⁹. Yeni Camii (1663) ve Hünkar Kasrı duvarlarındaki çini yazılar, Teknecizade İbrahim Efendi’nin yazılarıdır*.

¹¹⁸ Atasoy - Raby, (1989): 280

¹¹⁹ Mustakimzade eserinde Tophaneli Mahmud olarak tanınan sanatçıyı tanıtmakla birlikte Bağdat Köşkü (1939) yazılarını yazdığına dair bir bilgi vermemiştir. Müstakimzade, (1928), 511 vd.

* Teknecizade İbrahim efendi Yeni Cami ve Hünkar Kasrı’nın yazılarını yazmış ve bunun için İznik’e gitmiştir. Aynı zamanda Ayasofya’da payelere asılı olan yazıları da yazmıştır. Bu yazılar fossati dönemi tamirlerinde kaldırılmıştır.

13. SÜSLEME SANATLARIMIZDA VAZO MOTİFLERİ

Odalara, bahçelere veya bina duvarlarının üstüne süs olarak konulan tezyini saksı, küp, kavanoz gibi kaplara “vazo” denir. 18. yüzyılda dilimize girmiş olan bu kelimededen önce kullanımda olan kelimeler ise şöyledir:

- **Şükufedan:** sürahi benzeri, tek ya da iki çiçek için kullanılan vazo
- **Kuze:** testi biçimli vazo
- **Kavanoz:** silindir formlu, geniş ağızlı vazo
- **Küp:** Toprak, çini veya porselenden yapılmış geniş ağızlı büyük vazo
- **Toprak mangal:** Limon fidanı dikilen bir çeşit saksı
- **Fağfuri:** Çin vazosu
- **Hattai:** Beyaz çiçeklerle süslenmiş, madeni Çin vazosu
- **Tombak:** Bakır vazo ya da saksı
- **Çiçeklik:** Her türlü çiçek konulan kap veya saksı

Vazoya çiçek yerleştirme geleneği özellikle eski doğuda çok köklüdür. Her türlü canlı varlığın kutsal sayıldığı Buddha dininde, rahiplerin fırtınalarda köklerinden kopan çiçek ve diğer bitkileri yaşatabilmek için su doldurulmuş kaplara yerleştirdikleri bilinmektedir¹²⁰. Böylece zamanla vazo ile bütünleşen çiçekler süsleme sanatlarında da motif olarak yerleşmiştir. Türklerin Çin ile yakın ilişkileri, Doğuya özgü olan bu geleneğin sanatımıza da yerleşmesini sağlamıştır.

Bursa’da Yeşil Türbenin (1421) çok renkli sır (cuerda seca) tekniğinde yapılmış mihrabındaki, çiçekleri bir araya toplayan Rumilerle süslü vazo motifi çinide pek çok kullanılmış olan bu türün ilk örneklerindedir (Resim 1). Kandil ve şamdan gibi objelerle birlikte kullanılmış olan bu çiçekli vazo betimi, hem estetik olarak hem de cennet sembolizasyonu nedeniyle anlamsal olarak mihrapta yer almaktadır. Yine Bursa’da Şehzade Mustafa veya Sultan Cem Türbesi (1479) duvarlarında kalemişi tekniğindeki beş adet çiçekli vazo tasviri bulunur (Resim 2). Çini ve duvar resmi

¹²⁰ S. Nath, (1998): *Encyclopaedic Dictionary of Buddhism*, New Delhi: 131.

haricinde kitap sanatında da vazoların örnekleri vardır. Şerafeddin Sabuncuoğlu'nun *Cerrahiyyetu'l-Haniyye* (Bibliothèque National de France) adlı tıp konulu eserinde mekanlardaki boşluklar bezeme amaçlı vazoların tasvirleriyle doldurulmuştur (Resim 3).

Camilerde yer alan çini ya da kalemîşi vazoların tasvirleri geçişin bir yansıması olabilir. Bilindiği üzere yakın tarihimize kadar halk tarafından camilere armağan olarak vazoların veya saksı içinde çiçek gönderme geleneği vardı¹²¹. Saflar arasına dizilen sümbül gibi güzel kokulu çiçekler camideki kötü kokuları gidermesi ve mekana bir cennet bahçesi görünümü katması için tercih ediliyor olmalıdır.

Duvar çinilerinin dışındaki süsleme sanatlarımızda vazoların motif olarak kullanıldıkları yerler:

- 1- **Seramikler üzerinde (Çizim 1):** 15. ve 16. yüzyıllarda İznik tabaklar üzerinde zengin vazoların tasvirleri görülebilmektedir.
- 2- **Taş ve mermer üzerinde (Çizim 2):** Mezar taşları ve çeşme aynalarında vazoların tasvirlerinin çok çeşitli örneklerini görmek mümkündür. 16. yüzyıl örnekleri sade işlenmişken özellikle 18. yüzyıl örneklerinde son derece ayrıntılı betimlemeler görülebilmektedir. III. Ahmed Dönemi meydan çeşmelerinden Sultanahmet Çeşmesi (1729), Tophane Çeşmesi (1732), Azapkapı Çeşmesi (1732), Kırımı Çeşmesi (1734) gibi çeşmelerin dışında Eyüp, Karacaahmet, Sümbül Efendi mezarlıklarında pek çok hazirede mükemmel örneklerini görmek mümkündür.
- 3- **Minyatürlerde:** Vazolar hem kitap resimlerinde sahnenin tamamlayıcısı olarak kullanılmış, bazen de çiçek resimlerinde değişik formlarıyla karşımıza çıkmıştır. Levni'nin ve Abdullah Buhari'nin minyatürlerinde sıklıkla kullanılan vazoların betimleri, Ali Üsküdarî'nin çiçek tasvirlerinde de yer almaktadır.
- 4- **Cilt Sanatında (Çizim 3):** Kitap ciltlerinde özellikle şemseler arasında vazoların tasvirlerine sıklıkla rastlanmaktadır.

¹²¹ A. Akar, (1969): "Tezyini Sanatlarımızda Vazoların Motifi", *Vakıflar Dergisi* VIII: 269.

- 5- Tezhiplerde:** 16. yüzyıldan sonra tezhip sanatında da vazo tasvirlerinden yararlanılmıştır¹²². Rokoko süslemeli Kur'an-ı Kerim'lerde çiçekli vazolardan yararlanılmıştır (Çizim 4).
- 6- Katı' Sanatında (Çizim 5):** Topkapı Sarayı Müzesi'nde bulunan birçok yazı çekmecesinin nakışlarında ve çeşitli kütüphanelerde bulunan yazma eserlerde kağıt oyma tekniğiyle yapılmış vazo tasvirleri saptanabilmektedir¹²³.
- 7- Ahşap süslemelerde ve duvar resimlerde:** Boyama ve sedef kakma süslemeli ahşap levhalar üzerinde vazo tasvirleri karşımıza çıkmaktadır. Topkapı Saray Hareminded bulunan çeşitli dolap kapaklarında (Çizim 6) ve Amcazade Hüseyin Paşa yalısının (1699) duvarlarında ahşap boyama örnekleri görülebilir. Topkapı Sarayı III. Ahmed'e ait yemiş odası duvarları vazo ve çiçek tasvirlerinin en muhteşem örneklerini sergilemektedir (Resim 4). Yine Topkapı Sarayı III. Ahmed Kütüphanesinin tavan süslemelerindeki vazo ve çiçekler 18. yüzyılın önemli örnekleridir (Resim 5). III. Ahmed'e ait sedef kakmalı tahtta yer alan vazo betimi de zengin süslemeleriyle sultanın bu konudaki eğilimine kuvvetle işaret etmektedir (Resim 6).
- 8- İşlemelerde ve Yazmalarda (Çizim 7):** 16. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyıla dek süregelen bir gelenekle bir halk sanatı olan kumaş işlemelerinde de vazo motifinin sıklıkla kullanılmış olması Türklerin çiçekle birlikte vazoyu da çok sevdiklerini göstermektedir.

¹²² Bkz. Y. Demiriz, (1986): *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul.

¹²³ Bkz. G. Mesara, (1998): *Türk Sanatında İnce Kağıt Oymacılığı (Katı')*, İstanbul.

14. KATALOG

Katalog No: 1

Resim No: 7a-b

Panonun Bulunduğu Yer: Rüstem Paşa Camii

Dönemi: 16.yüzyıl

Tanımı: Alt bölümde kobalt mavisi zeminli bir bordürle belirlenmiş, ana tema beyaz zemin üzerinde birbirinden bağımsız ilerleyen dalların üzerinde ustalıkla yerleştirilen hatayi ve rumîlerle düzenlenmiştir. Aynı desenin orta bölümünde içi Rumîli vazonun içinden çıkan madalyon (şemse) son derece zarif bahar dallarıyla bezelidir. Vazodan madalyona geçerken rumî sapsların bahar dallarına dönüşmesi dikkati çeker. Madalyonun uç kısmında bulutlarla bezeli, cilt kapaklarından tanıdığımız şemselerin ucundaki ‘sâlbek’ adıyla bilinen tepelik form görülür. Vazonun boyun kısmı kısa, gövdesinin üst bölümü geniştir, aşağıya doğru daralır ve üçgen bir ayak kısmı ile sonlanır. Kulplar ağız kenarından çıkarılmış ve gövdenin üstünde yalın rumî formlarıyla dışarı doğru kıvrılarak sonlandırılmıştır. Köşeler kobalt mavisi zemin üzerinde beyaz bırakılan rumîlerden oluşur

Katalog No: 2

Resim No: 8a-b

Panonun Bulunduğu Yer: Rüstem Paşa Türbesi

Dönemi: 16.yüzyıl

Tanımı: Simetrik desenli panoda ana tema; beyaz zemin üzerinde vazonun iki yanından ve içinden yukarıya doğru hatayi üslubu motiflerle tüm alanı kaplayacak şekilde yukarıya doğru çizilmiştir. Ortada yine vazodan çıkan kobalt mavisi boyalı dilimli madalyon görülür. Madalyonun üst kısmında hatayi şeklinde çizilen sâlbek form bulunmaktadır. Panonun köşe dolguları bulut desenleriyle süslüdür. Rumîlerle düzenlenen ayaklı vazonun zemini kobalt mavisidir, kulpları boyundan iki yana kıvrılarak uzanır, uçlarında kanatlı ve yalın Rumîlerle biter. Boyunla gövdenin birleştiği noktada bir orta-bağ motifi kullanılmıştır. Panonun etrafında Türbe'nin diğer bölümlerini de çevreleyen hatayi motifli kalın bir bordür yer alır.

Katalog No: 3

Resim No: 9

Panonun Bulunduğu Yer: Siyavuş Paşa Türbesi

Dönemi: 16. yüzyıl

Tanımı: Panoların etrafı lale ve hatayi motiflerinden oluşan kobalt mavisi zeminli bordürle çevrilidir. Ana tema beyaz zemin üzerinde vazo ve vazonun ağız kısmını tamamen kaplayarak çıkan iri bir hatayi ve madalyondan ibarettir. Bu dönemden tanıdığımız panolarda ana zemin motiflerle tamamen doldurulduğundan Siyavuş Paşa örneğinde zeminde bırakılan boşluk dikkat çekicidir.

Panonun üst bölümünde, sınırı dilimlenmiş köşe dolgular ve alt kısımdaki üçgen dolgular Rumîlerle bezenmiştir. Vazonun tümü bulut üslubu motiflerle düzenlenmiş, sınırlar ve kulplar da aynı düzenlemenin parçası olarak bulutlardan oluşmuştur. Zeminde kobalt mavisi, sınırlarda kırmızı renk kullanılmıştır

Katalog No: 4

Resim No: 10

Panonun Bulunduğu Yer: Eyüp Sultan Türbesi

Dönemi: 16. Yüzyıl

Tanımı: Eyüp Sultan Türbesi'ndeki diğer vazolu panoda natüralist üslup çiçekleri yoğunluk kazanmaktadır. Kompozisyon beyaz zemin üzerinde hatayi üslubu motiflerden oluşmuştur. Madalyon, lale, karanfil, gül ve bahar çiçekleri ile bezelidir. Vazo diğer örneklerden farklı olarak mermer taklidi bir kaideye oturtulmuştur, üçgen ayaklıdır, kulpları ve formu diğer Eyüp Sultan panosunun aynıdır. Sınırlar ve iç cidarlar yapraklarla belirlenmiştir. Vazoda desen yüzeyi tamamen kaplamaz. Daha sade ve seyrek bir desen anlayışı vardır. Vazonun alt bölümüne yerleştirilen iri hatayi çiçeğinden iki yana doğru uzanan bahar dalları kullanılmıştır. Ayak bölümü çizgildir. Türbe'deki her iki panoyu da benzer bordürler çevreler.

