

İSTANBUL'DA 19. YÜZYIL ABDÜLMECİD CAMİLERİ

101103

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mimar Gözde ÇELİK

502970503011

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 17 Ocak 2000

Tezin Savunulduğu Tarih : 3 Şubat 2000

Tez Danışmanı : Prof. Dr. Semra ÖGEL

Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Afife BATUR

Doç. Dr. Nuran KARA PİLEHVARİAN (Y.T.Ü.)

ŞUBAT 2000

ÖNSÖZ

İstanbul'da Abdülmecid tarafından yaptırılan camilerin incelendiği bu çalışmada, bana bu konuyu öneren, çalışmanın her aşamasında ilgi ve yardımlarını esirgemeyerek değerli görüşleriyle beni yönlendiren danışmanım Sayın Prof. Dr. Semra ÖGEL'e sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.

İncelemelerim sırasında anlayış gösteren cami görevlilerine, Tıbbiye Camii'nde inceleme izni veren M.S.B. İç Tedarik Bölge Başkanlığı yetkililerine ve çalışmam boyunca bana her türlü desteği veren aileme ayrıca teşekkür ederim.

Şubat 2000

Gözde Çelik

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No</u>
KISALTMALAR	vi
TABLO LİSTESİ	vii
ŞEKİL LİSTESİ	viii
EK LİSTESİ	xiii
ÖZET	xiv
SUMMARY	xviii
1. GİRİŞ	1
2. 19. YÜZYILA GENEL BAKIŞ	4
2.1. 19.Yüzyıl'da Avrupa'da Sosyo-Kültürel Ortam ve Mimari	4
2.2. 19. Yüzyıl Başında Osmanlı İmparatorluğu ve Batılılaşma	9
2.3. Abdülmecid ve Tanzimat Dönemi	11
2.3.1. Tanzimat Dönemi'nde Sosyo-Kültürel Ortam ve Mimari	15
2.3.2. Balyan Ailesi	20
2.3.2.1. Garabet Balyan	22
2.3.2.2. Nigoğos Balyan	23
3. ABDÜLMECİD CAMİLERİ'NİN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ	27
3.1. Abdülmecid Camileri, Genel Özellikler	27
3.1.1. Tıbbiye Camii	27
3.1.2. Küçük Mecidiye Camii	28
3.1.3. Hırka-i Şerif Camii	30
3.1.4. Ortaköy Camii	32
3.1.5. Dolmabahçe Camii	37
3.1.6. Teşvikiye Camii	39
3.2. Abdülmecid Camileri, Plan Özellikleri	41
3.2.1. Tıbbiye Camii	41
3.2.2. Küçük Mecidiye Camii	42
3.2.3. Hırka-i Şerif Camii	44
3.2.4. Ortaköy Camii	46
3.2.5. Dolmabahçe Camii	49

3.2.6. Teşvikiye Camii	50
3.2.7. Plan Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme	52
3.3. Abdülmecid Camileri, Dış Cephe Özellikleri	56
3.3.1. Tıbbiye Camii	56
3.3.2. Küçük Mecidiye Camii	59
3.3.3. Hırka-i Şerif Camii	64
3.3.4. Ortaköy Camii	69
3.3.5. Dolmabahçe Camii	76
3.3.6. Teşvikiye Camii	82
3.3.7. Dış Cephe Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme	86
3.4. Abdülmecid Camileri, İç Mekan Özellikleri	93
3.4.1. Tıbbiye Camii	93
3.4.2. Küçük Mecidiye Camii	96
3.4.3. Hırka-i Şerif Camii	100
3.4.4. Ortaköy Camii	103
3.4.5. Dolmabahçe Camii	108
3.4.6. Teşvikiye Camii	113
3.4.7. İç Mekan Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme	116
3.5. Abdülmecid Camileri, Dekor Özellikleri	118
3.5.1. Tıbbiye Camii	118
3.5.2. Küçük Mecidiye Camii	119
3.5.3. Hırka-i Şerif Camii	126
3.5.4. Ortaköy Camii	134
3.5.5. Dolmabahçe Camii	149
3.5.6. Teşvikiye Camii	154
3.5.7. Dekor Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme	158
4. ABDÜLMECİD CAMİLERİ'NİN AVRUPA MİMARİSİ İLE İLİŞKİSİ	168
5. ABDÜLMECİD CAMİLERİ İLE BENZER ÖRNEKLERİN KARŞILAŞTIRILMASI	197
5.1. Erken Dönem Benzer Örnekler	197
5.1.1. Nuruosmaniye Camii	197
5.1.2. Ayazma Camii	201
5.1.3. Üsküdar Selimiye Camii	205
5.1.4. Beylerbeyi Camii	208
5.1.5. Nusretiye Camii	211

5.2. Dolmabahçe Sarayı	214
5.3. Geç Tarihli Benzer Örnekler	225
5.3.1. Sa'dâbâd Camii	225
5.3.2. Altunizade Camii	228
5.3.3. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii	230
5.3.4. Cihangir Camii	235
6. SONUÇ	238
KAYNAKLAR	243
ŞEKİL KAYNAKLARI	250
EK KAYNAKLARI	253
EKLER	255
ÖZGEÇMİŞ	286



KISALTMALAR

B.O.A.	: Başbakanlık Osmanlı Arşivi
D.İ.	: Dahiliye İradeleri
M.V.İ.	: Meclis-i Vala İradeleri
ř.D.İ.	: şura-i Devlet İradeleri
E.İ.	: Evkaf İradeleri



TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Tablo 3.1. Abdülmecid Camileri Plan Tablosu	55
Tablo 3.2. Abdülmecid Camileri Kuzey Cepheleri.....	88
Tablo 3.3. Abdülmecid Camileri Doğu-Batı Cepheleri.....	90
Tablo 3.4. Abdülmecid Camileri Güney Cepheleri.....	92
Tablo 3.5. Abdülmecid Camileri Minare Şerefe ve Külahları.....	160
Tablo 3.6. Abdülmecid Camileri Hünkar Kasrı Pencereleeri.....	162
Tablo 3.7. Abdülmecid Camileri Harim Bölümü Pencereleeri.....	163



ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Şekil 2.1. : Tanzimat padişahı Abdülmecid.....	13
Şekil 2.2. : Kabataş'tan Ortaköy'e Balyan yapılarıyla şekillenen Boğaziçi [Fotoğraf : Sébah- Joaillier (1857-1908)].....	24
Şekil 2.3. : Garabet Balyan.....	26
Şekil 2.4. : Nigoğos Balyan.....	26
Şekil 3.1. : Tıbbiye Camii kuzey cephesi.....	28
Şekil 3.2. : Küçük Mecidiye Camii güneybatı görünüşü [Fotoğraf : Sébah- Joaillier (1857-1908)].....	29
Şekil 3.3. : Hırka-i Şerif Camii batı cephesi (Tahsin Öz, 1964).....	31
Şekil 3.4. : Ortaköy Camii genel görünüm.....	35
Şekil 3.5. : Ortaköy Camii denizden görünüm.....	36
Şekil 3.6. : Dolmabahçe Camii denizden görünüm.....	36
Şekil 3.7. : Dolmabahçe Camii'nin avlu duvarları yıkılmadan önceki hali [Fotoğraf : Sébah- Joaillier (1857-1908)].....	38
Şekil 3.8. : Teşvikiye Camii ön görünüm.....	40
Şekil 3.9. : Tıbbiye Camii güney cephesi.....	57
Şekil 3.10. : Tıbbiye Camii güneybatıdan görünüm.....	58
Şekil 3.11. : Tıbbiye Camii güneydoğudan görünüm.....	58
Şekil 3.12. : Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı kuzey cephesi.....	62
Şekil 3.13. : Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı batı cephesi.....	62
Şekil 3.14. : Küçük Mecidiye Camii güneybatıdan görünüm.....	63
Şekil 3.15. : Küçük Mecidiye Camii minare görünümü.....	63
Şekil 3.16. : Hırka-i Şerif Camii kuzey cephesi.....	65
Şekil 3.17. : Hırka-i Şerif Camii hünkar kasrından görünüm.....	65
Şekil 3.18. : Hırka-i Şerif Camii hünkar kasrı batı cephesi.....	67
Şekil 3.19. : Hırka-i Şerif Camii Hırka-i Şerif Dairesi.....	67
Şekil 3.20. : Hırka-i Şerif Camii doğu cephesinde camekanlı ziyaret galerisi.....	68
Şekil 3.21. : Hırka-i Şerif Camii batı cephesinden görünüm.....	68
Şekil 3.22. : Ortaköy Camii kuzey cephesinde giriş bölümü.....	71
Şekil 3.23. : Ortaköy Camii batı cephesi.....	71
Şekil 3.24. : Ortaköy Camii hünkar kasrı doğu cephesi.....	73
Şekil 3.25. : Ortaköy Camii batı cephesinde hünkar girişi.....	73
Şekil 3.26. : Padişahın Ortaköy Camii'ne Cuma Selamlığı'na gelişini gösteren bir resim [Fotoğraf : Sébah- Joaillier (1857-1908)].....	74
Şekil 3.27. : Ortaköy Camii güney cephesi.....	75
Şekil 3.28. : Dolmabahçe Camii kuzeyden görünüm (Eckstein, 1949).....	77
Şekil 3.29. : Dolmabahçe Camii hünkar kasrı kuzey cephesi.....	79
Şekil 3.30. : Dolmabahçe Camii hünkar kasrı güney cephesi.....	79

Şekil 3.31.	: Dolmabahçe Camii hünkar kasrı güney cephesinde portik düzenlemesi.....	80
Şekil 3.32.	: Dolmabahçe Camii batı görünümü ve muvakkithane.....	80
Şekil 3.33.	: Dolmabahçe Camii cephesinde üst bölümden detay.....	81
Şekil 3.34.	: Teşvikiye Camii hünkar kasrı kuzey cephesi.....	85
Şekil 3.35.	: Teşvikiye Camii batı cephesi.....	85
Şekil 3.36.	: Teşvikiye Camii güneybatıdan görünüm.....	86
Şekil 3.37.	: Tıbbiye Camii iç mekan batı yanı.....	95
Şekil 3.38.	: Tıbbiye Camii iç mekan kuzey ve doğu yanı.....	95
Şekil 3.39.	: Küçük Mecidiye Camii iç mekan kuzey yanında localar.....	97
Şekil 3.40.	: Küçük Mecidiye Camii iç mekan güney ve doğu yanı.....	98
Şekil 3.41.	: Küçük Mecidiye Camii iç mekan batı yanı.....	99
Şekil 3.42.	: Küçük Mecidiye Camii iç mekan kuzey yanı.....	99
Şekil 3.43.	: Hırka-i Şerif Camii ziyaretçi galerisinden görünüm.....	101
Şekil 3.44.	: Hırka-i Şerif Camii iç mekan.....	101
Şekil 3.45.	: Hırka-i Şerif Camii iç mekan güney yanı.....	102
Şekil 3.46.	: Hırka-i Şerif Camii iç mekanda loca kemeri.....	102
Şekil 3.47.	: Hırka-i Şerif Camii hünkar locası ve kare sofayı harime açan kemer.....	103
Şekil 3.48.	: Ortaköy Camii hünkar dairesi.....	106
Şekil 3.49.	: Ortaköy Camii iç mekanda loca kemeri.....	106
Şekil 3.50.	: Ortaköy Camii iç mekan doğu yanı.....	107
Şekil 3.51.	: Ortaköy Camii iç mekan kuzey yanı.....	107
Şekil 3.52.	: Ortaköy Camii güney ve doğu yanı.....	108
Şekil 3.53.	: Dolmabahçe Camii iç mekan kuzey yanı üst sıra pencere düzeni..	111
Şekil 3.54.	: Dolmabahçe Camii iç mekan güney ve doğu yanı.....	111
Şekil 3.55.	: Dolmabahçe Camii iç mekan batı yanı.....	112
Şekil 3.56.	: Dolmabahçe Camii iç mekan kuzey yanı.....	112
Şekil 3.57.	: Teşvikiye Camii iç mekan kuzey yanı.....	114
Şekil 3.58.	: Teşvikiye Camii iç mekan doğu yanı.....	114
Şekil 3.59.	: Teşvikiye Camii iç mekanda galeriden görünüm.....	115
Şekil 3.60.	: Teşvikiye Camii iç mekan güney yanı.....	115
Şekil 3.61.	: Tıbbiye Camii minare detayı.....	118
Şekil 3.62.	: Tıbbiye Camii iç mekan güney yanı.....	119
Şekil 3.63.	: Küçük Mecidiye Camii ağırlık kulesi.....	120
Şekil 3.64.	: Küçük Mecidiye Camii minare.....	121
Şekil 3.65.	: Küçük Mecidiye Camii pencere detayı.....	121
Şekil 3.66.	: Küçük Mecidiye Camii hünkar dairesi.....	122
Şekil 3.67.	: Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı doğu kanattaki oda.....	122
Şekil 3.68.	: Küçük Mecidiye Camii pencere doğraması detayı.....	124
Şekil 3.69.	: Küçük Mecidiye Camii mermer minber.....	124
Şekil 3.70.	: Küçük Mecidiye Camii hünkar locasını örten kubbenin iç yüzeyi..	125
Şekil 3.71.	: Küçük Mecidiye Camii harimi örten kubbenin iç yüzeyi.....	126
Şekil 3.72.	: Hırka-i Şerif Camii avlu batı kapısı.....	127
Şekil 3.73.	: Hırka-i Şerif Camii eski bir resim [A. Frères (1858-1898)].....	128
Şekil 3.74.	: Hırka-i Şerif Camii minare detayı.....	129
Şekil 3.75.	: Hırka-i Şerif Camii pencere parmaklık detayı.....	129
Şekil 3.76.	: Hırka-i Şerif Camii giriş holünde gül pencere.....	130

Şekil 3.77.	: Hırka-i Şerif Dairesi alt bölüm penceresi.....	130
Şekil 3.78.	: Hırka-i Şerif Camii hünkar dairesi.....	132
Şekil 3.79.	: Hırka-i Şerif Camii mermer minber.....	132
Şekil 3.80.	: Hırka-i Şerif Camii mermer vaaz kürsüsü.....	133
Şekil 3.81.	: Hırka-i Şerif Camii kubbe iç yüzeyi.....	134
Şekil 3.82.	: Ortaköy Camii dekoratif ağırlık kulesi.....	136
Şekil 3.83.	: Ortaköy Camii şerefe detayı.....	136
Şekil 3.84.	: Ortaköy Camii askı kemeri ve kolon başlığı detayı.....	137
Şekil 3.85.	: Ortaköy Camii cephede kemerli kolon başlığı detayı.....	137
Şekil 3.86.	: Ortaköy Camii pencere detayı.....	139
Şekil 3.87.	: Ortaköy Camii köşe ayağı dekoru.....	139
Şekil 3.88.	: Ortaköy Camii cephede rumi çiçek motifi.....	140
Şekil 3.89.	: Ortaköy Camii cephede ortası madalyonlu dekor.....	140
Şekil 3.90.	: Ortaköy Camii hünkar dairesi merdiveni tonoz tavan dekoru.....	142
Şekil 3.91.	: Ortaköy Camii hünkar dairesi tonoz tavan dekoru.....	142
Şekil 3.92.	: Ortaköy Camii hünkar dairesi tavan ve duvar dekoru.....	143
Şekil 3.93.	: Ortaköy Camii mermer mihrap.....	145
Şekil 3.94.	: Ortaköy Camii mermer minber.....	145
Şekil 3.95.	: Ortaköy Camii kubbe yüzeyi dekoru.....	146
Şekil 3.96.	: Ortaköy Camii pandantif dekoru.....	147
Şekil 3.97.	: Ortaköy Camii kubbe dekoru detayı.....	148
Şekil 3.98.	: Dolmabahçe Camii ağırlık kulesi detayı.....	150
Şekil 3.99.	: Dolmabahçe Camii minare detayı.....	150
Şekil 3.100.	: Dolmabahçe Camii mermer mihrap.....	152
Şekil 3.101.	: Dolmabahçe Camii mermer minber.....	152
Şekil 3.102.	: Dolmabahçe Camii mermer vaaz kürsüsü.....	153
Şekil 3.103.	: Dolmabahçe Camii kubbe iç yüzey dekoru.....	154
Şekil 3.104.	: Teşvikiye Camii portik alınlığı.....	155
Şekil 3.105.	: Teşvikiye Camii minare detayı.....	156
Şekil 3.106.	: Teşvikiye Camii iç mekan dekoru.....	156
Şekil 3.107.	: Teşvikiye Camii kubbe yüzeyi dekoru.....	158
Şekil 3.108.	: Ortası daireli dekoratif şerit motifi.....	166
Şekil 3.109.	: Bursa Yeşil Camii pencere detayı (Arseven, 1970, s.199).....	166
Şekil 4.1.	: H. Labrouste, St. Geneviève Kütüphanesi (1843- 1850) okuma salonundan görünüm.....	170
Şekil 4.2.	: H. Labrouste, St. Geneviève Kütüphanesi (1843- 1850) enine kesit.....	171
Şekil 4.3.	: H. Labrouste, Bibliothèque Nationale (1858-1868) okuma salonu.....	171
Şekil 4.4.	: Michelangelo, Laurenziana Kütüphanesi giriş holü ve tavan.....	174
Şekil 4.5.	: Michelangelo, Laurenziana Kütüphanesi giriş holü ve merdiven..	174
Şekil 4.6.	: Vignola'nın Gesu Kilisesi'nin ön yüzü için yaptığı tasarım.....	176
Şekil 4.7.	: Maderna, Santa Susanna Kilisesi (1596-1603) cephesi perspektif çizimi.....	176
Şekil 4.8.	: Barok dönem plan örnekleri.....	178
Şekil 4.9.	: Borromini, Sant' Ivo della Sapienza Kilisesi (1642-1660) önyüzü.....	179
Şekil 4.10.	: Borromini, Sant' Agnese Kilisesi (1653-1657) önyüzü.....	180

Şekil 4.11.	: Carlo Rainaldi, S. Maria in Campitelli Kilisesi (1663-1667).....	181
Şekil 4.12.	: Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi (1665-1667) ön cephe.....	182
Şekil 4.13.	: Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi (1665-1667) cephe detayı.....	182
Şekil 4.14.	: Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi (1665-1667) iç mekan.....	183
Şekil 4.15.	: Longhena, Santa Maria della Salute Kilisesi (1631-1687).....	184
Şekil 4.16.	: J. H. Mansart, Invalides Kilisesi (1680-1691).....	186
Şekil 4.17.	: Christophe Dientzenhofer, St. Nicolas Kilisesi ön cephe ve plan.....	187
Şekil 4.18.	: Jacques Hardoin-Mansart, Saint Louis Kilisesi (1743-1754)....	188
Şekil 4.19.	: Michelangelo, San Pietro kubbesi iç yüzey dekoru.....	189
Şekil 4.20.	: Rivarolo Canavese, San Michele Kilisesi (1758) kubbe yüzeyi dekoru.....	191
Şekil 4.21.	: Andrea Pozzo, Sant' Ignazio Kilisesi tonoz resmi (17. yüzyıl sonu).....	191
Şekil 4.22.	: Surugue tarafından yapılan gravürde Versailles Sarayı'nın L'escalier des Ambassadeurs (Elçiler Merdiveni) bölümü.....	192
Şekil 4.23.	: O. Jones, Grammaire de'l Ornement (1865), Rönesans üslubunda kullanılan motifler (plan LXXXII).....	193
Şekil 4.24.	: Leon Battista Alberti, St. Andrea Kilisesi'nin iç mekanı.....	195
Şekil 4.25.	: E. Duthoit tarafından Notre- Dame, Ste. Vierge Şapeli için yapılan dekorasyon projesi (1872).....	196
Şekil 4.26.	: Serliana motifi (Çizim: Yasemin Metin).....	196
Şekil 5.1.	: Nuruosmaniye Camii'nin planı (Gurlitt, Konstantinopels).....	198
Şekil 5.2.	: Nuruosmaniye Camii güneybatıdan görünüm.....	201
Şekil 5.3.	: Ayazma Camii son cemaat yeri.....	202
Şekil 5.4.	: Ayazma Camii güneydoğu görünümü ve hünkar köşkü.....	204
Şekil 5.5.	: Ayazma Camii planı (Haluk Sezgin).....	204
Şekil 5.6.	: Ayazma Camii kuzeybatı görünümü.....	204
Şekil 5.7.	: Üsküdar Selimiye Camii planı (Selçuk Batur).....	205
Şekil 5.8.	: Üsküdar Selimiye Camii güneydoğudan görünüm.....	207
Şekil 5.9.	: Üsküdar Selimiye Camii ağırlık kulesi detayı.....	207
Şekil 5.10.	: Beylerbeyi Camii kuzey cephesi.....	209
Şekil 5.11.	: Beylerbeyi Camii planı (Haluk Sezgin).....	210
Şekil 5.12.	: Beylerbeyi Camii güneydoğudan görünüm.....	210
Şekil 5.13.	: Nusretiye Camii kuzeydoğu görünümü (G. Goodwin).....	212
Şekil 5.14.	: Nusretiye Camii planı (Oktay Aslanapa).....	212
Şekil 5.15.	: Nusretiye Camii güneybatı görünümü (Oktay Aslanapa).....	212
Şekil 5.16.	: Nusretiye Camii iç mekan kuzeybatı yanı.....	213
Şekil 5.17.	: Nusretiye Camii iç mekan doğu yanı.....	214
Şekil 5.18.	: Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı iç görünümü.....	216
Şekil 5.19.	: Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı deniz tarafından görünüm...	217
Şekil 5.20.	: Dolmabahçe Sarayı Resmi Daire	217
Şekil 5.21.	: Dolmabahçe Sarayı cephe detayı.....	218
Şekil 5.22.	: Dolmabahçe Sarayı cephe detayı.....	219
Şekil 5.23.	: Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu cephesi.....	219

Şekil 5.24.	: Dolmabahçe Sarayı, Muayede Salonu kubbe yüzeyi dekoru.....	222
Şekil 5.25.	: Dolmabahçe Sarayı, Hünkar Hamamı Dinlenme Odası tonoz tavan dekoru.....	222
Şekil 5.26.	: Dolmabahçe Sarayı, Harem kanadından tavan dekoru örneği.....	223
Şekil 5.27.	: Dolmabahçe Sarayı, Hünkar Dairesi bölümünde Pembe Salon tavan dekoru.....	223
Şekil 5.28.	: Dolmabahçe Sarayı Resmi Daire bölümünden bir tavan dekoru örneği.....	224
Şekil 5.29.	: Sa'dâbâd Camii planı (Oktay Aslanapa).....	226
Şekil 5.30.	: Sa'dâbâd Camii doğu cephesi.....	227
Şekil 5.31.	: Sa'dâbâd Camii kubbe dekoru.....	227
Şekil 5.32.	: Altunizade Camii batı cephesi.....	229
Şekil 5.33.	: Altunizade Camii doğu yanı.....	229
Şekil 5.34.	: Aksaray Valide Sultan Camii planı.....	232
Şekil 5.35.	: Aksaray Valide Sultan Camii (Metin Sözen).....	233
Şekil 5.36.	: Aksaray Valide Sultan Camii kuzey cephesi.....	234
Şekil 5.37.	: Aksaray Valide Sultan Camii kubbe dekoru.....	234
Şekil 5.38.	: Cihangir Camii planı (Haluk Sezgin).....	235
Şekil 5.39.	: Cihangir Camii [Fotoğraf: Sébah- Joaillier (1857-1908)].....	236
Şekil 5.40.	: Cihangir Camii güney yanı.....	237

EK LİSTESİ

	<u>Sayfa No</u>
Ek A.1.	Tıbbiye Camii vaziyet planı..... 255
Ek A.2.	Tıbbiye Camii planı..... 256
Ek A.3.	Tıbbiye Camii güney cephesi..... 257
Ek B.1.	Küçük Mecidiye Camii giriş katı planı..... 258
Ek B.2.	Küçük Mecidiye Camii, simetri eksenine göre alt ve üst katın birleştirilmiş planı..... 259
Ek B.3.	Küçük Mecidiye Camii, kuzey cephesi..... 260
Ek B.4.	Küçük Mecidiye Camii, batı cephesi..... 261
Ek B.5.	Küçük Mecidiye Camii, güney cephesi..... 262
Ek B.6.	Küçük Mecidiye Camii, mihrap aksından geçen kesit..... 263
Ek C.1.	Hırka-i Şerif Camii, vaziyet planı, perspektif ve kutsal emanetin deseni..... 264
Ek C.2.	Hırka-i Şerif Camii, zemin kat planı..... 265
Ek C.3.	Hırka-i Şerif Camii, üst kat planı..... 266
Ek C.4.	Hırka-i Şerif Camii, kuzey cephesi..... 267
Ek C.5.	Hırka-i Şerif Camii, batı cephesi..... 268
Ek C.6.	Hırka-i Şerif Camii, güney cephesi..... 269
Ek D.1.	Ortaköy Camii, pervititich haritası..... 270
Ek D.2.	Ortaköy Camii, giriş katı planı..... 271
Ek D.3.	Ortaköy Camii, üst kat planı..... 272
Ek D.4.	Ortaköy Camii, kuzey cephesi..... 273
Ek D.5.	Ortaköy Camii, doğu cephesi..... 274
Ek D.6.	Ortaköy Camii, güney cephesi..... 275
Ek D.7.	Ortaköy Camii, mihrap aksından geçen kesit..... 276
Ek E.1.	Dolmabahçe Camii, giriş katı planı..... 277
Ek E.2.	Dolmabahçe Camii, üst kat planı..... 278
Ek E.3.	Dolmabahçe Camii, kuzey cephesi..... 279
Ek E.4.	Dolmabahçe Camii, batı cephesi..... 280
Ek E.5.	Dolmabahçe Camii, güney cephesi..... 281
Ek F.1.	Teşvikiye Camii planı..... 282
Ek F.2.	Teşvikiye Camii kuzey cephesi..... 283
Ek F.3.	Teşvikiye Camii batı cephesi..... 284
Ek F.4.	Teşvikiye Camii güney cephesi..... 285

İSTANBUL'DA 19. YÜZYIL ABDÜLMECİD CAMİLERİ

ÖZET

Osmanlı dini mimarisinin 19. yüzyılda Tanzimat dönemine ait örnekleri olan ve Abdülmecid (1839-1861) tarafından yaptırılan camiler, Tıbbiye Camii ve selatin camileri olan Küçük Mecidiye Camii, Hırka-i Şerif Camii, Ortaköy Camii (Büyük Mecidiye Camii), Dolmabahçe Camii (Bezm-i Alem Valide Sultan Camii) ve Teşvikiye Camii'dir. Tezde, ağırlıklı olarak çoğunluk oluşturan selatin camileri üzerinde durulmuştur.

Topkapı Sarayı, Demirkapı civarında bulunan Tıbbiye Camii, yapım tarihi ve mimarı belirlenemeyen, sade bir yapıdır. Bu yapı, dönemin küçük ölçekli camilerine bir örnek olması niteliğiyle ve Abdülmecid tarafından yaptırıldığına ilişkin sınırlı sayıda kaynağa dayanılarak tez çalışmasına dahil edilmiştir.

Kabataş - Ortaköy hattı boyunca yer alan, yüzyılın etkin mimar ailesi Balyan'lar tarafından gerçekleştirilmiş Küçük Mecidiye Camii (1848), Ortaköy Camii (1853-1855) ve Dolmabahçe Camii (1853-1855), benzer tasarım özellikleri gösterirler; Tanzimat döneminin anıtsal dini mimariye yansımaları açısından önemli yapılarıdır. Abdülmecid'in annesi Bezm-i Alem Valide Sultan tarafından yapımı başlatılan Dolmabahçe Camii, Abdülmecid tarafından bu dönem içinde tamamlatıldığı için Abdülmecid yapısı olarak kabul edilerek çalışma kapsamına alınmıştır.

Fatih'te bulunan, Hz. Peygamber'in hırkasının korunması amacıyla inşa edilmiş Hırka-i Şerif Camii (1847-1851), değişik tasarım yaklaşımı ile özel bir yapıdır. Sekizgen planlı olan bu caminin de mimarı bilinmemektedir.

Bulunduğu semtin imarı amacıyla 1854 yılında gerçekleştirilmiş Teşvikiye Camii ise, dönemin diğer camilerinden farklılaşan unsurlarıyla dikkat çekmektedir. 1877 ve 1892 yıllarında onarım gören yapının bugünkü haliyle bir Abdülmecid dönemi yapısı olup olmadığı konusu, çalışma boyunca yanıt aranan sorulardan biri olmuştur.

Tanzimat Dönemi'nin Abdülmecid'in saltanat yıllarına rastlayan ilk bölümünün dini mimari özelliklerini içermeleri nedeniyle tez konusu olarak seçilen bu camiler, 19. yüzyılda Batılılaşma sürecinin hız kazandığı bir dönemde, bu süreci başlatan hükümdarın izni ve kabulleri doğrultusunda inşa edilen yapılarıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nu 19. yüzyılda Batılılaşma kavramı çerçevesinde etkileyen Avrupa, bu yüzyılda Endüstri Devrimi nedeniyle toplumsal, ekonomik ve kültürel bir değişim içindedir. Avrupa'da endüstrinin bilimin kontrolüne geçmesini sağlayan ve makineleşme çağını açan Endüstri Devrimi, toplumun strüktürel niteliklerini de değişime uğratmış, kilise ve aşiller sınıfının karşısına, kalabalık bir kitle olan burjuva sınıfı çıkmıştır.

Endüstri Devrimi'nin toplumsal etkileri, kentlerin gelişmesine, alt yapı hizmetlerinin geniş çapta ele alınmasına, sayısı ve çeşidi artan binaların boyutlarının da büyümesine

yol açmıştır. Bu dönemde Avrupa'da sanatın bilimin gerisinde kalması, bilim ve teknik ilerleme, endüstriyel ve ticari gelişmenin yarattığı hareketlilik, ekonomik ve sosyo-kültürel hayatı dalgalandırmış, bütün bu etkenlerle mimar, eklektisist bir anlayışa yönelmiştir. Gelişen tekniklerin kendilerine sunduğu yeni malzeme ve imkanları değerlendiremeyen mimarlar, geçmiş yüzyılların Avrupa mimari stillerini tekrar canlandırmayı tercih etmişlerdir. Sonuç olarak 19. yüzyıl Avrupa'sında Neo-gotik, Neo-klasik, Neo-rönesans ve Neo-barok stillerin bir arada kullanılmasıyla "eklektisist mimari" ortaya çıkmıştır. Bu eklektisist tavır içinde, Gothic Revival ve Greek Revival, ön plana geçmiştir. Bu dönemde Batı mimarisini etkileyen bir diğer akım da Orientalism'dir.

Endüstri Devrimi'nin zamanında gerçekleştiremeyerek Batılı devletlerin karşısında varlığını sürdürme mücadelesi veren Osmanlı İmparatorluğu'nda Batılılaşma, Tanzimat'ın ilanına kadar, teknoloji, bilim ve eğitim alanlarında görülmüş, mimari de dekor açısından Batılı etkilere açılmıştır. 1839'da tahta çıkan Abdülmecid tarafından aynı yıl içinde ilan edilen Tanzimat Fermanı'yla birlikte, Batı'nın düşünce sistemi ile temasa geçilmiş, toplumda radikal değişimler yaşanmıştır. Tanzimat Fermanı, Müslüman ve Hristiyan halkın kanun önünde eşitliğini tanımış, halkla padişah arasındaki ilişkileri yazılı bir belge niteliğinde belirttiği için, sosyal bir kontrat karakterini kazanmıştır. Tanzimat Dönemi'nde, askeri ve teknik konulara ek olarak haklar, milli eğitim ve sanat alanlarında da Batı üstünlüğü kabul edilmiştir.

Tanzimat, her alanda olduğu gibi, mimarlık alanında da yeni örgütlenme modelleri ve siyasal düzenlemeler getirmiştir. Bu dönemde, resmi yapım programı, ivme kazanan Batılılaşma sürecinin bir göstergesi olarak, büyük bir tipolojik çeşitlilik sergilemektedir. Yönetim etkinliklerinin artarak İstanbul'da merkezileşmesi, hareketli ticari yaşam ve nüfus artışı, başkent İstanbul'da yoğun mimari gelişmeye yol açmıştır. Gayrimüslim ve bir oranda da yabancı uyruklular, bu dönemde Batı tarzı yaşama öncülük etmişler, bu sayede İstanbul çağdaş Avrupa'da görülen eklektisist yaklaşıma sahip resmî, askeri, özel ve hatta dinsel yapılarla değişik bir görünüm almaya başlamıştır. Başkent dışındaki birçok kent merkezinde de görünümü etkileyen yapılar gerçekleştirilmiştir. Bu dönemde mimarlık eğitiminin beklenen gelişmeyi gösterememesi sonucu, büyük ve önemli yapıların gerçekleştirilmesinde, yabancı mimarlar ve yabancı ülkelerde eğitim almış gayrimüslim mimarlar görev almışlardır. Yabancı mimarlar arasında W.J. Smith ve Fossati kardeşler önemli binalar inşa etmişlerdir.

Bu çalışmanın konusunu oluşturan camilerin bir bölümünün tasarım ve inşasını gerçekleştiren Garabet Balyan ve oğlu Nigoğos Balyan, Osmanlı mimarlığının son döneminin en önemli adlarından Balyan Ailesi'nin üyesidirler. Balyan'lar, dört kuşakta baba, oğul ve kardeşler olarak hassa mimarlığı görevinde çalışmış, Ermeni kökenli bir ailedir. Balyan Ailesi'nin gerçekleştirdikleri yapıların çoğu, saraya ve devlet kuruluşlarına aittir ve yeni tasarım ve programlama ilkeleri getiren büyük ölçekli organizasyonlardır. Mimarlık tarihine adı "Dolmabahçe Sarayı"nın mimarı olarak geçen Garabet Balyan, oğullarını, geleneksel usta-çırak ilişkisi yerine akademik mimari eğitime yönlendirerek ailenin profesyonel etkinliğinde ve sürekliliğinde büyük rol oynamıştır. Paris'te Saint-Barbe Koleji'nde okuyan ve kolejin müdürü tanınmış mimar H. Labrouste'un takdir ettiği bir öğrenci olan Nigoğos Balyan, ailenin akademik eğitimden geçen ilk bireyidir. Dolmabahçe Sarayı kapıları ve Muayede Salonu'nun mimarı olan Nigoğos Balyan, ailesinin benimsediği klasik stilden, eklektik anlayışa kaymıştır.

Köklü geleneklere sahip olan Osmanlı dini mimarisinde, Batılılaşmaya paralel olarak, 18. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan Avrupa etkisi, yüzyılın sonuna doğru, belirgin hale gelmiştir. Batılılaşmanın, 19. yüzyılda Tanzimat'ın ilanı ile ivme kazanması, yönetici kadrolardan başlayarak, toplumun üst tabakasına yayılan bir değişimin, sosyo-kültürel hayatı yeniden şekillendirmesine yol açmıştır. Bu gelişmelerin ışığında, Tanzimat Dönemi'nin Abdülmecid'in saltanatına rastlayan ilk bölümünde (1839-1861), Osmanlı dini mimarisi de değişimden payını almıştır. Bu süre içinde dini mimari, önceki dönemin Osmanlı Baroğu örnekleriyle, Abdülaziz'in egemenlik yıllarında başlayan Hint-Arap etkileriyle şekillenmiş Osmanlı Eklektisizmi'nin uç örnekleri arasında bir geçiş dönemi yaşamıştır.

19. yüzyılda Abdülmecid Camileri'nin incelenmesi, yoğun yapım faaliyetleri ve Batı mimarisinden aktarılan üslupların başkentin çehresini değiştirdiği bir dönemde, Tanzimat ideolojisinin, büyük çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu Osmanlı toplumunun geleneksel ve manevi yönden belkemiği sayılan dini yapılarında ortaya çıkan etkilerinin araştırılmasına yöneliktir. Tanzimat ve Islahat Fermanları ile şekillenen Abdülmecid'in saltanatı sırasında, kendisinin istek ve kabulleri doğrultusunda gerçekleştirilen bu camilerin Osmanlı mimarlık tarihi içindeki yeri saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, içinde bulunulan zor ve hassas dönemin mimariye yansımaları, köklü ve kendine özgü bir yapı türünün büyük değişimlerin yaşandığı bu süreçte nasıl yorumlandığı incelenmeye çalışılmış, bu dönem camilerinin gelenekle ilişkisi, Batı mimarisinden ne ölçüde etkilendiği ve sonraki örneklerle bıraktığı miras ile geleneğe katkılarının irdelenmesi amaçlanmıştır. Çalışma, yabancı etkilerin ilk olarak ortaya çıktığı ve yoğun olarak görüldüğü, hükümdarların büyük ölçekli yapılarla imar ettiği başkent İstanbul ile sınırlı tutulmuştur.

Bu çerçeve içinde, tezin giriş bölümünde problem tanıtılmış, limitler ve bu konunun seçilmesindeki amaç belirtilmiş, her bölümde ele alınan konulardan kısaca bahsedilmiştir.

Tezin ikinci bölümünde, incelenen camilerin ait olduğu 19. yüzyılda, Osmanlı'yı yoğun biçimde etkileyen Avrupa'da sosyo-kültürel ortam ve mimari özelliklerinin temel bileşenleri verilmeye çalışılmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu yüzyılda içinde bulunduğu durum ve Batılılaşma kavramı irdelenmiştir. Yine bu bölümde Tanzimat Dönemi ve Tanzimat padişahı Abdülmecid çeşitli yönlerden ele alınarak Osmanlı'nın bu dönemde genel bir portresi çizilmeye çalışılmıştır. Bu bölüm, incelenen camilerin bir bölümünün mimarları olduğu belirlenen, dönemin etkin mimar ailesi Balyan'lar hakkında bilgi verilerek bitirilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Abdülmecid Camileri'nin genel özellikleri belirtilmiş; plan, dış cephe, iç mekan ve dekor özellikleri başlıkları altında her caminin ilgili nitelikleri belirlenerek camiler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu bölümde, her alt başlık, tarihsel süreç içindeki gelişimine de değinilerek kendi içinde değerlendirilmiş, bu yöntemle çalışmanın her aşamasının netleştirilmesi amaçlanmıştır.

Dördüncü bölümde, incelenen camilerin Avrupa Mimarisi ile ilişkisi araştırılmış, bu camilerin çeşitli yönlerden benzerlik gösterdiği Batı mimarisi örneklerinin plan, dış cephe, iç mekan ve dekor özellikleri açısından ele alınmasıyla konu irdelenmeye çalışılmıştır.

Beşinci bölümde, Abdülmecid Camileri erken dönemden benzer örneklerle karşılaştırılarak, gelenekten ne ölçüde yararlandıkları incelenmiştir. Bu bağlamda ele alınan örnekler, Nuruosmaniye Camii, Ayazma Camii, Selimiye Camii, Beylerbeyi Camii ve Nusretiye Camii'dir.

Bu bölümde, diğer bir alt başlıkta, Abdülmecid tarafından yaptırılan camiler, inşa edildikleri dönemin en büyük anıtsal yapısı Dolmabahçe Sarayı ile karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmayla, incelenen camilerin saray yapısıyla ortak yanları olup olmadığı sorusuna yanıt aranmıştır.

Bu bölümün son alt bölümünde, sözkonusu camilerle belirgin benzerlik gösteren daha geç tarihli örnekler çeşitli yönlerden incelenen camilerle karşılaştırılmış, bu yolla Abdülmecid Camileri'nin Osmanlı dini mimarisine katkıları ortaya konmaya çalışılmıştır. Geç dönemden seçilen benzer örnekler, Sâdâbad Camii, Altunizade Camii, Aksaray Valide Sultan Camii ve Cihangir Camii'dir.

Son bölümde, elde edilen bilgilerin bir bütün içinde değerlendirilmesiyle varılan sonuçlar açıklanmıştır. Sonuçlar, Abdülmecid dönemi selatin camilerinin plan, dış cephe, iç mekan ve dekor özellikleri açısından farklı bazı yaklaşımlara sahip olduklarını ortaya koymaktadır.

İncelenen camilerde, geleneksel anlama sahip son cemaat yeri ortadan kalkmış veya kapalı mekana dahil edilerek özellik değiştirmiştir. Hünkar kasırları, camilerin bütün kuzey cephesini kaplayacak bir büyüklüğe ulaşmıştır. Hünkar kasırları iki katlı, yatayda gelişmiş, sivil görünümlü yapılardır; bu özellikleriyle düşeyde gelişmiş ve tek kubbeyle örtülü strüktürler olan harim bölümlerinden farklıdır. Minareler de çoğunlukla hünkar kasrına ilave edilmiştir.

Cepheler pilaster ve kornişlerle çerçevelemiş, bu çerçeveler içine klasik döneme göre sayıları az ancak daha geniş yüzeyli pencereler açılmıştır. Cepheler, "askı kemeriyle biçimlenen cepheler" veya "saçak kornişle düz olarak bitirilen cepheler" olarak iki kategoriye ayrılabilir. Köşe kuleleri, strüktürel değil, dekoratif niteliklidir; kasnak yüksekliği azalmıştır.

Camilerin harim bölümünde, geleneksel kubbe ile örtülü mekan anlayışını devam ettiren net bir tasarım görülür. Pencerelerin zemine yakın seviyeden başlamasıyla elde edilen aydınlık mekan, klasik devir mekan anlayışına uygundur. İç ve dış dekorda, eklektisist yaklaşım içinde antik motifler, rozetler ve yer yer geleneksel motifler bir arada kullanılmıştır.

Bu çalışmadan ortaya çıkan sonuçlar, Tanzimat Dönemi'nde Osmanlı sosyo-kültürel yaşamındaki değişime paralel gelişen biçimsel ve işlevsel gereksinmelere bağlı olarak, camilerin planlaması, iç mekan kurgusu, cephe düzeni ve süsleme programında meydana gelen yeniliklerin, geleneksel Osmanlı mimarlığı ile bağları koparmadan, seçmeci bir yaklaşım içinde yorumlanarak tasarıma yansıtıldığı yönündedir. İncelenen camilerden Teşvikiye Camii'nin, sonradan geçirdiği onarımlarla daha geç bir döneme ait özellikler sergilediği, Ortaköy Camii'nin ise çeşitli nitelikleri açısından Dolmabahçe Camii'ne oranla Dolmabahçe Sarayı ile daha çok bütünlük içinde olduğu belirlenmiştir. Hırka-i Şerif Camii'nin de bir Balyan yapısı olması, tasarım kararları açısından mümkün görünmektedir.

THE 19TH CENTURY ABDÜLMECİD MOSQUES IN İSTANBUL

SUMMARY

The mosques which are the samples of Tanzimat (Reform) Period of Ottoman religious architecture in 19th century and built by Abdülmecid (1839-1861) in Istanbul are the Tibbiye Mosque and Küçük Mecidiye Mosque, The Hırka-i Şerif Mosque, Ortaköy Mosque (Grand Mecidiye Mosque), Dolmabahçe Mosque (Bezm-i Alem Valide Sultan Mosque) and Teşvikiye Mosque which are Imperial mosques. In the thesis The Selatin Mosques (Imperial Mosques) which weightily constitute the majority are particularly emphasized.

The Tibbiye Mosque which is located in the vicinity of Topkapı Palace, Demirkapı, is a plain building of which date of construction and the name of architect is unknown. This mosque, since it constitutes an example for the small scaled mosques of the time was included in the study of thesis solely depending on the limited resources which relates its building to Sultan Abdülmecid.

The Küçük Mecidiye Mosque (1848), Ortaköy Mosque (1853-1855) and Dolmabahçe Mosque (1853-1855) which are located along with Kabatas-Ortaköy line were realized by the efficient architect family of the century "the Balian", all display identical design features, and are considered to be significant buildings in view of their reflecting the Tanzimat Period to the Monumental architecture. The Dolmabahçe Mosque of which erection was initiated by Bezm-i Alem Valide Sultan who is the mother of Sultan Abdülmecid has been included in the study for the reason that it was considered to be an Abdülmecid Building because its erection was completed during the reign of Abdülmecid.

The Hırka-i Şerif Mosque (1847-1851) which is located in Fatih, that it was built for preservation purposes of the sacred mantle of Prophet Mohammed, is an exclusive building with its different conceptual approach. This mosque with its octagonal plan represents another specimen of mosques with unknown architect.

On the other hand the Teşvikiye Mosque which was built in 1854 in order to develop the city corner where it was built draws the attention of the people with its differentiating elements from the other mosques. This building which was repaired in 1877 and 1892 represents one of the Abdülmecid Period's that is not scientifically acknowledged yet has become one of the questions to be answered in this study.

These mosques which are selected to constitute the subject matter of the thesis due their context of religious architecture of the first part of the Tanzimat (Reform) Period which falls under the reign years of Abdülmecid, represent the buildings which were built in line with imperial permission and approvals during the period where Westernization process was accelerated which was led by the Sultan in 19th Century.

Under the westernization concept, Europe which had impact on the Ottoman Empire in 19th Century has been in a social, economical and cultural transformation due the merging industrial revolution. The industrial revolution which helped the industry to be under the control of science while opening mechanization age in Europe had caused the structural properties of the society to embrace significant changes, against the church and aristocracy, the bourgeois which was quite populated class was merged.

The social impacts of the industrial revolution, had led the development of the cities, improvements in the infrastructural works in broad manner, while increasing the number, type and size of the buildings. During this period, due to reason that the art was left behind the science, scientific and technical development, the vividity created by such industrial and commercial development had vitalized the economical and socio-cultural life, consequently they resulted in diversion of the understanding towards an eclectisist understanding. The architects whom in fact failed to evaluate new material and means offered by the developing techniques have selected to reanimate the European Architectural styles of the past centuries. As a result, in the Europe of 19th Century the "eclectisist architecture" was occurred through the use of Neo-Gothic; Neo-Classic, Neo-Renaissance and No-Baroque styles collectively. In such eclectisist behaviour, the Gothic Revival and Greek Revival were considered in precedence. During this period, another current which has effected the Western architecture was Orientalism.

Having failed in realization of the industrial revolution, the Westernization in Ottoman Empire which have struggled to survive against the European Countries, has been encountered in the fields of technology and education by the proclamation of Tanzimat (Reforms), while in architecture it had given access to western impacts in terms of decoration. With the utterance of imperial edict "firman" in respect of Tanzimat "reforms" which was proclaimed by Sultan Abdülmecid who had ascended the throne in 1839 in the same year, the western way of thinking had been in close contact, where radical changes have taken place amongst the society. The imperial edict of Reforms "Tanzimat Fermanı" had recognized the equity of Moslems and Christians before the law. Since the relations between the sultan and public had been specified in writing to constitute a written proof, it had been considered to bear the characteristics of a social agreement. During the Reforms Period, in addition to military and technical issues, the Western superiority had been recognized in the fields of rights, national education, and art.

The Reforms as is practiced almost in every field, it had brought in many new organization models and political arrangements in the field of architecture as well. During this period, the official building and development program had displayed a considerable typological variety as an indicator of the westernization process. Due Istanbul was getting more and more centralized with the increasing administerial efficiency, together with energetically business life and growing population resulted in intensive architectural development. The non-Moslems and the foreign subjects had been the pioneers in terms of western life style. Thus Istanbul had started to bear a rather different aspect with its government, military, private even the religious buildings which had an eclectisist approach frequently seen in Europe. Apart from the capital city, in many other big cities the buildings which had significant effect on the

aspect of the cities were materialized. Due to the inefficiency in the architectural education which was rated below the expectations during that time, in the realization of big and important buildings foreign architects and the non-Moslem architects who had been educated abroad were employed. Amongst the foreign architects, W.J. Smith and Fossati Brothers had served to build important buildings .

Garabet Balian and his son Nigoğos Balian who had realized the design and construction of a considerable part of the mosques which constitute the subject matter of this study are the members of Balian Family which is known to be one of the most reputed names of the late Ottoman Time. The Balian, being an Armenian origin family had been employed in Imperial Architecture Department during four generation as father, son, and brothers. Most of the buildings that had been realized by the Balian Family belonged to palace and governmental institutions which are generally large scaled organizations which induced new conception and programming. Garabet Balian who is known as the Imperial Architect of Dolmabahçe Palace in the architectural history had played great role in the professional efficiency and continuity of the family by directing his sons towards academic architectural education instead of traditional Master-apprentice relations. Nigoğos Balian who had been educated in Saint-Barbe College in Paris was a student who had been very much appreciated by the School president H. Labrousse who was a famous architect, was the first family member who had been awarded with an academical education. Nigoğos Balian who is known to be the architect of the palace gates and Ceremonial-Throne Room of Dolmabahçe Palace had shifted to eclectical understanding from the classical style that was rather appropriated by his family.

In the Ottoman Architecture which had rooted traditions, the European impact which started to raise in the 18th Century in line with the Westernization has been quite apparent by the end of century. Once the westernization started to accelerate with the proclamation of Tanzimat “reforms” had caused reformation of the socio-cultural life induced by a change which spread over the high level of society starting from the lower administrators. As a matter of fact within a specified period, the reflections of internal and external dynamics in the society together with the related life style and tastes might be seen in the architecture of such period. Under the lights of such developments, in the first part of the Tanzimat “reforms” period which falls under the reign of Sultan Abdülmecid (1839-1861) The Ottoman Architecture had its steak from such changes as well. During this period, the religious architecture had a transition period lived between the samples of Ottoman Baroque of the preceding period, and the end specimen of the Ottoman Eclecticism which had been formed with the effects of Indian-Arab during the years of reign of Abdülaziz.

The study of Abdülmecid Mosques in 19th Century is frequently focused on research in the effects which occurred in the religious buildings which were considered to be the backbone of the Ottoman Society in terms of traditional and spiritual aspect of which major part was composed of Moslem population and the ideology of Tanzimat “reforms” during an era where the methods being transferred from the occidental architecture have changed the aspect of the capital city. During the reign of Abdülmecid which has been formed under the imperial reform and improvement edicts “firman” the standing of these mosques which had been realized in line with his own will and approvals within the Ottoman Architecture history are attempted to be

identified. In the study, the reflections of the hard and delicate time that the empire was in, and the way of interpretation of exclusive substantial changes which has taken place in the religious buildings at that time have been tried to be examined, and duly aimed to analyze or otherwise criticize the extent of impact of the European architecture on these mosques and the heritage that they left to the samples in the later stage, together with their contribution to the tradition.

The study is actually limited to the capital city Istanbul where the foreign impacts have been occurred firstly and intensified in terms of frequency, whereby the city itself has been developed with the large scaled buildings erected by the sultans.

Under above given facts, the problem is introduced at the beginning, the aim in respect of limits and selection of this subject is specified and the issues which are discussed in each part are analyzed in brief.

In the second part of thesis, the socio-cultural ambiance in Europe which had intensified impact on the Ottomans and the primary compounds of its architectural features are tried to be offered, the concept of westernization and the state of the Ottoman Empire which was in this century are analyzed. Once again in this part, the general portrait of the Ottomans are tried to be illustrated through the consideration of the period of Tanzimat “reforms” and its sultan Abdülmecid in different angles. This part is concluded by giving slightly detailed information about the Balian Family considered to be the most efficient family of architecture of the time who were determined to be the actual architects of a proportion of the mosques under study.

In the third part of this thesis, the general characteristics of Abdülmecid Mosques are specified; a comparative study is carried out on these mosques having specified related features of each mosque under the headings of plan, outer façades, space conception and decoration. In this part, each subtitle is evaluated in itself through consideration of its development in the historical process, which practically aimed for netting every step of the study with this method.

In the fourth part, the relation of the mosques under study with the European Architecture has been studied, the subject matter is tried to be analyzed through the angle of plan, outer façades, space conception and decoration features of the samples of European Architecture which had many similarities with those mosques in many ways.

In the fifth part, The Abdülmecid Mosques are compared with similar samples of the early period, and studied the extent of advantage they have taken of. Under this concept, the specimen which are selected for such purpose comprised the ones such as; Nuruosmaniye Mosque, Ayazma Mosque, Selimiye Mosque, Beylerbeyi Mosque, and Nusretiye Mosque.

In this section with another subtitle, the mosques which were built by Abdülmecid are compared with Dolmabahçe Palace which is the greatest monumental building of the era where they were built. With such comparison, an answer was checked for whether such mosques under study had any common features with the palace building or not.

In the last subtitle of this part, the later dated samples which had identical similarities with the subject mosques are compared with the mosques which are studied from different angles, thus it was tried to reveal the contribution of the Abdülmecid Mosques to the Ottoman Architecture. These similar examples selected from the late period are; Sadabad Mosque, Altunizade Mosque, Aksaray Valide Sultan Mosque and Cihangir Mosque.

In the final part, the conclusions which are obtained through the evaluation of details in integrity are described. The conclusions are; the imperial Abdülmecid mosques revealed that they had different approaches in view of plan, outer façade, space conception and decoration features.

In the mosques which were involved in this study, the late prayer hall which had a traditional significance had been either removed or had been subjected to a substantial change including this into the closed space. The imperial houses had reach to such a magnitude as to cover overall northern façades. The imperial houses usually are the type of buildings with two stories, horizontally developed and a bare civilian look. With their such characteristics, they are differentiated from the prayer halls which are type of structures with vertically developed feature including a domed cover. The minarets were frequently added to the imperial house as well.

The façades have been framed with plaster and cornices, in lower numbers with respect to the classical period but wider surface windows have been placed within such frames. The façades may be divided into two categories as “façades shaped with suspension arch” and “façades with the finishing of fringe cornice”. The cornerdomes are qualified to be decorative rather than structural. The drum height is decreased.

In the prayer hall section of the mosques, a net conception of understanding, maintaining the traditional quadrilateral space understanding covered with a dome is rather observed. The bright space rendered with starting the windows from the close level to the floor is concordant with the space understanding of the classical period.

In respect of internal and external decoration, antique motifs, rosettes and the traditional motifs here and there have been used all together in an eclectisist approach.

The conclusions rendered in this study; it appears that depending on the formative and functional requirements which have been developed in line with the changes in the socio-cultural life of Ottomans during the Tanzimat period, the renovations occurred in planning of mosques, space conception, façade structure and the ornamentation program have been reflected to the design without deleting the lines with the Ottoman Architecture and having construed in a selective manner. The Teşvikiye Mosque one of the mosques under study appeared to represent the features of a later period with its repairs that was subjected to it at that time, while specifying that the Ortaköy Mosque has been more integrity with Dolmabahçe Palace compared to Dolmabahçe Mosque in view of different properties. It was sought the Hırka-i Şerif Mosque to be rather a Balian building in the angle of conceptual decisions.

1. GİRİŞ

Köklü geleneklere sahip olan Osmanlı dini mimarisinde, Batılılaşmaya paralel olarak, 18. yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan Avrupa etkisi, yüzyılın sonuna doğru, belirgin hale gelmiştir. Batılılaşmanın, 19. yüzyılda Tanzimat'ın ilanı ile ivme kazanması, yönetici kadrolardan başlayarak, toplumun üst tabakasına yayılan bir değişimin, sosyo-kültürel hayatı yeniden şekillendirmesine yol açmıştır. Esasen, belirli bir dönem içinde, toplumdaki içsel ve dışsal dinamiklerin, yaşam tarzının ve beğenin yansımaları, en açık olarak o devrin mimarisinde görülebilir. Bu gelişmelerin ışığında, Tanzimat Dönemi'nin Abdülmecid'in saltanatına rastlayan ilk bölümünde (1839-1861), Osmanlı dini mimarisi de değişimden payını almıştır. Bu süre içinde dini mimari, önceki dönemin Osmanlı Baroğu örnekleriyle, Abdülaziz'in egemenlik yıllarında başlayan Hint-Arap etkileriyle şekillenmiş Osmanlı Eklektisizmi'nin uç örnekleri arasında bir geçiş dönemi yaşamıştır.

Bu tezin konusu olarak seçilen 19. yüzyılda Abdülmecid Camileri'nin incelenmesi, yoğun yapımcılık faaliyetleri ve Batı mimarisinden aktarılan üslupların başkentin çehresini değiştirdiği bir dönemde, Tanzimat ideolojisinin, büyük çoğunluğunu Müslümanların oluşturduğu Osmanlı toplumunun geleneksel ve manevi yönden belkemiği sayılan dini yapılarında ortaya çıkan etkilerinin araştırılmasına yöneliktir. Tanzimat ve Islahat Fermanları ile şekillenen Abdülmecid'in saltanatı sırasında, kendisinin istek ve kabulleri doğrultusunda gerçekleştirilen bu camilerin Osmanlı mimarlık tarihi içindeki yeri saptanmaya çalışılmıştır. Araştırmada, içinde bulunulan zor ve hassas dönemin mimariye yansımaları, köklü ve kendine özgü bir yapı türünün büyük değişimlerin yaşandığı bu süreçte nasıl yorumlandığı incelenmeye çalışılmış, bu dönem camilerinin gelenekle ilişkisi, Batı mimarisinden ne ölçüde etkilendiği ve sonraki örneklerle bıraktığı miras ile geleneğe katkılarının irdelenmesi amaçlanmıştır.

Çalışma, yabancı etkilerin ilk olarak ortaya çıktığı ve yoğun olarak görüldüğü, hükümdarların büyük ölçekli yapılarla imar ettiği başkent İstanbul ile sınırlı

tutulmuştur. Araştırma sırasında yöntem olarak, öncelikle söz konusu yapılar hakkında basılı kaynakların araştırılması yoluna gidilmiş ve arşiv çalışmaları yapılmış, sonra yerinde yapılan incelemeler ve alınan rölövelerle camilerin çeşitli yönlerden analiz edilmesi sonucu, elde edilen veriler, görsel malzemeyle desteklenerek değerlendirilmiştir.

Bu çerçeve içinde incelenen camiler, kronolojik sırayla Tıbbiye Camii, Küçük Mecidiye Camii, Hırka-i Şerif Camii, Ortaköy Camii (Büyük Mecidiye Camii), Dolmabahçe Camii (Bezm-i Alem Valide Sultan Camii) ve Teşvikiye Camii'dir. Tıbbiye Camii dışındaki yapılar, selatin camileridir; sade bir yapı olan Tıbbiye Camii, "Eminönü Camileri" adlı kitaba ve Tahsin Öz'ün "İstanbul Camileri" eserine dayanılarak Abdülmecid yapısı adı altında dönemin küçük ölçekli camilerine örnek oluşturması açısından çalışmaya dahil edilmiştir. Abdülmecid'in annesi Bezm-i Alem Valide Sultan tarafından yapımı başlatılan Dolmabahçe Camii, Abdülmecid tarafından bu dönem içinde tamamlatıldığı için Abdülmecid yapısı olarak kabul edilerek çalışma kapsamına alınmıştır. Tezde, ağırlıklı olarak çoğunluk oluşturan selatin camileri üzerinde durulmuştur. Teşvikiye Camii'nin bugünkü haliyle Abdülmecid yapısı olup olmadığı olgusu da çalışma boyunca yanıt aranan sorulardan biri olmuştur.

Tezin ikinci bölümünde, incelenen camilerin ait olduğu 19. yüzyılda, Osmanlı'yı yoğun biçimde etkileyen Avrupa'da sosyo-kültürel ortam ve mimari özelliklerinin temel bileşenleri verilmeye çalışılmış, Osmanlı İmparatorluğu'nun bu yüzyılda içinde bulunduğu durum ve Batılılaşma kavramı irdelenmiştir. Yine bu bölümde Tanzimat Dönemi ve Tanzimat padişahı Abdülmecid çeşitli yönlerden ele alınarak Osmanlı'nın bu dönemde genel bir portresi çizilmeğe çalışılmıştır. Bu bölüm, incelenen camilerin bir bölümünün mimarları olduğu belirlenen, dönemin etkin mimar ailesi Balyan'lar hakkında bilgi verilerek bitirilmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde, Abdülmecid Camileri'nin genel özellikleri belirtilmiş; plan, dış cephe, iç mekân ve dekor özellikleri başlıkları altında her caminin ilgili nitelikleri belirlenerek camiler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu bölümde, her alt başlık, tarihsel süreç içindeki gelişimine de değinilerek kendi içinde değerlendirilmiş, bu yöntemle çalışmanın her aşamasının netleştirilmesi amaçlanmıştır.

Dördüncü bölümde, incelenen camilerin Avrupa Mimarisi ile ilişkisi araştırılmış, sözkonusu camilerin çeşitli yönlerden benzerlik gösterdiği Batı mimarisi örneklerinin plan, dış cephe, iç mekan ve dekor özellikleri açısından ele alınmasıyla konu irdelenmeye çalışılmıştır.

Beşinci bölümde, Abdülmecid Camileri erken dönemden benzer örneklerle karşılaştırılarak, bu camilerin gelenekten ne ölçüde yararlandıkları incelenmiş; inşa edildikleri dönemin en büyük anıtsal yapısı Dolmabahçe Sarayı ile karşılaştırılan camilerin, saray yapısıyla ortak yanları olup olmadığı sorusuna yanıt aranmıştır. Bu bölümde sözkonusu camilerle belirgin benzerlik gösteren daha geç tarihli örneklerin de çeşitli yönlerden incelenen camilerle karşılaştırılmasıyla Abdülmecid Camileri'nin Osmanlı dini mimarisine katkıları ortaya konmaya çalışılmıştır.

Son bölümde, elde edilen bilgilerin bir bütün içinde değerlendirilmesiyle varılan sonuçlar açıklanmıştır.

2. 19. YÜZYILA GENEL BAKIŞ

Mimari, tarihsel süreç içinde gelişimini kaydederken, yüzyıllar boyunca coğrafi, iklimsel etkenlerle beraber, toplumların dini, siyasi ve kültürel yapılarındaki değişimlerin ortaya çıkardığı ihtiyaçları karşılamak üzere biçimlenmiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyılda içinde bulunduğu durumu incelemeyen önce, onu bu dönemde Batılılaşma kavramı çerçevesinde ağırlıklı olarak etkileyen Avrupa'nın genel ortamına değinilecektir.

2.1. 19. Yüzyıl Avrupa'sında Sosyo-Kültürel Ortam ve Mimari

Fransız ihtilalinin, Napolyon savaşları ve onlara karşı kurulan Avrupa devletleri ittifaklarının, eski monarşik devlet yapılarının temelini sarsmasıyla, 19. yüzyılda yeni bir Avrupa kavramı ortaya çıkmıştır. Napolyon'un imparatorluk idealine karşı en sert tepki, 19. yüzyılın ilk sanayileşen ülkesi İngiltere'den gelmiş, diğer taraftan savaşların sebep olduğu milliyet bilinci bütün ülkelerde uyanmaya, Batı dünyası modern çehresini kazanmaya başlamıştır (Mutlu, 1996, s.188).

Avrupa'da 19. yüzyılın en önemli karakteristik özelliklerinden biri, bilimle endüstri arasında o zamana dek süregelen geleneksel ilişkinin birdenbire değişerek yeni bir anlam kazanmasıdır. O devre kadar, buluşlar ve günlük yaşayıştaki ilerlemeler çoğu kez bilimden ayrı olarak ele alınmış, 19. yüzyılda ise bilim ön plana geçerek deney ve pratiğe ışık tutmuş, endüstri doğrudan doğruya bilimin kontrolüne geçmiştir. Basit mekanik araçların belirlediği bir üretim kapasitesinin, makine gücüne dayanan fabrika sisteminin çerçevesinde baş döndürücü bir hızla artması, dünyanın görünüşünü temelden değiştirebilecek nitelikte bir endüstri devrimini de zorunlu kılmıştır; Fransız ihtilali ile karşılaştırıldığında, Endüstri devrimi çok daha köklü, derin ve sürekli. Bu gelişmeler sonunda, 19. yüzyıl Avrupa'sında toplumun strüktürel nitelikleri değişime

uğramış, kilise ve asiller sınıfının karşısına, endüstrinin doğurduğu kalabalık ve güçlü bir kitle olan burjuva sınıfı çıkmıştır (Özer, 1961, s.107).

Büyük bir güç haline gelen burjuvazi karşısında, tarihsel olayların yer aldığı sahnedeki ayrılarak kabuğuna çekilen kilise ve aristokrasinin politik yaşamda oynadıkları birinci derecedeki rol sona ermiştir. Fransız devrimi ile başlayan toplumun siyasallaşması olayı, Temmuz monarşisi ile doruğuna ulaşmış, 19. yüzyılı diğerlerinden ayırt eden özellikler 1830 yıllarında belli olmuştur. Finans kapitalinin arazi sahipliğinden elde edilen gelire galip gelmesiyle, eski aristokrasinin yöntem ve yönetim biçimlerini uygulayan orta sınıfın zaferi, tartışmasız kabul edilmiştir (Hauser, 1995, s.216).

Kapitalizmin kaynağı ve kent proleteriyasının yaratıcısı olan büyük endüstri, yeni bilimsel ve teknik buluşlar sayesinde gelişmiş, makineleşmeyi ve bilim uygarlığı çağını belirleyen tüm bu keşifler, sanat dünyasını da etkilemiştir (Mutlu, 1996, s.189).

Ortaçağ'daki toplumsal sistemin her yönüyle yıkılmasıyla, kültürlü sanat severlerle loncaların yetiştirdiği ve belirli bir ortamın duygusunu, düşüncesini benimsemiş sanatçılar da tarihe karışmışlardır. Fransa'da loncaların kaldırılmasından, daha açık ifadeyle çalışma hürriyetinin ilanından (1791) hemen sonra kurulan Ecole Polytechnique (1795) ve ilk endüstri sergisi yeni düzenin tipik belirtileridir, el zanaatı yerine endüstri yeni düzenin başlıca ilkesi olmuştur. Çalışma hürriyetinin ilanıyla loncaların baskı ve disiplininden sıyrılan sanatçı, kendi istekleri doğrultusunda çalışabilme özgürlüğüne erişmiş, satın alan kitlenin bilgisizliği, serbest kalan sanatçının da malına sürüm sağlama kaygısı, geçmişe yönelen bir zevkin ortaya çıkmasına neden olmuştur (Özer, 1961, s.107-108).

Bu dönemde, yüzyıllardan beri öncülüğü elden bırakmayan sanatın, bilimin gerisinde kalması, duygularla düşünceler arasında dengesizliğe yol açmış, bilim ve teknik ilerleme, endüstriyel ve ticari gelişmenin yarattığı hareketlilik, ekonomik ve sosyo-kültürel hayatı dalgalandırmış, bütün bu etkenlerle mimar, eklektisist (seçmeci) bir anlayışa yönelmiştir (Cezar, 1995, s.103-104). Endüstri Devrimi'nin toplumsal etkileri, kentlerin gelişmesini, alt yapı hizmetlerinin geniş çapta ele alınmasını, sayısı ve çeşidi artan yapıların boyutlarının da büyümesini sağlamıştır (Cezar, 1995, s.126).

Market ve hapishanelerden, sanat galerileri ve kütüphanelere kadar kamu yararına dikilen yapılara, kilise ve saraylara göre öncelik verilmesi, yükselen burjuva kültürünün toplumsal dokusunu betimlemektedir (Hitchcock, 1958, s.51).

Bu koşullar altında, gerçek bir “modern” stil benimsenene kadar, bir yüzyıl geçmesi gerekmiştir. Ticaret, endüstri ve mühendislikte çok ileri gitmiş bu çağda, geçmiş yüzyılların mimarilerinin taklit edilmesinin nedenleri, çevrenin, kent ve fabrikaların ani patlamalarıyla yok edildiğini gören mimarların kendi yüzyıllarından ümitsizliğe kapılarak, daha esinli görünen geçmişe dönmeleri ve onların bağımlı olduğu, sayısız stil olanaklarının farkında olan yeni fabrikatör tipinin eğer bir stilden hoşlanmışsa, onu bu stilde bir ev, fabrika veya büro binası yaptırmaktan alıkoyacak hiçbir gücün olmamasıdır. Bu gelişmelerin ışığında 19.yüzyıl bir stil çeşitliliğine takılıp kalmıştır, çünkü egemen sınıfın anlayabildiği tek değer, çağrışımsal olan değerdir ve Royal Academy’nin son başkanı Sir Joshua Reynolds, 1786’da verdiği on üçüncü söylevinde mimarinin ilkeleri arasında “çağrışım yoluyla hayalgücünün etkilenmesini” de sayarak bu tutumu doğrulamıştır. Mimari, 1830’da hem toplumsal, hem estetik yönden çok tehlikeli bir döneme girmiştir, 1820-1890 arasındaki devrenin mimari dökümü, bu dönemde bütün stillerin gelip gittiğini ortaya koymaktadır (Pevsner, 1970, s.195-198).

Bu eklektisist tavır içinde, tarihsel verilerin belirlediği iki stil ön plana çıkmıştır, bunlardan biri Eski Yunan mimarisinin yeniden canlanması anlamında “*Greek Revival*”, diğeri ise “*Gothic Revival*”dır. Esasen Gotik geleneği Avrupa’nın birçok yerinde o devrin eşiğine kadar devam etmiştir, Neo-Gotik üslup, Avrupa’nın yakın geçmişine yönelmesi demektir, ancak toplumsal strüktürdeki gelişmelerin ışığında ortaya çıkan müze, tiyatro, sergi sarayları, büro binaları gibi yeni konuların tümünü kapsayamamıştır. Resmi dairelerin, belediye binalarının genel olarak Yunan üslubunda planlanmasına karşın, saraylarda herhangi bir tipte karar kılınamamış, modern konuların ele alınmasında ise, bir türlü kesin çözüme varılamamıştır. Bir üçüncü akım da konu olarak Rönesans’ı ele almıştır, bu anlayışın savunucularından Gottfried Semper (1803-1879), Rönesans sanatını diğer üslupların ötesinde görüyor, modern yapı sanatının görevinin, işi bu üslubun kaldığı yerden alıp geliştirmek olduğunu ileri sürüyordu; bu bağlamda Eski Roma örnekleri gözden geçirilmeliydi (Özer,1961, s.108-110).

Geçmiş devirler boyunca belli görevler için kullanılan belli formların, 19. yüzyılda yeni bina tiplerine uygulanmasıyla, gerçek karakteri anlaşılmadan tekrarlanan stiller, yapının strüktürünü kaplayan birer maske haline gelmişlerdir (Norberg-Schulz, 1981, s.169).

İngiltere’de 1760 yıllarında ortaya çıkan Romantizm, sanatçının çağından kaçmak istemesini ifade etmiş, 19. yüzyıl zevkinin meydana gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Mimarlar, bu dönemde artık yaratmıyor, geçmişin biçimlerini taklit etmekle yetiniyorlardı; her çeşit üslubun, sevmedikleri endüstri çağı için yaratabileceklerinden daha iyi olduğunu düşünen mimarlar, bu çağın yeni malzeme sağladığını ve mimari planlama için yepyeni ufuklar açtığını fark edememişlerdir.

Modern çağın kuruluşundan kaçmak isteyen İngiltere’de önce klasik, sonra Gotik ve son olarak demir, cam ve çeliğin kullanıldığı yaratıcı mimari ortaya çıkmış, Yunanistan’ı taklit etmek, klasik sadelik, asalet ve büyüklüğü ifade ederken, Gotik üslup, birçok Avrupa ülkesi için ilk parlak milli çağ sayılmıştır. Londra’da Robert Smirke tarafından gerçekleştirilen British Museum (1823-1847) klasik mimariyi canlandırırken, Sir Charles Barry ve W. Pugin’in tasarımı olan Parlamento Binası (1840-1865), Gotik mimariye örnek olmuştur. Klasik ve Gotik üslup taraftarları uzun süre çekiştikleri halde, mimarlar, mühendislerin inşa ettiği istasyon binaları, viyadük gibi yapıların mimari eser olmadığı kanısında oldukları için, mimaride yeni strüktür sorunları veya strüktür-tezyinat ilişkisi üstünde durmamışlardır. Oysa dünyada siyasi, sosyal, dini ve teknik konularda büyük değişikliklerin olmasıyla mimarlığın fonksiyonu ve amacı değişmiş; mühendisler, gerçekleri görmek istemeyen mimarların yerine ihtiyaçlara cevap vermişlerdir. Londra’da Dünya Sergisi için, John Paxton adında bir bahçıvan tarafından yapılan Crystal Palace (1851), fabrikasyon sistemiyle demir ve camdan oluşturulmuş, bu sayede ilk kez büyük bir mekanın hafif bir malzemeyle, şeffaf olarak inşası gerçekleşmiştir. Ancak, bu demir ve cam mimarinin önemi, o sıralarda halk kitleleri tarafından anlaşılamamıştır (Mutlu, 1996, s. 190-191).

İtalya’da 19. yüzyıl sonuna doğru merkezi bir devletin kurulmasıyla büyük inşaat faaliyetlerine girişilmiş, ancak antik, klasik ve gotik biçimlerden vazgeçilmemiştir (Mutlu, 1996, s.197).

Fransa'da 18.yüzyılın ortasında kendini gösteren Neo-Gotik üslup, İngiltere'de olduğu gibi çağrışımsal değil, strüktürel bir niteliğe bürünmüş; nitekim ülke 1830'dan önce kendi Erken Rönesans'ını yeniden yakalamıştır (Pevsner, 1970- s.189-205). Napolyon tarafından 1806'da kurulan ve plastik sanatların tüm dallarını kapsayarak Barok dönemde olduğu gibi diğer sanatlarla mimarinin birliğini sürdüren Ecole des Beaux-Arts'a karşın, teorik ve pratik bilimi birleştiren Ecole Polytechnique, fonksiyonalizme ağırlık vererek endüstriyi etkilemektedir. Rondelet, bilimsel tekniklerin mimaride önemli rol sahibi olacağını ilk belirten kişidir; 1816'da, konstrüksiyon metotlarının bir binanın dizayn karakterini büyük ölçüde etkileyebileceğini öne sürmüştür (Giedion, 1956, s.21). Nitekim, önce demir, 1860'tan sonra çelik, açıklıkların geçilmesi, yüksek yapılar yapılması ve planlara esneklik kazandırılması açısından yepyeni olanaklar getirmiş, bu malzemelerle birlikte kullanılan cam da, çatı ve duvarların tamamen geçirgen olmasını sağlamıştır. Mimarların, tüm bu strüktürleri gerçekleştiren mühendislerle oranla henüz bilgileri çok kısıtlıdır. Fransa'da demiri bilerek kullanan Henry Labrouste (1801-1875), dışardan İtalyan Rönesansı üslubunda bir yapı olan Ste. Geneviève Kitaplığı'nın içinde demir kolon ve kemerlerle strüktürü oluşturmuş ve diğer mimarlar tarafından kınanmıştır (Pevsner, 1970, s.189-205).

Paris'te yeni caddeler açarak kenti düzenleyen ve modern bir şehircilik kavramı yaratan Baron Haussmann'a karşın, çağın mimari zevki hala çok eklektik, cephe ve iç mimari fazla yüklüdür. Monte Carlo Gazinosu ve Neo-Barok akımın en erken ve başarılı örneklerinden olan Charles Garnier'in eseri Paris Operası (1862) ise gerçekten fonksiyonel binalardır. Modern bir kuramcı olan çağın ünlü mimar-restoratör'ü Viollet-le-Duc'e göre, mimari, her elemanın estetik olabilmesi için fonksiyonel olması gereken bir komplekstir (Mutlu, 1996, s.195). Viollet-le-Duc, 1863'ten sonra *Mimarlık Üzerine Konuşmalar* adlı kitabında ve verdiği derslerde "akademizm" yerine Ortaçağ bilimi tarafından desteklenen, mantık ve yapıdan başka hiçbir şeye yer vermeyen bir mimarlık eğitimi yerleştirmeyi düşünmüş, Durand ile birlikte, alanı mühendislerle hazırlamaya katkıda bulunmuştur (Moreux, 1975, s.119).

Öte yandan, 1830 yıllarına doğru mimariyi arıtma çabaları görülmüş, "yenilik getirmeyen sanat bir şey ifade etmez" diyen Karl Friedrich Schinkel, bu akımın önünde gitmiştir (Özer, 1961, s.110). Berlin Operası ve Berlin Müzesi'nin mimarı Schinkel, Romantik klasisizmi eklektisizmle birleştirerek, kullandığı eski elemanları kendi

ilkelerine uydurmuştur (Mutlu, 1996, s.192). Gottfried Semper de 1834'de "yeni endüstrinin ortaya çıkardığı yeni malzemeler, eğer kullanılırsa yeni bir mimari doğacaktır" ifadesiyle, yüzyılın potansiyeline dikkat çekmiştir (Turani, 1992, s.520). Mimarının içinde bulunduğu kısır döngüye karşı harekete geçen iki İngiliz, John Ruskin (1819-1900) ve William Morris (1834-1896), lonca sistemini canlandırmak istemişlerdir. Ruskin, *Mimarlığın Yedi Lambası* (1846) adlı kitabında mimarının gerçekçi olması gerektiğini ve makinenin sanatı yok etmesini önlemek için sanatçı ve zanaatçının aynı kişi olmasını savunmuş; çağın teknik potansiyeline karşı çıkan bir ütöpik olan Morris ise bir dizayn şirketi kurarak, düşüncelerini kuram alanından uygulamaya geçirmiştir (Pevsner, 1970, s.205-206).

Yüzyılın sonuna doğru, Amerika'da Chikago Okulu'nun uygulamalarıyla ilk gökdelenler yapılmaya başlanmıştır. Arkeolojik ve tarihi keşiflerin gelişmesi, Greko-Romen antikite'den başka uygarlıklar olduğunu da kanıtlayınca, klasik sanat geleneği sarsılmış ve Yunan, Roma, Rönesans, Barok ve Klasik üslupların dayandığı ilkelerin gerçeği yıkılarak, 20. yüzyılın kendi rasyonalizminin oluşturulmasında yeni uygarlığın biçimlerini tesbit eden en önemli sanat kolu mimarlık olmuştur (Mutlu, 1996, s.198).

2.2. 19. Yüzyıl Başında Osmanlı İmparatorluğu ve Batılılaşma

Ondokuzuncu yüzyıl, bütün Osmanlı camiasının en hareketli, en yorucu bir asırdır, geleceği hazırlayan en önemli olaylar ve kurumlar bu asrın tarihini oluşturur (Ortaylı, 1999, s.32).

Nihai sınırlarına 16. yüzyıl başlarında ulaşmış olan Osmanlı İmparatorluğu, uzun bir durgunluk dönemi sonunda 18. yüzyıla doğru peşpeşe gelen yenilgiler, toprak kayıpları ve siyasal gücünün azalmasıyla, sorunlarına çözüm aramak için ilgisini Avrupa'ya çevirmiştir. Topraklarının önemli bölümü Avrupa'da bulunan Osmanlı İmparatorluğu'nda yönetici kadronun Batı'ya yönelik bu gecikmiş ilgisi, yeni dengelerin kurulduğu bir çağda, Endüstri Devrimi'ne zamanında katılamamış ülkede, giderek bir varolma mücadelesine dönüşmüştür. Öte yandan ülke, zengin hammadde kaynakları, geniş pazar olanakları, coğrafi konumu ve etnik bileşimi açısından, üstünlük mücadelesi veren sanayileşmiş ülkelerin ilgisini çekmiş, bu nedenle,

imparatorluğu “Batı’ya açma” ülkenin bağımlılığı ve denetimi için Avrupa’da hesaplı bir politika aracı olarak görülmüştür (Batur, A., 1985, s. 1038).