Katalog No: 5

Resim No: 11a-b

Panonun Bulunduğu Yer: Atik Valide Camii

Dönemi: 16. yüzyıl

Tanımı: Bu panonun ana deseni, beyaz zeminde vazonun iki yanından yukarıya doğru süzülen bahar dalları ve ortada vazonun içinden çıkan madalyon ve ucundaki daha küçük madalyondan oluşmaktadır. Köşe dolgularda zemini boyalı rumî deseni bulunur. Zeminde yaprak kökten çıkan lale ve karanfil motifleri serbest bir kompozisyon anlayışıyla çizilmiştir. Vazo kırmızı zemin üzerinde beyaz bırakılan rumîlerle süslenmiştir. Vazonun ortasında rumî kapalı formların içi turkuvazla, rumîlerin küçük

detayları kobalt mavisiyle renklendirilmiştir. Vazonun kulpları ağız kısmına yakın bir noktadan kıvrılarak karın bölgesinde kanatlı ve yalın Rumîlerle biter. Ana tema turkuvaz zeminli rumî desenli bir bordürle çerçeveslenmiştir.

Katalog No: 6

Resim No: 12

Panonun Bulunduğu Yer: Takkeci İbrahim Ağa Camii

Dönemi: 16. yüzyıl

Tanımı: Ana desen, beyaz zemin üzerinde ayaklı bir kâsenin üzerine oturtulmuş, içi rumîlerle bezeli bir vazodan çıkmaktadır. Panonun simetrik olarak yan duvarlarına yarım çiçekler yerleştirilmiş, hatayi üslubunda çiçek ve yapraklarla bezenmiştir. Ayrıca vazonun iki yanını saran, panonun alt tabanından çıkan natüralist üslupta çiçekler görülür. Panoyu kobalt mavisi zeminli, bulutlu ve çiçekli bordür sarar. Ayaklı kâse bantlarla süslenmiştir. Vazonun zemini kırmızı boyalıdır. Rumîler beyaz bırakılmış, küçük alanlarda yeşil renk tercih edilmiştir. İnce kulplar vazonun ağız kısmından başlayarak, genişleyen karın bölümünde küçük kanatlı Rumîlerle biter. Kulpların başladığı yerde de içe dönük kanatlı Rumîler vardır.

Katalog No: 7

Resim No: 13

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Valide Sultan Dairesi ve Yatak odası

Dönemi: 17. yüzyıl

Tanımı: Panoda ana desen olarak beyaz zemin üzerine kobalt mavisi tonlarında, yeşil ve kırmızı renkler kullanılarak yapılmış selsebilli havuzdan çıkan natüralist çiçek süslemeleri yer alır. Uzun bahar dalları ucunda hatayi üslupta çiçekler yer alır. Panonu kompozisyonu boş bırakılmamış Bahar dalları ve hatayi çiçeklerle doldurulmuştur. Çiçeklerin bir kısmı yeşil, bir kısmı mavi, bir kısmı da kırmızı renk ile boyanmıştır. Kompozisyon içi kırmızı çizgilerle bezeli ince bir şerit ile çevrilmiştir. Yan boşluklarda dolgu motifi olarak mavi renkteki r penç motifleri kullanılmıştır. Panonun genelinde natüralist üsluptaki motifler kullanılarak kompozisyona canlı bir hava katılmıştır.

Katalog No: 8

Resim No: 14

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofa

Dönem: 17. yüzyıl

Tanımı: Pano beyaz zemin üzerine kobalt mavisi, yeşil ve kırmızı tonlarda boyanmış hatayi çiçek ve rumi yapraklarla bezenmiştir. Vazodan yukarıya doğru çıkan ince dalların uçlarındaki çiçekler hatayi üslubunda ve penç motifi kullanılarak resmedilmişlerdir. Vazonun alt iki yanında simetrik olarak hatayi üslubunda altı adet kırmızı renkli lale motifi bulunur. Vazo mavi ve yeşil bantlar halinde resmedilmiştir. Bantlar ağız kısmında rumi yapraklara dönüşerek kompozisyona hareket getirmiştir. Vazonun ağız kısmında ve kaide kısmında kırmızı ve beyaz çizgilerle yapılmış dairesel çerçeveler bulunur.

Katalog No: 9

Resim No: 15a-b

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi Şehzadeler Odası

Dönemi: 17. yüzyıl

Tanımı: Şehzadeler Odasının mihrap duvarının her iki yanında bitkisel motiflerle bezeli çini panolar yer almaktadır. Resim a- da beyaz zemin üzerine yeşil mavi ve az da olsa kırmızı renkler kullanılarak betimlenmiş bitkisel motifler yer alır. Simetrik olarak duran iki adet çiçekli vazo tasvirli panonun arasında yan kısımlarda iki yarım ve ortada kısımda yer alan beş adet tam olarak görülebilen selvi ağacından oluşan bir pano yer alır. Selvi ağaçları açık kobalt mavisi bir gövdeden yükselen yeşil renkli ince yapraklı olarak resmedilmiştir. Selvi ağaçlarının yanlarında simetrik olarak yerden çıkan bahar dalarlı ve kırmızı renkli laleler yer alır. çiçekli vazo tasvirli panolar ise vazonun her iki yanından çıkan hatayi üslupta betimlenmiş kobalt mavisi çiçekler ve rumi üslupta bezenmiş yapraklardan oluşmaktadır. Çiçekli vazo tasvirli panolarda boşluklar mavi renkli penç motifi çiçeklerle doldurulmuştur. Çiçekli vazo tasvirli panoların arasına eklenen selvi ağaçları ve çeşitli bitkilerden oluşan sahneler ile mihrap duvarına cennet bahçelerini anımsatan bir sahne resmedilmiştir. b-deki pano da ise simetrik olarak yerleştirilmiş selvi ağaçlarından oluşan iki pano arasında çiçekli vazo motifinin yer aldığı bir pano yerleştirilmek suretiyle cennet bahçelerini anımsatan sahneler resmedilmesi amaçlanmıştır.

Katalog No: 10

Resim No: 16

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Dönem: 17. yüzyıl

Tanımı: Beyaz zemin üzerine mavi, yeşil ve kırmızı tonlarda yanlarda iki yarım, ortada dört tam olmak üzere toplam altı adet çiçekli vazo tasvirinden oluşan panonun etrafı rumi üsluptaki yapraklar ile bezeli şerit ile çerçevelendirilmiştir. Panonun üst kısmında mavi zemin üzerine beyaz harflerden oluşan yazı kuşağı yer alır. Vazolar geniş bir ağız kısmı ile başla başlayıp boyun kısmına doğru daralıp gövde kısmında kavis alarak adeta kalp biçiminde bir gövde devam edip üst kısmında daralan altlarda genişleyen bir kaide kısmıyla son bulur. Vazonun üzerinde beyaz zemin üzerine yeşil ile bezenmiş çizgisel desenler yer alır. Simetrisinin hakim olduğu pano da boşluklar izleyiciyi sıkmayan çizgisel motifler ile doldurulmuştur.

Katalog No: 11

Resim No: 17a-b-c

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Dönemi: 17. yüzyıl

Tanımı: Harem Dairesi yan duvarlarında, cam aralıklarına resmedilmiş üç adet bir birinin benzeri olmayan çiçekli vazo tasvirli pano yer almaktadır. Resim 17a- da kobalt mavisi çizgi ile kenarları belirtilmiş vazodan yukarıya dairesel kıvrımlar yaparak yükselen bahar dalları üzerinde hatayi çiçekler ve rumi yapraklardan oluşan bitkisel motifler yer almaktadır. Vazonun her iki yanında yerden vazonun boyunca yükselen mavi renkli dallar üzerinde kırmızı renkli hatayi üslubuyla yapılmış çiçekler yer alır.

Vazonun gövdesi beyaz renkli zemin üzerine yeşil renkli bitkisel motifler ve mavi renkli çizgiler ile bezenmiştir. Çiçekli vazo pano mavi zemin üzerine beyaz harfler ile yazılmış yazı kuşağı ile çevrilidir. 17b- de ise kobalt mavisi ve yeşil renkte yukarıya doğru sivrilen şeritler halinde betimlenerek yapılan vazo gövde kısmında daralıp kaide kısmına doğru tekrar kalınlaşmaktadır. Panoda ağırlıklı olarak kobalt mavisi tonları ve yeşil renk hakimdir. Hatayi ve rumi motiflerle bezeli bordür ile çevrilmiş olan panonun ota kısmında içi simetrik çizgisel şekillerden oluşan bir adet rozet yer almaktadır. Hatayi ve rumi üsluptaki çiçek ve yapraktan oluşan şekillere penç motifi eşlik etmektedir.17c- de Vazo yukarıya doğru sivrilen yeşil ve mavi renkteki şeritlerden oluşan bir kaidenin üzerinde durmaktadır. Kaide kısmı alttan geniş başlayıp gövdeye yaklaştıkça daralır, gövde kısmı boyun kısmına kadar şişkinlik yaparak ilerler ve dar uzun bir boyun kısmı ile ağız noktasına ulaşır. Vazonun gövdesinde yer alan şerit içerisinde yeşil ve mavi renkte geometrik şekiller yer alır. Vazonun üzerinde bulunduğu kaidenin üzerinden vazonun her iki yanından yukarıya doğru vazonun boyu kadar yükseklikte simetrik olarak yerleştirilmiş ağaç dalı yer almaktadır. Yine panonun çevresi bitkisel motiflerle süslenmiş bordür ile çevrenmiştir. Vazodan yukarıya doğru yükselen hatayi ve rumi üslupta resmedilmiş bahar çiçekleri panonun ana temasını oluşturur.

Katalog No: 12

Resim No: 18a-b

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Dönemi: 17. yüzyıl

Tanımı: Harem dairesindeki alt pencere aralıklarında bulunan iki adet pano vazo şekleriyle dikkat çeker. 18a- da Pano hatayi üslubunda resmedilmiş penç motifi ve rumi üslubunda betimlenmiş hançer yapraklarından oluşan bir bordür ile çevrenmiştir. Ana

hatları mavi çizgi ile belirlenmiş vazonun içi beyaz zemin üzerine yeşil renkteki çizgilerle bezenmiştir. Vazonun içinden yukarıya doğru simetrik bir şekilde çıkan hatayı üsluptaki çiçekler ve rumi üsluptaki yapraklar panonun en üst kısmına kadar uzanmaktadır. Vazonun her iki yanındaki boşluklar da hatayı ve rumi üsluptaki bahar çiçekleriyle doldurulmuştur. 18b- de ise yine diğer panolarda pek rastlanmayan değişik bir vazo şekliyle karşılaşmaktayız. Geniş bir şekilde başlayan kaide kısmı gövdeye doğru yükseldikçe daralır, başlangıç noktasında dar olan gövde yukarıya doğru basık bir biçimde şişkinlik yapar ve hemen boyun kısmına ulaşır Gövdenin tam orta kısmından kırmızı renkli bir şerit geçer. Dar uzun ilerleyen boyun kısmı genişleyen ağız kısmıyla son bulur. Kırmızı renkli şerit ile belirlenmiş olan ağız kısmından yukarıya doğru sivrilen vazonun bir parçası olan yapraklar yer alır. Pano, vazodan yukarıya doğru çıkan beyaz zemin üzerine kobalt mavisi tonlarında ve yeşil renk ile çizilmiş olan hatayı ve rumi üslupta bitkisel motiflerden oluşmaktadır.

Katalog No: 13

Resim No: 19a-b

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Dönemi: 17. yüzyıl

Tanımı: Harem dairesinin üst pencere aralıklarında yer alan bu iki panoda da diğer 17. yüzyıl örneklerinde olduğu gibi beyaz zemin üzerine mavi tonları, yeşil renk ve az da olsa kırmızı renk kullanılarak yapılmış vazo içerisinden yükselen bitkisel motiflerden oluşmaktadır. 19a-da yüzyıldaki diğer örneklerine çok benzeyen bir vazonun içinden simetrik olarak yukarıya doğru yükselen yeşil renkli rumi üslupta resmedilmiş hançer yapraklar ve bunların arasında mavi renkte hatayı üslupta betimlenmiş çiçekler yer alır. Vazonun her iki yanında ince ve zarif bir biçimde vazonun boyunca yükselen bahar dalları yer alır. 19b-de yer alan çiçekli vazo tasvirli pano Harem dairesinin diğer bir

duvarında yer alan 18-b deki pano ile hemen hemen aynıdır. Bitkisel motiflerle bezeli bir bordür ile çevrilmiş panonun ortasında bir rozet yer almaktadır.

Katalog No: 14

Resim No. 20

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi

Dönem: 17. yüzyıl

Tanımı: Harem dairesi duvarında bir niş içersinde yer alan mavi yeşil ve kırmızı renklerde betimlenmiş çiçekli vazo tasvirli pano diğer örneklerine göre daha sade, narin ve alımlı bir biçimde resmedilmiştir. Dış hatları mavi renkteki ince bir çizgi ile belirlenmiş vazunun içinde mavi kırmızı ve yeşil renkte geometrik çizgisel motifler yer alır. Vazonun her iki yanında hatayı üslupta açmış ve açmakta olan çiçekler yer alır. Vazonun içinden yukarıya doğru çıkan mavi dallar üzerinde yeşil yapraklar ve mavi renkli yarı açmış olan çiçekler yer alır.