Osmanlı İmparatorluğu ile ilk diplomatik ilişkileri kuran Fransa, 17. yüzyılda önemli ticari imtiyazlar elde etmiş, onu diğer Avrupa ülkeleri izlemiştir. Diplomatik ve ticari ilişkiler, kültürel düzeyde de devam etmiş, Doğu ticareti, etkileri uzun süren bir dış etmen olarak Osmanlı kentlerinin sosyo-ekonomik yapısını ve mekan normlarını değişime zorlamıştır. Ancak 1835’te daimi elçilikler kurumunu gerçekleştirebilen Osmanlı’ya karşın, birçok Avrupa ülkesi 16. yüzyıldan itibaren İstanbul’da daimi elçi bulundurmuş, elçilikler, kültürel etkinliklerle Batı sanatına ve yaşam biçimine ilgi ve özenme yaratmışlardır. Mimarlık tarihçileri, Osmanlı mimarlığının Batı’ya açılmasının Lale Devri ile başladığı fikrinde genel olarak birleşmektedirler; bu konuda Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi’nin, sultanın elçisi olarak 1720-1721 yıllarında Fransa’yı ziyareti başlangıç sayılagelmıştır (Batur, A., 1985, s.1039).

Onsekizinci yüzyılın ilk yarısında, III. Ahmed döneminde Batı’dan matbaa alınmış, ancak yabancı dillerden tercüme yapılmamıştır. Bu tutum, o dönemde var olan, Batı’nın Osmanlı’dan düşünce alanında değil, yalnız teknik alanda üstün olduğu zihniyetini ortaya koymaktadır. I. Abdülhamid devrinde, 18. yüzyılın ikinci yarısında, Batı’nın askerlik alanındaki ileri yöntemleri örnek alınmaya başlayınca, bu konudaki kitaplar tercüme edilmiş, III. Selim devrinde ise ilk kez Mühendishane’de Fransızca dersinin bir Fransız tarafından okutulması uygun görülmüştür.

Osmanlı’nın Batı’nın siyaset yöntemlerine muhtaç olduğunu gören III. Selim, devleti, siyasi alanda kendi kendine yeterlik prensibinden kurtarmaya çalışmıştır. Bu amaçla Batı’da elçilikler kurduğu gibi, büyük siyasi buhranlarda yabancı devletlerle anlaşmalar yapmıştır. II. Mahmut, III. Selim’in açtığı yolda yürümüş, ancak her iki hükümdar da imparatorluğun gelecekteki güvenliği için yabancı devletlerle sıkı siyaset ilişkilerini devam ettirmeyi gündeme getirmemişlerdir. II. Mahmut devrinde harp ve tıp okullarının Avrupa’yı örnek alarak kurulması, derslerin yabancı öğretmenler tarafından verilmesi, Avrupa’ya askeri amaçla öğrenci gönderilmesi mümkün olmuştur. Yine bu dönemde yeniçeri ocağı kaldırılmış, yeni bir ordu kurulmuş, batılı giyim ölçütlerine yaklaşılmıştır. Batı’nın teknik araçlarıyla teknik usullerinin alınması köklü hareketler gibi görünse de, bu hareketler Batı’nın düşünce sisteminin bütünü ile

temasa geçildiğini göstermemektedir; böyle bir temas, ancak Tanzimat döneminde söz konusu olacaktır (Karal, 1983, s.194-195).

Osmanlı İmparatorluğu, 19. yüzyıl başında otokratik modernleşme sürecine girmiştir; otokratik sistemde belli bir esneklik ve yönetimin katmanları arasında belli bir bağımsızlık söz konusudur, bürokrasi güçlenir ancak en güçlü bölüm kolluk kuvvetleridir. Rus Çarlığı'nda Petro'dan beri otokratik modernleşme görülebilir, 19. yüzyılın otokratik yönetimi, sanayi, tarım, ticaret ve eğitimde güdümlü bir gelişme politikası izlemiştir ve tebaya 17.-18. yüzyılın monarşileri gibi bir sürü olarak değil, denetim altına alınması gereken ancak kanun ve düzenin güvencesi altında yaşamaya hak kazanmış halk olarak bakar (Ortaylı, 1999, s.40-41).

Osmanlı İmparatorluğu topraklarına Avrupa'nın makine yapımı mallarının girmesine yol açan 1838 Ticaret Anlaşması'yla İngiliz tüccarlara yerli tüccarlarla aynı haklar tanınmış, aynı yıl içinde diğer Avrupa ülkeleri ile de benzeri anlaşmalar yapılmıştır. Bu gelişmeler sonunda imparatorluk bir açık pazar haline gelmiş, ulaşım ağındaki artış da Avrupa mallarının ülkeye nüfuz etmesini kolaylaştırarak yerli sanayiye güç durumda bırakmıştır. Sonuç olarak, 1839'a kadar Batılılaşma, teknoloji, bilim ve eğitim alanlarıyla sınırlı kalmış ve neredeyse tümüyle devletin askeri gücünü geliştirme amacını gütmüştür. Tanzimat Fermanı'yla birlikte, Batı'nın fikri yapısı da ithal edilmiş, bu durum toplumda radikal değişikliklere yol açmıştır (Çelik, 1998, s.27-31).

2.3. Abdülmecid ve Tanzimat Dönemi

Abdülmecid (25 Nisan 1823-25 Haziran 1861), II. Mahmud ile Bezm-i Alem Kadınefendi'nin oğlu, kardeşi Abdülaziz'den sonra tahta geçen V. Murad, II. Abdülhamid, Mehmet Reşad ve Vahdeddin'in babasıdır. II. Mahmud'un öngördüğü ıslahat çabaları ortamında ilk kez Batı eğitimiyle yetiştirilen şehzade olan Abdülmecid, özel hocalardan Fransızca ve Batı müziği dersleri almıştır. Yönetimde hoşgöründen yana ve hassas bir kişiliğe sahip olan Abdülmecid, çağdaş düşüncelere açıktır; Paris'te yayımlanan Débas gazetesi ve Illustration dergilerine abone olması, onun Avrupa'ya olan ilgisini ortaya koymaktadır (Şekil 2.1).

Tanzimat Dönemi veya Sultan Mecid zamanı denilen Abdülmecid döneminde Batılılaşma süreci hızlanmış, yenilikler en çok İstanbul'u etkilemiştir. Abdülmecid, Avrupa Devletlerinin ağırlaşan baskısı ve uyanan ulusçuluk hareketlerinin devleti güç duruma düşürdüğü, üst yönetim kadrosundaki çekişmelerin, işsizlik ve ekonomik buhranın sürüp gittiği bir dönemde, Osmanlı ordusunun Nizip Savaşı'nda Kavalalı Mehmed Ali Paşa kuvvetlerine yenildiği ve donanmanın Mısır'a kaçırıldığı bir zamanda, 1 Temmuz 1839'da tahta çıkmıştır. Abdülmecid'in yirmi iki yıllık saltanatı iç ve dış siyaset ağırlıklı geçmiştir; Mısır ve Boğazlar sorunlarının çözümü (1840-1841), Suriye olaylarının yatıştırılması (1848), Eflak ve Boğdan sorununda geçici barış sağlanması (1849) ve Kırım Savaşı (1853-1856) bu dönemin başlıca olaylarıdır. Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun 1839'da okunmasıyla açılan Tanzimat Dönemi ve 1856'da yayımlanan Islahat Fermanı, İstanbul'da ve bir oranda ülkede etkili olduğu gibi, dışarıda da yankı uyandırmıştır. Bu dönemde kişisel buyrukçuluktan tüzel kararlara yönelme olgusu ve kurumsallaşma, başkent İstanbul'un geleneksel tüm makamlarını ve kurumlarını etkilemiştir (Sakaoğlu, 1993, s.45). Tanzimat Fermanı, Müslüman ve Hristiyan tebaanın kanun önünde eşitliğini tanımış, halk ile padişah arasındaki ilişkileri yazılı bir belge niteliğinde belirttiği için sosyal bir kontrat karakterini kazanmıştır (Karal, 1983, s.193).

Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nun özelliklerinden biri, çağdaş Avrupa'nın devlet ve toplum sisteminden etkilenen Reşid Paşa başta olmak üzere Babiâli bürokratlarının düşünüş ve tasarılarını yansıtması, daha doğrusu onlar tarafından kaleme alınmış olmasıdır. Bu görüş ve tasarılar, liberal bir iktisadi anlayışın ve ona yönelik yeni bir yönetim modelinin gerçekleştirilmesi istemine dayanmaktadır (Ortaylı, 1999, s.99). Nitekim 1840'ların Osmanlı ülkesi, bir kriz ve değişme dönemindedir, ülkenin gelişmemiş tarım düzeni, zenaatlara dayalı iktisadi yapısı sanayi imparatorluklarının yayılma hırsıyla karşı karşıya gelmiştir (Ortaylı, 1999, s.112).

Abdülmecid, saltanatı boyunca Rauf, Mustafa Reşid ve Ali Paşaları yönetimin ve diplomasiinin başında tutarak genç ve aydın bir vezirler kadrosuyla imparatorluğa Tanzimat adı altında bir tür meşrutî monarşiyi yerleştirmek istemiştir. Bu yıllar süresince, 1855'te Edirne-Şumnu hattı sayesinde İstanbul telgraf olanağına kavuşmuş, Bezm-i Alem Valide Sultan ilk vakıf hastanesi olan Gureba Hastanesi (1853)'ni kurmuş, kültürel, sosyal ve askeri birçok kurum hizmete sokulmuştur. Başkentte

erkek rüştiyelerinin yanısıra ilk kız rüştiyeleri, Ziraat Mektebi, Darülmaarif gibi birçok okul açılmış, 1845'te Darülfünun (üniversite) 'un temeli atılarak, bu kurum hizmete girene kadar 1851'de Encümen-i Dâniş ilk bilim akademisi kimliğinde çalışmaya başlamıştır (Sakaoğlu, 1993, s.47). Harbiye, 1845'ten sonra Harbiye ve İdadi olarak ikiye ayrılarak ciddi bir eğitime kavuşturulmuş, 1859'da ülkeye idareci yetiştirmek üzere Mekteb-i Mülkiye açılmıştır. 1840 yılında Ceza Kanunnamesi, 1850'de Ticaret Kanunnamesi yürürlüğe girmiş, 1840 yılında Avrupa ile ticaretin yürümesi için tedbir olarak karma ticaret mahkemeleri kurulmuştur (Akşin, 1997, s.128-132).



Şekil 2.1. Tanzimat padişahı Abdülmecid

Bu dönemde yönetsel kurumları yenileme konusunda da önemli adımlar atılmış, Babiâli yeniden düzenlenmiş (1840), Meclis-i Maliye (1855), Meclis-i Ali-yi Tanzimat (1853), Meclis-i Ahkâm-ı Adliye ve Ziraat (1839), Nafia, Maarif (1857) Nezaretleri kurulmuş, ilk nizami mahkemeler açılmıştır. 1844'te genel bir nüfus sayımı yapılarak

halka “mecidiye” denen ilk kimlik belgeleri verilmiş, aynı yıl büyük bir para operasyonu yapılarak “mecidiye” adı altında onluk sisteme dayalı para birimlerinin kullanımı sağlanmıştır (Sakaoğlu, 1993, s.47).

Paris Antlaşmasıyla (30 Mart 1856), Avrupa Devletleri, Osmanlı ülke bütünlüğüne uymayı yükümlenmişler, bu sayede Rusya ikinci plana düşmüş, Osmanlı'nın yarı-bağımsızlığını koruma süreci daha güvenli bir duruma gelmiştir. Kırım Savaşı'nda maliyesi altüst olan Osmanlı Devleti, ilk kez olarak Avrupa'dan borç almış (1854), ancak bu kaynak, savaş, isyan, silah, saray inşaatı gibi iktisadi gelişmeyle ilgisiz yerlerde kullanılarak, bir iflas süreci başlatılmıştır (Akşin, 1997, s.132-134). 1855, 1858 ve 1859'daki borçlanmalarla birlikte, Galata'daki bankerlerden yüksek faizlerle borç alınmıştır. Devlet içerde ve dışarda mali iflasa sürüklenirken, alınan paraların harcandığı İstanbul, bu olaydan kazançlı çıkmıştır (Sakaoğlu, 1993, s.48).

Kendisini bir kamu görevlisi gibi görerek Babiâli'de hazırlanan Daire-i Hümayuna gidip çalışan Abdülmecid, babası II. Mahmud'dan aldığı Batılılaşma tutkusuyla devlet ve toplum düzeninde önemli değişiklikler yapmak istemiş, saltanatı sırasında Batı ile iyi ilişkiler kurulmuş, ancak kendisi ve saray halkı başta olmak üzere yapılan aşırı israflar sonucu ülke ekonomik bunalıma sürüklenmiştir. İçkiye aşırı düşkünlüğü, Kuleli Olayı, yoğun siyasal sorunlar ve yeniliklere karşı ayaklanmalarla yıpranan Abdülmecid, 25 Haziran 1861'de İhlamur Kasrı'nda ölmüştür (Sakaoğlu, 1993, s.46-48).

İyi bir hattat olan Abdülmecid, sülüs, celi sülüs ve nesih yazılarını ünlü hattat Mahmud Celaleddin'in en iyi çırağı olan Tahir Efendi'den öğrenerek icazetname almıştır. Dolmabahçe Camii ve Ortaköy Camii'nde dört halifenin ismini taşıyan levhalar (çeharyarlar), daha çok celi sülüs ile ilgilenen Abdülmecid'e aittir (Sakaoğlu, 1993, s.48). Hırka-i Şerif Camii'ndeki yazı levhalarının da Abdülmecid'e ait olduğu belirtilmektedir (Demir ve diğ., 1991, s.125).

Tanzimat döneminde, askeri ve teknik konulara ek olarak, “haklar”, milli eğitim, edebiyat ve sanat alanlarında da Batı üstünlüğü kabul edilmiştir. Milli eğitimin kuruluşu, ders programları ve ders araçları bakımından Batı örneklerine benzetilmesi, Batılı kanunların tercümesi, Batı'nın edebiyat ve sanat eserlerinin tercümesine başlanması, Tanzimat döneminde Batı'nın düşünce sistemi bütünü ile temasa

geçildiğinin göstergeleridir. Ancak, İran ve Arap biliminin kaynaklarıyla beslenen Osmanlı aydını, sahip olduğu bilgi sistemine, kökeni Grek ve Latin medeniyetlerinin kaynaklarına dayanan Avrupa düşünce sistemini ilave ettiği için, tam anlamıyla Batılı düşünce tarzını yakalayamamıştır (Karal, 1983, s. 194-195).

2.3.1. Tanzimat Dönemi'nde Sosyo-Kültürel Ortam ve Mimari

Tanzimat, her alanda olduğu gibi mimarlık alanında da yeni örgütlenme modelleri ve yasal düzenlemeler getirmiştir. Tanzimat'ın getirdiği hukuk eşitliği ilkesinin mimarlık alanına bazı özel yansımaları olmuş, müslim-gayrimüslim tebaa arasında varolan, yapım işlerinde yer seçimi, bina yüksekliği ve kat sınırları ile ilgili ayrımlar ortadan kalkmıştır. Bu gelişmeyle, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında, Boğaziçi başta olmak üzere, etnik veya dini grupların yerleşim sınırları silinmeye başlamıştır (Batur, A., 1985, s.1047).

Bugünkü imar hukukunun temellerini oluşturan ve kentlerin biçimini belirleyen birçok kural, yasa ve yönetmelik, Tanzimat düzenlemeleri içinde getirilmiştir. Önceleri gerektikçe veya yangınlardan sonra çıkartılan ferman ve hükümlerle yapı alanına sınırlamalar konurken, bugünkü imar yönetmeliklerinin ilk örneklerini oluşturan 1.Ebniye Nizamnamesi (1848) ve ertesini yıl çıkarılan 2. Ebniye Nizamnamesi ile ilk kez yapım işleri bütünlük içinde kurallara bağlanmış, kısıtlama ve haklar belirlenerek, düzenlemelere yasallık ve süreklilik getirilmiştir. Ancak nizamnameler çeşitli Avrupa ülkelerinin imar yönetmeliklerinden uyarlandığı için, sonuç eklektik ve ılımlı olmuş, uygulamada kesin ve yaygın bir boyut denetimi sağlanamamıştır (Batur, A., 1985, s.1047-1048).

Tanzimat'tan sonra, yönetim etkinliklerinin artarak İstanbul'da merkezileşmesi, dışalım ve liman işlevlerinin önem kazanması, transit artışının getirdiği yüksek gelirler ve nüfus artışı, başkent İstanbul'u, "imparatorluğun tek büyük egemen kent"i durumuna getirmiş, kişi başına gelir düzeyi ülke ortalamasının iki katından fazla olan ve tüketim oranı yüksek İstanbul, bu profiliyle yoğun mimari gelişmeye sahne olmuştur. Bu dönemde tüm ekonomik yetersizliklere ve savaşlara rağmen, özellikle İstanbul'un bayındırılması konusundaki dikkat, konuya uygarlık simgesini yakalamanın yollarından biri olarak yaklaşılmasından da kaynaklanmaktadır. İlanından I.

Meşrutiyet'e kadar olan süre içinde Tanzimat döneminin mimari etkinliği canlı ve zengindir; özel ve resmi yapım programları yoğundur. Resmi yapım programı, ivme kazanan Batılılaşma sürecinin bir göstergesi olarak, Osmanlı mimarlığının her döneminden daha çok tipolojik çeşitlilik sergilemektedir. Başkent dışındaki birçok kent merkezinde de en azından görünümü etkileyen yapı yatırımları gerçekleştirilmiştir (Batur, A., 1985, s.1051-1055).

Sivil ve askeri sanayi tesisleri, Haliç ve Tophane semtlerinde gelişme ortamı bulurken, para piyasası ve dış ekonomik ilişkiler için Galata ve Karaköy çevresi merkez olmuş; eski iskan yasaları ve yasaklamalarının ortadan kalkmasıyla başkent Bakırköy'den Teşvikiye'ye, Kadıköy'den Bostancı'ya, Boğaziçi'nin iki yakasında Beykoz ve Sarıyer'e değin geniş bir yayılma olanağına kavuşmuştur. Tanzimat ve Islahat fermanlarından en çok yararlanan gayrimüslim cemaatler, bir oranda da yabancı uyruklular, getirilen mülk edinme olanakları sayesinde, Batı tarzı yaşama ve yapılaşmaya öncülük etmişler; İstanbul çağdaş Avrupa'nın eklektisist yaklaşımı içindeki resmi, özel, askeri ve hatta dinsel yapılarla değişik bir görünüm almaya başlamıştır (Sakaoğlu, 1993, s.45).

1845 yılında Haliç'in iki yakasının, Karaköy- Eminönü meydanları arasında ikinci bir köprüyle bağlanması, ticaret hayatını olduğu kadar günlük yaşamı da etkilemiş, günlük ilişkilerde kaynaşma görülmüştür. 1847'de köle ticaretinin yasaklanmasıyla, Anadolu ve Rumeli'den gelen yavaşmalar, başkentte iş ve barınma olanağı bulmuştur. Öte yandan, Abdülmecid dönemi İstanbul'u yabancı gezgin ve araştırmacıların uğrak yeri olmuş, gerek bunlar, gerekse Levantenler, özellikle Beyoğlu semtlerine bir Avrupa kenti havası vermişlerdir. 1850 civarında, Mısır Valisi'nin reformlara ve Batılılaşmaya karşı çıkışı, Mısır'ın soylu, zengin ve Batı yanlısı elit zümresinin İstanbul'a göçmelerine yol açmış, lüks bir hayat süren bu topluluk, Osmanlı yüksek zümresinin de onlarla yarışmak için hesapsız harcamalar yapmasına neden olmuştur (Sakaoğlu, 1993, s.46).

Ondokuzuncu yüzyılda İstanbul ve büyük liman şehirlerinde yeni bir hayat başlamıştır, bu yeni hayat tarzı, sadece kagir konaklar, Avrupa mobilyası, alafranga sofrada ile özetlenemez; toplumsal hayata canlılık gelmiş, gazete ve roman okunmaya, yüksek sınıfın kadını toplumsal hayata girmeye, eğitim görmeye başlamıştır (Ortaylı, 1999,

s.247). Toplumda zevkler değişmiştir, resimde, mimaride, musikide gelenekselin yanında, Avrupa'dan etkilenen bir yeni vardır. Bu hareket, güçlenip yayılmamış, ancak eskiyi etkileyip değiştirmiştir; Tanzimatçı aydın-bürokrat, geleneksel toplumun ihtiyatlı tutuculuğuyla modern dünyanın zorlamalarına cevap verme gayretindedir (Ortaylı, 1999, s.30).

Bu yüzyılda, ülkenin büyük şehirlerinin fiziki dokusunda da değişim görölmüş, Saray, Babıâli denen sadrazam konağı, Süleymaniye'deki ağa kapısı ve Şeyhülislam'lıktan başka belli başlı resmi bina tanımayan İstanbul'un bir bölümü nezaretler, devlet daireleriyle donanmıştır. Beyoğlu ise bankalar ve ticarethaneler, mağazalar, restoran ve kafelerle dolmuştur. İstanbul'un her yerinde kagir okullar, karakollar, 19. yüzyıl mimari zevkini yansıtan yapılar olarak yükselmiştir (Ortaylı, 1999, s.253).

Tanzimat döneminde, Müslüman üst sınıfın yaşadığı konaklar da değişime uğramış, iç mekanlarda Türk evi geleneğine bağlı kalınırken, cephelerde, dönemin Avrupa üsluplarından, özellikle klasisizmden alınan mimari özellikler yaygın olarak kullanılmıştır (Çelik, 1998, s.110).

Osmanlı İmparatorluğu'nda 19. yüzyılda, yapı faaliyetini, yeni ihtiyaçlar, modernleşme arzusu, toplumsal yaşayıştaki şekillenmeler değiştirmiş, mimari tipoloji artmıştır. Düzenli asker sınıfları oluşturma meselesi kışla binalarının yapımını; Batı usulünde öğretim yapan yüksek ve orta dereceli okulların açılması, yeni okul binalarının inşasını gerektirmiştir. İmar eyleminin, odak noktasını dini bir yapının oluşturduğu inşaat faaliyeti olmaktan çıkarak, ihtiyaca bağlı gelişmesi, sivil mimari çağı olarak nitelendirilebilecek dönemin başlıca özelliğini oluşturmuştur (Cezar, 1995, s.127-128).

III. Selim ve II. Mahmud'un başlattığı kışla yapımı, bu dönemde de sürmüş, İstanbul'da Gümüşsuyu Kışlası (1861-1862), Maçka Kışlası ve Silahhanesi (1862), Mecidiye Kışlası (1864) ve Taksim Topçu Numune Alayı Kışlası başta olmak üzere, ülkenin birçok yerinde kışla ve yan tesisleri inşa edilmiştir. Bu kışlaların yapımında çoğunlukla kagir malzeme kullanılmış, sade çözümlere gidilmiş, yüzyılın ikinci yarısında putrelli döşeme tekniği yaygınlaşmaya başlamıştır. Bunların dışında, Harbiye (1863) ve Kuleli (1861) gibi askeri okul yapılarında da, eğitimin niteliğine bağlı olarak, kışla şemasını anımsatan çözümlere gidilmiştir (Batur, A., 1985, s.1055-1058).

Kışla, okul ve hastanelerde, orta avluyu çeviren birbirine dik dört kanattan meydana gelen bu şema, Büyük Selçuklular'da eğitim yapılarında ve Osmanlı'da ticaret yapılarında da görülen, Türk mimarisine yabancı olmayan bir planlama özelliği gösterir (Ödekan, 1997, s.434).

Resmi yapı programında sanayi yapılarının büyük çoğunluğunu oluşturan Fabrika-i Hümayunlar, çoğunluğu başkent çevresinde inşa edilip çalıştırılmış, özgün mimari çözümleri olan büyük yatırımlardır; bunlar arasında Feshane (1853) ve Hereke Fabrika-i Hümayunu sayılabilir. Sade neo-klasik üslup özellikleri taşıyan pavyonlar halinde inşa edilmiş bu yapılar, mimaride teknoloji boyutu için belirli bir birikim sağlamışlardır (Batur, A., 1985, s.1060).

Batılılaşma sürecinde, İstanbul'da görsel tasarım, Barok ve Rokoko biçimlerinin uygulamalarının, Avrupa romantik klasisizminin başlangıç, geçiş ve doruk dönemlerinin Neo-gotik ve Neo-rönesans tasarım kalıplarının mimaride yer almasıyla şekillenmiştir. Yüzyılın ikinci yarısında yeni malzeme ve tekniklerle mimariye mühendislik eşlik etmiş, historisizmin abartılması yaklaşımıyla, Rönesans, Barok ve yerel biçim ve motifler karışık olarak uygulanmıştır. Öncelikle devlet ve kamu yapılarında görülen mimari değişim, giderek varlıklı ve yönetimle ilgili kimselerin yaptırdıkları yapılara doğru yaygınlaşmış, ancak, Tanzimat dönemi sonlarına dek tamamen halka malolmamıştır (Denel, 1982, s.40-41).

Avrupa'da yarım yüzyıl önce ortaya çıkmış olan orientalizm, Batılı yaşayış biçimini her alanda ilke haline getirmiş Osmanlı başkentinde, yüzyılın ikinci yarısında mimarlık alanında uygulama ortamı bulan diğer bir üsluptur (Saner, 1988, s.106).

Tanzimat Dönemi'nde, saray, kasır ve köşkler, Osmanlı son dönem mimarlığının en büyük yapı yatırımları olmuşlardır. Saray ve köşkerin büyük çoğunluğu Boğaziçi kıyılarında inşa edilmiştir, Cemile ve Münire Sultan Sarayları (1855), Göksu Kasrı (1856), Beylerbeyi Sarayı (1864) ve yüzyılın son anıtsal sarayı olan Çırağan, bunlara örnek verilebilir; İhlamur Kasrı (1848-1863), Çağlayan Kasrı (1862) ve Topkapı Sarayı'na eklenen son köşk olan Mecidiye Köşkü de dönemin diğer önemli yazlık saraylarıdır. Osmanlı padişahlarının Topkapı Sarayı'ndan çıkışları, geçici biçimlerle de olsa, III. Ahmed'le başlamış, bu saraydan ayrılmayı kararlı biçimde düşünen II.

Mahmud'a kadar devam etmiştir; Topkapı Sarayı'nı kesin olarak terk eden ilk padişah ise Abdülmecid olmuştur. Dolmabahçe Sarayı'nın yapımı, Osmanlı hanedanının yaşamında, kendini ve yöneticiliğini kavramlaştırmasında ve İstanbul'un kentsel tarihinde bir dönüm noktası olmuş, kentsel ağırlık merkezinin yer değiştirmesine yol açmıştır. Saray ve bürokrasinin tarihi yarımada'dan Galata-Pera bölgesine geçişi yeni yönelimleri simgelerken, Dolmabahçe'nin Avrupa monarklarının yaşam biçimine eşdeğerde mekan ve dekor sunması da bu bağlamda yeni olguları gündeme getirmiştir (Batur, A., 1985, s. 1063).

Osmanlı'da bu dönem boyunca yüksek ve sivil askeri erkan, gayrimüslim zenginler ve yabancı devlet temsilcilikleri de görkemli konak ve yalılar yaptırmaya başlamışlar, buna bağlı olarak iç mekanlarda ve donatımda, resmi dairelerden başlayarak geleneksel düzen terkedilmiştir. Lüks düşkünlüğü, sanatsal arayışlar, mobilyadan müziğe, resim ve dekorasyona kadar, Abdülmecid'in saray yaşamında benimsediği köklü değişiklikler ışığında üst sınıf arasında yaygınlaşmıştır (Sakaoğlu, 1993, s.45-46).

Abdülmecid döneminde, Batı'nın sanat hayatına etkisi, önceki hükümdarlar döneminden daha fazladır. Bu dönemden itibaren, Türkler arasında Batı resmine "sanat endişesiyle" bakmaya başlayanlar ortaya çıkmış, özellikle Abdülmecid döneminde saraya resim takdimi ve resamlara nişan verilmesi, Avrupa başkentlerindeki Osmanlı elçiliklerine ve Avrupalı hükümdarlara sultanın resminin yollanması söz konusu olmuştur. Yine bu dönemde, biri Çırağan'da, diğeri Harp okulunda olmak üzere ilk resim sergileri gerçekleşmiştir (Cezar, 1995, s. 121-125).

Osmanlı İmparatorluğu'nda yapıların tasarım, yapım, onarım, denetim ve bakımı amacıyla kurulmuş olan ve usta-çırak ilişkisine dayalı eğitim vererek ilgili işlerde görev alacak teknik eleman da yetiştiren Hassa Mimarlar Ocağı, 19. yüzyıl başında önemli bir düzey düşüklüğü göstermiş; 1882'de Sanayi-i Nefise Mekteb-i Alisi'nin açılışına kadar geçen sürede, mimarlık eğitimi yalnızca Mühendishane'deki Fenn-i Mimari dersinden ibaret kalmıştır. Bu nedenle, Tanzimat Dönemi'nde büyük ve önemli yapı yatırımlarının mesleki hizmetleri, bir kısmı kendiliğinden İstanbul'a gelmiş, bir kısmı da çağrılmış olan yabancı mimarlar ve yabancı ülkelerde eğitim görmüş gayrimüslim mimarlar tarafından üstlenilmiştir; akademik eğitimden geçmiş bu meslek adamları karşısında az sayıdaki hassa mimarları veya geleneksel usta-çırak ilişkisinden

gelenler, ikincil düzeydeki yapı alanlarına kaydırılmıştır (Batur, A., 1985, s.1053-1054).

Yabancı mimarlar arasında, İngiliz W. J. Smith ve İsviçreli G.Fossati, Abdülmecid döneminin ilk yarısında önemli binalar inşa etmişlerdir. Smith, İngiliz Elçiliği Binası (1845-1847) ve Naum Tiyatrosunu da inşa etmiş; 1837'de İstanbul'a gelen Fossati'ye sonradan kardeşi de katılmış, ikili Rus Elçiliği Binasını (1838-1849) gerçekleştirmiştir. Ayasofya'nın onarımını üstlenen ve Darülfünun Binasını inşa eden Fossati'ler, İtalyan Neo-klasik üslubunun İstanbul'da yaygınlaşmasına öncülük etmiş ve büyük bina kitleleriyle başkenti biçimsel açıdan etkilemişlerdir. Abdülaziz döneminde Nafia Nazırı İbrahim Edhem 1873 Viyana Sergisi için iki kitap hazırlarken, kendisine Barburini, Montani, Millard ve Bogos Yaşıyan Efendi yardım etmiştir (Denel, 1982, s.38-40).

Bu dönemde, Batı dünyasıyla ilişkilerin yoğun olduğu Galata-Pera bölgesinde, Avrupa'nın tarihsel üsluplarını eklektisist bir yorumla yansıtan binalardan ticari işlevi olanlarda, yeni malzeme ve yapım teknikleri de görülmektedir; çağdaş Avrupa'da görülen dökme demir uygulamalar yüzyılın ikinci yarısında, yabancı mimarlar kanalıyla bu yapılarda ortaya çıkmıştır (Ödekan, 1997, s.432).

Yabancı mimarlar dışında, ondokuzuncu yüzyıl boyunca etkinlikleriyle ön planda olan bir diğer isim, Balyan Ailesi'dir.

2.3.2. Balyan Ailesi

Bu çalışmanın konusunu oluşturan camilerin bir bölümünün tasarım ve inşasını gerçekleştiren, Sultan Abdülmecid'in saltanat yıllarında etkin olan Garabet Bey ile Nigoğos Bey, Osmanlı Mimarlığı'nın son döneminin en önemli adlarından Balyan Ailesi'nin üyesidirler. Balyan'lar, ardarda dört kuşakta baba, oğul ve kardeşler olarak hemen bütün bireyleri hassa mimarı görevinde çalışmış, Ermeni Kökenli bir ailedir (Batur, S., 1985, s.1089). Ailenin şeceresi hassa mimarı Merametçi Bali Kalfa'ya dayanır, Balyan soyadını ilk kez Bali Kalfa'nın oğlu Krikor Kalfa kullanmıştır (Pamukciyan, 1960, s.2090). Krikor Amira Balyan, III.Selim ve II.Mahmud dönemlerinde inşa edilmiş başlıca kamu yapılarının ve saraylarının mimarıdır, Selimiye Kışlası, Valide Bendi ve Nusretiye Camii mimarın en tanınmış yapıtlarıdır (Batur, S., 1985, s. 1090).

Çok sayıda ve büyük yapıları içeren meslek yaşamları, hassa mimarı olarak yetkili kişilikleri, profesyonel yetenekleri ve dönemlerinin isteklerini karşılama kapasiteleri ile öne çıkan Balyan'lar, kendini devamlı geliştiren bir ad olarak Ortaçağ'ın zanaatkar ailelerine benzer bir süreklilikle yaklaşık bir yüzyıl boyunca etkinlik göstermişlerdir. Krikor Balyan'nın oğlu Garabet Balyan, 19.yüzyılın ortalarında büyük bir öngörü ile, çağın gereklerini farketmiş ve üç kuşaktır ailelerinde varolan en alt basamaktan başlayarak baba işliğinde meslek öğrenme geleneğini kırarak oğullarını akademik eğitime yönlendirmiştir.

Sainte-Barbe ve Ecole des Beaux Arts öğretimi, özellikle Fransa deneyimi, Nigoğos ve Sarkis Bey'lerin mesleki eğitimlerinin yanısıra motivasyonlarını da önceki Balyan kuşağı'ndan ayrı bir yönde belirlemiş; Osmanlı Devleti'nin baş mimarı olan Sarkis Balyan, girişimci ve müteahhit kimliği ile yaklaşık elli civarında büyük yapı gerçekleştirmiştir (Batur, S.,1985, s.1089). Başlıca yapıtları arasında Beylerbeyi Sarayı, Büyük Mabeyn Köşkü, Çırağan Sarayı (tasarımı Nigoğos Bey'e aittir), Harbiye Nezareti, Bahriye Nezareti, Akaretler, Gümüşsuyu Kışlası, Maçka Silahanesi, Adile Sultan Sarayı sayılabilir (Batur, S., 1985, s.1089-1090).

Balyan'ların mimarlık tarihinde eşine az rastlanır bir süreklilik ve etkinlikle çalışmaları, Osmanlı Devleti'nin 18. ve 19. yüzyıllarda içinde bulunduğu Batılılaşma hareketinin getirdiği koşullarla ilişkilidir. Merakla başlayıp, özenme ve giderek benimseme çabasına dönen Batı ilgisinin karşılansında Hıristiyan tebaa, dil, din ve kültürel elverişlilik avantajıyla, Batılı biçimlerin seçilip kullanılmasında esnek davranmış; Batı'ya açılmanın sağladığı eğitim ve kültürel temas olanaklarından da daha çabuk ve bilinçli bir şekilde yararlanmışır.

Balyan'ların gerçekleştirdikleri yapıların çoğu saray veya devlet kuruluşlarına aittir ve Dolmabahçe Sarayı, Harbiye Nezareti, Selimiye Kışlası gibi kentsel dokuyu etkileyen, yeni tasarım ve programlama ilkeleri getiren büyük ölçekli organizasyonlardır (Batur, S.,1985, s.1089).

Balyanlar, yerel süsleme, oymacılık, camcılık gibi geleneksel sanatları yeni yapı teknikleriyle kaynaştırmışlardır; ortaya çıkan eklektik mimari, 19. yüzyıla özgü

beğeniye geniş çapta yansıtır. Geleneksel inşaat ustalığından modern mimari eğitime geçişi temsil eden Balyan Ailesi'nin eserleri, Batı üsluplarının izlerini taşımakla beraber, 19. yüzyılın özgün Osmanlı mimarisi sayılmaktadır (Ortaylı, 1999, s.255).

2.3.2.1. Garabet Amira Balyan

1800 yılında İstanbul'da doğan Hassa Mimarı Garabet Amira Balyan, Krikor Amira Balyan'ın oğludur. Gençliği ve eğitimi hakkında bilgi yoktur. Babasının 1831'de ölümü üzerine Kazaz Artin'in tavsiye ve aracılığı ile eniştesi Ohannes Amira Serveryan ile birlikte onun yerine geçmiş olan mimarın ilk çalışması Yedikule'deki Ermeni Hastanesi'nin yapımıdır. Ermeni cemaat meclisine üyelik yoluyla, büyük bağışlar ve eğitim kurumları kurarak hizmette bulunan Garabet Amira Balyan'ın Nazeni Babayan ile olan evliliğinden 10 çocuğu olmuş, bunlardan Nigoğos, Sarkis, Agop ve Simon Balyan da hassa mimarı olarak çalışmışlardır. 1866'da İstanbul'da ölen ve Beşiktaş Ermeni Mezarlığı'na gömülen mimarın mezarı ve kitabesi kayıptır (Batur, A., 1994a, s.39).

Mimarlık tarihine adı "Dolmabahçe Sarayı'nın mimarı" olarak geçen Garabet Balyan, ailenin profesyonel etkinliğinde ve sürekliliğinde büyük rol oynamıştır. II.Mahmut, Abdülmecid ve Abdülaziz'in saltanat yıllarında hassa mimarlığı yapmış olan mimar, otuz yıl kadar süren meslek yaşamında yedi saray, dört fabrika, iki kışla, iki hastane, üç okul, iki su bendi, bir türbe-sebil, yedi kilise tasarlayıp inşa etmiştir, yapıtlarının çoğu özgün durumunda ve sağlamdır.

Mimarın iddialı uygulamalara olan eğiliminin ve yatkınlığının erken örneklerinden II. Mahmud Bendi (Yeni Bend), uzunluk, yükseklik ve gölet hacmi bakımından Osmanlı döneminin en büyük su bendidir. Garabet Balyan'ın yapılarında üslup özellikleri açısından iki farklı yaklaşım gözlenmektedir. Mimarın erken uygulamalarını içeren ilk eğilimi açık bir klasisizmle ifade edilir; asal geometrik biçimli planlar, oranlı büyüklükler, büyük ölçüde bezemeden arındırılmış yüzeyler, yarım daire kemerler ve frontonlu pencerelerle ortaya konan bu yaklaşımın kullanıldığı yapılara II.Mahmut türbe ve sebili, Fındıklı'da Cemile ve Münire Sultan sarayları, Dolmabahçe Camii ve II. Mahmud Bendi örnek verilebilir (Batur, S., 1985, s.1090).

Garabet Balyan'ın, Paris'den dönen Nigoğos'un da katkısı ile daha geç uygulamalarında görülen ikinci yaklaşımı, temelde klasik çizgileri ağır basan üslup üzerine, barok elemanlar ve motiflerin katkısı ile zenginleşen kompozit bir üslup anlayışıdır. Bu üslup, 1830'lu yıllarda Beşiktaş'daki Surp Asdvadzadin Kilisesi'nde ele alınmış, en belirgin olarak Dolmabahçe Sarayı'nda kendini göstermiştir. Dolmabahçe Sarayı'nda Garabet Balyan, klasik bir konumlandırma ve Avrupa saray düzenlemelerinde görülen kesin simetri yerine topoğrafyaya bağlanarak denizle ilişkiyi esas almıştır. Mimar, İstanbul'a Avrupa başkentlerine özgü bir görünüm kazandırmak isteyen hükümdarın istek ve eğilimleri doğrultusunda, Tophane tesislerinden, Fındıklı'daki Çifte saraylardan geçerek Ortaköy'e uzanan sahil şeridini içine alan, tepede kışlar kuşağı ile tutulan ve zamanla gelişen bir imparatorluk yerleşimi tasarlamıştır; bu tasarım şehrin anıtsal dokusuna katkısı ve kentsel boyutu açısından da önemlidir¹ (Tuğlacı, 1981, s.338-339), (Şekil 2.2).

Garabet Amira Balyan'ın eserleri arasında, Dolmabahçe Sarayı, Mekteb-i Harbiye, Beykoz Deri Fabrikası, İzmit Çuhahanesi, Hereke Dokumahanesi, Eski Çırağan Sarayı (mevcut değil), Kuleli Süvari Kışlası, Zeytinburnu Demir-Çelik Fabrikası, Gümüşsuyu Hastanesi, Yedikule Ermeni Hastanesi, Beşiktaş Surp Asdvadzadin Kilisesi bulunmaktadır (Tuğlacı, 1981, s.8).

2.3.2.2. Nigoğos Balyan

Osmanlı Devleti Hassa Mimarları Balyan ailesinden Garabet Amira'nın ikinci oğlu, Agop, Sarkis ve Simon Bey'lerin kardeşi, Levon Bey'in babası olan Nigoğos Balyan, 19 Kasım 1826 tarihinde İstanbul'da doğmuştur (Pamukciyan, 1960, s.2092). İlk öğrenimini evinde ailesi içinde almış olan Nigoğos Bey, annesinin ölümü üzerine babası tarafından 1842 yılında Paris'e gönderilmiştir. İzmir'de yayınlanan Arşaluys Araradyan gazetesinin haberine göre Nigoğos Bey, sarayın akaryakıtçısı Ohannes Ağa Dadyan ile Sesostris adlı Fransız gemisine binerek mimarlık eğitimi almak üzere Paris'e gitmiştir (Arşaluys Araradyan, 1842, Tuğlacı, 1981, s.171'deki alıntı).

¹ Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi'nde, sayfa 1089-1090'da özet halinde bulunan bu yazının Selçuk Batur tarafından yazıldığı belirtilmektedir.



Şekil 2.2. Kabataş'tan Ortaköy'e Balyan yapılarıyla şekillenen Boğaziçi [Fotoğraf: Sébah-Joallier (1857-1908)].

Paris'te Sainte-Barbe Koleji'nde okuyan ve kolejin müdürü tanınmış mimar H. Labrouste'un (1801-1875) takdir ettiği bir öğrenci olan Nigoğos Balyan, ailesinin örgün eğitimden geçen ilk bireyidir (Batur, A., 1994a, s.38).

Öğrenimi sırasında ağır bir hastalık geçiren Nigoğos Bey, 1845 yılında öğrenimini tamamlayamadan İstanbul'a dönmek zorunda kalmış ve babası ile çalışmağa başlamıştır² (Pamukciyan, 1960, s.2093). Nigoğos Balyan, 1846 yılında Sultan Abdülmecid'ten iftihar nişanı almıştır (Hayasdan, 1846, Minasyan, 1973, s.48'deki alıntı).

Nigoğos Bey'in evli olduğu Nunya Minasyan'dan Magar, Yeranuhi, Maryam, Diruhi, Levon, Bali, Minas adlı yedi çocuğu olmuştur (Tuğlacı, 1993, s.303). Abdülmecid'in takdirini kazanarak güzel sanatlar konusunda onun danışmanı olan Nigoğos Bey, yanında çalıştırdığı işçilerin yaşam seviyelerini yükseltmeğe çalışmış, onların mesleki bilgilerini arttırabilmek amacı ile Avrupa'dan özel olarak getirttiği sanatçıların, duvar süslemeleri, heykeltraşlık ve taş kabartma sanatları hakkında ders verdiği bir okul açmıştır. Ermeni Cemaati'ne önemli hizmetlerde bulunan Nigoğos Bey, 1863'de onaylanan Ermeni Cemaati Tüzüğü'nün hazırlanmasına önyak olmuştur (Pamukciyan, 1960, s.2093).

27 Şubat 1858 tarihinde İstanbul'da ölen Nigoğos Balyan'ın Beşiktaş'taki Surp Asdvadin (Meryem Ana) Kilisesi'ndeki cenaze törenine yerli ve yabancı halktan çok sayıda kişi katılmıştır. Sanatçının Beşiktaş Ermeni Mezarlığı'ndaki kabri, Yıldız Yolu yapımında uygulanan kamulaştırma çalışmaları sırasında kaybolmuştur. Sultan Abdülmecid tarafından kendisine ikameti için hediye edilen Ortaköy'deki altı katlı bina bugün de konut olarak kullanılmaktadır (Tuğlacı, 1993, s.303).

Nigoğos Bey'in meslek yaşamı kısa sürmesine rağmen yoğun geçmiş, ailesindeki mimarlarla beraber çalıştığı gibi, kendi imzasını taşıyan yapıtlar da ortaya koymuştur. Balyan ailesinin Krikor'dan başlayarak benimsediği klasik ekolden historisist seçmeciliğe kayan mimar, arayıcı ve denemeci sanatçı kimliği ile geleneksel anlayışı batılı üsluplarla harmanlama yoluna gitmiştir.

² Tuğlacı (1981, s.171) 'de Nigoğos Balyan'ın Saint-Barbe Okulu'nun mimarlık bölümünü bitirdiği belirtilir.

Garabet Balyan tarafından klasisist bir anlayışla gerçekleştirilen Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu ve ana giriş kapılarının tasarımı kendisine ait olan Nigoğos Bey, farklı dil arayışını bu yapılarda ortaya koymuştur. Neo-barok ve belli ölçüde yerel unsurların katılımı ile oluşan ancak plan, strüktür, dekorasyon ve mekan örgütlenmesinde bir karşıtlıklar dizgesine oturan Muayede Salonu, dış yapısı ile üslup ve oranlama açısından uyumlu bir şekilde saray bütünü içine yerleştirilmiştir. Saray ana giriş kapılarında yüklü bir dekorasyon kullanan mimar, bu anlayışı Göksu Kasrı, İhlamur Kasrı ve Ortaköy Camii harim bölümünde yinelemiş, ancak Küçük Mecidiye Camii'nde klasik düzenlemenin ağırlıklı olduğu bir düzenlemeye yönelmiştir. Sanatçının farklı yaklaşımlardan hareketle özgün bir tasarıma ulaşma amacı Çırağan Sarayı'nın etkin mimari dili ile ortaya konmuştur (Tuğlacı, 1981, s.340).

Nigoğos Balyan'ın eserleri arasında Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu, Saltanat ve Hazine-i Hassa Kapıları, Göksu (Küçüksu) Kasrı, İhlamur Kasrı (1849-1856), Yeni Çırağan Sarayı (1857, tüm ayrıntıları ile planları), Ortaköy / Büyük Mecidiye Camii (1853-1855), Dolmabahçe / Bezmialem Valide Sultan Camii (1852-1854, babası Garabet Amira ile), Beyazıt'ta bulunan Seraskerlik'teki ahşap yerine kagir olarak yapılan Yangın Kulesi, Küçük Mecidiye Camii bulunmaktadır (Tuğlacı, 1993, s.306; Tuğlacı, 1981, s.8).



Şekil 2.3. Garabet Balyan



Şekil 2.4. Nigoğos Balyan

3. ABDÜLMECİD CAMİLERİ'NİN KARŞILAŞTIRMALI OLARAK İNCELENMESİ

3.1. Abdülmecid Camileri, Genel Özellikler

Bu başlık altında camilerin kısa tarihçeleri, yerleri, kitabeleri, mimarları ve geçirdikleri restorasyonlar belirtilecek; yapıların genel formuna ve belirli niteliklerine değinilecektir.

3.1.1. Tıbbiye Camii

Topkapı Sarayı Demirkapı civarında bulunan ve Sultan Abdülmecid Camii, Mecidiye Camii, Sahrayıcedid Camii, Sarayıcı Camii adlarıyla da bilinen Tıbbiye Camii'nin banisi Abdülmecid' dir (Öz, 1962, s.124).

Cami, Sultan Abdülmecid devrinde 1839-1853 yılları arasında askeri amaçla kullanılmak üzere inşa edilen ve günümüzde Sirkeci Levazım Amirliği'nin bölge sınırları içinde kalan Mekteb-i Tıbbiye-i Askeriye-i Şahane'nin bahçesi içinde, kışla binalarının arasında bulunmaktadır¹ (Doğru, 1987, s. 198), (Ek A.1).

Tıbbiye Camii, Bizans dönemine ait bir yapının bodrum kat ve temelleri üzerine inşa edilmiştir. Oktay Aslanapa'nın incelemeleri sonunda elde edilen bilgilere göre, Bizans mimarisi örneklerine uygun olduğu belirlenen bir yapının üzerine, alt katın planına sadık kalınarak inşa edilen bir mescit olan yapı, sonradan minare eklenerek cami haline getirilmiştir. Cami, 1966 yılında restore edilmiştir (Doğru, 1987, s.198).

¹ Yıldırım (1994, s.376), Tıbhane-i Amire'nin 1836'da taşındığı Topkapı Sarayı Otlukçu Kışlası'ndan, cerrahhaneye birlikte, 1838'de Galatasaray Lisesi'nin yerinde bulunan Enderun Ağaları Mektebine taşındığını, 1839'da iki okulun Mekteb-i Tıbbiye-i Adliye-i Şahane adıyla yeniden organize edildiğini ve 1848'de Humbarahane Kışlası'na, 1866'da Sirkeci Demirkapı Kışlası'na taşındığını belirtmektedir.

Küçük ölçekli, haç plan şemasına sahip, sade bir yapı olan caminin kitabesi bulunmamaktadır, mimarı hakkında bilgi elde edilememiştir (Şekil 3.1). Cami, büyük olasılıkla askerlerin kullanması amacıyla yapılmış, hünkar mahfeli bulunmayan bir yapıdır.



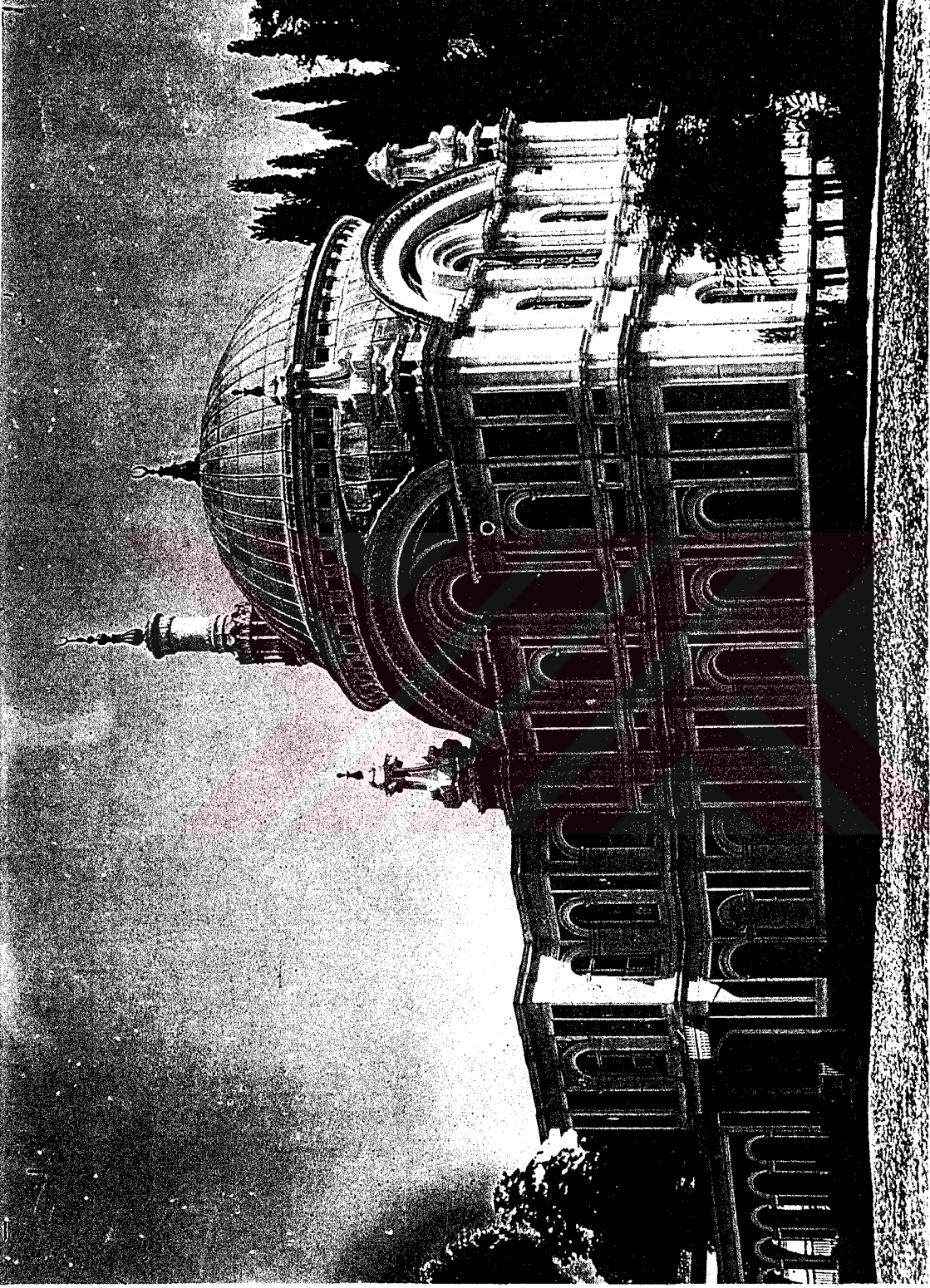
Şekil 3.1. Tıbbiye Camii kuzey cephesi

3.1.2. Küçük Mecidiye Camii

Beşiktaş'ta Çırağan Sarayı'nın arkasında, Yıldız Parkı'nın girişinde yer alan cami, 1848 yılında Abdülmecid tarafından yaptırılmıştır (Öz, 1962, s.46; Batur, S., 1982, s.61; Ödekan, 1997, s.393). Avlu kitabesinin üzerinde Ziver' in dört mısralık tarih kitabesi okunur (Batur, S., 1982, s.61):

Sâhib-zamaân-ı saltanat Hakân-ı ahd-i mâdelet
yaptı saray nezdinde bir cami-i vâlâ zehî
Bünyânını tahsin idüp Ziver didi târihini
Abdülmecit Hân cami-i âli binâ kıldı behî

H. 1265 / 1848



Şekil 3.2. Küçük Mecidiye Camii güneybatı görünüşü [Fotoğraf: Sébah - Joaillier (1857-1908)].

Küçük Mecidiye Camii'nin mimarı, Eyice (1963, s.72)'nin bildirdiğine göre Hassa Mimarı Garabet Amira Balyan'dır. Tuğlacı (1981, s.196) ve Ödekan (1997, s.393) ise yapının mimarını Nigoğos Balyan olarak belirtmişlerdir. Cami, 1862 ve 1875 yıllarında onarımdan geçirilmiştir (B.O.A., D.İ., no 33919 ve no 49065).

Küçük Mecidiye Camii, 19. yüzyıl camileri içinde, çeşitli nitelikleri açısından bir dönüm noktası sayılmaktadır. Son cemaat yerinin iptali ve hünkar kasrının ön cepheyi tamamen kaplaması, harim kısmına yakın bir büyüklüğe ulaşan hünkar kasrında eğrisel çizgilerin plana yansıtılması, mihrap nişinin çıkma yapmaması, caminin önceki örneklerden farklılaşan tasarım özelliklerindedir (Şekil 3.2).

3.1.3. Hırka-i Şerif Camii

Fatih semtinde bulunan Hırka-i Şerif Camii, Abdülmecid tarafından, Hz. Muhammed' in Üveys-el Karanî (Veysel Karanî)'ye hediye ettiğine inanılan hırkasının (hırka-i şerif) korunması ve halk tarafından daha rahat ziyaret edilmesi amacıyla yaptırılmıştır. Caminin kuzeyinde avlu içinde bulunan küçük kagir hücre, I.Abdülhamid tarafından 1780 yılında hırkanın ziyareti için inşa ettirilmiş, "Eski Hırka-i Şerif Odası" olarak da anılan bu hücre, II.Mahmud tarafından 1812'de yenilenmiştir. Abdülmecid hırkanın önemine uygun bir cami ve ziyaret mekanı yaptırmaya karar verince, çevredeki birçok bina kamulaştırılarak yıkılmış ve 1851'de bitirilen bugünkü cami inşa edilmiştir (Öz, 1962, s.71; Tanman, 1994, s.68). Caminin inşaatı H. 1264 / 1847 yılında başlamış ve H.1268 / 1851 yılında tamamlanmıştır (Demir ve diğ., 1991, s.125).

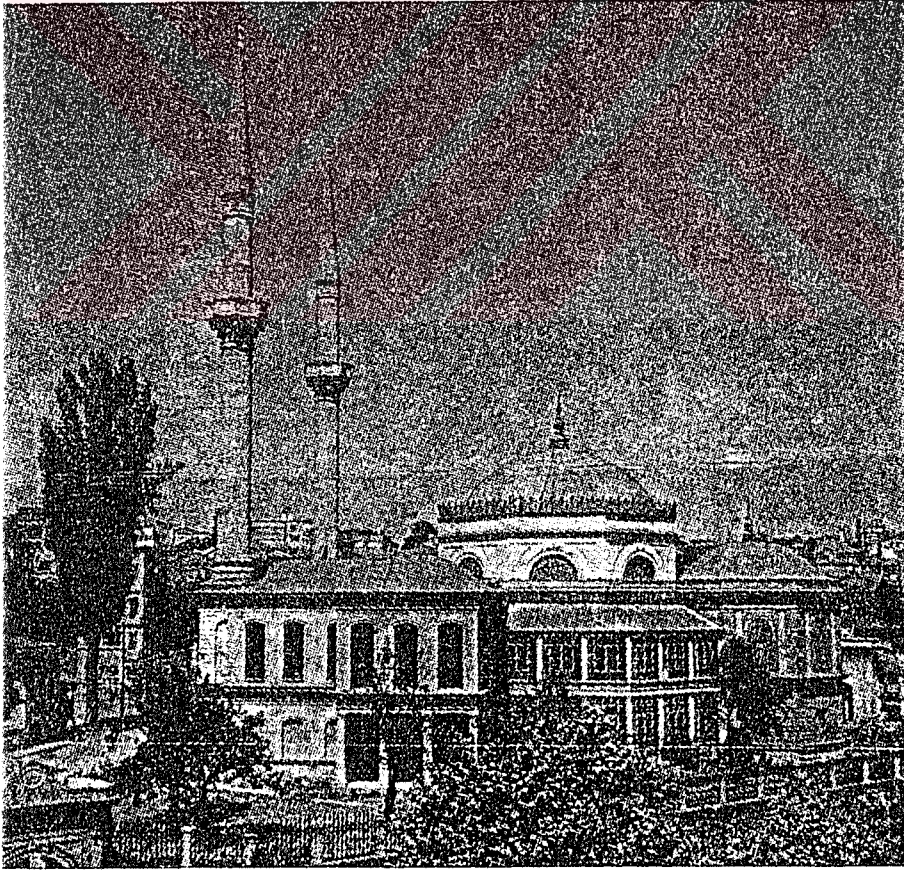
Hırka-i Şerif'in korunması ve ziyaretine ayrılan birimlerle, hünkar mahfili ve geniş kapsamlı bir hünkar dairesi ile donatılan caminin çevresinde Üveys ailesinin reisi için bir meşruta, vekil dairesi, hırka-i şerif'i korumakla görevli bir bölük jandarma için kışla ve görevlilere yönelik çeşitli odalar inşa edilmek suretiyle bir külliye oluşturulmuştur (Tanman, 1994, s.68), (Ek C.1).

Caminin sağındaki avlu kapısında, hattat Mustafa Efendi'nin yazısı olan bir ayet ve üzerinde Abdülmecid'in tuğrası ile 1267 tarihi bulunmaktadır (Ungan,

1968, s.28). Caminin giriş kapısı üzerindeki 1267 tarihli ta'lik hatlı inşa kitabesinin manzum metni A.Sadık Ziver Paşa'ya aittir (Tanman, 1994, s.68). Kitabenin metni şöyledir (Ungan, 1968, s.28):

Ta ebed Abdülmecid Han da ba feyzi ilâh
Nuru mihrabı hilafet, cami adabı din
Kalbi pakin eylemiş hak Hazreti Peygamber
Daima ihlas arzıyla mübahıyyü yakın
Düşü iclâl şerefbağ, siyabı saltanat
Olalı düşmez elinden dameni şe'ri mübin
Hırkai sündüz tarzı şahi vâlâyı rûsul
Canışın olmuştu bunda izzile nicesinin
Eyleyüp tazim ü hürmet işbu cayı ekreme
Camii, hem hücre; pâkizesin yaptı metin
İki tarihi güherpirayeyi "Ziver" kulu
Çekti zertarı nazma çün dürri semih
Hırkai paki risalet mesnedin bu camiin
Şahi din Abdülmecid Han kıldı bünyadı rasın

H. 1267 / 1850



Şekil 3.3. Hırka-i Şerif Camii batı cephesi (Tahsin Öz, 1964).

Bulak (1969, s.106), caminin İtalyan ustaları tarafından inşa edildiğini kaydetmektedir, bununla beraber genel kabule göre yapının mimarı hakkında kesin bilgi yoktur. Goodwin (1971, s.423), Hırka-i Şerif Camii mimari detaylarının, bu yapının bir Balyan eseri olduğu izlenimini bıraktığını belirtmektedir (Şekil 3.3).

Vakıflar Genel Müdürlüğü, Fatih Bölgesi Kontrol Mimarı Z.M. Erim'in verdiği bilgiye göre, 1993 yılında ibadet mekanı ahşap pencere doğramaları değiştirilen yapı, 1999 yılında dış cephelerinin temizlenmesi, üst örtü kurşun kaplamalarının yenilenmesi ve minare şerefe korkuluklarının değiştirilmesi yoluyla restorasyon geçirmiştir.

Hırka-i Şerif Camii'nde, sade çizgilere sahip hünkar kasrı, ön cepheyi kaplamıştır. Sekizgen planlı harim bölümü ve Hırka-i Şerif odası, harimi çevreleyen camekanlı geçitler, yapının sahip olduğu özelliğe uygun olarak hem fonksiyonel hem de simgesel bir çözüm arayışını yansıtmaktadır. Yapı, büyük ölçeği ve geleneksel çizgiden ayrılan görünümü ile eski kent dokusuna yeni bir soluk getirmiştir.

3.1.4. Ortaköy Camii

Beşiktaş ilçesi'nde, Ortaköy İskele Meydanı'nda, sahilde bulunan cami, Boğaz'a doğru uzanan bir burun üzerinde yer almaktadır, asıl adı Büyük Mecidiye Camii'dir (Ek D.1).

Ortaköy Camii'nin yerinde daha içeriye doğru, Mahmut Ağa isminde bir hayır sahibi tarafından yaptırılmış, yerden yüksek bir cami bulunmaktaydı. Bu cami, III. Ahmed' in damadı Sadrazam İbrahim Paşa tarafından yıktırılmış, yerine daha sahile doğru sadrazamın damadı devlet kethüdası Mehmet Ağa tarafından yeni bir cami yapılmıştır. Beşik örtüsü, tek şerefeli bir minaresi ve hünkar mahfeli olan caminin kitabesi H. 1134/ 1721 tarihliydi, bu caminin yerine bugünkü Ortaköy Camii, Abdülmecid tarafından yaptırılmıştır (İstanbul Abideleri, 1940, s.80; Öz, 1965, s.51). Caminin yapım tarihi olarak Öz (1965, s.51), Sözen (1975, s.347) ve Sezgin (1984, s.198) 1853 yılını, Aslanapa (1986, s.449) H.1271/1854 yılını, Eyice (1991, s.19) 1853-1855 arasını, Tuğlacı (1993, s.381) 1854-1855 yıllarını, Batur (1994c, s.143) H.1270/1853 yılını göstermektedir.

Cami kapısının üzerinde Ali Haydar'ın talik yazısı ile şair Ziver'in şu tarih kitabesi bulunmaktadır (İstanbul Abideleri, 1940, s.80):

Sahili cûdin garıkı lüccel âmal hep
Eylemiş Abdülmecid Han'ın makamı bi adil
Yaptı evvelkinden âlâ, hem nefisü hem metin
Olamaz bu camiin vasfında asla kalü kıl
Nüshai kûbrayı zati camiül hayratdır
Ol şehin ömrün füzûn etsün hüdavendi cefil
"Ziver" üç tarih iki mısra hudud nazımda
Gösterir bahri emelde arzı beyti altı mil
Himmeti Abdülmecid Han vakıfı hayril ümur
Ortaköy' de camii âbâd etti bibedel

H.1271 / 1854

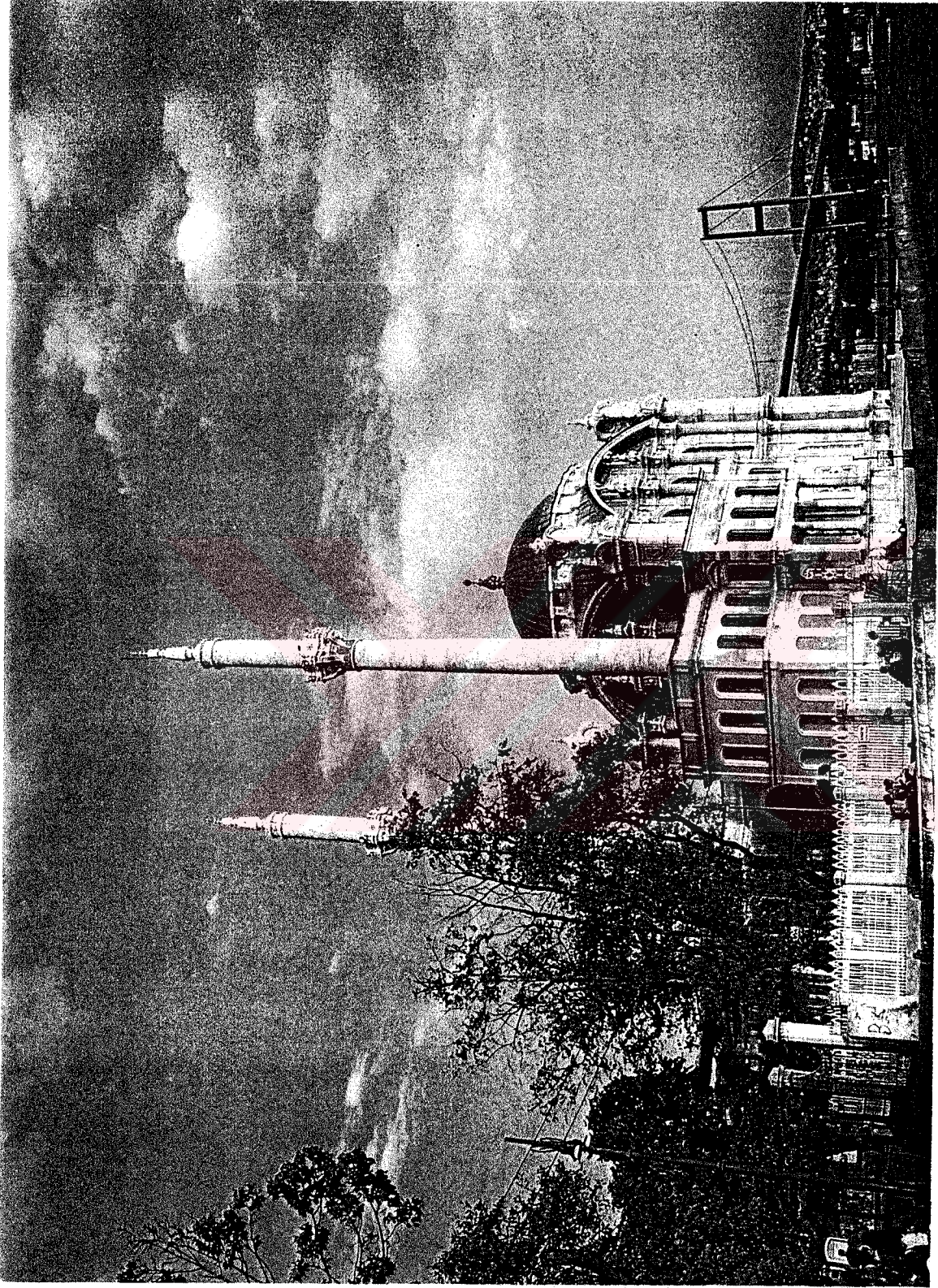
Boğaziçi'ndeki ayrıcalıklı konumu ve zarif yapısı sayesinde Ortaköy Camii, İstanbul' u ziyaret eden yabancıların, yazar ve ressamların ilgi odağı olmuştur. Üç yanı denizle çevrili bir buruna sahip avlusu, yapıya bir yalı-cami özelliği kazandırmaktadır. Caminin kuzey cephesini sade tasarımlı bir hünkar kasrı kaplar. Boğaz'ın birçok noktasından görülebilen asıl cami kısmı cephelerindeki yoğun dekorasyon ve isabetli oranları ile dikkat çekmektedir (Şekil 3.4).

Caminin mimarı Nigoğos Balyan' dır (Tuğlacı, 1981, s.381; Sezgin, 1984, s.198; Eyice, 1991, s.19; Batur, A., 1994c, s.143; Ödekan, 1997, s.394). Ayrıca H.1269 / 1852-1853 ve H.1270 / 1853-1854 tarihli iki arşiv belgesinde, Ortaköy Camii inşaatına nezaret etmeleri ve bu işlerinden dolayı kendilerine ödemedede bulunulması nedeni ile Garabet Kalfa, İstefan Kalfa ve Artin Kalfa'nın adları geçmektedir (B.O.A., M.V.İ., no 9912; B.O.A., D.İ., no 19254).

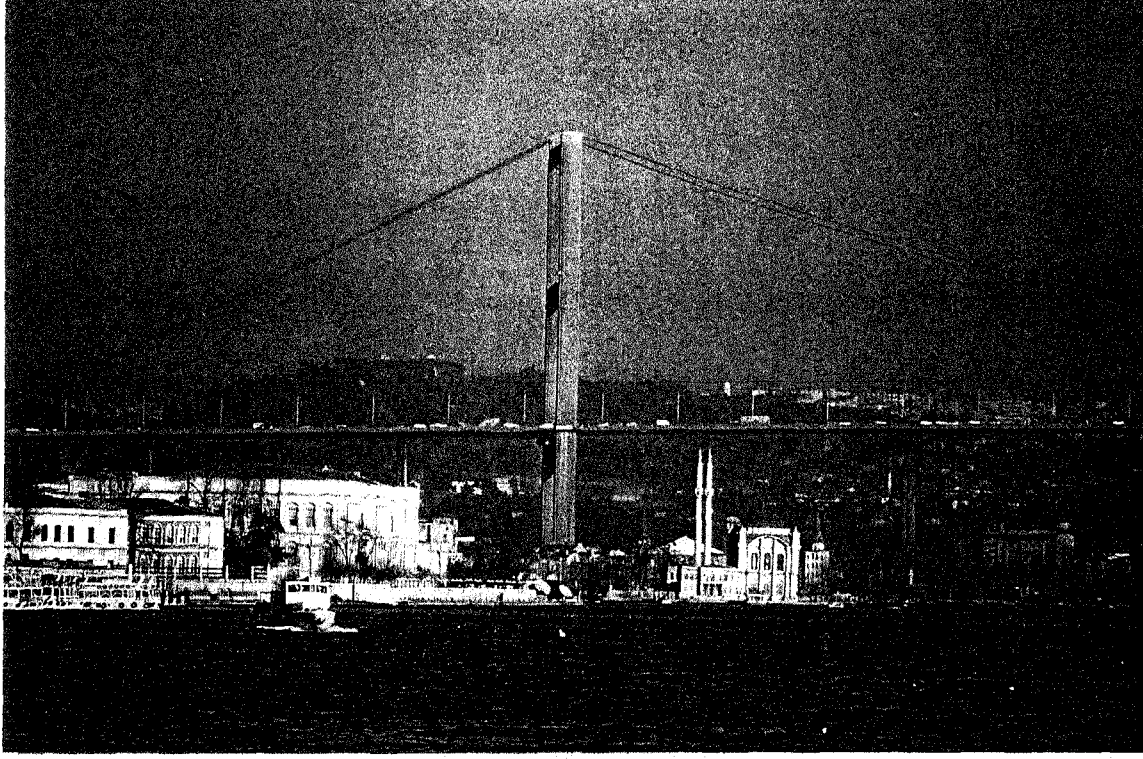
Ortaköy Camii, zemin özellikleri ve inşaat malzemesinin dayanıksızlığı nedeni ile yapılışından itibaren geçen süre içinde birçok kez onarım görmüştür. Caminin yazılı belgelere göre saptanan en eski onarımı 1862 yılındadır; 1866'da tekrar onarımdan geçen yapı, 1894 yılı depreminden hasar görmüş, 1909 yılında Evkaf Nezaretince restore edilmiştir (B.O.A., D.İ., no 33665 ve no 38003). Bu çalışma sırasında, yıkılan, gövdeleri yivli eski minareler, yeniden ancak yivsiz yapılmış, çatlayan kısımlar birleştirilmiş, bozulan taş süslemeler kısmen sıva ile kapatılmış, hünkar kasrı orta sofanın dış cephelerindeki pencere üstü alınlıkları, odaların duvar ve tonoz nakışları değiştirilerek yenilenmiştir (Vakıflar

Bülteni 1970, s.63). Zamanla camide oturma ve çatlamlar meydana gelmesi sonucu, Vakıflar Genel Müdürlüğü caminin zeminini ve statik durumunu uzmanlara inceletmiş, bozulmuş olan rıhtım 1962 yılında yeniden yapılmıştır. Camideki deformasyonların devam etmesi üzerine 1964 yılında yapılan zemin sondajları sonunda, cami temelini kısa ahşap sıkıştırma kazıkları üstünde ahşap ızgaradan oluştuğu ve zeminin çeşitli malzeme ile doldurulduğu ortaya çıkmıştır. Yapının statik sondajlarından ise, duvarların iki tarafının küfeki veya benzer taş kaplamadan meydana geldiği, duvar aralarının yine çeşitli malzeme ile doldurulduğu anlaşılmıştır (Vakıflar Bülteni, 1970, s.63).

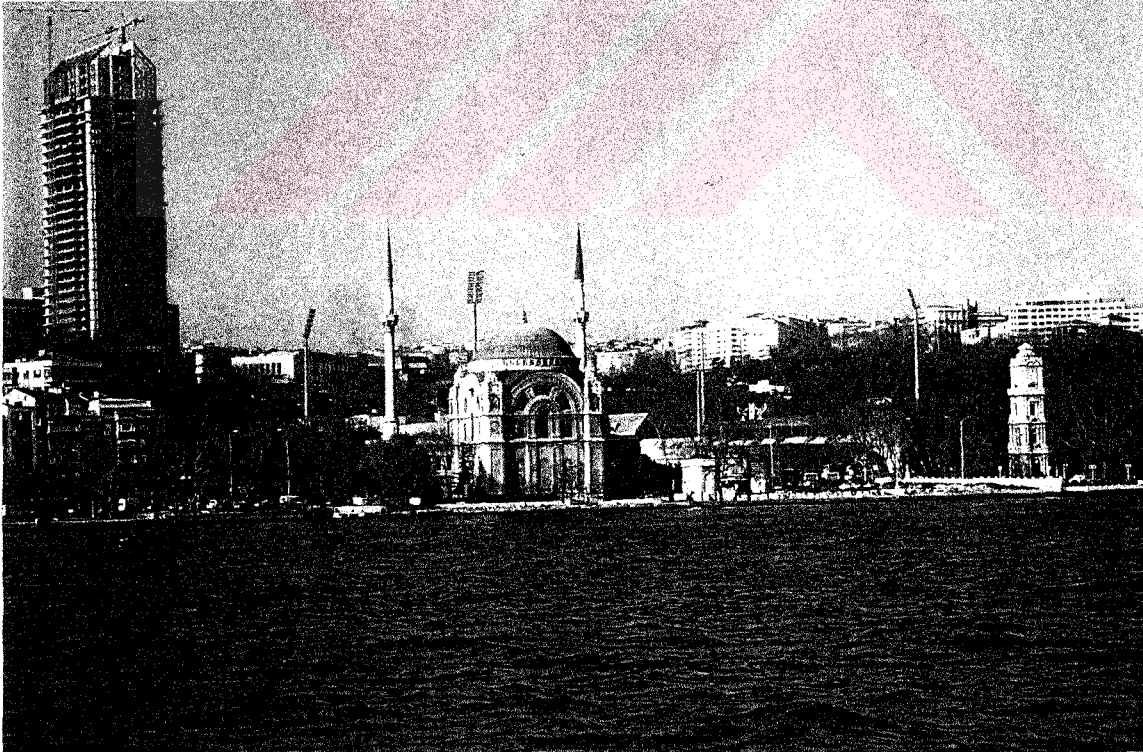
Üzeri yoğun süslemelerle dekore edilmiş kaplama taşlarının cinsinin yüksek mukavemetli olmaması, ısı farklılıklarının oluşturduğu hasarı tehlikeli hale getirmiştir. İncelemeler sonucu duvar dolgu malzemelerinin seçimi ve işçiliğinde eski Osmanlı eserlerindeki itinanın olmadığı, Ortaköy deresi yatağındaki yapının temelini yetersiz ve taşıma gücünün azalmakta olduğu belirlenmiştir. Hazırlanan restorasyon projesi gereğince 20 m. derinlikteki sağlam zeminde inşa edilen 64 adet fore kazık, cami beden duvarları boyunca karşılıklı yerleştirilmiş, duvarlardan demir putreller geçirilmiş ve araları betonla doldurulmuştur. Duvarlar boyunca enjekte edilen 80 ton çimento şerbeti ile zemin takviyesi yapılmıştır (Kartın, 1974, s.87). Çalışmalar 1967 yılında başlamış, askıya alınan kubbedeki nakışların fotoğrafları çekilmiş, renkli kalıpları çıkarılmış, içerideki minber, kürsü, avize ve yazılı levhalar sökülmüş, ahşap zemin döşemesi kaldırılmıştır. Kubbe ve ağırlık kuleleri, duvara aktarılan yükün kaldırılması amacıyla sökülmüş, bu işlem sırasında içteki nakışlı basık tuğla kubbenin dıştan algılanan ikinci bir tuğla kubbe ile yükseltildiği anlaşılmıştır. 1968 yılında tamamlanan temel takviyesinden sonra, yıkılan kubbe, iç ve dış gabarileri aynı kalmak suretiyle çift cidarlı betonarme kubbe olarak yeniden inşa edilmiş, 1969 yılından itibaren caminin iç ve dış dekoratif elemanlarının restorasyonuna başlanmıştır (Vakıflar Bülteni,1970, s.63). Bu çalışma sonrası, 1970'lerin ortalarında ibadete açılan cami, 1985 yılında bir yangın geçirerek 1991 yılında tekrar onarılmıştır. Geçirdiği restorasyonlarla büyük ölçüde özgün yapısına bağlı kalınarak yenilenen Ortaköy Camii, 19. yüzyıl ortalarında Boğaziçi'ne doğru genişleyen kentin anıtsal dokusunun yapıtaşlarından (Şekil 3.5).