Katalog No: 15

Resim No: 21a-b

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi-Şehzadeler Odası

Dönemi: 17. yüzyıl

Tanımı: Şehzadeler odası duvarlarını kaplayan bu iki çiçekli vazo tasvirli pano diğer örneklerinde olduğu gibi bitkisel motiflerden oluşmaktadır. Panolarda beyaz zemin üzerine mavi tonları, yeşil ve az miktarda kırmızı renk kullanılmıştır. 21a- da pano

beyaz zemin üzerine yeşil ve mavi renkteki penç motiflerinden oluşan bir şeritle çevrelenmiştir. Vazoyu andıran mavi bir altlık üzerinde yükselen vazo yeşil renklidir. Vazonun orta kısmında yukarıya doğru yükselen rozet alt ve üstlerde aynı ortada ise büyük ve farklıdır. Kompozisyondaki boşluklar hatayi ve rumi üsluptaki bitkisel motiflerle doldurulmuştur. 21b-deki çiçekli vazo tasvirli pano içinde bitkisel motiflerin bulunduğu üç ayrı bordür ile çevrilmiştir. Bitkisel motiflerle bezeli şeritlerin içinde simetrik olarak yerleştirilmiş birinin aynısı çiçekli vazolardan oluşan kompozisyon yer alır. Vazolar mavi renkli ve bir birinin aynısıdır. Vazolardan yukarıya doğru simetrik bir şekilde yükselen yeşil renkteki rumi yaprakların arasında mavi renkte hatayi üsluptaki çiçekler yer alır. Kompozisyonu çevreleyen en dıştaki şeridin içinde mavi ve yeşil renkteki çiçek motifleri yer alır. Panoyu çevreleyen üç şeridin ortasında yer alan şeritte yeşil, mavi ve kırmızı renkte çiçek ve yaprak motifleri yer alır. En iç şeritte ise kırlangıç kuyruğu şeklinde resmedilmiş çizgisel desen yer alır.

Katalog No: 16

Resim No: 22

Panonun Bulunduğu Yer: Topkapı Sarayı Harem Dairesi-Valide SultanDairesi

Dönemi: 17. yüzyıl

Tanımı: Çiçekli vazo tasvirli panonun çevresi diğer kompozisyonlarda da olduğu gibi beyaz zemin üzerine mavi ve yeşil renklere hatayi üsluptaki çiçekler ve rumi üsluptaki yapraklardan oluşan bordür ile çevrilidir. Zeminde yaprak kökten çıkan lale ve karanfil motifleri serbest bir kompozisyon anlayışıyla çizilmiştir. Vazonun her iki yanından yükselen mavi dallar üzerinde yeşil renkteki hançer yapraklar ve mavi renkteki hatayi çiçekler yer alır. Kompozisyonda dönemin çiçekli vazo tasvirli panolarında betimlenmiş vazo modelinden farklı bir vazo modeli kullanılmıştır. Geniş bir tabandan başlayan kaide kısmı gövdeye kavuşurken daralır. Dar başlayan gövde dairesel bir genişlemenin

ardından daralarak boyun kısmına ulaşır. Dar bir gövde çıkışı yakalayan boyun kısmı genişleyerek ağız kısmına ulaşır. Vazonun dudak kısmında yukarıya doğru sivrilen kısa boylu yapraklar yer alır.

SONUÇ

15. OSMANLI DUVAR ÇİNİLERİNDE VAZO TASVİRLERİ

Klasik Osmanlı döneminde üretilen çiniler, Türk sanatında büyük bir atılım olarak kabul edilmektedir. Titiz ve disiplinli bir çalışmanın ürünü olan bezemeler, saray nakkaşhanesinde hazırlanmış, İznik atölyelerinde başarıyla uygulanmıştır. 16. yüzyılın ikinci yarısında Mimar Sinan'ın, eserlerinde bezeme unsuru olarak çiniyi tercih etmesi, bu sanatın gelişmesinde önemli etkenlerden biridir. Bu dönemde “Çok renkli kırmızılı sıraltı tekniği” adı verilen çinilerde teknik açıdan erişilen mükemmelliğin yanı sıra, motif ve desen zenginliği de önemle vurgulanması gereken bir özelliktir. Vazo formu bu repertuarın içinde dikkatimizi çeken motiflerden biridir. Vazolu duvar çinilerinin erken örneklerine 15. yüzyıla tarihlenen Bursa Yeşil Türbe'nin mihrabında, yoğun olarak da 17. yüzyılın mavi-beyaz çinilerinde rastlanmaktadır.

Kırmızılı sır altı tekniğindeki çiniler 16. yüzyılın ilk yarısındaki teknik gelişmelerin devamını oluşturur. Hamurları beyaza yakın sert ve pürüzsüz, sırları parlak ve çatlaksızdır. Kullanılan başlıca renkler kobalt mavisi ve tonları, turkuvaz, zümrüt yeşili, mercan kırmızısı ve konturda siyahtır. Hatayi, rumî, bulut motiflerinin yanında natüralist üslup çiçeklerinden lale, karanfil, sümbül, gül, zambak, süsen, ayn-i sefa, nergis, nar, afyon motifi, bahar ağaçları, servi, üzüm asma yaprakları, vazo, kâse, çintamâni gibi zengin bir repertuara sahiptirler. Ele alınan dönemin çinili yapılarında sürekli tekrarlanan desen şemaları dikkat çekicidir. Bunlar ulama şemalı bordür ve karolar, panolar, süpürgelik çiniler, pencere ve kapı alınlıkları, köşe dolgular, pandantifler gibi çeşitli bezeme alanlarıdır. Yaptığımız çalışma vazo motifli çinilerin sınırlı sayıda olduğunu, çoğunlukla çini panolarda kullanıldığını göstermiştir. 1561 tarihli Rüstem Paşa Camii'nin çini süsleme programı motif ve tasarımdaki çeşitliliğiyle göz kamaştırır. Bu program içinde yer alan mihrap nişi, birbirinin eşi, beş adet vazo desenli tam pano ve kenarlara rastlayan bölümlerde desenlerin yarısı gelecek şekilde iki yarım pano ile kaplanmıştır (Resim 7a-b / Çizim 8). Alt bölümde kobalt mavisi zeminli bir bordürle belirlenmiş, ana tema beyaz zemin üzerinde birbirinden bağımsız ilerleyen

dalların üzerinde ustalıkla yerleştirilen hatayi ve rumîlerle düzenlenmiştir. Aynı desenin orta bölümünde içi Rumîli vazunun içinden çıkan madalyon (şemse) son derece zarif bahar dallarıyla bezelidir. Vazodan madalyona geçerken rumî sapların bahar dallarına dönüşmesi dikkati çeker. Madalyonun uç kısmında bulutlarla bezeli, cilt kapaklarından tanıdığımız şemselerin ucundaki ‘sâlbek’ adıyla bilinen tepelik form görülür. Vazonun boyun kısmı kısa, gövdesinin üst bölümü geniştir, aşağıya doğru daralır ve üçgen bir ayak kısmı ile sonlanır. Kulplar ağız kenarından çıkarılmış ve gövdenin üstünde yalın rumî formlarıyla dışarı doğru kıvrılarak sonlandırılmıştır. Köşeler kobalt mavisi zemin üzerinde beyaz bırakılan rumîlerden oluşur.

1562 yılına tarihlenen Rüstem Paşa Türbesi sekizgen şemaya göre yapılmış tek kubbeli bir yapıdır. Türbenin içi, üst pencere üstlerine kadar çinilerle kaplıdır. Alt pencere aralarında sekiz adet birbirinin eşi, vazo desenli pano bulunmaktadır. (Resim 8a-b / Çizim 9) Simetrik desenli panoda ana tema; beyaz zemin üzerinde vazunun iki yanından ve içinden yukarıya doğru hatayi üslubu motiflerle tüm alanı kaplayacak şekilde yukarıya doğru çizilmiştir. Ortada yine vazodan çıkan kobalt mavisi boyalı dilimli madalyon görülür. Madalyonun üst kısmında hatayi şeklinde çizilen sâlbek form bulunmaktadır. Panonun köşe dolguları bulut desenleriyle süslüdür. Rumîlerle düzenlenen ayaklı vazunun zemini kobalt mavisidir, kulpları boyundan iki yana kıvrılarak uzanır, uçlarında kanatlı ve yalın Rumîlerle biter. Boyunla gövdenin birleştiği noktada bir orta-bağ motifi kullanılmıştır. Panonun etrafında Türbe'nin diğer bölümlerini de çevreleyen hatayi motifli kalın bir bordür yer alır.

Siyavuş Paşa Türbesi'nde (1582-84) kapının iki yanında birbirinin eşi vazolu iki çini pano bulunmaktadır. Panoların etrafı lale ve hatayi motiflerinden oluşan kobalt mavisi zeminli bordürle çevrilidir. Ana tema beyaz zemin üzerinde vazo ve vazunun ağız kısmını tamamen kaplayarak çıkan iri bir hatayi ve madalyondan ibarettir (Resim 9 / Çizim 10). Bu dönemden tanıdığımız panolarda ana zemin motiflerle tamamen doldurulduğundan Siyavuş Paşa örneğinde zeminde bırakılan boşluk dikkat çekicidir.

Panonun üst bölümünde, sınırı dilimlenmiş köşe dolgular ve alt kısımdaki üçgen dolgular Rumîlerle bezenmiştir. Vazonun tümü bulut üslubu motiflerle düzenlenmiş, sınırlar ve kulplar da aynı düzenlemenin parçası olarak bulutlardan oluşmuştur. Zeminde kobalt mavisi, sınırlarda kırmızı renk kullanılmıştır. Eyüp Sultan Türbesi 15. yüzyılda yapılmıştır. İlerleyen yıllarda restorasyon geçiren yapıda 16.-18. yüzyıla ait birçok çini vardır. Türbe'nin kapısından içeri girildiğinde sol duvarda 1580'li yıllara tarihlendirilen, iki adet vazolu pano dikkati çeker. Karolarda birleşme yerlerinde görülen desen kargaşası, her iki panonun da gelişi güzel monte edildiğini gösterir. Panolardan biri, beyaz zemin üzerinde tüm zemini kaplayan kıvrık dallar üzerindeki hatayı üslubu motifler ve ortada vazodan çıkan iki iri yaprakla sınırlanan madalyondan oluşmuştur (Çizim 11). Madalyonun ucunda sâlbek şeklinde hatayı çiçeği kullanılmıştır. Vazo formunun sınırları düzdür. Boyun kısmından çıkan kulplar genişleyen gövdeye kıvrılarak birleşir. Kulplar uçlarda birer kanatlı ve yalın rumî ile sonlanır. Kırmızı zeminli vazo kalabalık bir bulut deseni ile bezelidir. Bulutlar beyaz bırakılmış küçük alanlar yeşil renkle boyanmıştır. Boyunla gövdenin birleştiği noktada orta-bağ motifi kullanılmıştır.

Eyüp Sultan Türbesi'ndeki diğer vazolu panoda natüralist üslup çiçekleri yoğunluk kazanmaktadır (Resim 10 / Çizim 12). Kompozisyon beyaz zemin üzerinde hatayı üslubu motiflerden oluşmuştur. Madalyon, lale, karanfil, gül ve bahar çiçekleri ile bezelidir. Vazo diğer örneklerden farklı olarak mermer taklidi bir kaideye oturtulmuştur, üçgen ayaklıdır, kulpları ve formu diğer Eyüp Sultan panosunun aynıdır. Sınırlar ve iç cidarlar yapraklarla belirlenmiştir. Vazoda desen yüzeyi tamamen kaplamaz. Daha sade ve seyrek bir desen anlayışı vardır. Vazonun alt bölümüne yerleştirilen iri hatayı çiçeğinden iki yana doğru uzanan bahar dalları kullanılmıştır. Ayak bölümü çizgilidir. Türbe'deki her iki panoyu da benzer bordürler çevreler. Mimar Sinan'ın önemli eserlerinden biri olan 1583 tarihli Eski Valide Camii'nde çini bordürler, kuşak yazısı, alınlıklar ve mihrap yan duvarlarında karşılıklı duran çarpıcı güzellikte bir çift kemerli ve vazolu çini pano yer almaktadır (Resim 11a-b / Çizim 13). Bu panonun ana deseni, beyaz zeminde vazonun iki yanından yukarıya doğru süzülen bahar dalları ve ortada vazonun içinden çıkan madalyon ve ucundaki daha küçük

madalyondan oluşmaktadır. Köşe dolgularda zemini boyalı rumî deseni bulunur. Zeminde yaprak kökten çıkan lale ve karanfil motifleri serbest bir kompozisyon anlayışıyla çizilmiştir. Vazo kırmızı zemin üzerinde beyaz bırakılan rumîlerle süslenmiştir. Vazonun ortasında rumî kapalı formların içi turkuvazla, rumîlerin küçük detayları kobalt mavisıyla renklendirilmiştir. Vazonun kulpları ağız kısmına yakın bir noktadan kıvrılarak karın bölgesinde kanatlı ve yalın Rumîlerle biter. Ana tema turkuvaz zeminli rumî desenli bir bordürle çerçevelemiştir.