Şekil 3.4. Ortaköy Camii genel görünüm



Şekil 3.5. Ortaköy Camii denizden görünüm



Şekil 3.6. Dolmabahçe Camii denizden görünüm

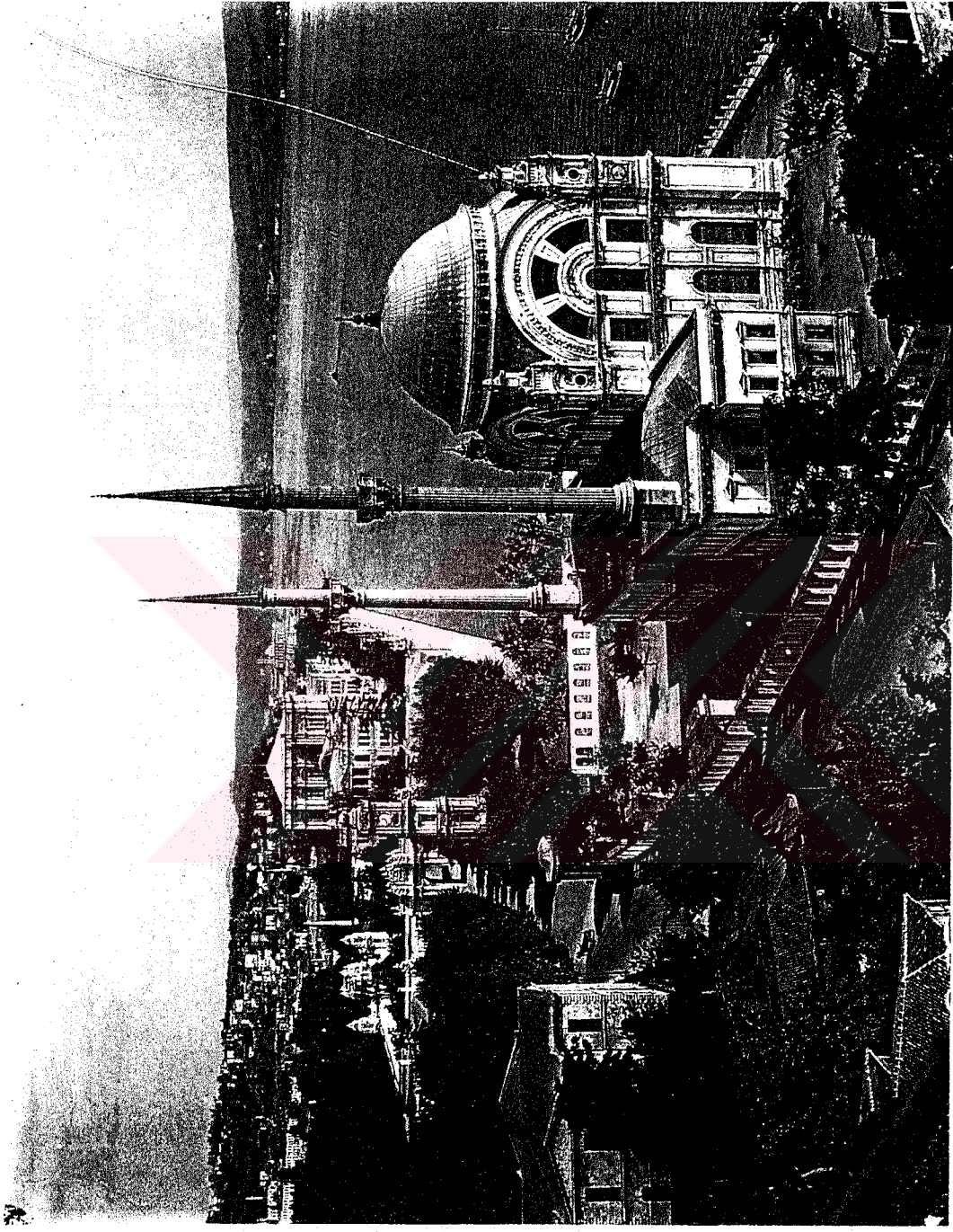
3.1.5. Dolmabahçe Camii

Kabataş ve Beşiktaş semtleri arasında, Dolmabahçe Sarayı'nın yanında, Hazine Kapısı tarafında, sahilde bulunan caminin asıl adı Bezmialem Valide Sultan Camii' dir, ancak konumu nedeniyle Dolmabahçe Sarayı bütünü içinde düşünülüp birlikte anılmaktadır (Şekil 3.6). Caminin yapımı, 1852 yılında Sultan Abdülmecid' in annesi Bezm-i Alem Valide Sultan tarafından başlatılmıştır. (Tuğlacı, 1993, s.109). Önceleri bir koy halindeyken, I. Ahmed zamanında doldurularak Dolmabahçe adını alan sahada inşa edilen caminin dört duvarı Valide Sultan zamanında yapılmış, kendisinin ölümü üzerine, yapı Abdülmecid tarafından tamamlanmıştır (Öz, 1965, s.20). Öz (1965, s.20), Sözen (1975, s.347) ve Aslanapa (1986, s. 447) cami inşaatının 1853'de, Tuğlacı (1993, s.109) 1854'de tamamlandığını kaydeder. Batur ise caminin iki yılı aşkın yapım sürecinin sonunda 23 Mart 1855'te bir cuma töreniyle ibadete açıldığını belirtir (Batur, A., 1994b, s.88).

Dolmabahçe Camii'nin eskiden diğer selatin camiler gibi bir dış avlusu bulunmaktaydı, 1948 yılında Dolmabahçe meydanının açılması ve yol düzenleme çalışmaları sırasında avlu duvarları yıkılmış ve avlunun büyük bölümü meydana katılmıştır (Tuğlacı, 1993, s.110), (Şekil 3.7). Kagir ayaklar arasında dökme demir parmaklıklı ve kemerli pencereleri olan avlu duvarına ek olarak, caminin kuzeydoğu köşesindeki sebil de yıktırılmış, muvakkithane ise deniz tarafına taşınmıştır (Batur, A., 1994b, s.89). Caminin dört kapı ile çevrili avlusunun Dolmabahçe Sarayı ve saat kulesi yönüne bakan kapısının üzerinde dört beyitten oluşan manzum bir kitabe bulunmaktaydı, metni Ziver Paşa, yazısı Ali Haydar Efendi' ye ait olan bu kitabe, bugün deniz tarafında mihrap duvarının önüne konmuştur (Yücel,1968, s.4674). Kitabenin metni (İstanbul Abideleri, 1940, s.32):

Makamın Vâlide Sultan "Bezmialem" ukbâ
Edince; mâbedinin yapmış idi çâr divârın
Tamam etti annın Abdülmecid Han cümle bünyanın
Zihi ikmal kıldı bu behin hayrî pür envarın
Gariki nûri rahmet ola ta kim maderi ya Rab
Cihandan etme bir an dûr o şahın mihri didarın
Ezan vakti tarih oldu Ziver siytievç üzre
Bu mâbed oldu cami; vâlide sultanın âsârın

H.1270/ 1853



Şekil 3.7. Dolmabahçe Camii'nin avlu duvarları yıkılmadan önceki hali [Fotoğraf: Sébah-Joallier (1857-1908)].

Dolmabahçe Camii'nin gerçekleştirilmesinde Garabet Balyan ve oğlu Nigoğos Balyan beraber çalışmışlardır (Tuğlacı, 1981, s.172; 1993, s.306). Öz (1965, s.20) yapının mimarını Serkis Balyan, Sezgin (1984, s.198) ve Aslanapa (1986, s.447) Nigoğos Balyan, Batur (1994b, s.88) Garabet Balyan olarak işaret etmektedirler.

Yapı 1876, 1892, 1906 ve 1911 yıllarında onarım görmüştür (B.O.A., D.İ. no 49995, Ş.D.İ. no 6858, E.İ. no 7).

Dolmabahçe Camii, 1948-1961 yılları arasında deniz müzesi olarak kullanılmış, müzenin yeni binasına taşınması üzerine tekrar ibadete açılmıştır. Yapı, 1966 yılında Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından restore edilmiştir (Yücel, 1968, s.4674).

Caminin harim bölümü, değişik pencere düzeni ile dikkat çeker. Ön cephede dönem camilerinde gelenek haline gelen hünkar kasrı bulunmaktadır. Cami, Ortaköy Camii ile beraber Boğaziçi' nin Rumeli kıyısına kişilik veren anıtlardan biridir.

3.1.6. Teşvikiye Camii

Şişli İlçesi'nde, Teşvikiye semtinde bulunan caminin yerinde ilk cami H.1209 / 1794-95 yılında III. Selim tarafından yaptırılmıştır (Batur, A., 1994d, s.257). Öz (1962, s.46), Abdülmecid'in 1853 yılında bu camiye ilaveler yaptırdığını, Tuğlacı (1981, s.168) ise eski caminin yerine 1853 yılında bu caminin yapıldığını belirtir; Ödekan (1997, s.394) yapım yılı olarak 1854 tarihini verir. Batur (1994d, s.257) da eski cami harap olduğu için H.1271 / 1854 yılında Abdülmecid tarafından olasılıkla yeniden yaptırıldığını kaydeder (Şekil 3.8).

Caminin duvarındaki belgeye göre hünkar mahfili kapısındaki kitabesi şöyledir:

Şeh-i âli himem bu semti ihya eyleyip kıldı
Ahalisi için bu cami-i zibayı nev-bünyad
Devam-ı şevket için eyleyip hayır dua etti
İki tarih-i cevher mayeyi Ziver kulu inşad
Güzel cami ki Teşvikiye namile şeref verir
Eser-i zib-i Cihan Abdülmecid Han eyledi icad

H. 1270 / 1853

Tuğlacı (1981, s.168), caminin 1794 yılındaki ilk mimarının muhtemelen Krikor Amira Balyan olduğunu kaydeder, Abdülmecid zamanında ise Garabet Balyan ve oğlu Nigoğos Bey birlikte çalışmışlardır (Tuğlacı, 1981, s. 168; Ödekan, 1997, s.394).

Yapı, II. Abdülhamid tarafından 1877 ve 1892 yıllarında onartılmıştır. Caminin 1877 yılındaki onarımını Küçük Yorgi Kalfa yapmıştır (B.O.A., D.İ. no 60439). Cami, H. 1309 / 1891-92'de Yuvan Efendi tarafından yenilenmiştir (Batur, A., 1994d, s. 257).



Şekil 3.8. Teşvikiye Camii ön görünüm

Teşvikiye Camii, semtin gelişmesinde başrolü oynamıştır. Önceleri kırsal görünüme sahip olan, avlanma ve nişan talim alanı olarak kullanılan bölgede, caminin Abdülmecid tarafından yenilenmesi sonrasında yerleşme başlamıştır. Bölgenin farklı noktalarında yer alan, üzerinde “ Eser-i Avatıf-ı Mecidiye Mahalle-i Cedide-i Teşvikiye ” (Abdülmecid’in karşılıksız iyilikseverliğinin eseri olan yeni Teşvikiye Mahallesi) ibaresi bulunan iki taş, Abdülmecid’in yörede mahalle kurulmasına yönelik teşvikini ve semtin adının kaynağını açıklamaktadır. Caminin geniş avlusunda III. Selim’in H. 1205/ 1790 ve II. Mahmud’un H. 1226 / 1811 tarihlerinde tüfikle nişan attıklarına dair nişantaşları vardır (Akbaşar, 1994, s.256)

Birçok çağdaşı gibi sadece bir dış avluya sahip olan cami, eğimli arazisi nedeniyle güney tarafında bodrum kat üzerinde yükselmektedir. Kuzey cephesinde iki yanda hüncar kasrı öne çıkmıştır, ortada ise cephe bir portik ile geri çekilmiştir; son cemaat yeri varlığını korumaktadır. Teşvikiye Camii, III. Selim döneminden çok, bir geç 19. yüzyıl yapısı olarak yorumlanabilecek özelliklere sahiptir; giriş düzenlemesiyle Abdülmecid döneminde yaygın olan şemadan da farklılaşmaktadır (Batur, A., 1994d, s.258). Çeşitli nitelikleri açısından geç dönem özellikleri gösteren yapı, değişik giriş düzenlemesiyle dikkat çekmektedir.

3.2. Abdülmecid Camileri, Plan Özellikleri

3.2.1. Tıbbiye Cami

Bizans dönemine ait bir yapının tonozlu bodrum kat ve temelleri üzerine, aynı plana sadık kalınarak inşa edilmiş olan Tıbbiye Camii’nde, harim bölümü haç plan şemasına sahiptir (Ek A.2).

Tonozla örtülü kollarının genişliği yaklaşık 6.5 metre, uzunluğu güney kol dışında yaklaşık 3.4 metre olan haç plan şemasının güney kolunun uzunluğu 3.8 metredir. Haç planın kuzey bölümü, kuzeydoğuda sonradan eklenen minarenin bir miktar öne çıkan dikdörtgen planlı kürsü kısmı, kuzeybatıda da 5.0 m.× 2.5 m. ölçülerinde bir mekan ile dikdörtgene tamamlanmıştır. Bu sayede düz bir hat oluşturan kuzey cephe, askeri bölge sınırlarını çevreleyen duvarların bir parçasıdır.

Yapının iki yanında, yaklaşık 1.5 metre ara ile kışla binaları yer almaktadır. Yapının doğusundaki bina ile arasında kalan bölümde abdest muslukları bulunmaktadır, binanın batısındaki bölüm ise uzun ve dar bir geçit niteliğindedir. Bu geçidin sonunda taştan iki kollu bir merdivene ulaşılmaktadır; merdivenin bir kolu bodrum kata iner, diğer kolu yaklaşık bir metre çıkarak caminin kuzeybatısındaki dikdörtgen planlı mekana açılan kapıya ulaşır. Yapıya, bu kapıdan başka, harim bölümüne açılan üç kapıdan girilebilmektedir. Bu girişlerden iki tanesi, güney cephesinde yapının geride kalan iki yan kanadında bulunmaktadır. Soldaki girişin güneyi ve batısı sonradan bir cemekelele çevrilmiştir, üstü oluklu levhalarla kapanmış olan cemekeleleli bu bölüme batı cephesinde açılan kapıdan girilmektedir. Yapının doğusunda iç kısımda kalan diğer kapı, minarenin güneye bakan girişine harimden ulaşımı sağlamak amacıyla açılmıştır, altı basamak çıkılarak yaklaşık 1.20 m. kotundaki minare kapısına ulaşılmaktadır.

Caminin içindeki, altı adet mermer sütun, yapımdan sonra eklenmiştir (Doğru, 1987, s.198). Bu sütunlar, güney kol dışında, haç planının kollarına ikişerli sıralar halinde yerleştirilmişlerdir. Yapının dış cephelerinde alt hizada kuzeye bakan altı, güneye bakan iki, doğu ve batıya bakan birer pencere bulunmaktadır.

3.2.2. Küçük Mecidiye Camii

Küçük Mecidiye Camii, 19. yüzyıl camileri içinde, plan şemasına getirdiği yeniliklerle özel bir yere sahiptir. Hünkar mahfillerinin gelişmesiyle ortaya çıkan ve 17. yüzyıldan itibaren görülmeye başlayan yapılar, hünkar köşkü, hünkar kasrı, hünkar dairesi adlarını alarak, son cemaat yeri, hünkar mahfili ve minarelerin kaynaşması ile 18. ve 19. yüzyıl boyunca Osmanlı camilerinin kuzey cephelerinin büyük bir değişim geçirmesini sağlamış, kütle ve etkinlik açısından önem kazanmışlardır (İnci, 1985, s.227). Küçük Mecidiye Camii'nin kuzeyinde bulunan iki katlı hünkar kasrı, alışlageldiği gibi doğu-batı doğrultusunda değil, kuzey-güney doğrultusunda yapıya eklenmiş; hacim bakımından da cami ana mekanı ile yarışan bir büyüklüğe ulaşmıştır (Batur, A., 1985, s.1062).

Caminin kuzeyinde bulunan duvarlarla çevrili avluya, batı tarafındaki kapıdan ulaşılmaktadır. Avlunun doğusunda müezzin ve imam konutu olarak kullanılan

hacimler uzanır. Cami ile bu yapılar arasındaki açıklıktan abdest musluklarının bulunduğu kısma geçilmektedir.

Cami, batı cephesinde bulunan sultan için yapılmış revaklı giriş ve doğu cephesinde hünkar kasrının ortası hizasında yer alan minare hesaba katılmazsa, ana girişten ve mihraptan geçen aksa göre simetrik bir plan şemasına sahiptir. Son iki yüzyıldır alışlagelen mihrap nişi bu camide yoktur, güney duvarı düz bitirilmiştir. Caminin tek minaresi, yapının rahat algılanabilen diğer üç cephesinde değil, istinat duvarına yakın olan doğu cephesinde bulunmaktadır. Minare, batı cephesindeki hünkar girişi ile aynı aks üzerindedir.

Yapıya kuzeyden dört basamaklı bir merdivenden çıkılarak girilmektedir, üç giriş kapısından ortadaki geniş tutulmuştur. Hollerle birbirine bağlanan doğu ve batı kanatlarından oluşan hünkar kasrı, girişin iki yanında oval kitleler oluşturacak şekilde simetrik olarak öne çıkmıştır. Bu bölümler, yapının güneyinde de dairesel bir hareketle harim kısmı ile birleşirler. Planda görülen bu oval elemanlar, yapıya çağdaşları arasında farklı bir hareket kazandıran, tasarım açısından yeni unsurlardır.

Girişten, yaklaşık 6.75× 11.80 metre boyutlu bir hole geçilir, girişin hemen önünde bulunan camekan sonradan eklenmiştir (Batur, S., 1982, s.64). Hol, güneyde ibadet mekanına iki büyük ayağın oluşturduğu üç açıklıkla bağlanmaktadır. Holün ibadet mekanına daha yakın olan bölümüne, taşıyıcı sistemin gerektirdiği iki sütun yerleştirilmiştir. Bu plan şemasında, ilk defa bu camide görülen bir özellik, Osmanlı camilerinin temel plan öğelerinden biri olan son cemaat yeri silinerek dağılım işlevini gören kapalı bir hol haline gelmiştir (Batur, A., 1985, s.1062). Son cemaat yerinin bulunmaması ve oval biçimlerin kullanımı, bu caminin plan tasarlaması açısından en önemli özellikleridir (Batur , S., 1982, s.66).

Holün her iki yanında, kuzey ucunda odaların, güney ucunda ise üst kata çıkan merdivenlerin bulunduğu oval planlı bölümler yer almaktadır. Hol, iki yandan karşılıklı kapılarla yan sofalara açılmaktadır. Batı kanatta bulunan sofa, aynı zamanda karşılıklı basamaklarla yükseltilmiş bir platformdan ulaşılan hünkar girişi sofasıdır. Bu kanattaki oda, hünkar girişi sofasına yer ayrıldığı için, doğu kanattaki odadan daha

küçük tutulmuştur. Hünkar kasrının giriş katında kuzeye bakan altı, doğuya, batıya ve yan kanatlarda girişe bakan birer pencere açılmıştır (Ek B.1).

Batı kanattaki odanın karşısındaki iki kollu dönel merdivenden çıkılarak küçük bir sahanlığa varılır. Bu sahanlık, batıda abdest bölümüne açılan küçük bir odaya, doğuda hünkar kasrının merkezinde bulunan, giriş holünün üzerine rastlayan kare planlı büyük bir hole bağlanmaktadır. Merdivenin tam karşısındaki oval planlı oda, padişaha ayrılmıştır. Bu oda güney batıdan, revaklı hünkar girişinin üzerinde bulunan küçük bir oda ve abdest bölümü ile ilişkilidir, ayrıca güney doğudan kare planlı merkezi hol ile bağlantısı bulunmaktadır. Merkezi hol, güney tarafının batı ucundan, ibadet mekanına açılan hünkar locasına bağlanmıştır. Bu mekanın orta bölümü, dairesel bir planla genişletilmiştir. Hünkar locası da benzer bir şekilde bir daire parçası şeklindeki konsolla camiye açılmaktadır.

Giriş katında, doğu kanatta bulunan merdiven yine iki kollu olmakla beraber sahanlığa sahiptir ve kolları daha dardır. Bu merdivenden çıkılarak ulaşılan sahanlık, doğuda minareyle, kuzeyde bir ucu dairesel odayla ve batıda kare planlı holle bağlantılıdır. Sahanlığın güneybatı ucundan, camiye açılan hanımlara ayrılmış galeriye geçilir. Bu kısım, iki açıklıkla ibadet mekanı ile ilişki kurmaktadır. Bu açıklıklardan doğudaki, hünkar locasının simetriği olan daire parçası şeklinde tasarlanmış bir konsoldur. Hünkar kasrının üst katında kuzeye bakan on, batıya bakan üç, güneye bakan üç, yan kanatlarda girişe bakan birer pencere açılmıştır

Cami ibadet mekanının planı, bir kenarı yaklaşık 12.50 metre olan bir kare şeklindedir. Kuzeyden üç açıklıkla giriş holüne bağlanan ibadet mekanının, alt hizada doğu ve batısında üçer pencere, güneyinde ortada bulunan mihrabın iki yanında birer pencere açılmıştır (Ek B.2).

3.2.3. Hırka-i Şerif Camii

Hırka-i Şerif Camii, sahip olduğu önemi vurgulayacak şekilde özel bir düzenleme ile planlanmıştır. Dönemin diğer camilerinden farklı olarak, hünkar dairesinin camiye kazandırdığı Cuma namazı sonrası kabulleri ve bayramlaşmalardan oluşan ikinci işleve, bu camide kutsal emanetin korunması ve ziyaretini amaçlayan bir

üçüncüsü eklenmiştir (Ögel, 1989a, s.65). Kutsal emanet mekanı planı oluşturmada etkin rol oynamış, ziyaret ağırlıklı fonksiyon şeması cami tasarımına yansıtılmıştır.

Caminin etrafı demir parmaklıklarla çevrili avlusuna, üç yönde yer alan ve bina ölçeğine göre son derece görkemli saray kapılarını andıran kapılarla girilmektedir. Güneydoğudaki kapı bugün kullanılmamaktadır, batıdaki kapıdan kavisli bir merdiven ile taş döşeli cami avlusuna ulaşılmaktadır.

Ana girişten ve mihraptan geçen aksa göre simetrik plan şemasına sahip olan cami, dört ana kitleden oluşur; bunlar, doğu-batı doğrultusunda uzanan iki katlı hünkar kasrı, bu kütleyle güneyden bağlanan sekizgen planlı harim bölümü, yine sekizgen planlı olan ve mihrap duvarına bitişik Hırka-i Şerif Dairesi ile, harim bölümünü iki yandan kuşatarak hünkar dairesinden kutsal emanet mekanına ulaşımı sağlayan iki katlı ziyaret galerileridir.

Camiye giriş, üçü kuzey cephesinde, diğerleri doğu ve batı cephelerinde açılmış beş ayrı kapıdan sağlanmıştır. Ön cephede yer alan kapılardan ortadaki, iki kat boyunca yükselen ana giriş holüne açılır, bu holden de daha küçük kare planlı bir mekana geçilerek harim bölümüne ulaşılmaktadır. Cami cephesi, ortadaki kapının iki yanında, önünde ikişer sütun yer alan platformlarla geriye çekilmiştir, minare kürsülerinin bulunduğu köşelerde cephe tekrar öne çıkar. Platformların yanlarına açılmış kapılardan minarelere çıkış sağlanmaktadır.

Sütunların arkasındaki kapılardan, simetrik kanatlar halinde düzenlenmiş dikdörtgen giriş sofalarına ulaşılır, yan kısımlarda birer tuvalet ve üst kata çıkan merdivenleri barındıran bu sofalar, ana giriş holü ile ve kuzeydeki daha küçük, yamuk planlı ara sofalarla bağlantılıdır. Bu ara sofalardan her biri, yan cephelerde simetrik yerleştirilmiş dörder sütunlu yan giriş portiklerine açılan giriş sofaları, cami ana mekanı, ziyaret galerileri ve dikdörtgen giriş sofaları arasındaki sirkülasyonu düzenlemektedirler. Batıdaki hünkar dairesinin, dikdörtgen giriş sofası ile direkt bağlantısı da bulunmaktadır. Hünkar kasrının giriş katında, kuzeye bakan dört pencere, doğu ve batı cephelerinde ikişer pencere bulunmaktadır, merdivenlere rastlayan kısımlar niş halinde düzenlenmiştir (Ek C.2).

Caminin üst katında, alt kat planı bazı değişikliklerle tekrar edilmiştir. Alt kat planında hünkar girişlerini oluşturan portikler, üst katta kapalı mekana dahil edilmişlerdir. Yan kanatlardaki dikdörtgen sofalar, alt kattaki sütunların üzerine gelecek şekilde büyütülmüştür. Üst katta kuzeye bakan onbir pencere, güneye bakan dört pencere, doğu ve batıya bakan altışar pencere bulunmaktadır (Ek C.3).

Hırka-i Şerif Camii düzeninde, kutsal emanet mekanı, mihrap arkasındaki yeri ve sekizgenin cami planında da tekrar edilmesiyle belirleyici öneme sahiptir. Ziyaretçilerin galeriye bir koldan girip, kutsal emaneti görmesi ve cami etrafında dolaşmak suretiyle diğer koldan çıkması ile kesintisiz bir dolaşım yolu düzenlenmiştir. Kutsal emanetin sekizgen planların oluşturduğu düzenleme yoluyla görülmesi, İslâm'ın ünlü sekizgen planlı ziyaretgâhı, Emevilerin ilk anıtsal yapısı, 19. yüzyılda Osmanlı topraklarında bulunan Kubbet ül Sahra (Kudüs, M.681) ile benzerliği akla getirmektedir; Kubbet ül Sahra' da Peygamberin miracının başladığı yer olduğuna inanılan kaya merkez alınmak ve üzeri kubbe ile örtülmek suretiyle iki sekizgen kayayı çevirmekte, aralarında oluşan geçit kaya etrafında tavafi sağlamaktadır (Ögel, 1989a, s.66). Gelenek yaratan bir ziyaretgâh planı olarak benzer düzenlemenin, geçmiş yüzyılların çeşitli unsurlarını tasarıma katan 19.yüzyıl seçmeci tavrının hakimiyetinde Hırka-i Şerif Camii'nde kullanıldığı düşünülebilir.

3.2.4. Ortaköy Camii

Üç tarafı denizle çevrili bir rıhtım üzerinde bulunan Ortaköy Camii, 19. yüzyıl selatin camilerinde olduğu gibi asıl ibadet mekanı olan harim ve harime kuzeyden birleşen iki katlı hünkar kasrından meydana gelmiştir. Her iki bölümün oluşturduğu kompozisyon kuzey-güney aksına göre, batıdaki hünkar girişi dışında simetriktir. Harim bölümü ve hünkar kasrı, planın doğu ve batısında ölçü olarak eşit uzunluğa sahiptir. Bu durum Ortaköy Camii'ne has bir özelliktir ve iki bölümün eşitliğini ifade eden bir ölçülendirmedir (Batur, A., 1994c, s.143).

Bir bodrum kat içeren platform üzerinde bulunan yapıda, harim bölümünün planı, dış yüzeyde kenarları nişlerle dalgalanan, bir kenarı yaklaşık 12.25 metre uzunluğunda bir kare şeklindedir, güney cephede mihrap nişi çıkıntısı

bulunmamaktadır. Köşeleri geniş ayaklarla vurgulanan harim bölümünde, her duvarda üç adet olan pencere açıklıkları niş biçiminde içeri çekilerek hareketli cepheler elde edilmiştir. Oluşturulan içbükey yüzeyler, her cephede öne çıkan dörtte biri duvara gömülü dört adet yuvarlak kesitli kolonla alternatifli düzenlenerek planda çizgilerin dalgalı sürekliliği sağlanmıştır. Birbirini izleyen bu içbükey-dışbükey hareketler, barok bir tasarım anlayışını yansıtmaktadır. Ortaköy Camii, planda dış konturda, ibadet mekanını sınırlayan duvarlara kazandırılan barok hareket ile son dönem Osmanlı camileri arasında benzersizdir.

İki katlı hünkar kasrı, doğu-batı doğrultusunda gelişmiş, yanlarda kademelenen U biçiminde bir plan şemasına sahiptir. Hünkar kasrının doğu ve batı kanatları, zemin katta giriş holü ile, üst katta localarla ibadet mekanına açılan bir galeri ile birbirine bağlanmıştır.

Minareleri de içeren hünkar kasrının doğu ve batı kanatları arasında, ortada bulunan cami girişine, çift yönlü eğrisel merdivenlerle çıkılan bir platformdan ulaşılmaktadır. Nusretiye Camii'nin eğrisel merdiven şemasını hatırlatan merdivenin başladığı çizgide hünkar kasrının kolları birbirine yaklaşarak girişe bir derinlik kazandırır ve cami içine yönelme duygusuna katkıda bulunurlar.

Giriş kapısının iki yanında birer pencere açılmıştır. Enlemesine gelişmiş dikdörtgen planlı giriş sofası, cami iç mekanı ile yan kanatlar arasında sirkülasyonu düzenleyen bir hol niteliğindedir, son cemaat yeri bu bölümde ortadan kalkmıştır. Hünkar kasrının her iki kanadında da birbiri ile bağlantılı, üçer tane dikdörtgen planlı mekan bulunmaktadır. Giriş holünün iki yandan bağlandığı ortadaki bölümler, tuvaletleri barındıran, kuzey ve güneydeki odalara açılan birer orta sofa şeklinde düzenlenmiştir. Doğu kanatta bulunan orta sofa, planda her iki yandan bir miktar öne çıkmıştır.

Diğer kanattaki orta sofanın denize bakan cephesinde hünkar girişi bulunmaktadır. İki yandan dokuz basamaklı birer merdivenle ulaşılan hünkar girişi, üç açıklıklı bir portik halindedir, hünkar girişinin konumu, hünkarın deniz yolunu kullandığını ortaya koymaktadır (Şekil 3.26).

Üst kata çıkan merdivenler, protokol ve güvenlik nedeni ile giriş holünde değil, yan kanatlarda bulunmaktadır. Hünkar girişinin bulunduğu batı kanatta kuzeye bakan bölüme, üç kollu eliptik bir merdiven yerleştirilmiştir. Doğu kanadında ise, güney uçta, sade, iki kollu bir merdiven bulunmaktadır (Ek D.2).

Üst katta, kasrın her iki kanadında güneye bakan üçer pencere, doğu ve batıya bakan yan cephelerde her bölümde üçer tane olmak üzere dokuzar pencere, kuzeye bakan cephede yine üçer pencere açılmıştır. Alt katta doğu kanatta bu pencere düzeni aynen tekrarlanmış, batı kanatta ise hünkar girişi ve kuzey taraftaki hünkar merdiveni nedeni ile pencere sayısı azalmış ancak aynı düzen sağır nişler halinde tekrarlanmıştır. Alt katta, yan kanatların girişe bakan iç yüzeylerinden minare girişleri verilmiştir. Doğu kanatta minare girişinin yanında çift sıra halinde dört pencere bulunmaktadır; batı kanatta bu yüzün alt sırasında aynı düzende nişler oluşturulmuş, üst katta nişlerin aksında pencereler açılmıştır.

Hünkar kasrı üst kat planında batı kanadında hünkara ayrılmış orta bölümdeki oda, hünkar girişinin üzerine gelecek şekilde öne çıkmış ve alttaki dört adet desteğe oturmuştur. Bu odada, mekanın genişlemesi ile kuzey ve güney cephelere birer pencere açılmıştır.

Cami ibadet sahnı ile hünkar kasrının eklemlenmesinde, yeni bir çözüme başvurulmuştur. Harim bölümünde kare plan iki büyük ayakla sınırlanmıştır, giriş holü ile harim bölümü arasında kalan, üstünde galerinin bulunduğu bölüm, son cemat yeri işlevini görmektedir. Bu bölümde duvar hareketleri ve ayakların dalgalı kesitleri ile planda üç adet kenarları yuvarlatılmış kare ortaya çıkmıştır. Bu bölümün üstünde galeri üç açıklıkla cami ana sahnına bağlanmaktadır. Bu açıklıklardan iki kenarda bulunan localar, daire yayı şeklinde konsollarla simetrik şekilde düzenlenmişlerdir. Localardan hünkara ait olan batı taraftakine, hünkar dairesinden geçilmektedir ve duvarlarla çevrilerek galeri ile ilişkisi kesilmiştir. Diğer iki loca, birbirlerinden haç planlı ayaklar ve kemerlerle ayrılmışlardır (Ek D.3).

3.2.5. Dolmabahçe Camii

Dolmabahçe Camii, kare planlı bir harim bölümü ile bu mekana kuzeyde eklenilen U biçiminde, yanları kademelenerek genişletilmiş iki katlı hünkar kasrından meydana gelmiştir. Ortaköy Camii'ne göre daha büyük oranlara sahip olan yapıda, hünkar kasrı doğu-batı doğrultusunda enlemesine gelişmiş bir plan şemasına sahiptir, minareler hünkar kasrının en uç dış köşelerine yerleştirilmiştir. Minarelerin konumları açısından cami ana sahnı ile ilişkileri zayıf kurgulanmıştır. Kuzey-güney aksına göre simetrik düzenlenen Dolmabahçe Camii'nin planında, harim bölümünün 25×25 metre boyutundaki kare planının köşeleri, yaklaşık 1 metre'yi bulan çıkmalarla vurgulanmıştır. Hünkar kasrı ile birleşen kuzey cephe dışında, ibadet mekanının serbest olan diğer üç cephesine, alt hizada iki yanda üçer, güney cephede iki pencere açılmıştır. Pencereler arasında kalan bölümler, pilasterlerle hareketlenmiştir. Küçük Mecidiye Camii ve Ortaköy Camii'nde olduğu gibi güney cephede dışarı taşan mihrap nişi bulunmamaktadır.

Cami iç mekanına giriş, kuzey cephede mihrap aksına açılan kapıdan sağlanmıştır, ayrıca hünkar kasrının iki yan kanadında denize bakan güney cephelerde simetrik portikler halinde düzenlenmiş girişler bulunmaktadır. Yapının kuzeyinde, doğu ve batı kanatlar arasında içeri çekilmiş olan orta bölümdeki giriş kapısına, üç adet beş basamaklı merdivenden çıkılarak ulaşılan platformdan varılmaktadır. Bu bölüm, girişe hazırlık sağlayan bir dış mekandır. Cami girişinin iki yanında ikişer tane geniş açıklıklı pencere bulunmaktadır. Cami içinde, kare planlı küçük bir hacim camikanla çevrilerek bir hazırlık mekanı yaratılmıştır. Bu hazırlık mekanını barındıran giriş holü, kapalı bir dağılım mekanıdır, son cemaat yeri özelliği ortadan kalkmıştır. Cami ana sahnına, hünkar kasrı yan kanatlarına ve üst kata çıkan merdivenlere bu mekandan ulaşılabilir. Bu bölümün güneyinde yer alan mekan, cami ana sahnından iki büyük ayakla ayrılmıştır ve giriş holü ile ilişkisi, ortada bulunan kapı ve iki yanındaki ikişer pencere ile sağlanmıştır. Bu bölüm, geleneksel şemada açık olan son cemaat yerini içeri alan bir çözüm önerisidir (Batur, A., 1994b, s.88).

Hünkar kasrının yan kanatlarında denize bakan cephede simetrik olarak düzenlenen girişlere, karşılıklı merdivenlerden çıkılarak ulaşılmaktadır.

Cephe zemin katta içeri çekilerek dört kolonlu birer portik oluşturulmuştur. İki yanında birer pencere bulunan kapılardan, kuzeyde üst kata çıkan üç kollu birer merdiveni barındıran ve iki yanda bulunan mekanlar arasında sirkülasyonu düzenleyen giriş sofalarına geçilmektedir. Bu sofaların cami ana sahnına yakın olan kısımlarındaki mekanlar, kapalı son cemaat yeri niteliğindeki bölüm ve hünkar kasrının kuzeydeki mekanları arasında dağılımı sağlayan ara sofalardır. Giriş katında her kanatta, yan dış cephelerde dörder, güney cephelerde altışar, kuzey cephelerde yedişer pencere açılmıştır (Ek E.1).

Hünkar kasrının her iki kanadında, üst katta kuzey ve güney cephelerde yedişer pencere, yan dış cephelerde beşer pencere, yan kanatların girişe bakan iç cephelerinde ikişer pencere bulunmaktadır; minare kürsülerinin önünde pencere düzeninde nişler açılmıştır.

Üst katta kapalı son cemaat yeri olarak nitelenen bölümün üzerine rastlayan mekan, kuzeyindeki, giriş holünün üzerinde bulunan enlemesine gelişmiş orta sofa ve yan kanatlarla bağlantılıdır. Bu bölüm, üç açıklıkla ibadet mekanı ile ilişki kuran bir galeri şeklinde düzenlenmiştir. Bu galerinin yan kanatlar ve merdiven evleri ile bağlantılı orta sofaya açıldığı girişin iki yanında ikişer pencere bulunmaktadır (Ek E.2).

3.2.6. Teşvikiye Camii

Güney bölümünde bir bodrum kata sahip olan Teşvikiye Camii, 13×12 metre boyutunda kareye yakın dikdörtgen planlı bir harim bölümü ve yaklaşık 24×15 metre ölçülerinde iki katlı bir hünkar kasrından meydana gelmiştir. Yüzyılın ikinci yarısına ait örneklerde olduğu gibi, hünkar kasrının bir bölümü zemin katta kapalı bir son cemaat yeri halinde düzenlenmiştir. Hünkar kasrı ve son cemaat yerinin planda kapladığı alan, harim bölümünün iki katını aşan bir büyüklüğe sahiptir. Harim bölümünde, doğu ve batı cephelerde alt sırada üçer pencere, güneyde ise mihrabın iki yanında birer pencere açılmıştır.

Teşvikiye Camii, hünkar kasrının doğu kanadında bulunan merdiven haricinde, kuzey-güney aksına göre simetrik düzenlenmiştir. Kuzey cephesinde girişin

bulunduğu orta bölüm, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde olduğu gibi, içeri çekilmiştir. Ancak söz konusu camilerde giriş aksı ve yan kanatlar ayrı kitlelerdir, Teşvikiye Camii'nde ise giriş aksı, yanlardaki kanatlar arasında üç basamakla çıkılan, dört adet sütunun oluşturduğu bir portik olarak düzenlenmiş ve cepheye dikdörtgen bir kitle havası kazandırmıştır. Bu düzenleme ve harim bölümünün son cemaat yerini içeren hünkar kasrının yarısı kadar yer kaplaması, Teşvikiye Camii'nin Abdülmecid camilerinden daha ileri bir tarihi işaret ettiğini düşündürmektedir (Batur, A., 1994d, s.258).

Hünkar girişi, kuzey cephede, merdivenin bulunduğu doğu kanattadır. Karşılıklı üçer basamakla çıkılan bir platformdan ulaşılan girişin batı kanatta da simetriği düzenlenmiştir. Yan kanatlardaki simetrik girişlerden giriş sofalarına, oradan da kapalı bir son cemaat yeri olarak tanımlanabilecek bölüme geçilir. İçeri çekilmiş yüzeyde, cami orta ekseninde bulunan giriş kapısı, doğrudan son cemaat yerine açılmaktadır. Yan kanatların portiğe bakan iç yüzlerinde, giriş sofalarına açılan birer kapı daha bulunmaktadır. Merdivenin üst kata ulaştığı bölüm, doğu kanatta bu girişin üzerine rastlamaktadır. Batı kanatta, portikten ulaşılan girişin yanında minare kürsüsü yer almakta, minareye, giriş sofasından çıkılmaktadır.

Kasrın yan kanatlarında, alt katta kuzeye bakan kapılardan doğudakinin yanında iki, batıdakinin yanında bir pencere, portiğin gerisinde, ana giriş kapısının iki yanında birer pencere açılmıştır. Batı cephede on, doğu cephede oniki, güney cephede sekiz pencere çift sıra halinde yerleştirilmiştir.

Son cemaat yeri, planda enine gelişmiş iki dikdörtgen kompartıman şeklindedir. Kuzeydeki daha büyük dikdörtgenin, güneydeki ile birleştiği hat üzerinde, iki yanda birer kolon yerleştirilmiştir. Son cemaat yeri, güneyden iki büyük ayakla belirlenen üç açıklıkla harim kısmına bağlanmaktadır (Ek F.1).

Hünkar kasrının üst katında, padişaha ve maiyetine ayrılan bölüm, parçalanmamış, tek bir mekan halinde, üç adet açıklıkla harime açılan bir galeri şeklinde düzenlenmiştir. Kuzey cephede, üst sırada sekiz pencere açılmıştır.

3.2.7. Plan Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme

Abdülmecid'in yaptırdığı selatin camileri, plan şemasında bazı ortak özelliklere sahiptir. Belirli bir topluluğun kullanımına yönelik olan Tıbbiye Camii ise, sultanın ziyareti için uygun düzenlemeleri ve gelişmiş plan özellikleri bulunmayan, sade ve küçük ölçekli bir yapıdır (Tablo 3.1).

Bir Bizans yapısının bodrum katı üzerine aynı planın uygulanmasıyla inşa edilmiş olan Tıbbiye Camii'nde, Orta Bizans'tan itibaren kilise yapılarında gelişen kısa kollu Yunan haçı plan şemasının görülmesi, bodrum katın kripta olduğu varsayılarak, ilk yapının bir kilise olabileceğini düşündürmektedir. Cami plan özellikleri bakımından, Osmanlı geleneğinden 14. yüzyılda görülen tek kubbeli mekanın yanlarda tonozlaşmış kemerlerle genişletildiği örneklerle veya Bursa Yeşil Camii gibi çok işlevli erken Osmanlı yapıları olan ters T planlı camilere benzerlik göstermektedir.