Çarşamba'daki 1585 tarihli Mehmet Ağa Camii 16. yüzyıl İznik, Kütahya ve 18. yüzyıla ait Tekfur Sarayı çinileri ile bezelidir. Mihrabın yanında simetrik olarak yer alan ince uzun panolar İznik üretimi çinilerdir. Serbest tasarım anlayışıyla düzenlenen ana desen, helezon şeklinde kıvrık dallar üzerine oturan iri hatayi çiçek ve yapraklarından oluşur.

Kompozisyonun çıkış noktası geniş karınlı vazonun ağız kısmındaki bol yapraklı alandandır (Çizim 14). Panonun üst bölümünde kemerli alanın köşe dolgusu bulut motiflidir. Hatayi ve lalelerden oluşan bordür panoyu çevreler. Vazonun kulpları, sınırları ve yüzeyi içi çiçeklerle bezeli dilimli rumîlerle tasarlanmıştır. İri Rumîlerin arasında bulut motifleri dolaşır. Zemin rengi turkuvazdır. Rumîler kırmızı, içindeki çiçekler beyaz ve kobalt mavisidir. Konturları kalın kobalt mavisini ile netleştirilen bulutlar beyaz bırakılmıştır. 1591 tarihli Takkeci İbrahim Ağa Camii'nde mihrap, duvarlar, pencere üstleri çinilerle kaplıdır. Bunların arasında iki adet birbirinin eşi vazo desenli pano bulunur. (Resim 12) Ana desen, beyaz zemin üzerinde ayaklı bir kâsenin üzerine oturtulmuş, içi rumîlerle bezeli bir vazodan çıkmaktadır. Panonun simetrik olarak yan duvarlarına yarım çiçekler yerleştirilmiş, hatayi üslubunda çiçek ve yapraklarla bezenmiştir. Ayrıca vazonun iki yanını saran, panonun alt tabanından çıkan natüralist üslupta çiçekler görülür. Panoyu kobalt mavisini zeminli, bulutlu ve çiçekli bordür sarar. Ayaklı kâse bantlarla süslenmiştir. Vazonun zemini kırmızı boyalıdır. Rumîler beyaz bırakılmış, küçük alanlarda yeşil renk tercih edilmiştir. İnce kulplar vazonun ağız kısmından başlayarak, genişleyen karın bölümünde küçük kanatlı Rumîlerle biter. Kulpların başladığı yerde de içe dönük kanatlı Rumîler vardır. Bir

başka vazolu çini pano Ayasofya Kütüphanesi'ndedir. Desen, vazonun iki yanından yaprak kümelerinin arasından çıkan hatayi üslubunda çiçeklerin oluşturduğu helezonlarla başlar ve panonun tümüne yayılır. İçi rumîlerle bezeli vazonun içinden iki yana doğru çıkan iri saz yaprakları ortada kıvrılarak bir madalyon oluşturur. Vazonun içi rumîlerle bezelidir. İnce kulplar boyun kısmından kıvrılarak genişleyen gövdeye bağlanır. Uçlarında diğer örneklerde olduğu gibi rumîler görülür. Zemin kobalt mavisi ile, beyaz bırakılan rumîlerin detayları ve rumî kapalı formun içi kırmızı ile renklendirilmiştir. 16. yüzyılın 2. yarısında üretilen, çok renkli İznik çinilerinde karşılaştığımız dokuz adet vazo desenli çini panoyu yukarıda belirttiğimiz tanımlarına dayanarak, yer aldıkları çevre düzeni ve kendi iç düzenleri içinde değerlendirdiğimizde bazı temel prensiplere varmak mümkün olmuştur.

Mehmet Ağa Camii örneği dışında, simetrik uygulamalar tespit edilmiştir. Panoların tüme yakın bölümü zemini boyalı bir bordürle sınırlanır. Ana desen panonun alt bölümünden, vazodan veya hem vazodan hem de vazonun iki yanındaki yaprak kökten çıkabilir. Rüstem Paşa Camii'nin mihrap nişinde, vazonun panodaki yerleşimi diğer örneklerden tamamen farklıdır. Vazo panonun orta bölümündedir. Herhangi bir zemine oturtulmadan çizilmiştir. Madalyon kullanılmayan Takkeci İbrahim Ağa Camii örneğinin dışında, vazonun ağzından panonun orta bölümünü kaplayan bir madalyonun çıkması, en çok tercih edilen bezeme şeklidir. Eyüp Sultan Türbesi'nde de madalyon değişik bir yöntemle oluşturulmuştur. Bu panoda ana alanı kaplayan desen, iki iri saz yaprağıyla belirlenen zemini boyalı alanda devam ettirilmiştir. Panoların tüme yakını, düz / dilimli kemerli ve köşe dolguludur. Bilindiği gibi panolar çinili eserlerde iç ve dış mekânlarda sıklıkla uygulanmıştır. Vazolu panoların genellikle türbe ve camilerde mihrap nişi ve duvarlarında karşılıklı, yan yana bazen de simetrik olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Bunların şemaları küçük değişiklikler dışında, ortak özelliklere sahiptir. Aynı dönemde üretilen panolar boşluk bırakılmadan simetrik, serbest veya ulanabilir şemalarla düzenlenebilirken, vazolu panolarda serbest kompozisyonlu desenlerde hatayi, rumî, bulut üslubu ve dönemin natüralist üslup çiçekleri görülür. Üsküdar Eski Valide Camii'nin bahar dallı örneği hariç, panoların ana zeminlerinde genellikle hatayi üslubunun helezonlu düzenlemeleri tercih edilmiştir. Madalyonlu

alanlarda hatayi üslubunun yanında lale, gül, karanfil, sümbül gibi yarı stilize çiçekli bezemeler zarif uygulamalar olarak dikkati çeker. Köşe dolgular daha çok rumî ve bulut motifleri ile süslenir. Vazoların formları birbirine benzer çizimlerdir. Genellikle uzun boyunları, aşağı doğru genişleyen gövdeleri bulunur. Ancak Rüstem Paşa Camii'ndeki vazo diğerlerinin aksine kısa boyunludur ve üst bölümü geniş, aşağıya doğru daralan bir gövdesi vardır. Kulplar ağza yakın kısımdan veya boyun bölgesinden aşağı doğru kıvrılır bir "S" çizerek kanatlı rumî ve ucunda yalın bir rumî ile sonlanır. Bazı örneklerde gövdeyle boynun birleştiği bölümlerde rumî desenlerinden tanıdığımız orta-bağ motifi kullanılmıştır. Dış sınırlar, sadece tek çizgi, kimi örnekte birden fazla düz çizgi (cetvel) veya iç bezemenin motifleriyle birleşecek şekilde tasarlanmıştır. Vazoların ayaklı, bazen de ayaksız çizildiği, Takkeci Camii örneğinde olduğu gibi ayaklı kâse üzerine de oturtulduğu tespit edilmiştir. İlerleyen yıllarda kâse ile birlikte vazo kullanımı, 17. yüzyılın çini panolarında çok sık tekrarlanan bir uygulama olmuştur. Vazonun iç düzeninde en çok tercih edilen, rumî üslubudur. Rumî düzenlemelerin ana elemanları olan tepelik, orta-bağ, kanatlı ve yalın rumîlerle, helezonlar ve kapalı formlar oluşturacak şekilde yoğun desenler tasarlanmıştır. Çizilişlerine göre dilimli rumîler ve içi bezeli rumîler vazolarda karşılaştığımız rumî çeşitleridir. Örneklerin çoğunda küçük iç bezemeler (hurdeler) yer alır. Bunların arasında Mehmet Ağa Camii'nin iri dilimli ve içi çiçek bezeli vazo tasarımı değişik bir uygulamadır. Eyüp Sultan ve Siyavuş Paşa Türbeleri'nde tespit edilen vazolarda, bulut üslubu diğer bezeme biçimidir. Eyüp Sultan'daki örnekte bulut deseni daha yoğunlukla işlenmiş ve vazonun tek çizgi ile belirtilen sınırlarının içinde gelişmiştir. Siyavuş Paşa'da sınırlar düzenlemenin içine dahil edildiğinden daha soyut bir vazo formu oluşmuştur. Vazonun iç düzeninde rastlanan vurgulanması gereken değişik, son ve tek örnek, hatayi ve bahar çiçekleri desenli Eyüp Sultan Türbesi panosudur. Renklendirme programı dönemin karakteristik özelliklerini taşır. Vazo zemininde kobalt mavisi, kırmızı veya turkuvaz renkler görülür. Konturlar siyahtır. Koyu zemin üzerindeki rumî, bulut ve çiçek desenlerinin beyaz bırakılması motiflerin algılanmasını kolaylaştırır. Bu alanlarda sadece küçük detaylar renklendirilmiştir. Sınırı belirleyen bantlar zemin renginden farklı bir renkle boyanarak desene hareketlilik sağlar. Sonuç olarak; çok renkli İznik çinilerinin zengin çiçek

repertuarı ile cennet bahçelerini anımsatan tasarımlarında, vazo motifinin de önemli bir yer tuttuğunu söylemek yerinde olacaktır. Desenlerin başlangıç noktası olarak kullanılan vazolar, işlevsel görevlerinin yanında çini panolara ayrı bir estetik katmışlardır.

KAYNAKÇA

- Akar, (1969) A. Akar, (1969): “Tezyini Sanatlarımızda Vazo Motifi”, *Vakıflar Dergisi* VIII: 267-271.
- Aksu, (1998) H. Aksu, (1998): “Rumi Motifinin Kökeni”, *Mimar Sinan Üniversitesi Yayınlanmamış Doktora Tezi*, İstanbul.
- Altun, (1991) A. Altun, (1991): “İznik Çini ve Seramikleri”, *Sadberk Hanım Müzesi: Türk Çini ve Seramikleri*, müze katalogu, İstanbul.
- Altun, (1998) A. Altun, (1998): *Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü*, İstanbul.
- Altun – Demirsar-Arlı, (2004) A. Altun ve B. DEMİRSAR-ARLI: “İznik Çiniciliği”, *Tarih Boyunca İznik*, İstanbul.
- Anhegger, (1941) R. Anhegger, (1941): “Quellen zur osmanischen Keramik”, *İstanbul Forschungen* 13: 165-195.
- Anhegger – Eyüboğlu, (1980) R. Anhegger ve M. Eyüboğlu, (1980): “Topkapı Sarayı Veliht Dairesi Onarımı”, *Sanat Tarihi Yıllığı* IX-X: 53-82.
- Arseven, (1952) C. E. Arseven, (1952): *Les Arts Decoratifs Turcs*, İstanbul.
- Aslanapa, (1949) O. Aslanapa, (1949): *Osmanlı Devrinde Kütahya Çinileri*, İstanbul.
- Aslanapa, (2003) O. Aslanapa, (2003): *Türk Sanatı*, İstanbul.
- Aslanapa, (2004) O. Aslanapa, (2004): *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul.
- Aslanapa – Yetkin – Altun, (1989) O. Aslanapa – Ş. Yetkin ve A. Altun, (1989): *İznik Çini Fırınları Kazısı: II. Dönem, 1981-1988*, İstanbul.
- Atasoy – Raby, (1989) N. Atasoy ve J. Raby, (1989): *İznik Seramikleri*, sergi katalogu, Londra / Singapur.
- Barkan, (1979) Ö. L. Barkan, (1979): *Süleymaniye Cami ve İmareti İnşaatı (1550-1557)*, Ankara.
- Biröl – Derman, (1991) İ. Biröl ve Ç. Derman, (1991): *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*, İstanbul.