Abdülmecid' in yaptırdığı selatin camileri, klasik Osmanlı camilerinde bulunan, doğu ve batıda yer alan galerilere, revaklı iç avlulara sahip değildir. Osmanlı mimarisinde daha çok geç dönem özelliği olan ve Eyüp Sultan, Nuruosmaniye, Laleli, Beylerbeyi, Nusretiye camilerinde de görülen, mihrabın planda dışa taşkın ayrı bir bölüm halinde gelişmesi, bu camilerde söz konusu değildir. Ancak, 18. yüzyıl camilerinde ortaya çıkmaya başlayan, bahçe görünümlü dış avlular incelenen camilerde de tercih edilmiştir.

Abdülmecid dönemi selatin camileri, ibadet mekanında Klasik Osmanlı cami mimarisinin değişmez özelliği olan merkezi kubbe ile örtülü, temel geometrik plan uygulamasını devam ettirmişlerdir. Bu camilerin ortak özelliği, klasik döneme göre küçük ölçülere sahip harim bölümlerinin, yarım kubbelerle veya galerilerle genişletilmemiş olması ve Hırka-i Şerif Camii dışında, kare veya kareye yakın plan şemasının uygulanmış olmasıdır. Bu camiler arasında, Ortaköy camii ibadet mekanının dış konturlarına yansıyan barok özelliklerle farklı bir karakter taşır. Küçük Mecidiye Camii'nin diğer camilerden farklı olarak kuzey-güney doğrultusunda gelişmiş hünkar kası planında da oval tasarım dikkat çeker.

Özel bir yapı olan Hırka-i Şerif Camii'nde, ziyaretgâh planı olarak Kubbet ül Sahra örneğinde olduğu gibi bir sekizgen seçilmiş, dolaşımın gerektirdiği dairesel plana en yakın olan bu geometri, diğer camilerden farklı olarak, yapının kendine özgü işlevinin gerçekleştirilmesine kolaylık sağlamıştır. Esasen, Türk dini mimarisi çerçevesinde sekizgen plan tekke ve medreselerde de görülmekte, 17. yüzyıl İstanbul külliyelerinde mescit veya derslane-mescit olarak ortaya çıkmaktadır² (Ögel, 1989a, s.65).

Abdülmeccid'in selatin camilerinde planda görülen en önemli değişiklik, geleneksel Osmanlı camilerinde karakteristik bir öge olan son cemaat yerinin yapı içine alınarak, giriş cephesini hünkar mahfilini de içeren iki katlı hünkar kasrının kaplamasıdır. Erken İstanbul camilerinde bir galeriden ibaret olan hünkar mahfili, caminin batı duvarına yerleştirilmekte ve bir bölmeyle esas hacimden ayrılmaktaydı, 17. yüzyılda caminin güneybatı köşesine yerleştirilen ek yapılara dönüşen hünkar mahfilleri, 18. yüzyılın sonuna doğru fonksiyonel ve biçimsel yeni gereksinimler sonucu, değişik bir düzenleme ile ele alınmışlardır (Batur, S., 1970, s.98). Bu dönemde, çağın yaşama ve davranış koşulları ile ilgili olarak, resmi ilişkilerde olduğu kadar, gündelik yaşantıda da dışa dönüklük ağırlık kazanmış, bazı görevlerini devlet adamlarına devreden ve maiyetini genişleten padişah, saray duvarları arasından çıkarak, kentin çeşitli yerlerinde konaklamaya başlamıştır. Bu gelişmenin sonucu olarak, hünkar mahfilleri, giriş cephelerinde bir tür köşkle tamamlanmış; hünkar köşkleri, saray duvarları dışında sürdürülen bir yaşamın durak yeri haline gelmiştir (Arel, 1975, s.77).

Ondokuzuncu yüzyılda plan şemasında görülen değişikliklerle, 14. yüzyıldan bu yana Osmanlı cami mimarisinin temel elemanlarından biri olan son cemaat yeri, avlu(açık mekan) ile cami hacmi(kapalı mekan) arasında bir geçiş mekanı olma niteliğini yitirmiştir. Beylerbeyi Camii'nde görülen bu gelişme Küçük Mecidiye Camii'nde tamamlanmış, son cemaat yeri kapalı hale getirilerek yapı içine dahil edilmiştir (Batur, S., 1970, s.103). İstanbul camilerine özgü bu değişikliğin nedeni, Batılılaşmanın getirdiği yeni protokol düzeninde aranmalıdır; Avrupa

² İstanbul'da Bayrampaşa Tekkesi, Galata Mevlevihanesi, Rüstem Paşa Medresesi; Köprülü, Kara Mustafa Paşa ve Amcazade Hüseyin Paşa külliyelerinin derslane-mescitleri sekizgen planlı yapılara örnek verilebilir.

monarşilerinin törensel protokolünden esinlenmeler taşıyan Cuma selamlığı ve bunun gerektirdiği kalabalık maiyet, camilere yeni işlevler yüklemiş, buna İstanbul'un çeşitli semtlerinde yapılmış yeni camilere gidip gelmenin gerektirdiği yeni hacim ve düzenleme gerekleri de eklenmiştir (Batur, A., 1985, s.1061).

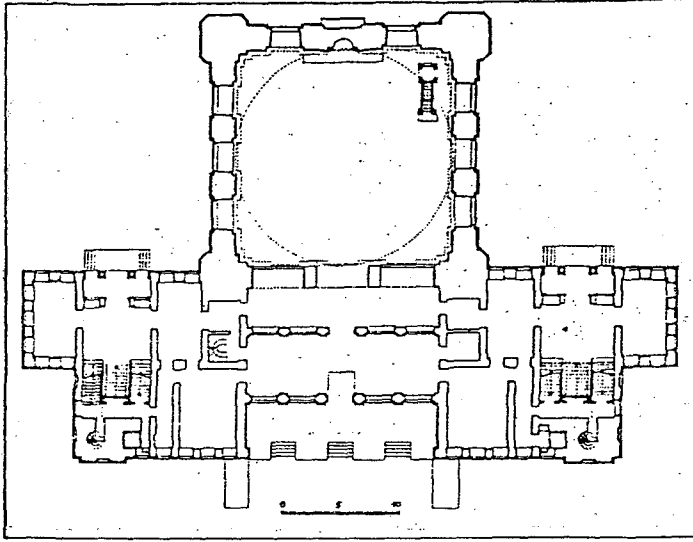
Bu bağlamda Küçük Mecidiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii'nde son cemaat yeri tamamen giriş holüne dönüşürken, Ortaköy Camii'nde giriş sofasının gerisinde, ibadet bölümü ve hünkar kasrının mafsallandığı noktada harimden iki büyük ayakla ayrılan bir bölüm haline gelmiş, Dolmabahçe Camii'nde yine giriş holünün arkasında, ancak yan kanatlarla da bağlantılı bir şekilde düzenlenmiştir. Bu camilerden belirgin farklarla ayrıldığı için daha geç bir döneme ait olması muhtemel olan Teşvikiye Camii'nde son cemaat yeri, planda harim bölümünden daha fazla yer kaplayan, ana giriş kapısının açıldığı bölümdür.

Camilerde hünkar girişi genelde ulaşım yollarına ve yapının çevresiyle kurduğu ilişkiye uygun olarak yerleştirilmiştir. Dolmabahçe Camii ve Ortaköy Camii'nde deniz ulaşımına olanak sağlayan bir düzen gözetilmiştir. Ortaköy, Küçük Mecidiye ve Hırka-i Şerif camilerinde batı cephesinde bulunan hünkar girişi, Teşvikiye Camii'nde kuzey cephede, Dolmabahçe Camii'nde güney cephede yer almaktadır.

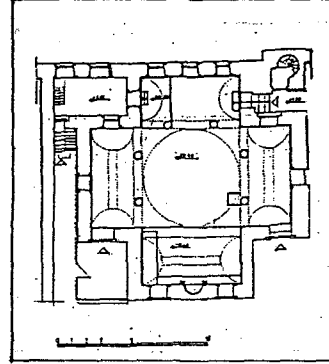
Bu dönemin selatin camileri, yerden birkaç basamakla yükseltilmiştir. Bu yükselme Ortaköy Camii'nde, Nusretiye'deki gibi iki yanlı eğrisel bir merdivenle barok karaktere bürünmüştür. Yapının içinde üst kata çıkan merdivenler, Teşvikiye Camii dışındaki camilerde hünkar ve maiyeti için ayrı olarak düzenlenmiş, hünkar kasrının her iki kanadına birer merdiven yerleştirilmiştir. Hırka-i Şerif ve Dolmabahçe camilerinde her iki merdiven de eş karakterli düzenlenirken, Ortaköy ve Küçük Mecidiye camilerinde hünkara ait merdiven daha gösterişli tasarlanmıştır.

İncelenen camilerde minareler, hünkar kasrındadır. Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii'nde kasrın iki yanında, önde bulunan minareler, Ortaköy Camii'nde iki yan kanadın ana girişe bakan iç yüzlerine yerleştirilmiştir. Teşvikiye Camii'nin tek minaresi de konum açısından Ortaköy örneğine benzerlik gösterir. Küçük Mecidiye Camii'nin hünkar kasrının doğu cephesinde, orta hizada bulunan minaresinin, eski bir yapıdan kalma altyapı üzerinde inşa edilmiş olması ihtimal dahilindedir.

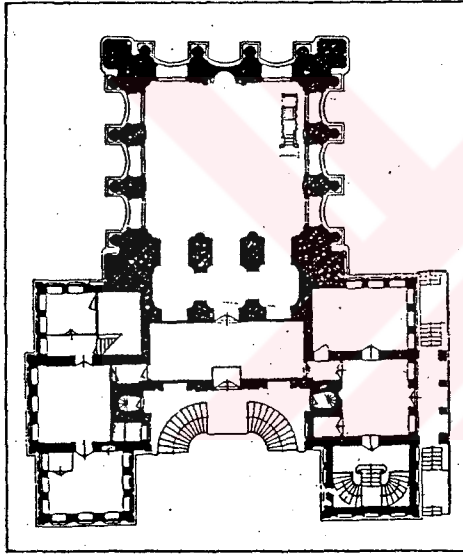
TABLO 3.1. ABDÜLMECİD CAMİLERİ PLAN TABLOSU



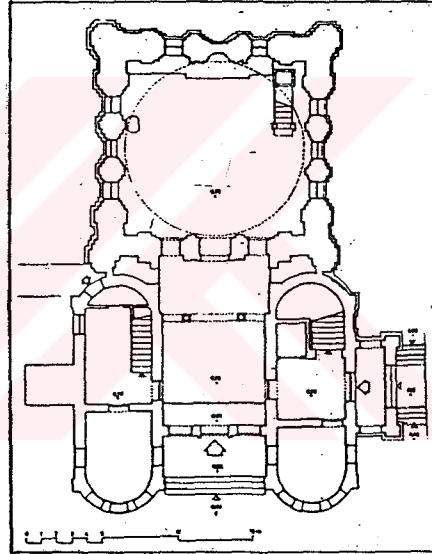
Dolmabahçe Camii



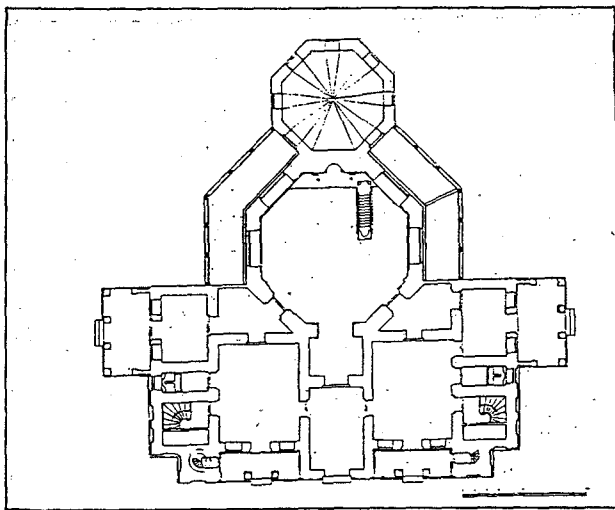
Tibbiye Camii



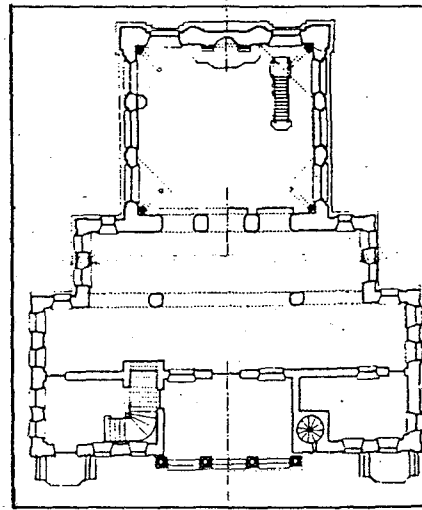
Ortaköy Camii



Küçük Mecidiye Camii



Hırka-i Şerif Camii



Teşvikiye Camii

3.3. Abdülmecid Camileri, Dış Cephe Özellikleri

3.3.1. Tıbbiye Camii

Tıbbiye Camii, kagir ve tek kubbeli bir yapıdır. Merkezi kubbe ile örtülü haç plan şemasının kollarının üst örtüsünü, daha önce de bahsedildiği gibi, tonozlar oluşturmaktadır. Kubbe, sekizgen bir kasnakla yükseltilmiştir. Kasnağın altında, geçiş ögesi pandantifler bulunmaktadır. Kubbe, tonozlar, pandantifler ve minare külâhı kurşunla kaplanmıştır. Dış cepheleri oluşturan duvarlar kesme taştan yapılmış, sıvasız bırakılmıştır; doğu cephede bir sıra kesme taş ve bir sıra tuğla almaşık olarak örülmüştür. Kuzeydoğuda bulunan minare, tek şerefelidir (Ek A.3).

Güney cephede, öne çıkan yüzeyde üst sırada üç, alt sırada iki pencere açılmış, mihraba rastlayan orta kısım boş bırakılmıştır. Bu yüzdeki pencereler renkli camlıdır. Üst sıra pencereleri basık dairesel kemerlidir; altta mihrabın iki yanında bulunan, zemin kotundan başlayan pencereler ise dikdörtgen şekilli ve mermer sövelidir. Güney cephede, alt ve üst kat pencereler, bombeli bir silme takımı ile ayrılmıştır (Şekil 3.9). Güney cephenin geride kalan iki yan kanadında, zemin kotunda birer giriş kapısı bulunmaktadır. Kapılardan batıdaki bir camekanla çevrelenmiş, camekanın üstü oluklu levhalarla kapatılmıştır; bu sayede güney ve batı cephe zemin katta dik açı ile birleştirilmiştir. Oluklu levhanın üstünde kalan bölümde, güney cephenin yan kanadında ve öne çıkan ortadaki bölümün batıya bakan yüzeyinde birer adet kemerli pencere açılmıştır (Şekil 3.10). Güney cephenin doğu kanadında, küçük bir sundurma altındaki giriş kapısı mermer sövelidir, üstünde kemerli bir pencere bulunmaktadır (Şekil 3.11).

Kuzey cephe, plan özelliklerinde işaret edildiği gibi, iki yanındaki kışla binaları ile aynı hat üzerinde olup, kışlanın sınır duvarının bir parçası durumundadır. Yapının kuzeybatı bölümüne eklenen iki katlı dikdörtgen hacim, harim bölümünün öne çıkan kanadı ile birleşerek, kuzey cephede düz bir yüzey oluşturmuş; iki bölüm birbirinden kesme taşla örülmüş düşey bir hatla ayrılmıştır. Bu cephede iki sıra oluşturan altısı harim bölümünde, dördü batıdaki hacimde açılmış on pencere, dikdörtgen şeklinde ve sövelidir. Kuzey cephenin doğusunda minare kürsüsü hafifçe öne çıkarak cepheyi hareketlendirmiştir. Minare pabucu yoktur, tek

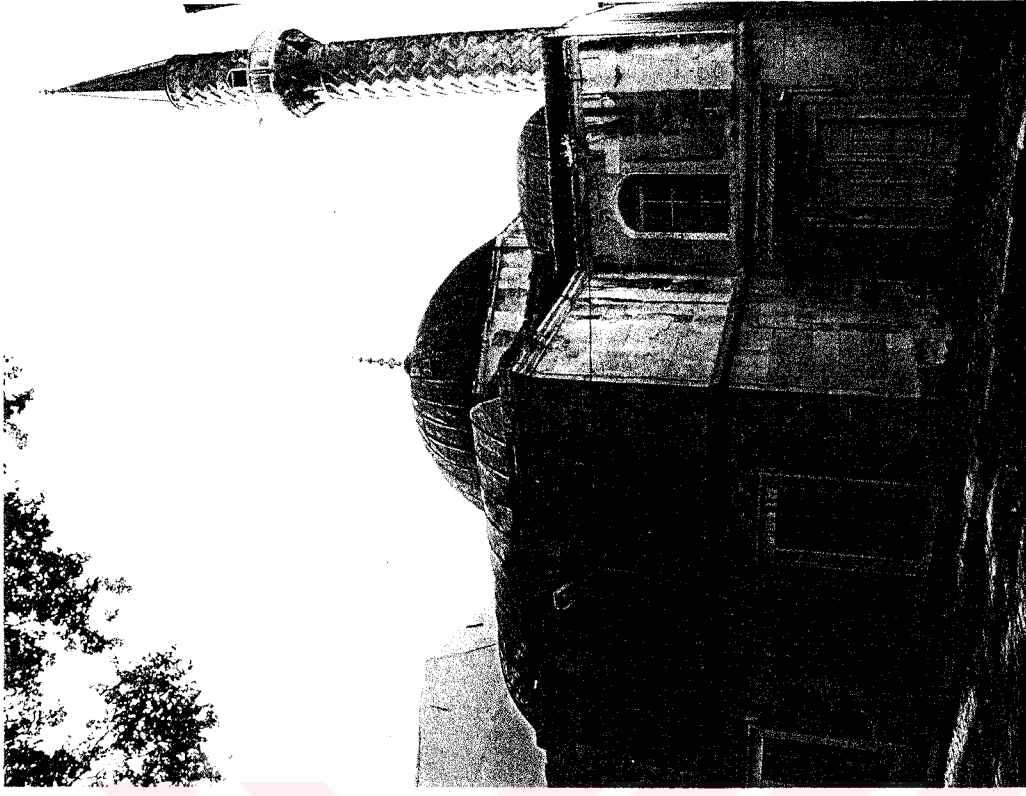
şerefeli minare dikdörtgen bir tabana, bir bilezikle oturtulmuştur. Minare kürsüsünün doğusunda, cephedeki pencerelere benzer düzende, demir parmaklıklı, altı üslü birer açıklığa sahip küçük bir duvar ile yapı, yandaki binaya bağlanmıştır.

Yapının kuzeybatısındaki hacme, güneyden, yandaki bina ile cami arasında kalan dar bir geçitle ulaşılmakta, altı basamakla çıkılan bir merdivenle güneye bakan kapıya varılmaktadır. Yapının batı duvarında öne çıkan kolda üstte üç, altta bir tane yuvarlak kemerli pencere açılmıştır. Caminin doğu cephesinde, öne çıkan kolda, alt sırada bir, bu kolun kuzeye bakan duvarında altı üslü birer kemerli pencere bulunmaktadır. Doğu cephede, öne çıkan kol ile minare kaidesi arasındaki yüzeyde bulunan kapının aksına, üst hizada yuvarlak kemerli bir pencere açılmıştır.

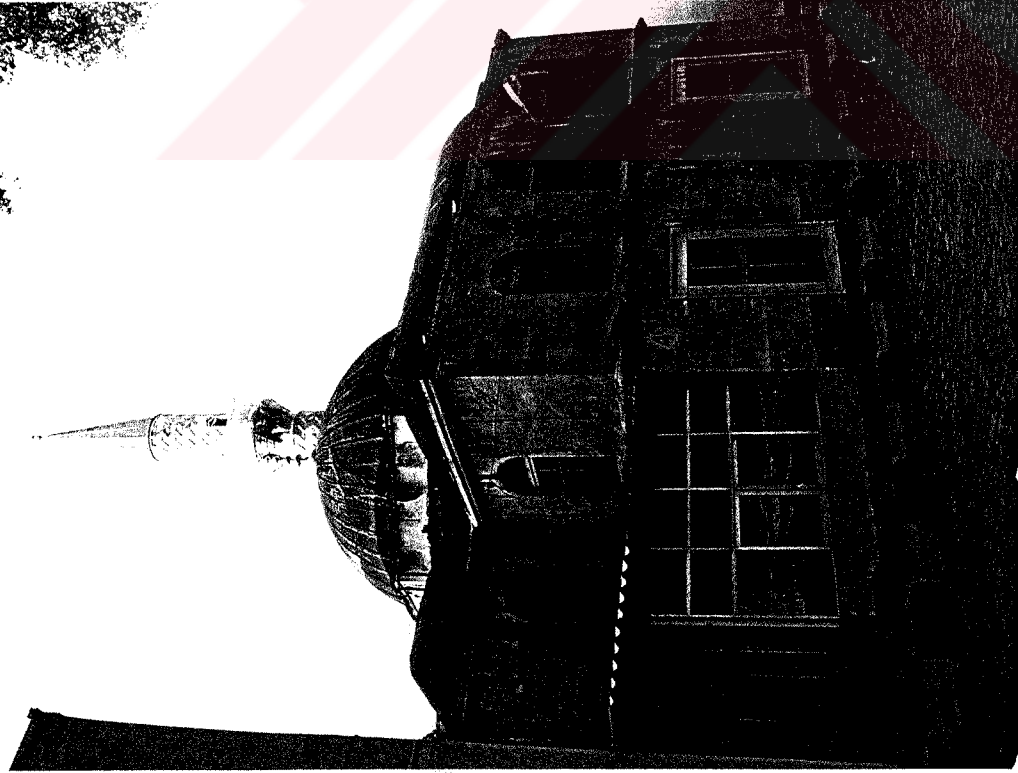
Tıbbiye Camii'nde kubbe kasnağının köşelerinde üstlerinde bir silme takımının öne çıktığı pilasterler bulunmaktadır, bunun dışında cephelerde pilaster, sütun gibi elemanlar kullanılmamış, yüzeyler sade bırakılmıştır.



Şekil 3.9. Tıbbiye Camii güney cephesi



Şekil 3.11. Tıbbiye Camii güneydoğudan görünüm



Şekil 3.10. Tıbbiye Camii güneybatıdan görünüm

3.3.2. Küçük Mecidiye Camii

Küçük Mecidiye Camii'nde, kurşunla kaplanmış ahşap çatı ve tuğla tonozdan oluşan örtüsü ile hünkar dairesi, yapının avluya bakan kuzey cephesini bütünüyle kaplar. İki katlı bu bölümün duvarları, harim kısmının askı kemerlerinin üzengi hizasına kadar yükseldiği için, caminin esas kütlesi bu cepheden hissedilmemektedir (Ek B.3). Katlar birbirinden bir silme kuşağı ile ayrılmıştır. İki sıra halinde cepheye hakim kılınan yuvarlak kemerli pencereler aynı aks üzerindedir, alt kattaki pencereler daha uzun tutulmuş ve parmaklıklarla örtülmüştür. Simetrik olarak öne çıkmış iki oval kitle arasında kalan düz bölümde yer alan ve pencereler gibi yuvarlak kemerler içine açılmış üç giriş kapısından ortadaki daha uzun ve geniştir, bunun üzerinde bulunan pencere de orta aksı vurgulayacak şekilde iki yanındakinden daha uzun tutulmuştur. Pencerelerin üzengi hizasında dolaşan silme kuşağı, köşelerde bulunan pilasterlerle kesilmektedir (Şekil 3.12).

Hünkar kasrının batı cephesinde iki taraftan karşılıklı basamaklarla çıkılarak, sultanın girişi için hazırlanmış, üç tarafında birer kemerli açıklık bulunan platforma ulaşılır. Bu revak, hünkar dairesinin üst katta öne çıkan bölümünü taşımaktadır. Önde açılan kemer, gerideki yüzeyde bulunan çift kanatlı giriş kapısını belirtecek şekilde geniş ve basıktır; yanlarda açılan diğer iki kemer ise, pencere kemerleri ile aynı boyutta ve yuvarlaktır. Üst katta, alttaki kemerlerin aksında pencereler açılmıştır. Bu cephede, zemin katta merdivenin bulunduğu kısma rastlayan pencereler, sağır kemer halinde düzenlenmiştir. Batı cephesine kuzey yönünde eklenen, dekoratif parmaklıklı kemerlerle cepheye uyum sağlayan duvar, avluyu sınırlamaktadır (Şekil 3.13).

Küçük Mecidiye Camii'nin harim bölümü, tek kubbe ile örtülüdür. Kubbe, pandantifler aracılığı ile dört yönde basık askı kemerlerine oturmaktadır. Askı kemerleri gibi basık dizayn edilmiş kubbeyi pandantiflere bağlayan kasnak gayet dar tutulmuş, dekoratif konsollarla süslenerek bir friz görünümünü almıştır. Bu düzenlemeyle, kubbe eğrisi pandantiflerle bütünleşmiş, plastik bir kavis yapan askı kemeri ile pandantif-kubbe bağıntısı kurulmuş ve formun dairesel dinamizmi, örtüde kuvvetle hissettirilmiştir (Esemenli, 1990, s.54).

Harim bölümünün beden duvarları ile birlikte inşa edilen köşe ayakları üzerinde yükselen, soğan karınlı ağırlık kuleleri, caminin plastik görünüm açısından hareketli kütleli elemanlarından. Ağırlık kulelerinin yanısıra doğu cephede yükselen minare, eklektik yaklaşıma sahip ilginç tasarımıyla dikkat çekmektedir.

Harim bölümünün hünkar-kasrına bitişen kuzey cephesi dışında kalan üç cephesi aynı düzende tasarlanmıştır. Nişlerle bölümlere ayrılmış cepheler, yuvarlak kemerli pencerelerle hareketlenmiş, pencere alanlarla duvar kitleleri arasında denge kurulmuştur. Pencere aralarında bulunan manyerist anlamdaki pilasterler düşey etki yaratırken, silmeler yatay hatlar meydana getirmektedir. Benzer elemanların tekrarlanması ile oluşturulan cephelerde, yuvarlak kemerli büyük pencereler ve yapıyı çepeçevre dolanan profilli silmeler, hünkar kasrı ile esas cami kısmının ilişkisini arttırarak iki kütle arasında bir uyum sağlamışlardır (Ek B.4).

Yüzeylerin biçimlendirilmesinde, aynı aks üzerinde yer alan çift sıralı pencerelerin üçerli gruplarından yararlanılmıştır. Alt sıradaki eş boyutlu pencereler, demir parmaklıklarla örtülmüştür. Üst sırada aynı aksta açılmış pencerelerden ortadakinin boyu askı kemerinin kavisine uygun bir şekilde uzatılırken, iki yanındaki pencereler ondan yarım boy daha kısa tutulmuş, bu sayede kemerin cephede belirleyici rolü vurgulanmıştır. Pencere kemerleri birbiri üzerinde kaydırılmış yüzeyler halinde öne çıkmış, bu bölümlenmelere kademeli pilasterler ve profilli silmeler de eklenince, ışık-gölge etkisinin arttığı, hareketli cepheler elde edilmiştir (Şekil 3.14), (Ek B.5).

Zeminden askı kemerlerine kadar yedi adet profilli silme takımı gözlenmektedir. Bunlar, zeminde, zemin kat pencerelerinin altında ve üstünde, yapının birinci katının başlangıcı hizasında, üst sıra pencerelerinin altında ve üstünde, üst kat orta pencere kemerinin üzengisi hizasında bulunmaktadır. Bu profil takımlarından sonuncusu, aynı zamanda hünkar dairesinin saçağını belirler ve katları ayıran profille beraber öne çıkarak bütün yapıyı çepeçevre dolaşır; her iki profil de kurşunla kaplanmıştır (Batur, S., 1982, s.67). Bu cephelerde görülen profil, pilaster ve niş zenginliğine yapının avluya bakan cephesinde rastlanmaz

Askı kemerlerinin konturları, bir silme kuşağı ile kesilmesine rağmen, pilasterlerle zemine kadar indirilerek belirginleştirilmiş, aynı şekilde ortadaki uzun pencerenin kemer çizgileri de pilasterlerle cephe boyunca devam ettirilmiştir. Bu tasarımla, planda görülen ve küresel örtüyle vurgulanan yuvarlak hatlar tüm cepheye yaygın kılınmış, bunun yanısıra düşeylik vurgulanmıştır. Cephelerde kemer içinde Palladio'nun *serliana* motifi okunabilmektedir³ (Ağır, 1998, s.22).

Caminin güney cephesinde, alt sırada mihrabın arkasına rastlayan pencere kapatılarak sağır bir kemer haline getirilmiştir. Bu cephenin önünde fiskiyeli küçük bir havuz yapılmıştır.

Profilli kornişler ve abartılı pilasterlerden oluşan dekoratif elemanların yüzeyde meydana getirdiği kontrastlarda barok etki görülür; ancak bu ağır dekorasyondan uzak, geometrik elemanlarla yaratılan hareket, ölçülü bir baroktur.

Caminin doğu cephesinde, simetriği olan batı cephesinde hünkar girişinin bulunduğu yerde minare yükselmektedir. Minare, iki sıra tuğla ve bir sıra kesme taştan oluşan düzenle örülmüş bir kürsüye sahiptir. Kürsü bitimindeki profilin, yapıyı çepeçevre dolaşan profille farkı, minarenin caminin istinat duvarına yakın konumu, bu kaidenin daha önce burada bulunan başka bir yapıdan kalmış olduğunu düşündürür; yapım tekniği, tuğla boyutları ve tuğla-taş ilişkileri bakımından bu duvar onaltıncı yüzyıldan kalmış olabilir (Batur, S., 1982, s.69). Minarede, gövdeden şerefeye mukarnası andıran ancak gerçekte mukarnas olmayan dört sıra küçük konsolla geçilmiştir (Batur, 1982, s.67). Şerefenin dolaşılan bölümünün çevresinde oniki tane küçük sütun bulunmaktadır. Sütunların arasında üst kısımda görülen üç dilimli sivri kemerler Gotik mimariden alınmış, şerefenin üstü, İran ve Hint minarelerinden alınan bir formla örtülmüştür (Harunoğlu, 1958, s.38-39). Minare, taştan basık bir külah ile bitirilmiştir (Şekil 3. 15).

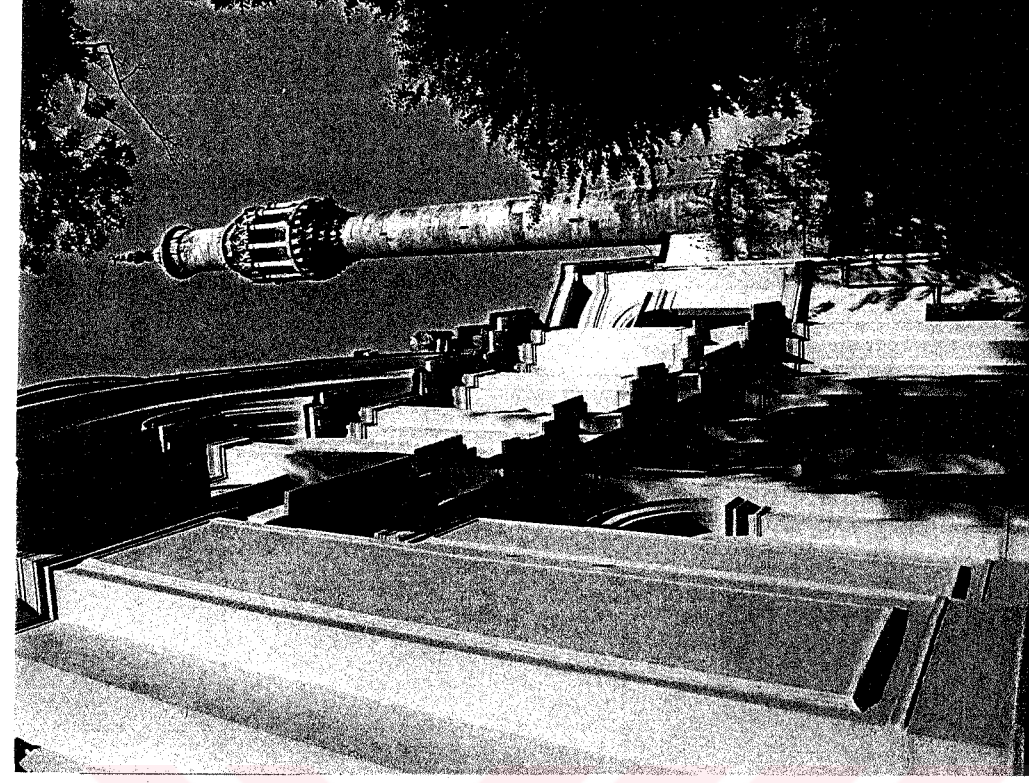
³ İki sütunun taşıdığı yuvarlak Roma kemeriyle geçilen geniş açıklık ile bu açıklığın iki yanında, kemerin başlangıç noktasına kadar yükselen, eşit uzunlukta Yunan tarzı düz atkılı dar açıklıklardan oluşan mimari kompozisyon, *serliana* olarak adlandırılmaktadır. İhlamur Köşkü, Beylerbeyi Sarayı, Taşkılla, bu motifin İstanbul'da görüldüğü binalar arasındadır (Ağır, 1998, s. 19-21).



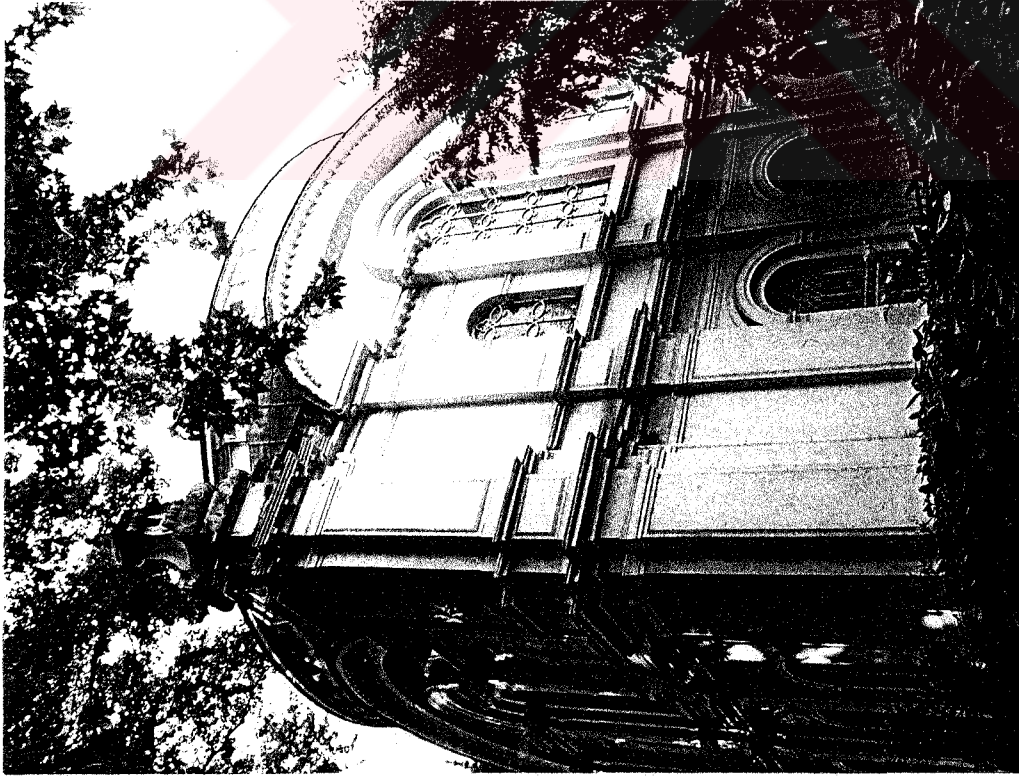
Şekil 3.12. Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı kuzey cephesi



Şekil 3.13. Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı batı cephesi



Şekil 3.15. Küçük Mecidiye Camii minare görünümü



Şekil 3.14. Küçük Mecidiye Camii güneybatıdan görünüm

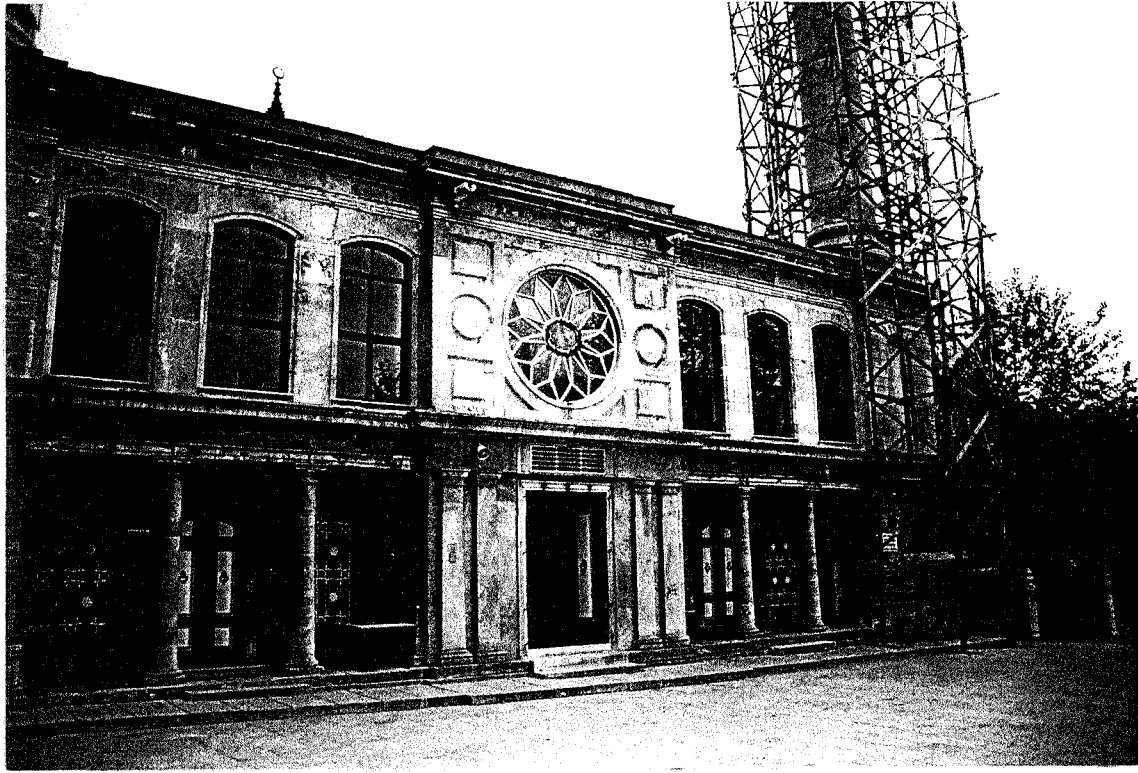
3.3.3. Hırka-i Şerif Camii

Hırka-i Şerif Camii cepheleri, caminin özelliğine uygun sade bir düzenleme ile anıtsal bir hava kazandırılmaya çalışılarak meydana getirilmiştir. Camiyi kuşatan avluya girişi sağlayan yüksek kemerler içine yerleştirilmiş abidevi kapılardan doğuda ve güneydoğuda bulunanlar basık kemerlidir, küfeki taşından örülmüş bu kapıların çevresinden ışınal silmeler çıkmaktadır ve iki yanlarında pilasterler bulunur; merdivenle ulaşılan batıdaki kapı ise yuvarlak kemerlidir ve iki yanında piyestaller üzerinde duvara gömülmüş sütunlar yükselmektedir (Şekil 3.72).