- Cantay, (1988) G. Cantay, (1988): “Osmanlı Devletinin Kuruluşundan İstanbul’un Fethine Kadar Osmanlı Sanatı”, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1*, İstanbul.
- Carswell, (1991) J. Carswell, (1991): “Kütahya Çini ve Seramikleri”, *Sadberk Hanım Müzesi Türk Çini ve Seramikleri*, İstanbul.
- Çağman, (1988) F. Çağman, (1988): “Ehl-i Hiref”, *Türkiyemiz* 54, İstanbul: 11-17.
- Çorum, (1976) B. Çorum, (1976): “Bursa Müzesi Tarafından Müsadere Edilen Milet Seramikleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı VI*: 279-294.
- Çorum, (1983) B. Çorum, (1983): “Balık Figürlü Milet İşi Seramikleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı XII*: 2-4.
- Demiriz, (1979) Y. Demiriz, (1979): *Osmanlı Mimarisinde Süsleme: Erken Devir: 1300-1450*, İstanbul.
- Demiriz, (1986) Y. Demiriz, (1986): *Osmanlı Kitap Sanatında Natüralist Üslupta Çiçekler*, İstanbul.
- Demiriz, (1988) Y. Demiriz, (1988): “Sinan’ın Mimarisinde Bezeme”, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul: 465-474.
- Demirsar-Arlı, (1998) B. Demirsar-Arlı, (1998): “Edirne Yapılarında Çini Bezeme”, *Edirne: Serhattaki Payitaht*, İstanbul.
- Denny, (1983) W. Denny, (1983): “Dating Ottoman Turkish Works in the Saz Style”, *Muqarnas* 1: 103-121.
- Eldem, (1974) S. H. Eldem, (1974): *Köşkler ve Kasırlar II*, İstanbul.
- Emler, (1963) S. Emler, (1963): “Topkapı Sarayı Restorasyon Çalışmaları”, *Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I*. İstanbul: 211-312.
- Erdmann, (1959) K. Erdmann, (1959): “Kabah Fliesen”, *Ars Orientalis* III: 165-195.
- Eyice, (1974) S. Eyice, (1974): “Piyale Paşa Camii Çini Alınlıkları”, *Çağrı Dergisi* 202: 7-8.

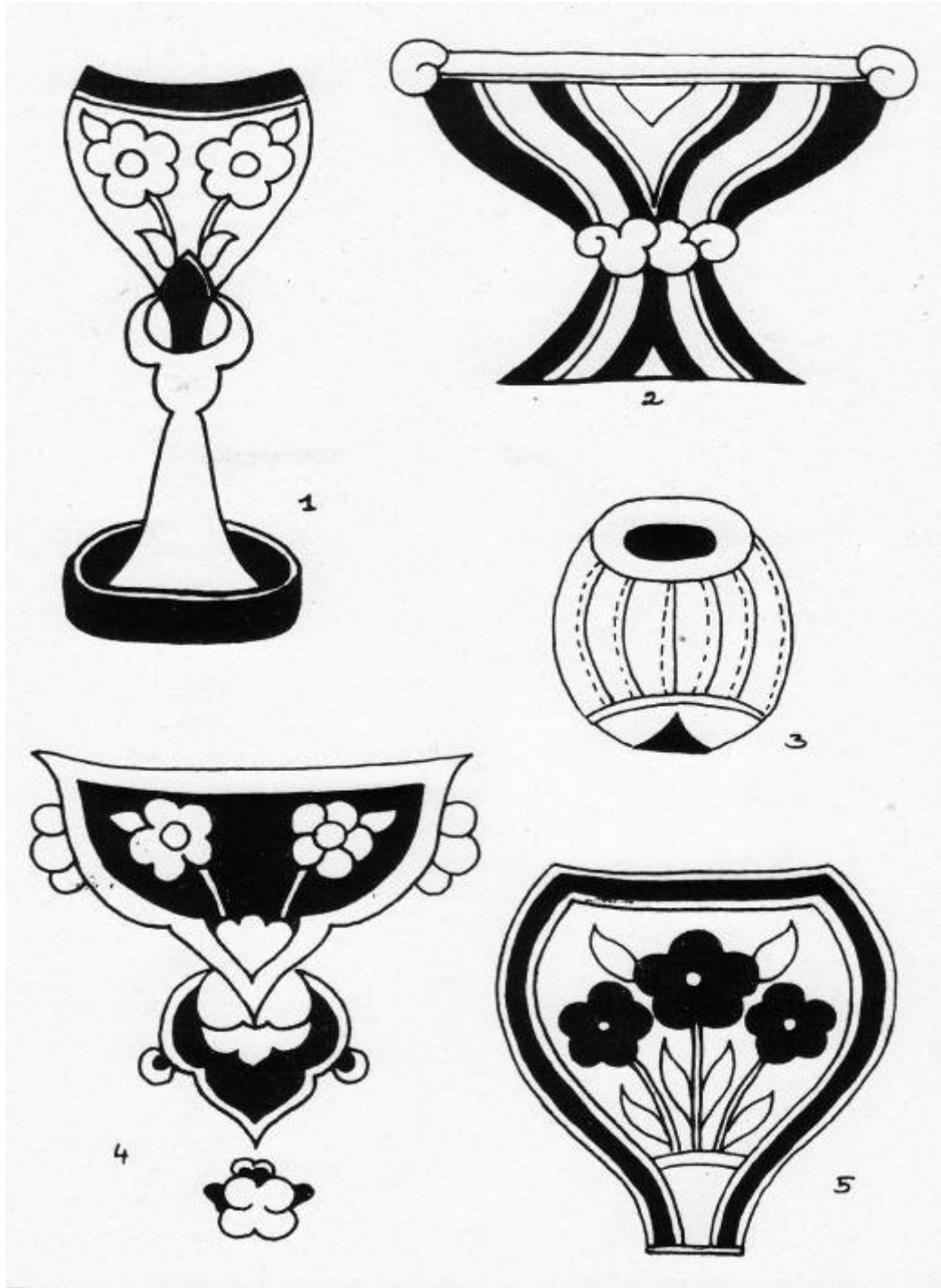
- Gervers-Molnar, (1978) V. Gervers-Molnar, (1978): "Turkish tiles from the 17th Century and their Export", *Fifth International Congress of Turkish Art*, Budapeşte: 363-384.
- Henderson, (1989) J. Henderson, (1989): "Iznik ceramics: a technical examination", *Iznik: the pottery of Ottoman Turkey*, Londra: 8.
- İlter, (1982) İ. İlter, (1982): "Türk- İran Mimarlık Yapıları Üzerinde Bir Deneme", *Vakıflar Dergisi* 16: 131-134.
- Konyalı, (1976) İ. H. Konyalı, (1976): *Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi*, İstanbul.
- Kuban, (1968) D. Kuban, (1968): "An Ottoman building complex of the sixteenth century the Sokullu Mosque and its Dependencies in İstanbul", *Ars Orientalis* VII: 19-40.
- Kuban, (1982) D. Kuban, (1982): "Sinan", *Macmillan Encyclopedia of Architects* IV, New York: 5.
- Kuran, (1964) A. Kuran, (1964): *İlk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami*, Ankara.
- Kuruyazıcı, (1998) H. Kuruyazıcı, (1998): "Selimiye: Bir Yapı- Dört Farklı Görünüm", *Edirne: Serhattaki Payitaht*, İstanbul: 363-371.
- Mahir, (1987) B. Mahir, (1987), "Osmanlı Sanatında Saz Üslubundan Anlaşılan", *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı* 2, İstanbul: 123-140.
- Mahir, (1990) B. Mahir, (1990): "II. Beyazıd Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz* 60: 4-13.
- Meinecke-Berg, (1972) V. Meinecke Berg, (1972): "Marmorfliesen zum Verhaeltnis von Fliesendekoration und Architektur in der osmanischen Baukunst", *Kunst des Orients* VIII/2: 39-62.
- Mülayim, (1996) S. Mülayim, (1996): "Osmanlı Mimarisinde Çininin Konumu", *Çini Yazıları*, Prof. Dr. Şerare Yetkin Anı Kitabı, İstanbul: 103-108.
- Müstakimzade, (1928) Müstakimzade Süleyman Saadeddin Efendi, (1928): *Tuhfe-i Hattatin*, İstanbul.

- Necipoğlu, (1990) G. Necipoğlu, (1990): “From International Timurid to Ottoman: A Change of Taste in Sixteenth Century Ceramic Tiles, *Muqarnas* 7: 135-170.
- Orman, (1999) İ. Orman, (1999): *İstanbul'daki 16. yüzyıl Türbelerinin Çini Süsleme Programları*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Orman, (2001) İ. Orman, (2001): “Eyüp Sultan Türbelerindeki Çini Envanteri Çalışmaları”, *Eyüpsultan Sempozyumu V*: 224-233.
- Öney, (1977) G. Öney, (1977): *Türk Çini Sanatı*, İstanbul.
- Önge, (1988) Y. Önge, (1988): “Türk Mimarisinde Çinili Tezyinat”, *Ege Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi IV*: 79-88.
- Pakalın, (1971) M. Z. Pakalın, (1971): *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.
- Paker, (1965) M. Paker, (1965): “Anadolu Beylikler Devri Seramik Sanatı”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 1964-5: 155-182.
- Ramazanoğlu, (1975) G. Ramazanoğlu, (1975): *Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı*, İstanbul.
- Raby, (1978) J. Raby, (1978): “Diyarbakır: A Rival to Iznik. A Sixteenth Century Tile Industry in Eastern Anatolia”, *İstanbulur Mitteilungen* 27-28: 429-459.
- Sarre, (1935) F. Sarre, (1935): *Die Keramische der Islamischen Zeit von Milet*, Berlin.
- Sinemoğlu, (1973) N. Sinemoğlu, (1973): “Kanun, Çağı Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili”, *Sanat Tarihi Yıllığı V*: 241-260.
- Sinemoğlu, (1998) N. Sinemoğlu, (1998): “Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, İstanbul: 241-250.
- Sönmez, (1988) Z. Sönmez, (1988): *Mimar Sinan Hakkında Yazmalar-Belgeler*, İstanbul.

- Sözen, (1975) M. Sözen, (1975): *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul.
- Şahin, (1981) F. Şahin, (1981): “Kütahya Çini-Seramik Sanatı ve Tarihinin Yeni Buluntular Açısından Değerlendirilmesi”, *Sanat Tarihi Yıllığı IX-X*: 259-286.
- Şahin, (1982) F. Şahin, (1982): “Kütahya’da Çinili Eserler”, *Kütahya: Atatürk’ün Doğumunun 100. Yılına Armağan*, İstanbul: 111-170.
- Tunca, (2005) A. Tunca, (2005): *Mimar Sinan, Edirne ve Selimiye*, Edirne.
- Turan-Bakır, (1999) S. Turan-Bakır, (1999): *İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu*, Ankara.
- Turan-Bakır, (2005) S. Turan-Bakır, (2005): “Çok Renkli İznik Çinilerinde Vazo”, *Seramik Türkiye* 5 Mart-Nisan: 112-119.
- Uğurluel, (2005) T. Uğurluel, (2005): *Balkanların Başkenti Edirne ve Gezi Rehberi*, İstanbul.
- Yetkin, (1965) Ş. Yetkin, (1965): “Türk Çini San’atında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı* 1964-5: 60-102.
- Yetkin, (1986a) Ş. Yetkin, (1986): *Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi*, İstanbul.
- Yetkin, (1986b) Ş. Yetkin, (1986): Sultan Ahmet Türbesinde Bulunan Bir Çini Tekniği ve Restorasyon Uygulaması İle ilgili Yorumlar”, *16. yüzyılda Türk ve İslam Bilim ve Teknolojisi Sempozyumu*, İstanbul: 127-134.
- Yetkin, (1987) Ş. Yetkin, (1987): “Sultan Ahmet Türbesinde Bulunan Bir Çini Tekniği”, *Antika* 27: 23-27.
- Yetkin, (1988) Ş. Yetkin, (1988): Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni, *Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul: 479-493.
- Yetkin, (1956) S. K. Yetkin, (1956): *İslam Türk Sanatı*, İstanbul.
- Yenişehirlioğlu, (1980) F. Yenişehirlioğlu, (1980): “Şehzade Mehmed Türbesi Çinileri Üzerine Gözlemler”, *Bedrettin Cömert’e Armağan*: 449-456.

- Yenişehirlioğlu, (1982a) F. Yenişehirlioğlu, (1982): “Osmanlı Dönemi Yapılarında Bulunan Çini Kaplamalar ve Restorasyon Sorunları”, *Rölöve ve Restorasyon Dergisi I: Restorasyon Semineri Özel Sayısı*: 43-64.
- Yenişehirlioğlu, (1982b) F. Yenişehirlioğlu, (1982): “16. Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programında Mimar Sinan’ın Katkısı Var mıdır?”, *Mimarlık Dergisi* 5-6: 29-35.
- Yenişehirlioğlu, (1985) F. Yenişehirlioğlu, (1985): “16. Yüzyıl Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi”, *Erdem* 1/2: 453-476.
- Yıldırım, (2007) S. Yıldırım, (2007): “Bursa Yeşil Cami Mihrabı”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi* 47/1: 165-177.
- Yücel, (1971) E. Yücel, (1971): *Yeni Cami Hünkar Kasrı*, İstanbul.
- Yücel, (1972) E. Yücel, (1972): “Yeni Cami Hünkar Kasrı”, *Türkiyemiz* 6: 20-27.

ÇİZİMLER



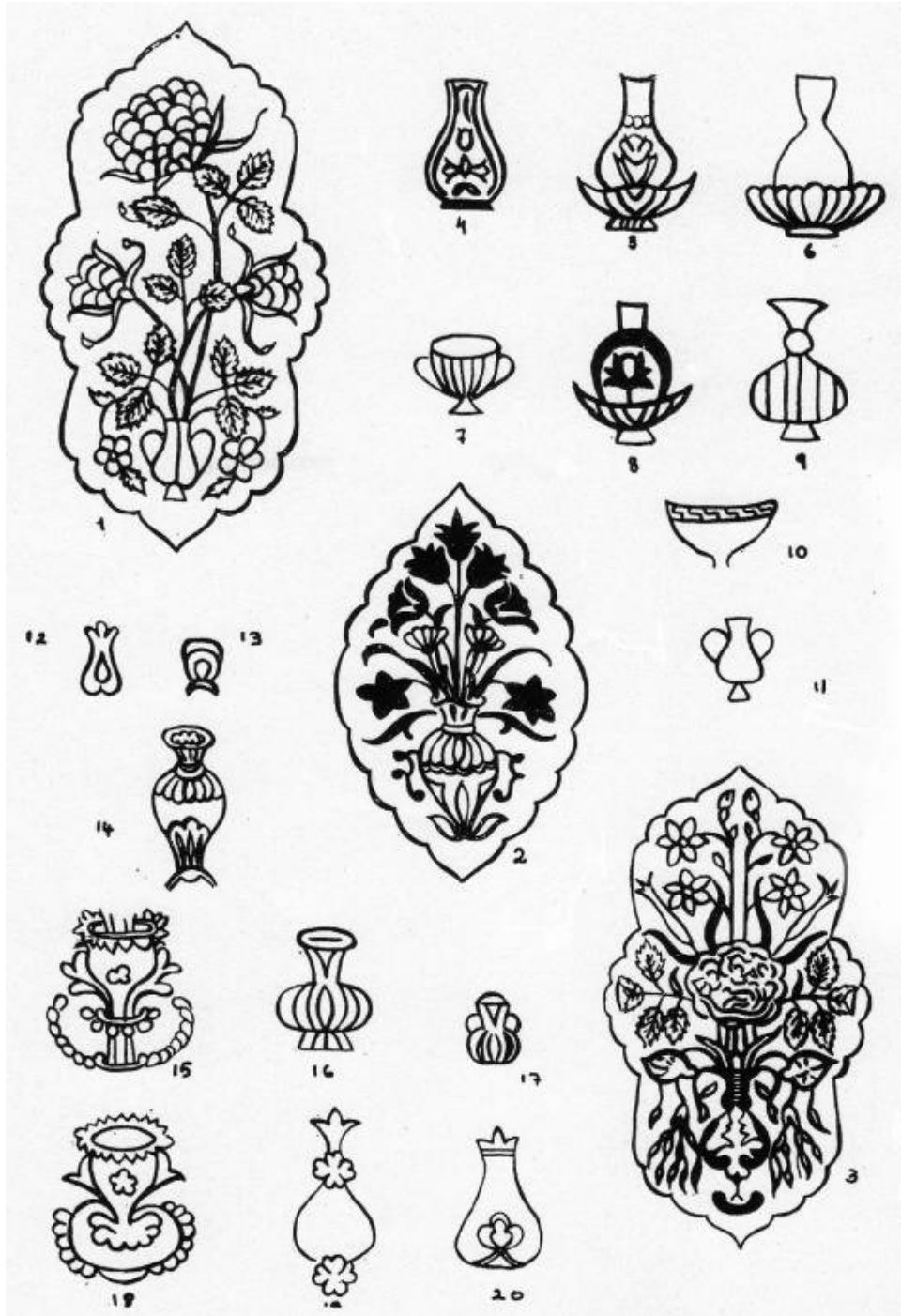
Çizim 1: Seramik eserler üzerinde vazo betimleri

Akar, (1969): Res. XXI.



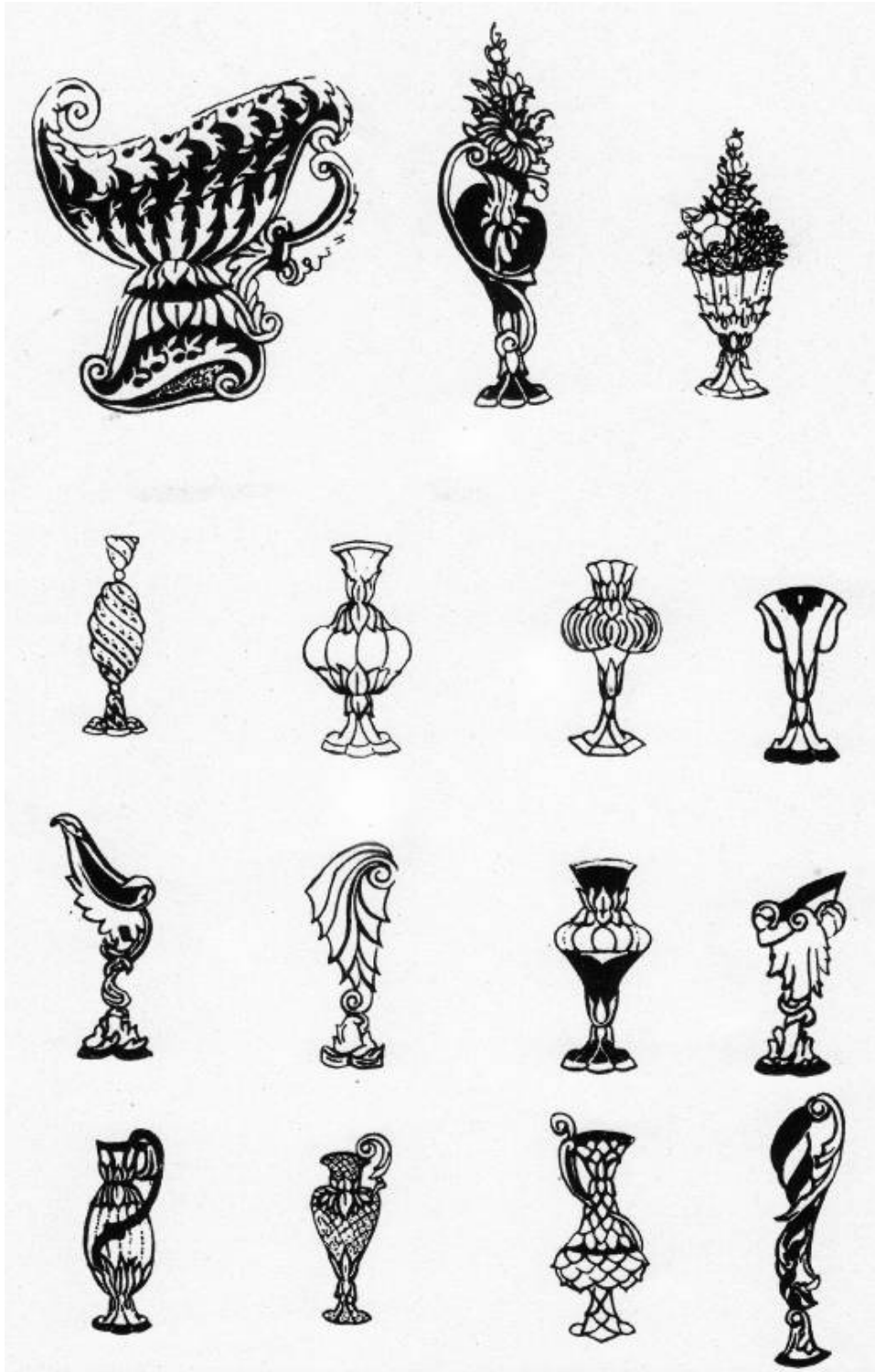
Çizim 2: Taş kabartmalar üzerinde vazo betimleri.

Akar, (1969): Res. XVII.



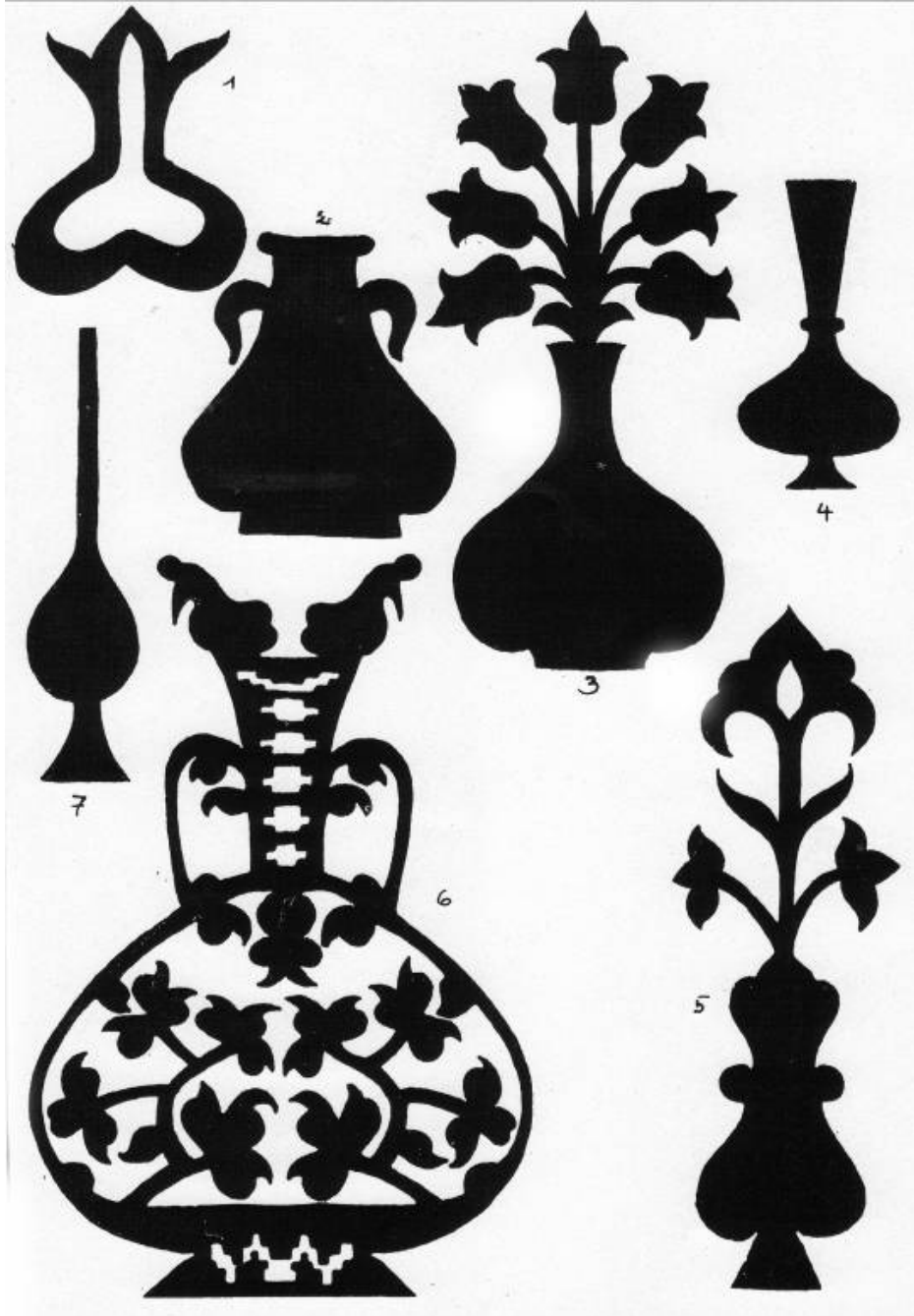
Çizim 3: Kitap ciltleri üzerinde vazo betimleri.

Akar, (1969): Res. XVIII.