Ondokuzuncu yüzyıl camilerinin ayrılmaz bir parçası olan hünkar kasrı, bir baştan bir başa uzanarak yapının bütün kuzey cephesini örtmekte ve sivil mimariyi andıran görünümüyle camiye bir saray köşkü havası katmaktadır (Ek C.4).

Cepheler, yapıyı çepeçevre dolanan geniş bir silme kuşağı ile ikiye bölünmüştür. Ön cephede cami taştan bir platform üzerine oturtulmuş, giriş kotu, iki basamak kadar yukarıya çekilmiştir. Kesme küfeki taşından yapılmış harim bölümünü ve kutsal emanet mekanını örten kubbeler ile hünkar dairesinin büyük bölümünü örten tonozlar tuğladan örülmüş, bütün örtü ve minare külahları kurşun kaplanmıştır (Tanman, 1994, s.68).

Simetrik düzenlenen kuzey cephede, mihrap aksında bulunan ortadaki dikdörtgen ana giriş kapısı, iki yandan ikişer pilasterle vurgulanmıştır. Üst katta kapının üzerine denk gelen bölüme, Gotik kilise cephelerinde görülen “gül pencere” ye referans veren, büyük yuvarlak bir pencere yerleştirilmiştir. Orta kapının sağ ve solunda cephe, Dorik nizamda ancak yivsiz iki sütun ile oluşturulan portiğin gerisine çekilmektedir. Sütunların arkasında simetrik olarak, birer basık kemerli kapı ve iki yanında birer pencereden oluşan bir düzenlemeye gidilmiştir. Hünkar dairesinin bütün pencereleri basık kemerlidir; alttaki açıklıklarla aynı aksta yerleştirilmiş üst kat pencereleri alttakilerden daha uzundur. Doğu ve batı uçlarda sütun dizilerinin yanına yerleştirilen kürsüler, cepheden öne çıkmışlardır. Yapının saçak hizasında son bulan kürsüler, cephe boyunca devam eden katları ayıran kornişle ikiye bölünmüş, her katta yuvarlak kemerli pencere biçiminde nişlerin açılmasıyla binaya kaynaştırılmışlardır (Şekil 3.16, Şekil 3.17).



Şekil 3.16. Hırka-i Şerif Camii kuzey cephesi

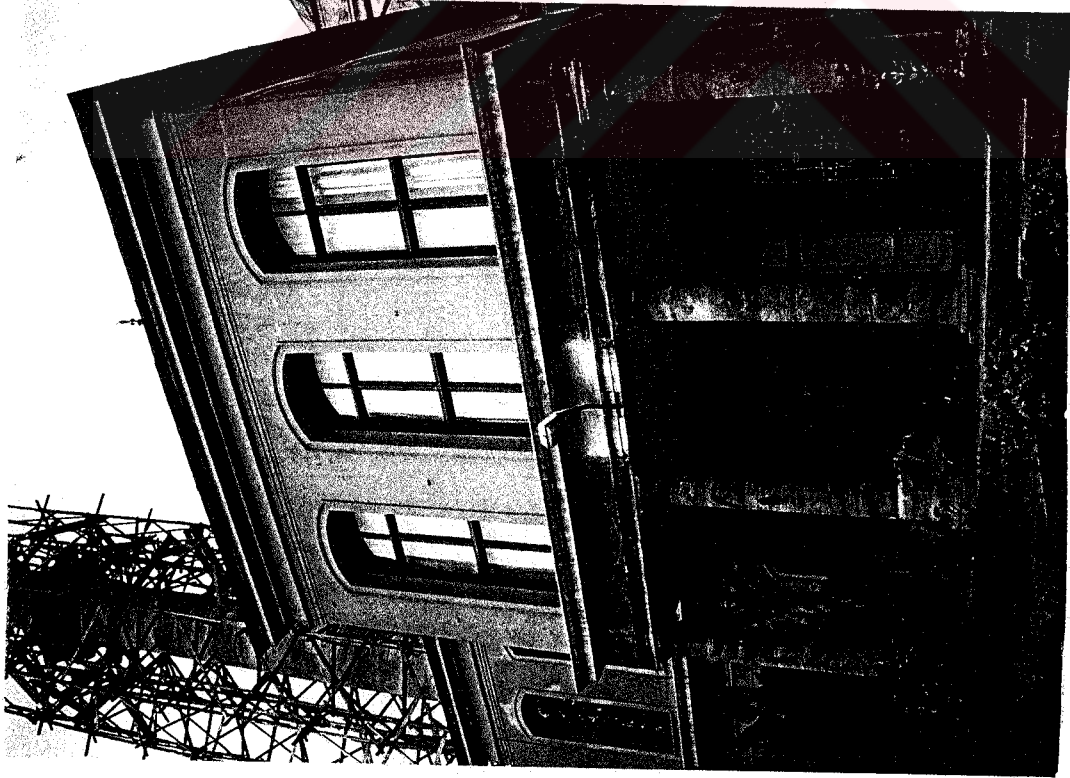


Şekil 3.17. Hırka-i Şerif Camii hünkar kasrından görünüm

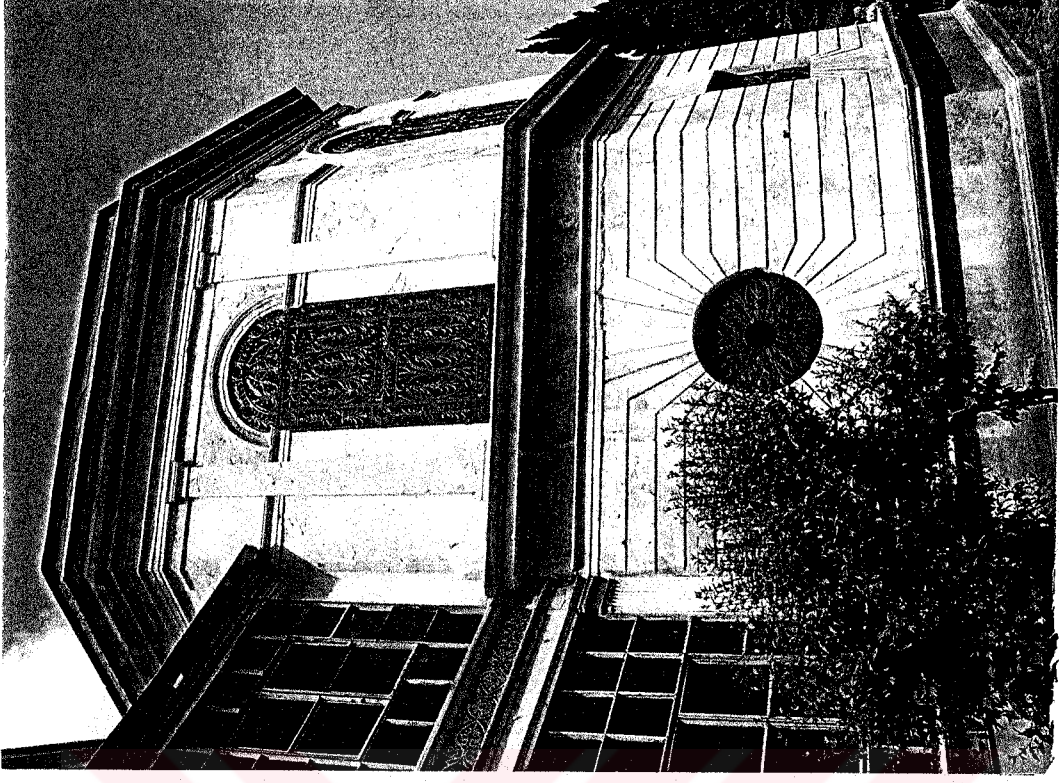
Kürsülerin üzerinde tek şerefeli birer minare yükselir, pabuç kısmı konkav ve konveks bilezikli minareler, yivlidir. Minarelerin hünkar kasrına bitişik ve ince olmaları, II.Mahmut devrinden süregelen bir özelliktir, ancak şerefeye kazandırılan korint sütun başlığı biçimindeki düzenleme ilk defa bu camide görülür (Eyice, 1963, s.67). Hünkar kasrının doğu ve batı kanatlarında minare kürsülerinin gerisinde kalan cephelerde, üst katta birer pencere, alt katta aynı aksta sağır kemerler yerleştirilmiştir.

Simetrik yan cephelerde üst katta öne çıkan kısımda üç, geride kalan yüzeyde üç adet olmak üzere altışar pencere vardır. Yan cephelerin alt katta merdivene rastlayan kısımlarında basık kemerli nişler açılarak pencere dizilerinin görsel devamlılığı sağlanmıştır. Batı cephede hünkar dairesi çıkmasını taşıyan Dorik nizamda yivsiz dört sütun, hünkar girişi portiğini oluşturmaktadır. Aynı düzende bir giriş kapısı da doğu cephesinde bulunmaktadır. Portiğin gerisindeki yüzeyde, ortada kapı, iki yanda birer pencere ile kuzeydeki yan girişlerin düzenlemesi tekrar edilmiştir. Katlar arasındaki korniş kuşağı, sütunların üzerinde antik tapınakların düz atkılı arşitrav'ına benzer bir düzendedir. Üst katta öne çıkan cephelerde alttaki açıklıkların aksında üçer pencere, kuzeye bakan birer, güneye bakan ikişer pencere bulunmaktadır. Cepheler, iki silme kuşağı ile son bulurlar (Şekil 3.18), (Ek C.5).

Caminin mihrap duvarına bitişik Hırka-i Şerif Dairesi, basık kubbeli bir türbeyi andırmaktadır. Sekizgen planlı bu bölümün sekizgen kaideye oturan ve katları ayıran silmeyle sınırlanan alt kısmında, her cepheye alternatifli olarak bir kare, bir daire şeklinde küçük pencereler ortalanarak yerleştirilmiştir. Pencerelerin çevresinden çıkarak yatay çizgiler oluşturan rustik düzende ışın silmeler, giriş kapılarında ve minare kaidesinde de görülür ve yapı bütününe bir üslup birliği getirirler. Üst katta güney cephesi dışında her cephede yuvarlak kemerli pencereler açılmıştır. Pencere kemerleri, üzengileri hizasında devam eden silmelerle çevrilmiştir, bu silmeleri keserek kemerlerin iki yanına yerleştirilen pilasterlerle oluşturulan düzen, *serliana* motifini anımsatmaktadır (Şekil 3.19). Güney cephede aynı kemer düzeninde bir niş oluşturulmuştur. Kuzeyinde hünkar kasrı, güneyinde Hırka-i Şerif Dairesi bulunan sekizgen planlı harim bölümü, yanlardan camekanlarla çevrili ziyaret galerileri ile kuşatılmıştır.



Şekil 3.18. Hırka-i Şerif Camii hüinkar kasrı batı cephesi



Şekil 3.19. Hırka-i Şerif Camii Hırka-i Şerif Dairesi



Şekil 3.20. Hırka-i Şerif Camii doğu cephesinde camekanlı ziyaret galerisi



Şekil 3.21. Hırka-i Şerif Camii batı cephesinden görünüm

Galeri camekanları, düşeyde yivli pilaster görünümündeki kare kesitli dikmelerle birbirinden ayrılmış, alt ve üst kat, ortası demirden dekoratif motifli kalın bir korniş ile bölünmüştür (Şekil 3.20). Bu galeriler, çağdaş Avrupa'da yeni yayılmakta olan demir iskelet-cam dolgu yüzey yapısında camekanlarıyla, mimari gelişmeleri günü güne izleyen bir çağ bilincini yansıtmaktadırlar (Ögel, 1989a, s.66). Kubbeyle örtülü harim bölümünün sekizgen kasnağı, camekanın dışarıya doğru eğimli ve kurşun kaplı örtüsünün gerisinde yükselir, her yüzeyine silmelerle çevrili yarım daire şeklinde pencereler açılmıştır (Şekil 3.21).

Cami harim bölümünün kasnaktan itibaren görülebildiği yapıda, kütlelerin birbiri ile bağlanmasında belirli bir oran ve yapı bütününde üslup birliği gözetilmiştir.

3.3.4. Ortaköy Camii

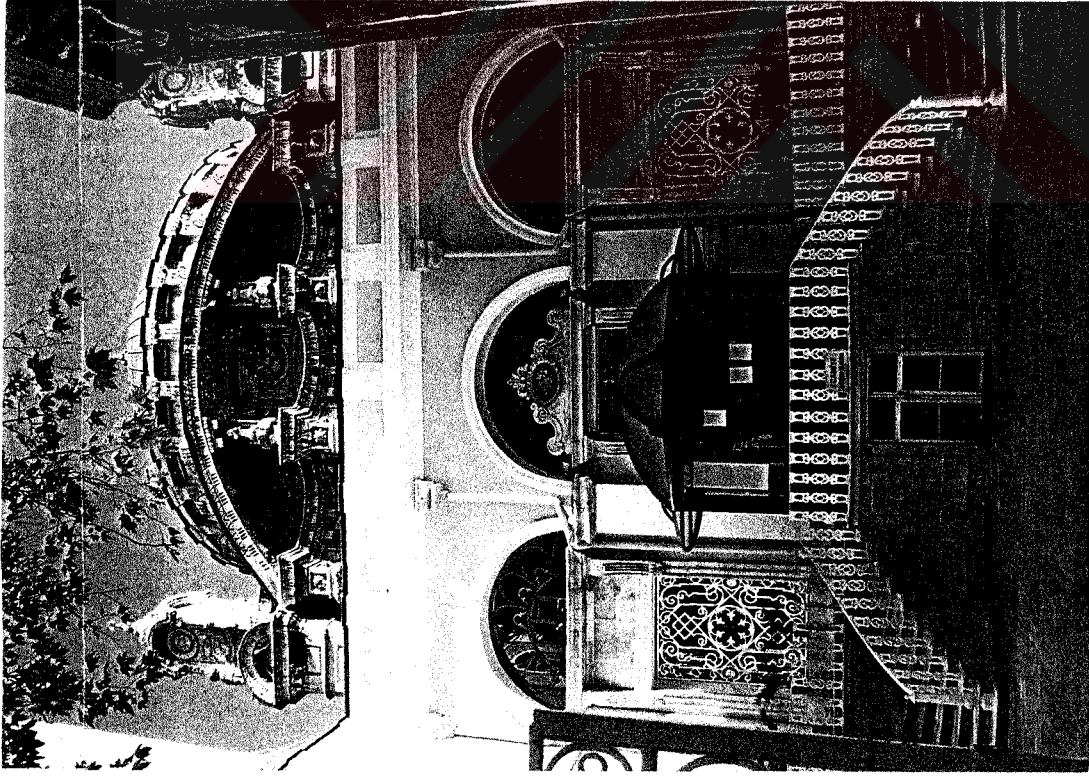
Ortaköy Camii, geçiş ögesi pandantif olan tek kubbeyle örtülü, düşey doğrultuda gelişmiş bir harim bölümü ve harim bölümüne kuzeyden bitişen, tonozlarla örtülü, kagir, doğu-batı doğrultusunda gelişmiş alçak bir kitle olan iki katlı hünkar kasrından meydana gelmiştir. Kubbe, pandantifler ve tonozlar kurşun kaplıdır. Bodrum kata sahip olan yapı, üzerinde bulunduğu rıhtımdan subasman aracılığı ile yükseltilmiştir. Yapının dış cepheleri, hünkar kasrı ve esas cami bölümünde tasarım ve üslup açısından farklı şekillerde ele alınmıştır. Cami bölümünün nişlerle ve sütunlarla dalgalı, taştan oyma ve kabartma yüklü dekorasyonla süslenmiş barok cepheleri, hünkar kasrının sade tasarımıyla Neo-klasik düzendeki cephelerine tezat oluşturmaktadır; iki kütle arasında dekorasyon, yerleşim ve üslup açısından uyum gözetilmemiştir. Ana kütlelerin her yüzü aynı düzende tasarlanmış, hünkar kasrına bitişen yüzeyde ayrı bir düzenlemeye gidilmemiştir, bu nedenle hünkar kasrı kuzey cepheye adeta yapıştırılmış hissi uyandırmaktadır.

Yapının kuzey cephesi, dört farklı düzlemden oluşan bir yüzey yapısına sahiptir. Önde hünkar kasrının iki yan kanadının kuzey cepheleri, daha geride bu kanatların yanlardan kademelenerek çıkan yüzeyleri, sonra girişin yer aldığı içeri çekilmiş orta bölüm bulunur, arkada hünkar kasrına güneyden bitişen harim kısmı yükselmektedir. Caminin tek şerefeli iki minaresi, hünkar kasrının içinden çıkmaktadır. Hünkar kasrının yan kanatlarının girişe yakın iç kısımlarına yerleştirilen minarelerin kürsüleri,

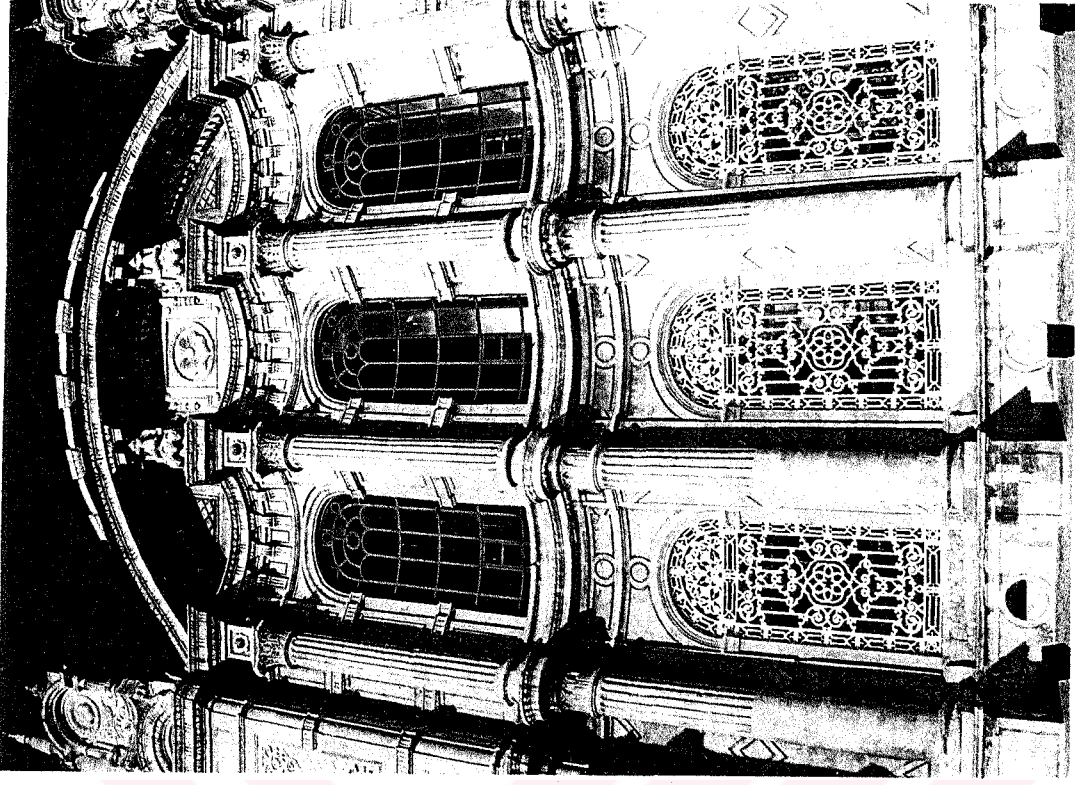
cephede içinde eritilmiştir. İki bilezikle hünkar kasrına oturtulan ve taş külahla sonlanan minarelerin, 1894. depreminden zarar gören yivli gövdeleri, daha önce de belirtildiği gibi, 1909 yılında yivsiz olarak tekrar yapılmıştır (Vakıflar Bülteni, 1970, s.63). Minare şerefeleri yıldız şeklinde dalgalı hatlara sahiptir, şerefe altında içeri doğru kıvrılan altı adet volüt, konsol oluşturmaktadır (Ek D.4).

Geleneğe bağlı olarak mihrap ile aynı aksta olup kible doğrultusunu vurgulayan giriş kapısına, iki yandan oniki basamakla eğrisel düzenlenmiş bir merdiven çiftiyle ulaşılmaktadır. Giriş kapısının alt hizasında, merdiven kollarının ortasından bodrum kata inilmektedir. Bu bölümde, giriş hizasına kadar subasman kesme taştan örülmüş ve sıvasız bırakılmıştır. Giriş, sonradan bir camikanla çevrelenmiş ve üstü yarı küresel bir örtüyle örtülmüştür. Kapının iki yanında, geniş, dikdörtgen söveli birer pencere açılmıştır. Pencerelelerin, yanlardan yivli konsollarla desteklenen dikdörtgen alınlıkları vardır, aynı dekoratif konsollar giriş kapısının üstündeki kitabenin iki yanına yerleştirilmiştir. Kapının ve pencerelelerin üstünde, onlarla aynı aksta yarım daire şeklinde birer pencere bulunur. Kapının, üstünde tuğra bulunan kıvrımlı tepeliği, ortadaki yarım daire pencerenin önüne kadar yükseltilmiştir. Kapının iki yanında profilli başlıkları bulunan birer pilaster, girişi vurgulamaktadır. Pilasterler ve onların başlıklarına oturan üst hizadaki yarım daire pencerelelerin taş söveleriyle oluşturulan kemer düzeni, klasik camilerin revaklı son cemaat yeri düzenlemesine gönderme yapmaktadır (Şekil 3.22).

Hünkar kasrının girişi iki yandan kuşatan kanatları, kuzeyde merdivene bakan yüzeyler ve batıda hünkar girişi dışında, çift sıralı, basık kemerli ve taş söveli, üçerli pencere gruplarının meydana getirdiği sık pencere düzeni ile hareketlendirilmiştir. Alt sıra pencereleler dekoratif parmaklıklarla örtülüdür. Batı kanadın alt katında bulunan hünkar merdiveni nedeni ile bu bölümün üç cephesinde aynı düzende sağır kemerler açılarak pencere düzenine uyum sağlanmıştır. Cepheler, tonoz örtüyü gizleyen, pilasterlerle hareketlenmiş bir parapetle bitirilmiştir. Cephelerde, subasman ile beden duvarlarının sınırı bir silme takımı ile belirlenmiş, katlar birbirinden geniş bir korniş ile ayrılmıştır. Parapetin altında ve üstünde birer silme takımı daha bulunmaktadır.



Şekil 3.22. Ortaköy Camii kuzey cephesinde giriş bölümü

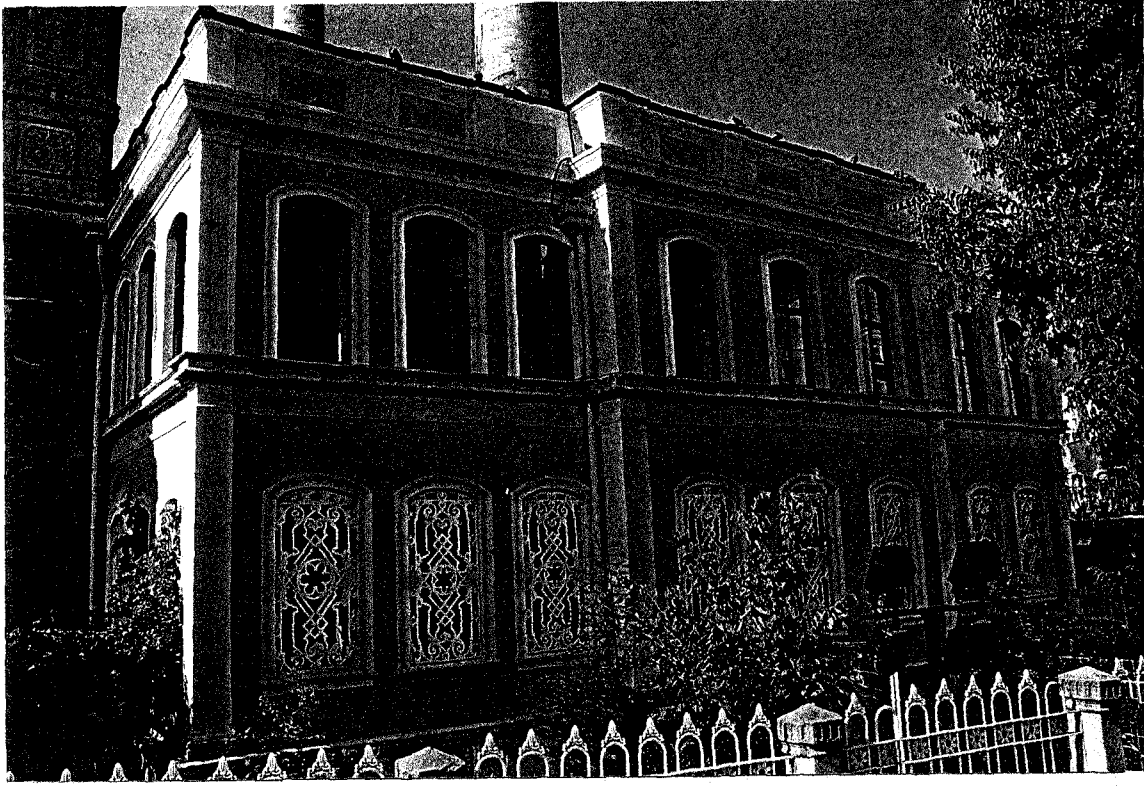


Şekil 3.23. Ortaköy Camii batı cephesi

Kasrın doğu ve batı cepheleri, ortadaki yüzeyin öne çıktığı üç bölüm halinde düzenlenmiştir. Doğu kanadın doğuya bakan yüzünde, her bölümde çift sıra halinde üçerden, onsekiz pencere bulunmaktadır (Şekil 3.24), (Ek D.5). Batı cephede, hünkar merdiveni ve girişi nedeni ile pencere sayısı ondörde düşmüştür.

Hünkar kasrının batı cephesinde bulunan hünkar girişine, karşılıklı düzenlenmiş önce üç, sonra altı basamakla çıkılan platformdan ulaşılır. Giriş platformu, üst kat çıkmasını taşıyan, ortada iki sütun ve yanlarda sütunlara bakan yüzeyleri yuvarlatılmış, dış yüzeyleri pilaster halinde düzenlenmiş iki kolonun düz atkı ile birleştirilmesinden meydana gelen bir portik şeklindedir. Dikdörtgen söveli kapının iki yanında birer pencere açılmıştır (Şekil 3.25). Öne çıkan üst katta batıya bakan üç, kuzeye ve güneye bakan birer pencere bulunmaktadır. Pencereilerin üstünde alternatifli sıralanmış yuvarlak ve üçgen biçimli alınlıklar bulunmaktadır. Restorasyondan sonra bu alınlıkların farklı bir sıralamayla yerleştirildiği ve hünkar kasrının batı kanadındaki sağır kemerlerin önünde bulunan dekoratif demir parmaklıkların kaldırıldığı eski resimlerden anlaşılmaktadır (Şekil 3.26).

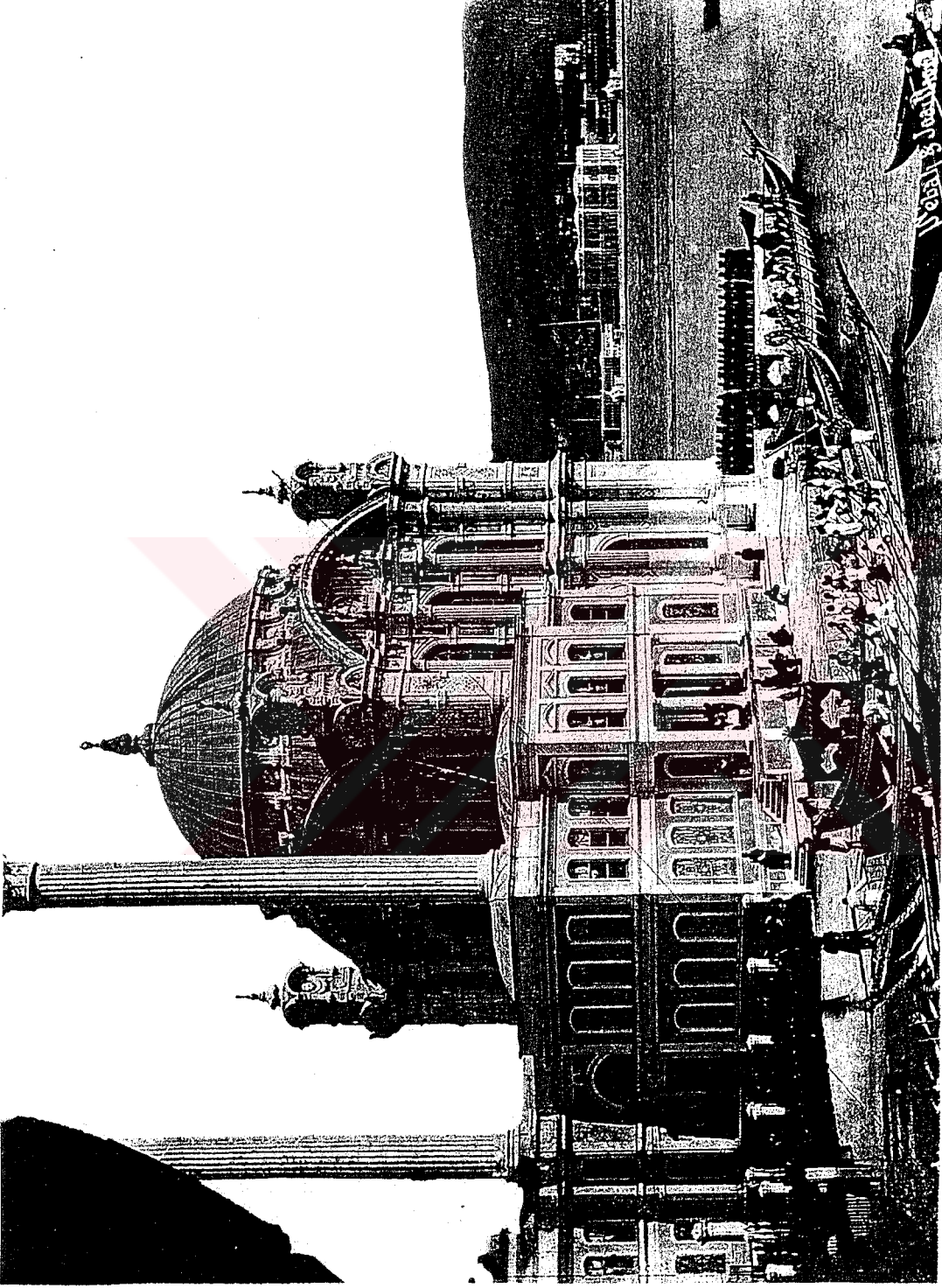
Tek kubbeyle örtülü kare planlı esas cami kütesinde, üstü bezeli dar bir kasnak, pandantiflere geçişi sağlamaktadır. Kasnağın üst hizasında parçalı bir silme yer alır. Her cephede, öne çıkan köşe ayaklarına oturan askı kemerleri en belirgin elemanlardır. Cephelerde yoğun dekorasyonun oluşturduğu plastik etki ön plandadır. Cephe detayları, hacimden kopacak kadar heykelleşmiştir (Esemenli, 1990, s.54). Cepheler, yaklaşık olarak hünkar kasrı parapetinin alt hizasına denk gelen, geniş, profilli bir kornişle ikiye ayrılmıştır. Yatayda iki bölüme ayrılan cepheler, her cephede dört adet daire kesitli kolonla da dikine bölümlenmiştir. Dörtte biri beden duvarlarına gömülü bu kolonlar arasında, cephe içbükey şekilde içeri çekilmiş, her bölüme aynı aksta, altlı üstlü birer yuvarlak kemerli pencere açılmıştır. Barok anlayışla öne çıkan kolonlar ve pencerelerin açıldığı içbükey nişlerle dalgalı hale getirilen yüzeylerde, doğu ve batı cephede altışar pencere bulunur (Şekil 3.23). Güney cephede, alt orta hizada mihrabın bulunduğu yere denk gelen pencere, sağır bir kemer halinde düzenlenmiştir (Ek D.6). Hünkar kasrı ile birleşen aynı düzendeki kuzey cephede, üst pencere sırası, kasrın çatı örtüsü üzerinde açılmıştır.



Şekil 3.24. Ortaköy Camii hünkar kasrı doğu cephesi



Şekil 3.25. Ortaköy Camii batı cephesinde hünkar girişi



Şekil 3.26. Padişahın Ortaköy Camii'ne Cuma Selamlığı'na gelişini gösteren bir resim [Fotograf: Sébah-Joallier (1857-1908)].

Cephelerdeki narin kolonlar, katları ayıran kornişin üst bölümünde tamamen, alt bölümünde yarıya kadar yivlidir ve strüktürel değil, dekoratif niteliklidir. Üst bölümdeki kolonlar, akant yapraklı başlıkları üstünde dikdörtgen prizma şeklinde, üç cephesinde çiçek rozetleri bulunan tablalarla yükseltilmiştir. Tablalar arasında pencerelerin üst hizasında dolaşan, yivli konsollar ve kartuşlarla bezeli bir korniş bulunur. Bu kornişin üzerinde, antik motifli daha ince bir korniş, tablaların üzerinde taşkın hale gelerek cepheyi dolaşmaktadır. İki yanda bu kornişe oturan askı kemerleri, cephenin içbükey düzenlenmesinden dolayı, geniş bir saçak oluştururlar. Bu saçığın iç kısmına çiçek rozetleri yerleştirilmiştir. Antik motifli kornişin üzerinde, ortadaki iki sütunun tepesinde bulunan vazo figürlü tepelikler, askı kemerinin saçığına dayanarak kemer alınlığını üç bölüme ayırmaktadır. Kolonların tepelikle sonlanması, bunların taşıyıcı olmadığını ortaya koyar, manyerist yaklaşımın göstergesidir (Batur, A., 1994c, s. 144). Köşelerde sütuncuklara sahip dairesel alınlıklı ağırlık kuleleri üzerinde dört yönde birer çiçek rozeti bulunur, küçük kubbeciklerle örtülü, yoğun süslemeli kuleler strüktürel değil, dekoratif niteliklidir (Şekil 3.27).



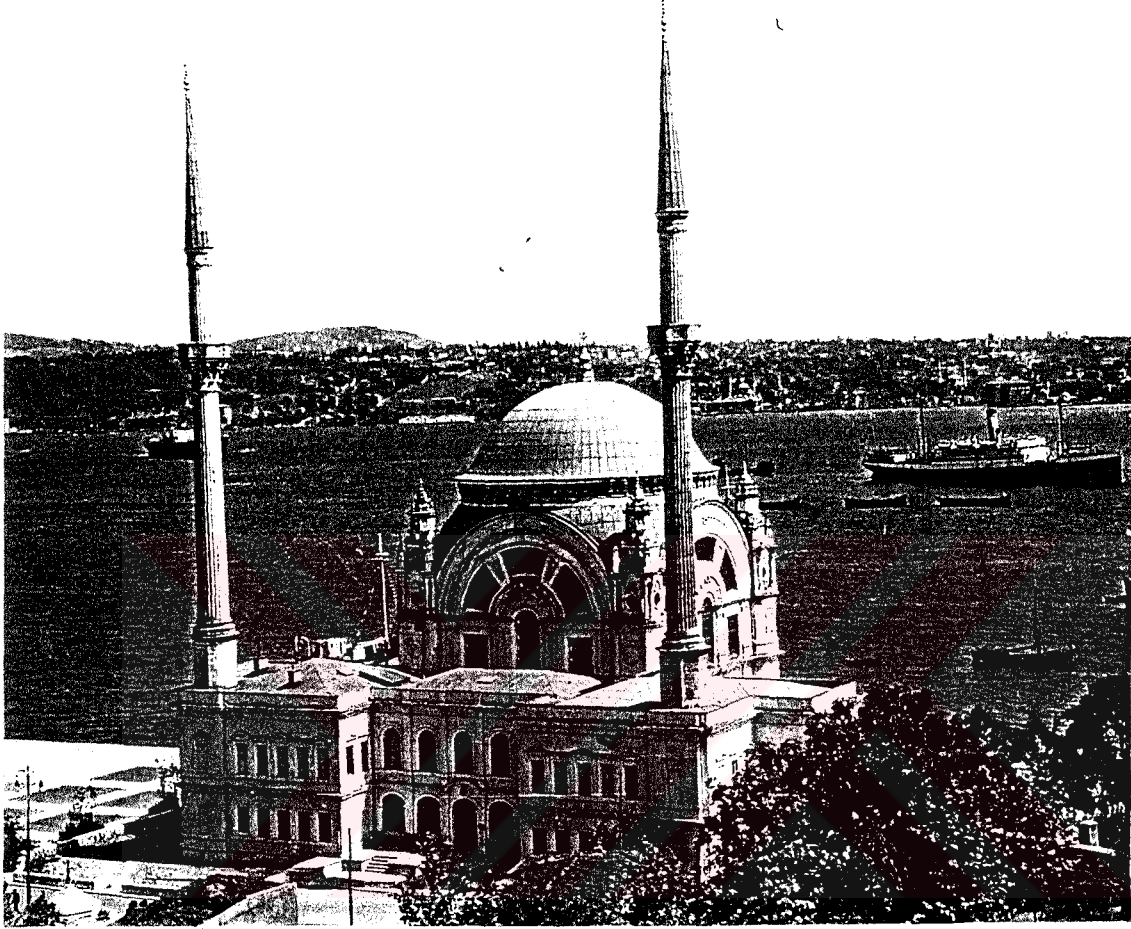
Şekil 3.27. Ortaköy Camii güney cephesi

3.3.5. Dolmabahçe Camii

Batur (1994b, s.88), Dolmabahçe Camii'nin dönemin bir çok yapısı gibi eklektisist özelliklere sahip olan ancak üslup tercihlerini net ve belirgin bir şekilde ortaya koyan bir yapı olduğunu belirtir ve onu, geometri egemen kurgusuyla “ampir üslubun veya yeni klasikçiliğin” 19. yüzyılın ortasındaki en bütüncül örneklerinden biri olarak nitelendirir. Hünkar kasrının yatayda gelişmiş, iki katlı, kırma çatı ile örtülü alçak kitlesine karşılık, harim kısmının kare planlı altyapı üzerinde yükselen kubbe ile örtülü hacmi, iki farklı kitlenin eklemlenmesinden oluşan bir düzenlemeye işaret etmektedir. İki hacmin farklı kompozisyonuna karşın, harim bölümü cepheleri, hünkar kasrı hizasına dek bu kütlelerin sade cephe düzenlemesine uygun bir tasarımla oluşturulmuştur. Harim bölümü, kasrın üstünde kabartma bezemeler, cepheye hakim at nalı biçiminde parçalı pencere düzeni ve plastik etkili, katlı ağırlık kuleleri ile alt kottan farklı bir görünüm sergilemektedir. Yapı, kuzey-güney doğrultusunda simetriktir.

Hünkar kasrının yan kanatlarında köşelerde bulunan minareler cephe dengesine katkıda bulunurlar, hünkar kasrına poligonol kaideler üzerinde profilli pabuçlarla oturtulmuşlardır. Kurşun kaplı sivri külahlı minareler, yivli narin gövdelere, şerefeler dalgali hatlara sahiptir; şerefe altlarında volütler bulunur. Pandantifleri kapayan dekoratif ağırlık kuleleri, yapının net kütle kurgusuna ve cephe düzenlemesine tezat oluştururlar. Kuzey cephe, önde bulunan hünkar kasrı yan kanatları, ortada içeri çekilmiş giriş yüzeyi, geride kasrın iki yanından çıkan cephe bölümleri ve en arkada yükselen harim bölümü ile Ortaköy Camii'nde olduğu gibi farklı düzlemlerden oluşur. Yapı yerden yükseltilmiştir (Şekil 3.28), (Ek E.3). Ana girişin yer aldığı içeri çekilmiş orta bölüme, aralıklı sıralanmış beş basamaklı üç ayrı merdivenden çıkılabilmektedir. Bu bölümde cephe pilasterlerle dikine beş bölüme ayrılmış, her bölümde yuvarlak kemerli pencereler açılmıştır. Ortada bulunan yuvarlak kemerli giriş kapısının üzerinde, katları ayıran silme eğrisel bir hareketle alınlık oluşturmuştur. Kapının iki yanında dekoratif parmaklıklı ikişer pencere bulunmaktadır. Alt katta yer alan pencerelerin geniş tutulmasına karşın, üst kattakiler daha dar ve uzun tasarlanmıştır. Pencerelerin kademeli kemerleri, üzengi hizasında yatay silmelere sahiptir, bu silme hattının sürekliliği, pilasterler tarafından

kesintiye uğramaktadır. Her katta pencerelerin alt hizasında birer silme kuşağı dolaşmaktadır. Cepheler, antik dekorlu, profilli bir korniş ve üst örtüyü gizleyen bir parapetle bitirilmişlerdir (Şekil 3.29).