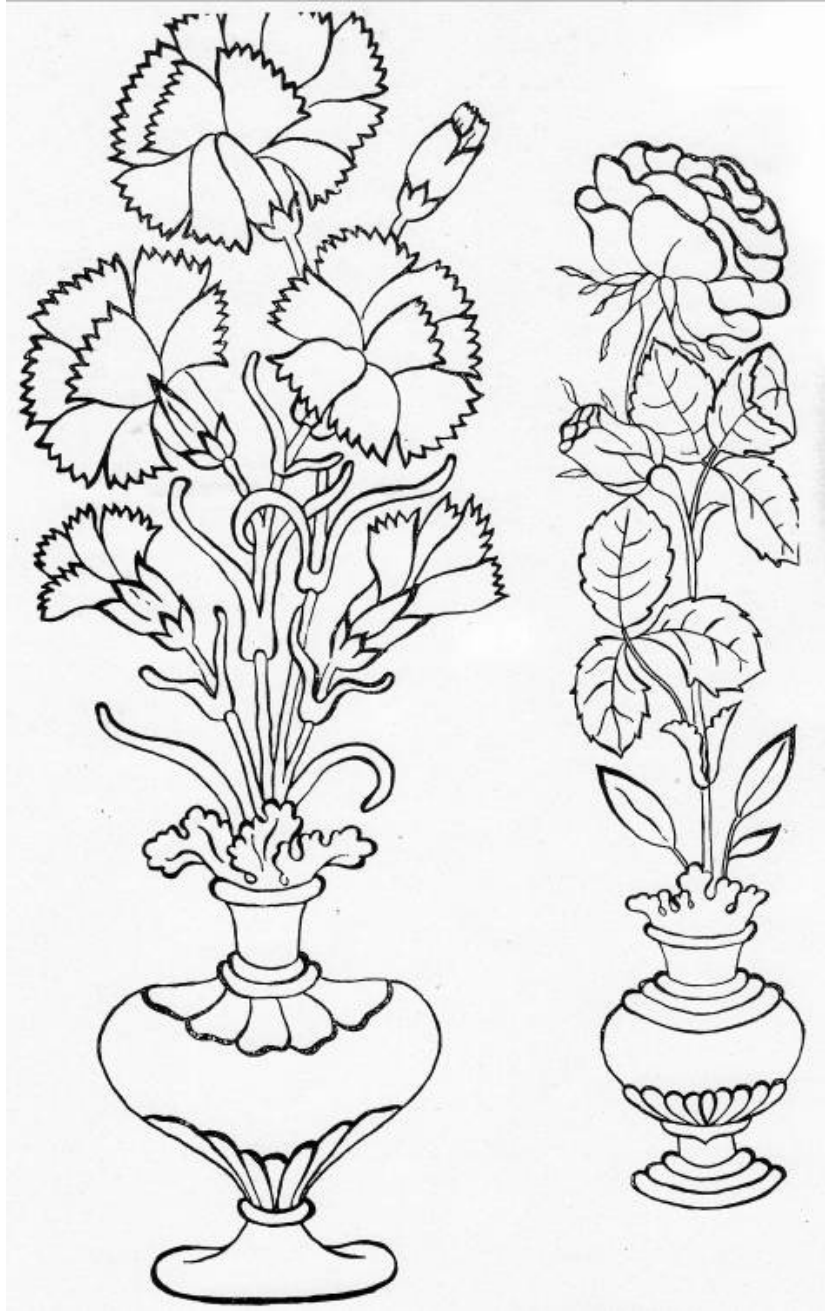
Çizim 4: Rokoko süslemeli Kur'an-Kerim'ler üzerinde vazo betimleri.

Akar, (1969): Res. XIX.

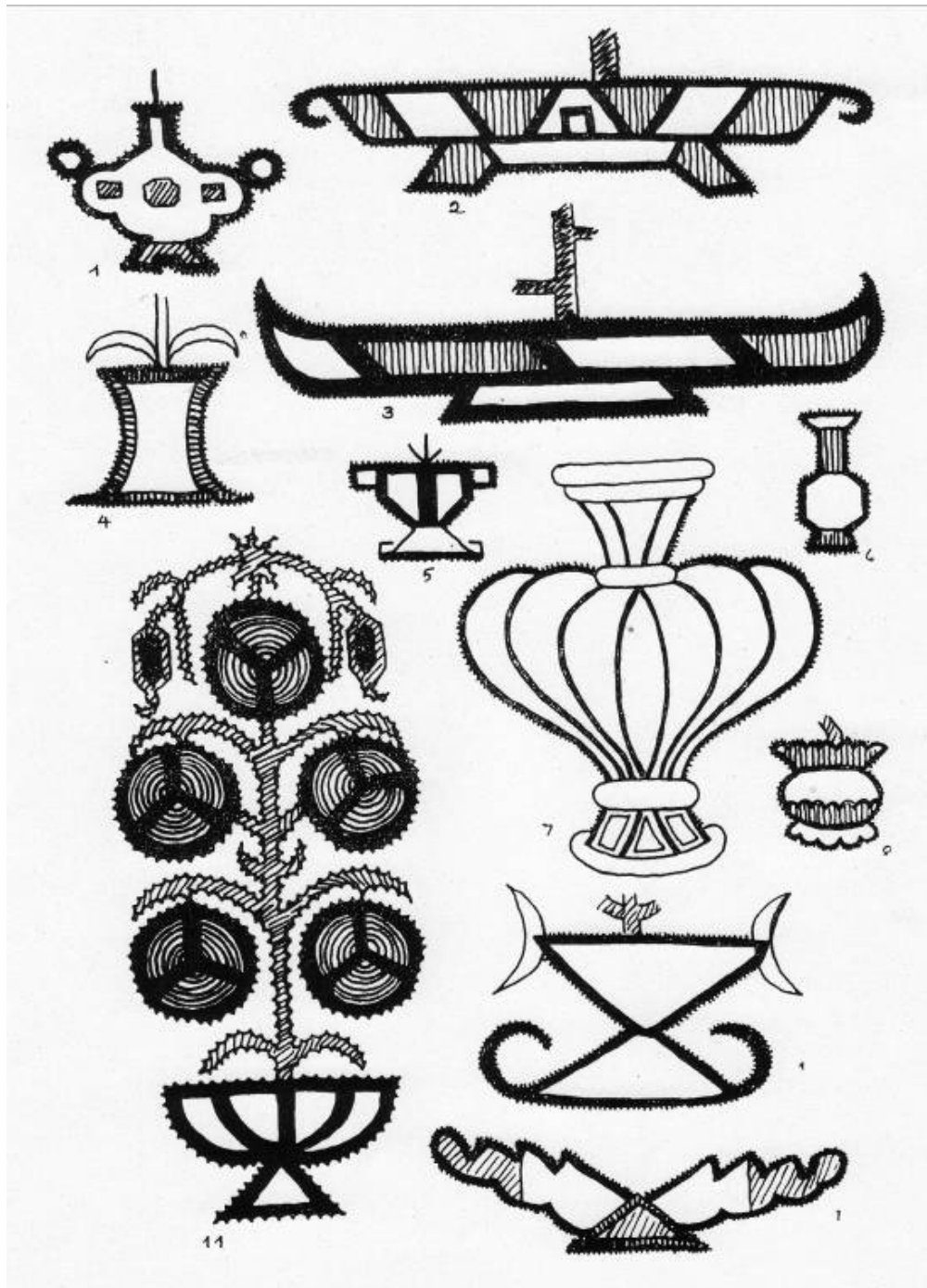


Çizim 5: Kağıt oymalarda vazo betimleri.

Akar, (1969): Res. XX.

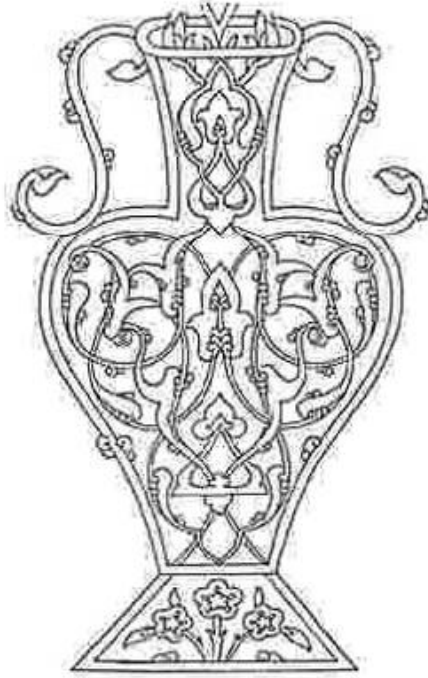


Çizim 6: Topkapı Sarayı harem dairesinde ahşap dolap kapaklarında çiçekli vazo betimleri (18. yüzyıl). Akar, (1969): Res. X.



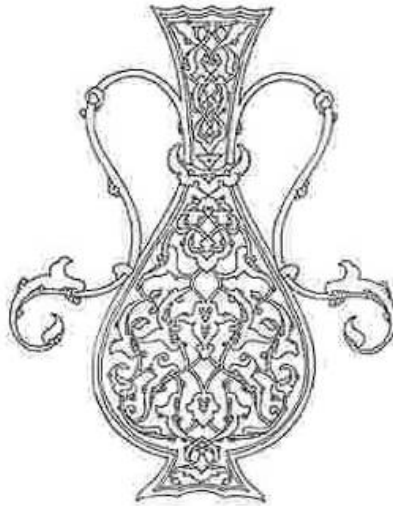
Çizim 7: İşlemeler üzerinde vazo betimleri.

Akar, (1969): Res. XVII.



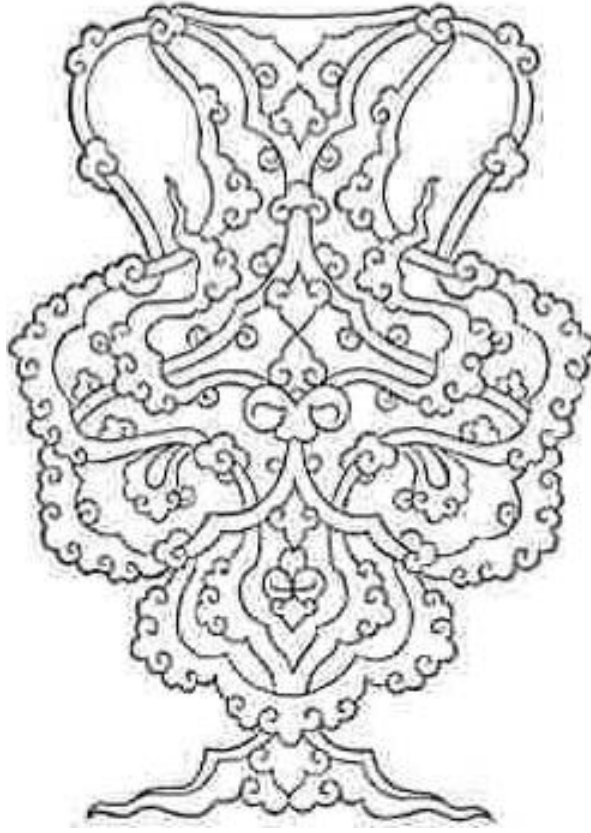
Çizim 8: Rüstem Paşa Cami çinili mihrabından çiçekli vazo betimi.

Turan-Bakır, (2005): Çiz. 1.



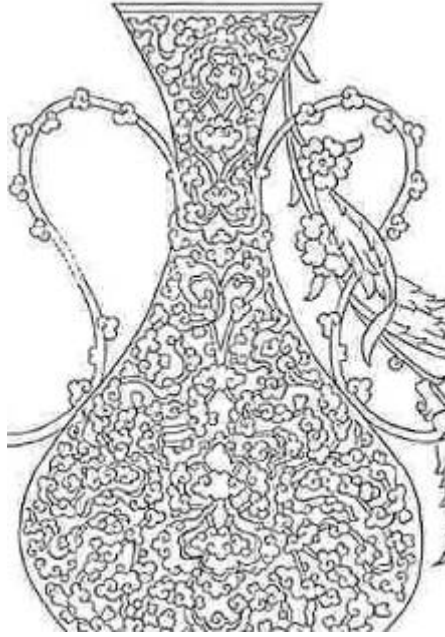
Çizim 9: Rüstem Paşa Türbesi'nden çiçekli vazo betimi.

Turan-Bakır, (2005): Çiz. 2.



Çizim 10: Siyavuş Paşa Türbesinden çiçekli vazo betimi.

Orman, (2001): Çizim 6.



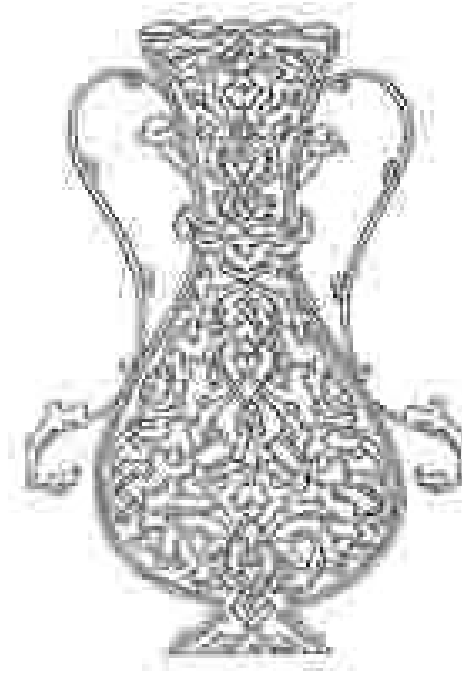
Çizim 11: Eyüp Sultan Türbesinden çiçekli vazo betimi.

Turan-Bakır, (2005): Çiz. 4.



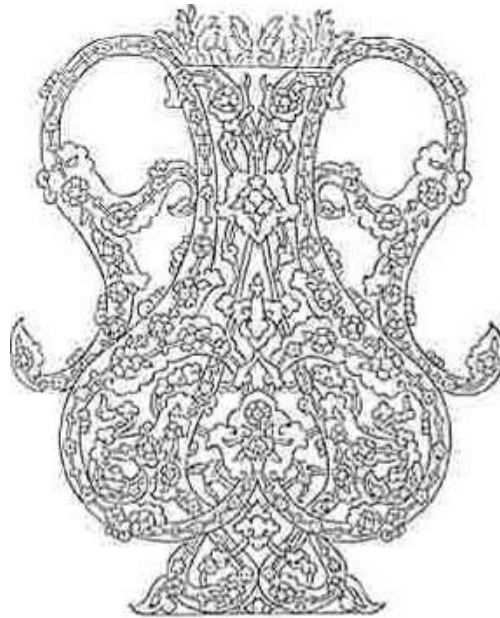
Çizim 12: Eyüp Sultan Türbesinden çiçekli vazo betimi.

Turan-Bakır, (2005): Çiz. 5.



Çizim 13: Atik Valide Cami'nden çiçekli vazo betimi.

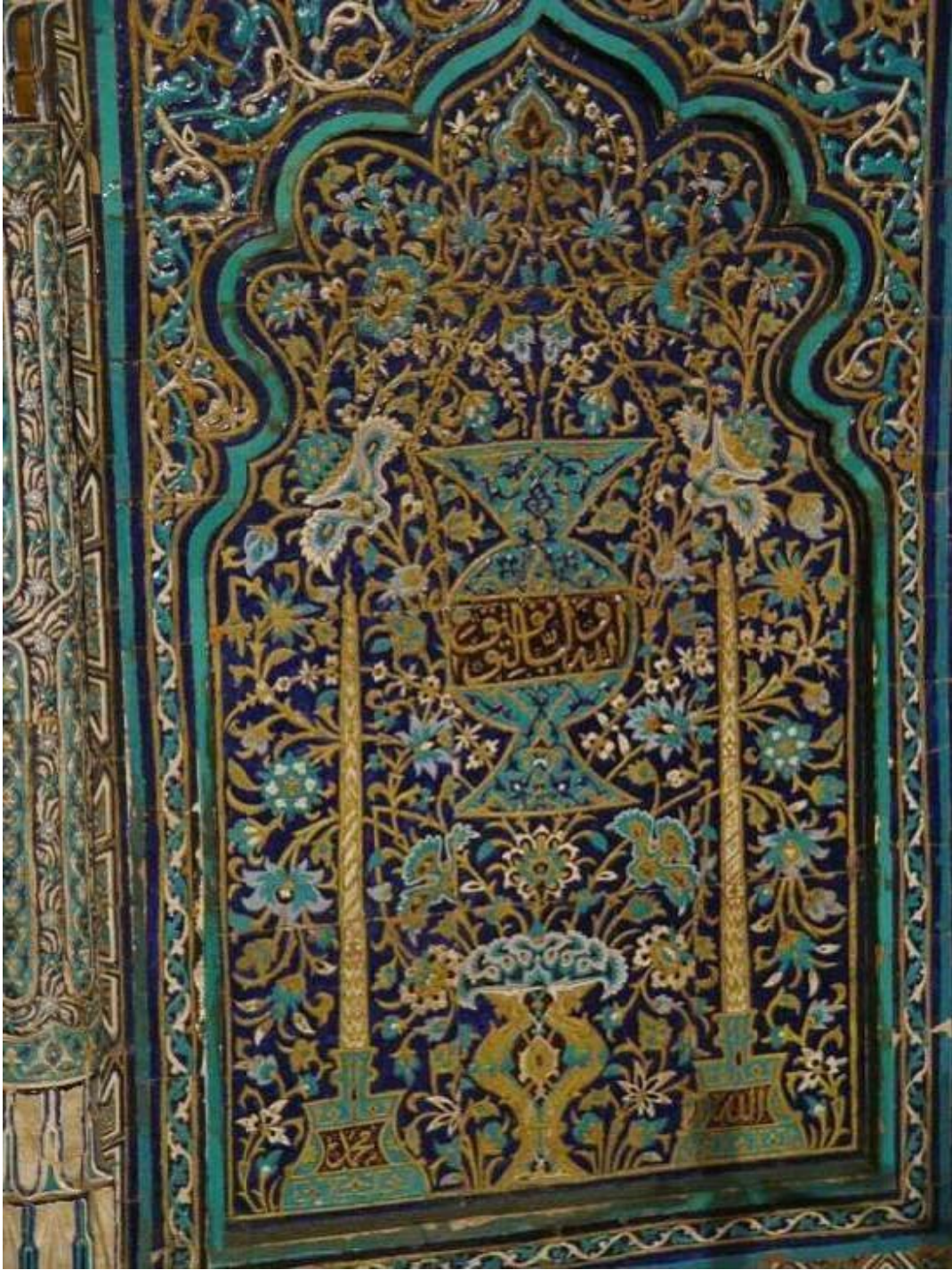
Turan-Bakır, (2005): Çiz. 6.



Çizim 14: Çarşamba Mehmed Ağa Cami'nden çiçekli vazo betimi.

Turan-Bakır, (2005): Çiz. 7.

RESİMLER



Resim 1: Bursa Yeşil Türbe'nin çini mihrabında çok renkli sır tekniğinde çiçekli vazo betimi.



Resim 2: Bursa Yeşil Türbe duvarlarında kalem işi tekniğinde yapılmış vazo betimleri.



Resim 3: Şerafeddin Sabuncuoğlu'nun *Cerrahiyyetu'l-Haniyye* (Bibliothèque National de France) adlı tıp konulu eserinde dolgu motifi olarak kullanılan vazo tasvirleri.



Resim 4: Topkapı Sarayı III. Ahmed'e ait yemiş odası duvarlarında kalemîşi tekniğinde yapılmış çiçekli vazo ve meyve tabağı betimleri.



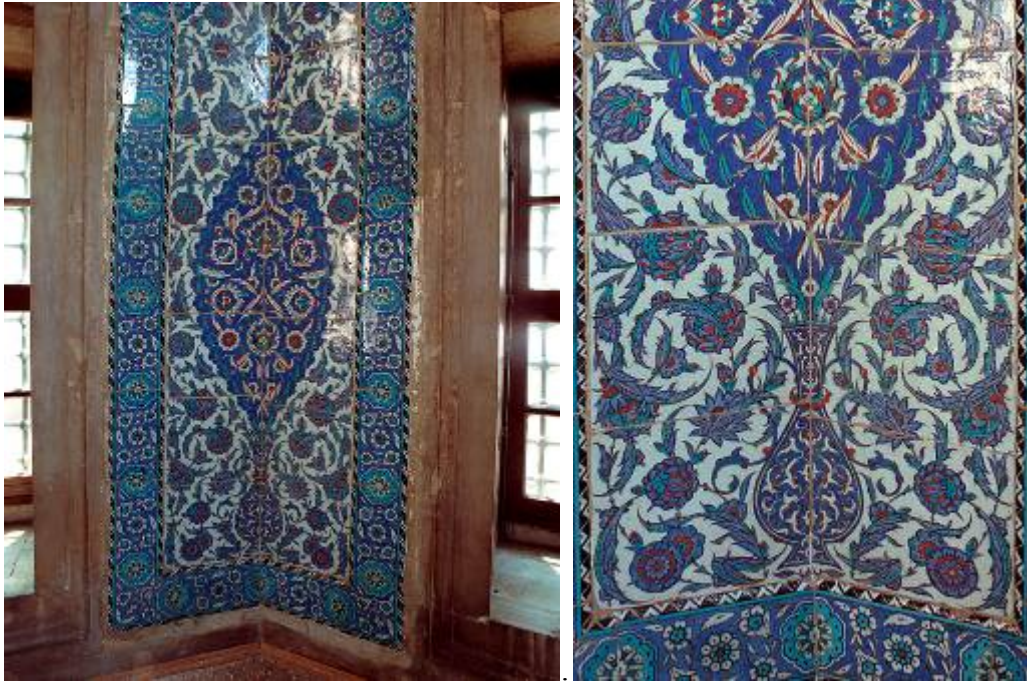
Resim 6: Topkapı Sarayı III. Ahmed kütüphanesi tavan süslemelerinde kalemîşi tekniğinde yapılmış çiçekli vazo betimleri.



Resim 6: Topkapı Sarayı III. Ahmed sedef kakmalı taht üzerinde çocuklu vazö betimi.



Resim 7a-b: Rüstem Paşa Cami çinili mihrabından çocuklu vazö betimleri.



Resim 8a-b: Rüstem Paşa Türbesi'nden çiçekli vazo betimi



Resim 9: Siyavuş Paşa Türbesi'nden çiçekli vazo betimi.



Resim 10: Eyüp Sultan Türbesi'nden çiçekli vazo betimi.



Resim 11a-b: Atik Valide Cami'nden çiçekli vazo betimi.



Resim 12: Takkeci İbrahim Ağa Cami'nden çiçekli vazo betimi.



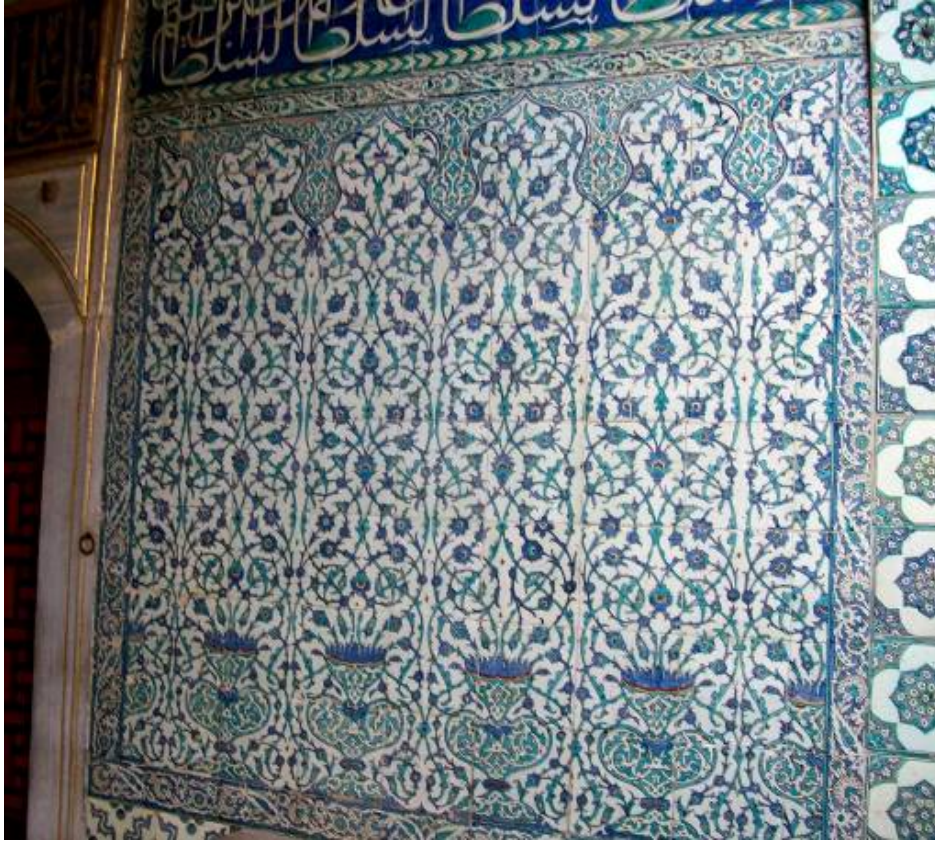
Resim 13: Topkapı Sarayı Harem Valide sultan Dairesi ve Yatak Odası (1668) selsebilleri havuzdan çıkan natüralist süslemeler.



Resim 14: Topkapı Sarayı Harem Şadırvanlı Sofadan çiçekli vazo betimli çini pano (17. yüzyıl)



Resim 15a-b: Topkapı Sarayı Harem Şehzadeler Odasından vazo betimli çini pano (17. yüzyıl).



Resim 16: Topkapı Sarayı Hareminden vazo betimli çini pano (17. yüzyıl).



Resim 17a-b-c: Topkapı Sarayı Hareminden vazo betimli çini panolar (17. yüzyıl)



Resim 18a-b: Topkapı Sarayı Hareminden vazo betimli çini panolar (17. yüzyıl).



Resim 19a-b: Topkapı Sarayı Hareminden vazo betimli çini panolar (17. yüzyıl).



Resim 20: Topkapı Sarayı Hareminden vazo betimli çini pano (17. yüzyıl).



Resim 21a-b: Topkapı Sarayı Harem Şehzadeler Odasından vazo betimli çini pano (17. yüzyıl).



Resim 22: Topkapı Sarayı Harem Valide Sultan Dairesinden vazo betimli çini pano (17. yüzyıl).



Resim 23: Çini pano (18. yüzyıl)

Brooklyn Müzesi, (69.5 x 69.7 x 3 cm)