Şekil 3.28. Dolmabahçe Camii kuzeyden görünüm (Eckstein, 1949).

Hünkar kasrı yan kanatlarında çift sıra halinde açılan pencereler dikdörtgen sövelidir, üst kattaki pencereler üzerinde düz ve üçgen alınlıklar alternatifli sıralanmıştır. Her bir kanadın kuzey cephesine çift sıra halinde onar pencere, girişe bakan iç yüzeylerine üst katta ikişer pencere açılmıştır. Köşelerde hafifçe öne çıkmış minare kürsüleri de altlı üstlü pencere düzeninde birer niş ile cepheye kaynaştırılmışlardır. Yan kanatların daha gerideki kuzeye bakan yüzeylerinde de çift sıra oluşturan dörder pencere bulunmaktadır. Hünkar kasrı yan kanatlarında öne çıkan ve geride kalan yüzeylerde çift sıra halinde üçerli pencere takımları açılmış, bunlardan merdivene rastlayanlar niş şeklinde düzenlenerek kapatılmıştır.

Hünkar kasrı güney cephesinde yan kanatlarda karşılıklı basamaklarla çıkılan platformlardan, Dorik nizamda dört sütunlu portikler halinde düzenlenmiş girişlere ulaşılır. Giriş katında portüğün gerisinde kalan yüzeylerde üç yuvarlak kemer içinde ortada kapı ve iki yanda birer pencere açılmıştır. Her portüğün üst hizasında üç adet pencere, iki yanındaki yüzeylerde çift sıra oluşturan dörder pencere bulunmaktadır (Şekil 3.30, Şekil 3.31), (Ek E.4).

Harim bölümünün köşelerde bir metre genişleyen köşe ayaklarına oturan, cephelerde kuvvetle belirtilmiş askı kemerleri, çiçek rozetleriyle süslü bir friz haline indirgenmiş kasnak ve pandantifler aracılığı ile kütleli örten basık kubbe ile bütünleşirler. Cephelerde alt kotta üç tane ince uzun yuvarlak kemerli, kilit taşları öne çıkan pencere açılmış, bu pencerelerden güney cephede ortada bulunan, mihrabın arkasına rastladığından sağır kemer haline getirilmiştir. Pencere aralarında beden duvarları pilaster şeklinde genişlemiş, yüzeyleri pencere kemerlerinin üzengileri hizasında dolaşan frizlerle ikiye bölünerek birer dikdörtgen nişle hareketlendirilmiştir. Cephenin bu bölümüyle uygunluk gösteren köşe ayaklarının yüzeylerinde de bir büyük dikdörtgen niş oluşturulmuştur. Cephelerin nisbeten sade dekorasyonlu bu bölümü, dış motifli taşkın bir korniş ile sınırlandırılmıştır. Kornişin dolaştığı hiza, hünkar kasrı üst silmesiyle aynı kotta olup, hareketli üst yapıyı, durağan alt kütlede ayırmaktadır. Üst bölümde alttaki pencerelerin aksında açılan üç pencereden yanlarda bulunanlar dikdörtgen şekilli, ortadaki pencere ise yuvarlak kemerlidir. Ortadaki, boyu daha uzun tutularak vurgulan pencerenin üzengi hizasında cepheyi ikinci bir taşkın korniş dolaşır. Bu iki korniş arasında kalan bölümde pencerelerin ve köşe ayaklarının arasında, iyon düzeninde sütun başlığına sahip pilaster çiftleri yerleştirilmiştir. Ortadaki pencerenin iki yanındaki pilaster çiftlerinin konturları, kornişin üstünde, ortasında bir frizin bulunduğu kademeli yüzeyler halinde, eğrisel bir hareketle birleşerek yuvarlak kemeri belirginleştirirler. Ortada uzun tutulan yuvarlak kemerli pencere, askı kemerlerinin içinde, onlara paralel biçimde, ancak üç parçalı olarak yaratılan pencere düzenine merkez oluşturur. Kemer yayına uygun olarak yelpaze şeklinde üst kısımları geniş, alt kısımları dar tutulan bu pencere grubu, alt sırada iki yanda bulunan pencerelerle beraber, kemer frizleri arasında kalan yüzeyde atnalı biçimi meydana getirir (Şekil 3.32).



Şekil 3.29. Dolmabahçe Camii hünkar kasrı kuzey cephesi



Şekil 3.30. Dolmabahçe Camii hünkar kasrı güney cephesi



Şekil 3.31. Dolmabahçe Camii hünkar kasrı güney cephesinde portik düzenlemesi



Şekil 3.32. Dolmabahçe Camii batı görünümü ve muvakkithane

Cephede kemer içinde Palladio'nun tasarımlarını hatırlatan *serliana* motifi görülebilir, antik mimariyi öven bu motifin bir İslam mabedinde cepheyi kaplayacak ölçekte olması anlamlıdır (Ağır, 1998, s.22). Cephelere hakim kılınan eğrisel pencere düzeni, sanayi devriminin demir strüktürlerini yansıtan çağcıl bir anlayışla, geleneksel cephe düzenini kıran, yapıya kendine özgü kimlik kazandıran bir tasarım kriteridir. Pencerenin üstünde aşkı kemei, alt bölümdeki gibi derin olmayan profiller ve kurdela bir friz ile belirginlik kazanır (Ek E.5).

Bağımsız birer kule izlenimi uyandıran köşe ayaklarının, alt kısımdaki sade düzenlemeden, üstlerindeki ağırlık kulelerinin verdiği yoğun plastik etkiye geçişte ara aşamayı oluşturan iki taşkın korniş arasında bulunan bölümleri, dikdörtgen niş içinde büyük bir rozetle bezenmişlerdir. Dekoratif öğelerle yüklü olan ve küçük tepelikler üzerinde alemlerle bitirilen ağırlık kulelerinin, yanlardan kompozit başlıklı çift sütunlarla kuşatılmış alt bölümlerinde birer yuvarlak pencere açılmıştır; sütunların üzerinde, iki katlı küçük kulecikler yer almaktadır (Şekil 3.33).



Şekil 3.33. Dolmabahçe Camii cephesinde üst bölümden detay

3.3.6. Teşvikiye Camii

Teşvikiye Camii, dikdörtgen prizma formunda, kubbeyle örtülü harim bölümü ve bu kütlein kuzeyinde, son cemaat yeri, hünkar mahfili ile minareyi içeren iki katlı, kırma çatılı hünkar kasrından meydana gelmiştir. Yapı, güneye doğru eğimli arazi nedeni ile, doğu, batı ve güney cephelerde bodrum kat üstünde yükseltilmiştir.

Doğu-batı doğrultusunda gelişmiş hünkar kasrı, ortada giriş portiği ile birleşen iki yan kanat halinde düzenlenmiştir. Kasrın köşeleri her cephede dikey taş dizileri ile vurgulanmıştır. Kasrın pencereleri basık kemerlidir, içeri çekilmiş orta bölümde açılan pencereler dışında, yivli sövelerle çevrilmiş ve kilit taşları süslerle belirginleştirilmiştir. Yapı, batı kanatta bulunan minare ve onun gerektirdiği cephe düzeni hariç, kütle kurgusu ve cephe tasarımı açısından, kuzey-güney doğrultusuna göre simetrik.

Yapının kuzeyde subasman ile yükseltilen giriş cephesi, dönemin diğer camilerinden farklı bir görünüm sergilemektedir. Ortada iki kat boyunca yükselen giriş portiği, aralarında üçer basamağın bulunduğu piyestaller üzerine yerleştirilmiş olan kompozit başlıklı dört narin mermer sütun ile oluşturulmuştur. Yan kanatlarla sınırlanan, derin ve yüksek yarı açık bir mekan halindeki düz atkılı portik, camiye girişte hazırlık mekanı olan revaklı son cemaat yerinin 19. yüzyıl seçmeci tavrı içinde bir yorumu olarak düşünülebilir, bununla beraber, son cemaat yeri işlevi gören bir ön mekan, cami içinde kapalı hacme dahil edilmiş olarak bulunmaktadır. Sütunların taşıdığı saçak kornişinin üzerinde yükseltilmiş olan parapet, ortada bir kemer içinde tuğralı, bayraklı, kılıçlı bir arma ve bunun iki yanında kitabe panolarını içermektedir. Parapetin köşelerine ve giriş aksındaki kemerin üzerine, taştan küçük vazo figürlü tepelikler yerleştirilmiştir. Portik, 19. yüzyıl ikinci yarısında görülen resmi yapı üslubunun çizgilerini çağrıştırırken, tepedeki arma bu imgeyi güçlendirmektedir; bu özellikleriyle Teşvikiye Camii, çağdaş camiler arasında dinsel referanslara en uzak duran örnek sayılmalıdır (Batur, A., 1994d, s.258). Portiğin gerisinde içeri çekilmiş yüzey, mihrap aksında bulunan giriş kapısının iki yanında dekoratif demir parmaklıklı birer pencere ve üst hizada kapı ve pencerelerle aynı aksta üç pencere ile

hareketlenmiştir. Yan kanatların portiğe bakan iç yüzünde köşelere yakın birer kapı daha bulunmaktadır.

Hünkar kasrı yan kanatlarının kuzeye bakan cephelerinde köşelere yakın, birer basık kemerli kapı açılmıştır. Kapıların üstüne, yanlardan dekoratif kemerlerle desteklenen kıvrımlı birer alınlık yerleştirilmiştir. Alınlığın ortasında yatay konumda tuğralı oval madalyonlar bulunmaktadır, alınlığın iki yanında, parapetin üstündeki vazo figürlü tepeliklerin benzerleri göze çarpmaktadır. Kapılara, karşılıklı üçer basamakla çıkılan platformlardan ulaşılır, doğu kanattaki kapı, merdiveni barındıran sofaya açılan hünkar girişidir. Kapıların üstünde, aynı aksta birer pencere, kapılarla portik arasındaki yüzeyde, çift sıra oluşturan dörder pencere açılmıştır. Üst hizadaki pencereler, konsollu denizliklere sahiptir, bu pencerelerin üst kısmının iki yanında bulunan dekoratif konsollar saçak kornişine bağlıdır. Batı kanatta minarenin çıktığı bölüme rastlayan altı üstlü birer pencere, aynı düzende sağır niş haline getirilmiş, minare kürsüsü bu tasarımla cephe içinde eritilmiştir (Şekil 3.34). Pabuç kısmı olmayan minare, hünkar kasrı çatısına profilli kaide ile oturmaktadır. Dönem cephelerine göre kalın, yivli gövdeye sahip tek şerefeli minare, boğumlu basık taş külah ve alemle bitirilmiştir. Korkuluğu dikdörtgen panolarla oluşturulan şerefeye geçişte, antikite etkisi görülmektedir (Ek F2).

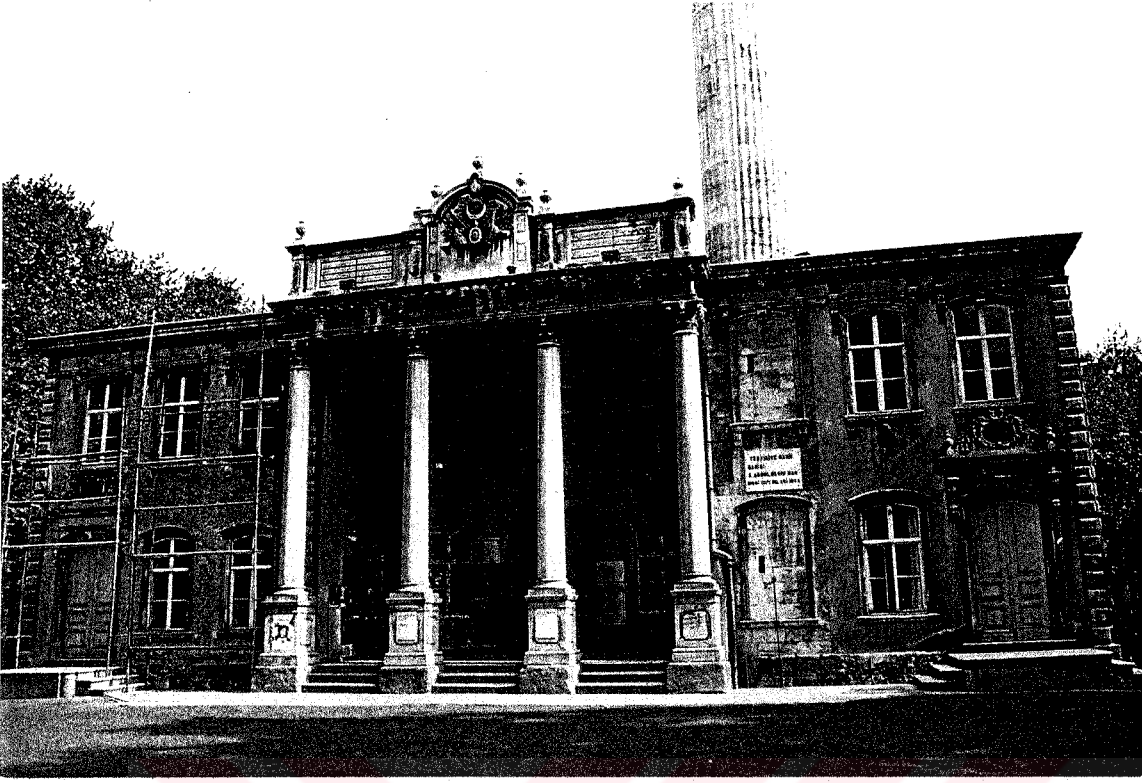
Yan cepheler, üç farklı düzlem halinde kademelenerek geriye giden yüzeylerden oluşur, bunlardan ilk ikisi hünkar kasrına, en gerideki harime aittir. Yan cephelerde harim bölümünden daha fazla yüzeye sahip hünkar kasrının cephe düzenlemesi, kuzey cephesi ile aynıdır, cepheler sık pencere dizileriyle şeffaflaştırılmıştır (Ek F.3).

Yan cephelerde yapı bodrum kat üzerinde yükselir, kesme taştan örülü olarak sıvasız bırakılan bu alt bölümde basık daire kemerli demir parmaklıklı pencereler açılmıştır. Bodrum kat ve üst yapı bir kornişle ayrılmıştır. Hünkar kasrının öndeki yüzeyi, yapının köşelerinde görülen bir düşey taş sırası ile iki bölüme ayrılmıştır. Doğu cephede her iki bölümde çift sıra halinde dörder pencere bulunurken, batı cephede ilk bölümde pencere sayısı iki azalmıştır. Hünkar kasrının geride kalan yan yüzlerinde de çift sıra halinde dörder pencere açılmıştır. Doğu ve batı cephelerde bodrum kat açıklıkları üstteki pencerelerin aksındadır. Batı cephede ön yüzeyin alt bölümünde bodrum kat

girişli vardır. Hünkar kasrının güneye bakan, her kanatta iki yüzey halinde düzenlenmiş cephelerinde altlı üstlü birer pencere yer almaktadır.

Harim bölümü dış cepheleri, üç yönde de aynı düzene sahiptir, bodrum kat üst yapıdan hünkar kasrında olduğu gibi kornişle ayrılmıştır. Kornişin üzerinde yatay dikdörtgen panolardan oluşan bir düzenleme vardır. Yine bir kornişle sonlanan bu bölümün üzerinde pencereler bulunur. Her cephede öne çıkan köşe ayakları arasındaki yüzeyler, üç büyük yuvarlak kemerli pencere ile delinmiş, bodrum katta da aynı aksta pencereler açılmıştır. Harim bölümü pencereleri, büyük bölümü üstte kalacak şekilde lentolarla ikiye bölünmüş, bu düzenleme sayesinde üst hizada yuvarlak kemerli üç, bunların altında dikdörtgen şekilli üç pencere olmak üzere her cephede altı pencere elde edilmiştir. Orta pencerenin bulunduğu kısım, cephelerde hafifçe öne çıkmıştır. Orta kısmında hünkar kasrında olduğu gibi kilit taşına benzer bir süslemenin bulunduğu pencere kemerleri, üç yüzey halinde kademelendirilmiştir. Kemerler, üzengi hizasında dolaşan bir silme ile kesilmiş, pilaster şeklinde devam ederek cepheye hakim kılınmışlardır. Öne çıkan ortadaki pencerede, pilasterler daha geniş tutulmuştur. Cephede düşey hareketler yaratan pilasterler üzerinde dikdörtgen biçimli panolar bulunur, dikine konmuş panolarla oluşturulan bu yüzeysel dekorasyon, köşe ayaklarında daha büyük ölçekte tekrarlanmıştır. Pencere kemerlerinin üzerinde bir silme takımı cepheyi dolandır, kemerler ile silme arasındaki yüzeyde kilit taşlarının üst hizasına madalyonlar yerleştirilmiştir. Kemerlerin köşe dolgularında madalyonları çeviren panolar görülmektedir; bu yüzeysel dekorasyon, Avrupa mimarisinde kemerler üzerinde sık kullanılmıştır. Silme takımının üzerinde, taşkın profilli saçak kornişli yer alır. Her cephede öne çıkan orta bölüm, kornişin üzerinde, antik mimariden gelen üçgen alınlıklarla yükseltilerek vurgulanmıştır. Köşe ayakları üzerine, klasik dönemin strüktürel köşe kulelerine gönderme yapan, alemlerle sonlanan, dekoratif nitelikli vazo şeklinde tepelikler yerleştirilmiştir (Şekil 3.35). Güney cephede mihraba denk gelen orta pencere ve alt hizasındaki bodrum penceresi sağır kemer halinde düzenlenerek kapatılmıştır (Şekil 3.36), (Ek F.4).

Harim bölümü, tümüyle kagir alt yapıya karşın, sekiz dilimli ahşap bir kubbe ile örtülüdür, Osmanlı cami geleneğinde bulunan kasnak ögesine bu camide rastlanmaz (Batur, A., 1994d, s.258).



Şekil 3.34. Teşvikiye Camii hünkar kasrı kuzey cephesi



Şekil 3.35. Teşvikiye Camii batı cephesi



Şekil 3.36. Teşvikiye Camii güneybatıdan görünüm

3.3.7. Dış Cephe Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme

Abdülmeccid dönemi selatin camileri, ibadet hacmi ve bu hacme kuzeyden eklenen hünkar kasrından meydana gelmişlerdir. Bu iki kütle, kurgu ve yüzey biçimlenmesi açısından farklı özellikler gösterir. Bu dönem camileri, cephenin askı kemeri ile biçimlendiği veya saçak kornişli ile düz olarak bitirildiği camiler olarak ikiye ayrılabilir.

Küçük, kagir bir yapı olan Tıbbiye Camii'nin biçimlenmesinde, içinde bulunduğu bölge sınırları, kışla binaları ve Bizans dönemine ait bodrum kat rol oynamıştır. Caminin ortada kasnak üzerinde yükseltilmiş kubbe ve dört yanında tonozlarla kurulmuş örtü sistemi, Erken Hristiyan ve Bizans dönemine ait, merkezde kubbe ve dört yanında beşik tonozların bulunduğu haç planlı kubbeli kilise (cross-domed church) kütle kurgusuna uygundur. Kesme taştan yapıp sıvasız bırakılan cami, dış görünüş açısından pencere düzeni hariç, 16. ve 17. yüzyıllara ait Osmanlı yapılarını andırmaktadır. Pencere tasarımlarında bu klasik dönem yapılarından farklı olarak boşaltma kemeri, sivri kemer ve alçı şebekeler yerine, basık daire kemer tercih edilmiştir. Cepheler saçak kornişliyle düz olarak bitirilmiştir.

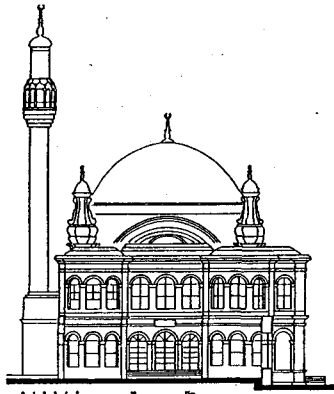
Abdülmeccid dönemi selatin camilerinin harim bölümleri, poligonal veya dikdörtgen prizma formunda, düşeyde gelişmiş tek kubbe ile örtülü strüktürlerdir. Kuzeyde giriş cephesini oluşturan sivil veya resmi nitelikli yapı görünümünde, tonoz ya da kırma çatı ile örtülü, iki katlı kagir hünkar kasırları ise harim bölümüne karşıt bir kompozisyonla yatayda gelişmiş, alçak kitlelerdir. Hırka-i Şerif Camii dışında bütün camiler yerden yükseltilmiştir, Barok dönem özelliği olan yükselme Ortaköy Camii'nde çift yönlü gösterişli bir merdivenle sağlanmıştır.

Padişah ve maiyetinin gereksinimlerini karşılamak amacıyla geliştirilmiş ek yapı niteliğindeki hünkar kasrı, işlevi gereği ana kütlede farklı, sade bir düzenlemeye sahiptir; minareler, düşey ve yatay kütleler arasındaki dengeyi kurmak üzere ana kütlede alınıp ek yapı düzenlemesi içine dahil edilmişlerdir (Ödekan, 1997, s.391). Önceki örneklerde revaklı son cemaat yerinin iki yanına eklenen dairelerden oluşan hünkar kasrı, bu dönemde caminin kuzey cephesini olduğu gibi kaplar, girişin önünde bulunan revaklı son cemaat yeri ortadan kalkmıştır. Hünkar kasrı cepheleri, sık dizilmiş basık daire kemerli, yuvarlak kemerli veya Neo-Rönesans üslubunda üçgen ya da yarım yuvarlak alınlıklı dikdörtgen pencerelerle hareketlendirilmiştir. Hünkar kasırları, saçak, pencere, kırma çatı gibi elemanlarıyla 17. yüzyıldan itibaren, dini bir yapının önemli özelliklerinden biri olması gereken anıtsal ifadeyi zayıflatmışlardır; nitekim 19. yüzyıl camilerinin görünümünde ortaya çıkan elemanlar sadece dini mimariye özgü değil, sivil mimariyle ortaktırlar (Batur, S., 1970, s.103). Hırka-i Şerif Camii hariç, incelenen camilerde hünkar kasrı, giriş yüzeyinin içeri çekilmesiyle iki kanat halinde düzenlenmiştir. Ortaköy Camii, Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii'nde hünkar girişleri, Teşvikiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii'nde ana girişler düz atkılı portik halinde düzenlenmiştir. Hünkar kasrı ve esas cami hacmi ile oluşturulan 19. yüzyıl cami kompozisyonlarında, hünkar kasırları, geleneğin en sağlam kalesini zorlayan, saltanat protokolünü tasarımın etkin ögesi haline getiren kütleler olarak cami imajını dünyevileştirir, yapının iletmiş olduğu mesajı yeni anlamlar yüklerler (Batur, A., 1985, s. 1061). Camiye eklenerek kuzey cephesini oluşturan, minareleri de bünyelerinde barındıran bu yapılar, Tanzimat'ın getirdiği yeni bakış açısının ve batılılaşmanın ışığında, dini mimariye farklı bir görünüm kazandırmışlardır. Bu dönem camilerinde, biri dikine, biri enine yerleştirilerek karşıtlık yaratan prizmatik iki kütleli mafsallanması sözkonusudur (Tablo 3.2).

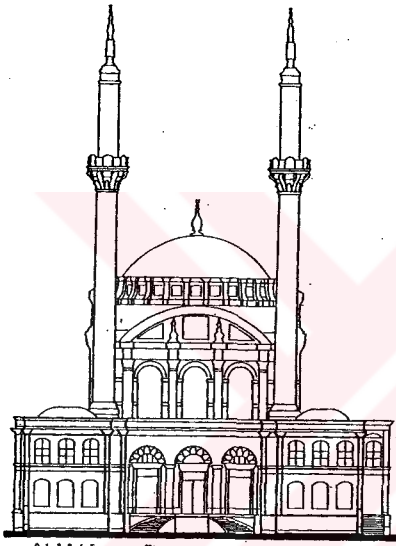
TABLO 3.2. ABDÜLMECİD CAMİLERİ KUZEY CEPHELERİ

ASKI KEMERİ İLE BİÇİMLENEN CEPHELER

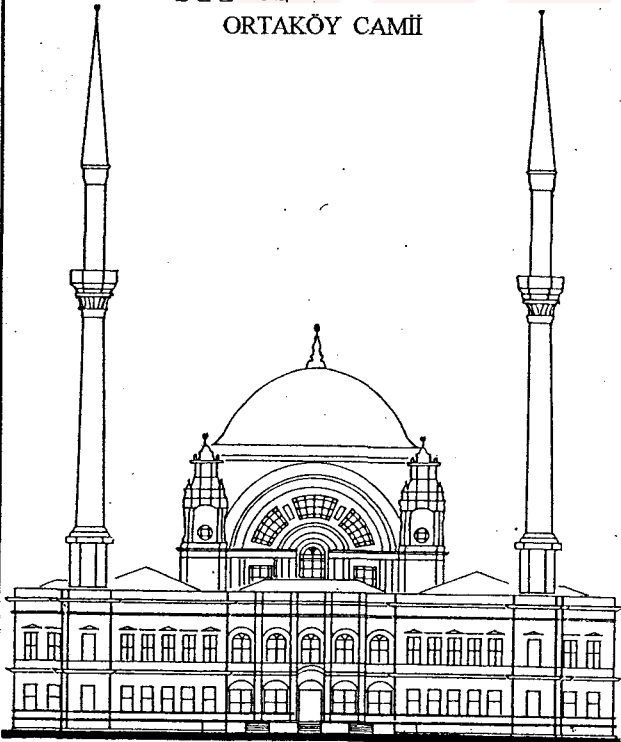
SAÇAK KORNİŞIYLA BİTİRİLEN CEPHELER



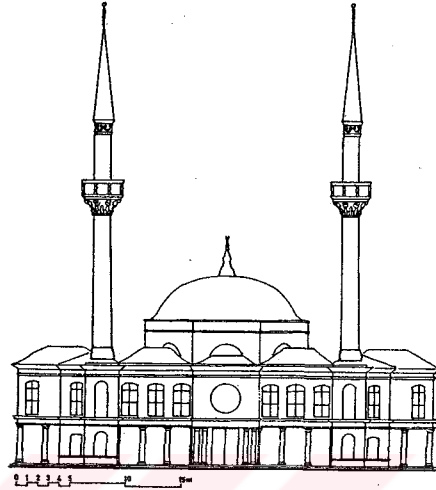
KÜÇÜK MECİDİYE CAMİİ



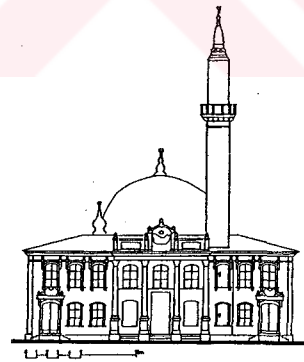
ORTAKÖY CAMİİ



DOLMABAĞÇE CAMİİ



HIRKA-I ŞERİF CAMİİ



TEŞVİKİYE CAMİİ

Yan cephelerde hünkar kasrı, yapının yarısı veya daha fazlasını kaplamaktadır. Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Hırka-i Şerif Camii'nde hünkar girişi batı cephede bulunur. Bu dönem camilerinde yan cepheler, dikine gelişmiş esas kütle, kuzeyde bu kütleyle eklenen yatay, alçak hünkar kasrı ve hünkar kasrından çıkan minareler ile benzer kompozisyona sahiptir (Tablo 3.3).

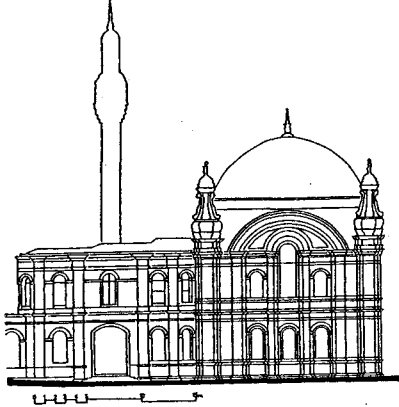
Abdülmecid dönemi selatin camileri, harim bölümünün üzerinde yükselen kubbe ile Osmanlı geleneğini devam ettirmişlerdir. Yüzyıllarca Türk mimarisinde ana form olan anıtsal kubbe, mezar yapılarından gelişmiş, bu gelişimde köklü gelenekler rol oynamıştır; kubbe biçimi eskiden beri yuvarlak çadır, toprak çadır ve yurt ile bağlantılı görülmüştür (Ögel, 1979, s.32-38). Kubbeye yükseliş, klasik devirde Osmanlı anıtsal yapısının dış görünümünü belirler, yarım kubbeler ve küçük kubbeler, yuvarlak hatları ile keskin konturlu geometrik hacimleri yumuşatarak piramidal bir kuruluş meydana getirirler (Ögel, 1979, s.36). Abdülmecid dönemi selatin camilerinde ise, caminin kütle kurgusunda ana kubbeye doğru yan kubbecikler veya yarım kubbelerle piramidal kuruluş söz konusu değildir. İncelenen camilerde, Hırka-i Şerif Camii dışında harimi kuşatan yan galeriler mevcut değildir, sözü geçen camide de galeriler kubbe veya yarım kubbelerle örtülmemiştir. Bu dönem camilerinde piramidal kütle düzeninin bulunmamasında, yan galerilerin yokluğuna ek olarak revaklı son cemaat yerinin ortadan kalkması veya hünkar kasrı içine alınması ve yapı ölçeğinde meydana gelen küçülme ile ibadet mekanının tek bir kubbe ile örtülmesinin mümkün olması da rol oynamıştır. Sinan'ın ortaya çıkışına kadar askı kemerli kubbe strüktürü iç mekanda anıtsal bir ifadeyle kullanılmasına rağmen, cephelere yansıtılmamış, dışta bu strüktürün belirtilmediği ağır bir alt blok meydana getirilmiş, kubbeli kübik blok geometrisi, askı kemerlerinin dinamik eğrisel hareketine tercih edilmiştir (Esemenli, 1990, s.50).

Osmanlı dini mimarisinde ilk olarak Sinan'ın eseri Edirnekapı Mihrimah Camii'nde kubbenin oturduğu kare blokta askı kemerleri cepheye hakim kılınmıştır. Bu tasarım, geç dönemin Barok üslupta oluşturulmuş Nuruosmaniye, Ayazma, Selimiye ve Nusretiye camilerinde kemerin profillerle vurgulanması sağlanarak uygulanmıştır, kübik etkiyi zayıflatan pandantifler söz konusu camilerde cephede açığa çıkarılmış, kasnağın yüksek tutulmasıyla kubbe altyapıdan belirgin şekilde ayrılmıştır.

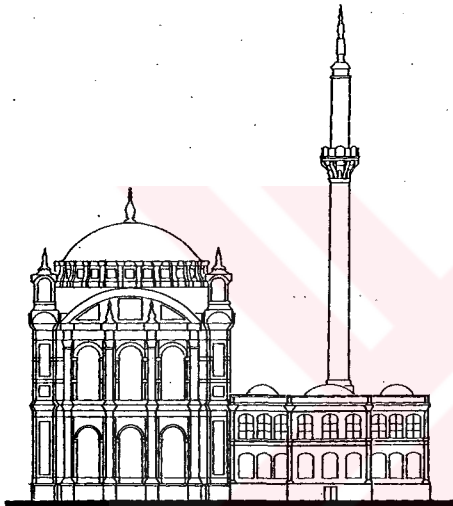
TABLE 3.3. ABDÜLMECİD CAMİLERİ DOĞU-BATI CEPHELERİ

ASKI KEMERİ İLE BİÇİMLENEN CEPHELER

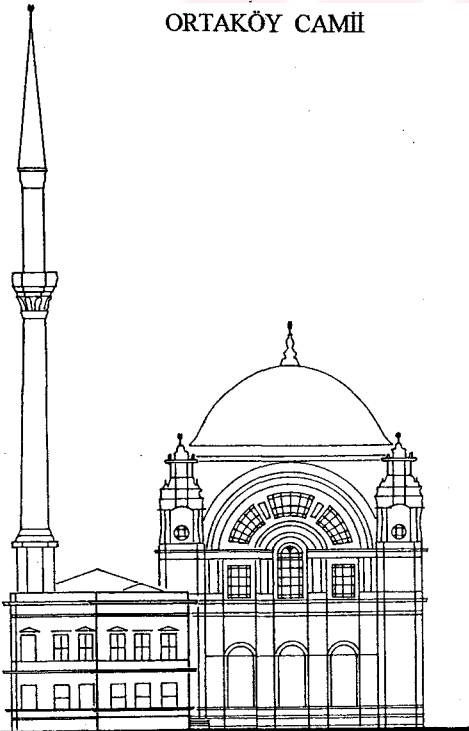
SAÇAK KORNİŞIYLA BİTİRİLEN CEPHELER



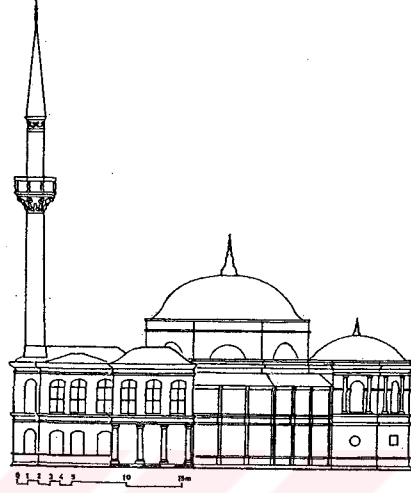
KÜÇÜK MECİDİYE CAMİİ



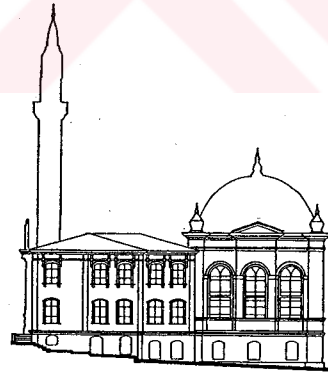
ORTAKÖY CAMİİ



DOLMABAĞÇE CAMİİ



HIRKA-I ŞERİF CAMİİ



TEŞVİKİYE CAMİİ

Barok Osmanlı camisinde dış yüzeyler kuvvetli profillenmiş kavisli konturları olan kemerler ile hareketlendirilmiştir, Nuruosmaniye Camii, Nusretiye Camii ve Ortaköy Camii'nde kademeli kemer profilleri kütelere bir çözüme getirir (Ögel, 1979, s.37).

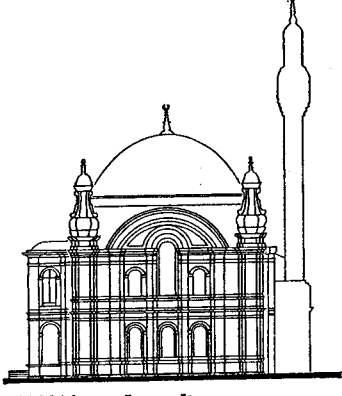
Abdülmeccid dönemi selatin camilerinde, Teşvikiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii hariç, harimi örten kubbenin yükü, dar bir kasnak ve geçiş elemanı pandantifler aracılığıyla dört köşedeki büyük ayaklara aktarılmaktadır, eş düzenlenen cephelerde strüktürü oluşturan ve ağırlığı ayaklara dağıtan askı kemerleri belirgin hale getirilmiştir. İncelenen camilerde, Barok dönem örneklerinde olduğu gibi pandantifler açığa çıkmıştır, ancak Barok dönem camilerinden farklı olarak Abdülmeccid dönemi selatin camilerinde Hırka-i Şerif Camii ve Teşvikiye Camii dışında, kasnak dar tutulmuştur. Önceki dönemlerden süregelen pencerelerle delinmiş yüksek kasnağın yerini friz düzeyine indirgenmiş dar kasnağın almasıyla, kubbe eğrisi pandantiflerle bütünleşmiştir. Basık tasarlanmış kubbe, altyapıyla yakınlaşmış, örtü-altyapı ilişkisinde, oran açısından altyapı öne çıkmıştır. Teşvikiye Camii'nde dış cephede kasnak tamamen ortadan kaldırılmış, kübik altyapıya kubbe doğrudan oturtulmuştur. Hırka-i Şerif Camii ise, işlevine yönelik yan galerileri nedeniyle üstünde pencerelerin açıldığı yüksek bir kasnağa sahiptir.

Abdülmeccid dönemi selatin camilerinde esas cami bölümünün cepheleri eş düzenlenmiştir ve düzlemseldir, Hırka-i Şerif Camii dışında yan galerilere sahip olmayan ibadet hacmi tek bir kütle halinde yükselmektedir. Cephelerde düşey etki sağlayan ayak ve pilasterlerle dikey hatlar oluşturulurken, enine dolaşan silme ve profilli kornişlerle yatay bölümlenmeler meydan getirilmiş, bu düzenlemenin sınırlandırdığı yüzeylerde pencereler açılmıştır. Klasik ve Barok dönemde cephede çok sıralı pencere grupları gözlenirken, bu dönemde pencere sayıları azalmış, boyutları büyümüştür. Önceki dönemlere göre küçük ölçekli olan bu yapılarda, korniş ve pilasterlerle çevrelenen pencereler, kütle etkisini azaltarak ön plana çıkmışlardır. Cephelerde köşe ayaklarının üzerine yerleştirilen ağırlık kuleleri, strüktürel niteliğini kaybederek dekoratif plastik elemanlar haline gelmiştir. Cephede yükseklik etkisi uyandıran, pilasterlerle oluşturulan düşey hareketler, büyük karakter değişikliği yaratmamak için silme gruplarıyla kesilmiştir. Barok anlayışla oluşturulan Ortaköy Camii'nde, cephelerde geleneksel Osmanlı mimarisi ile bağları koparmamak amacıyla kolonlar tek parça yapılmamış, geniş bir kornişle ikiye ayrılmışlardır (Tablo 3.4).

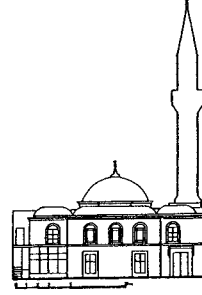
TABLO 3.4. ABDÜLMECİD CAMİLERİ GÜNEY CEPHELERİ

ASKI KEMERİ İLE BİÇİMLENEN CEPHELER

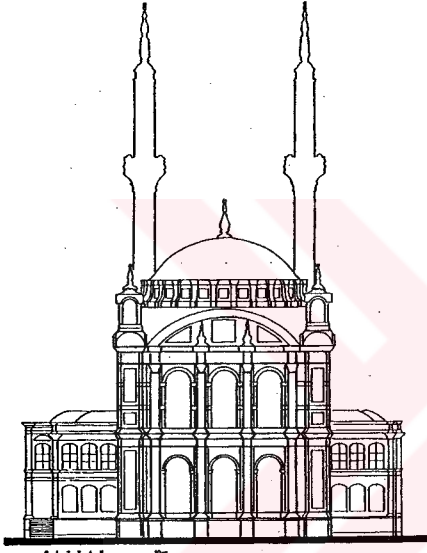
SAÇAK KORNİŞIYLA BİTİRİLEN CEPHELER



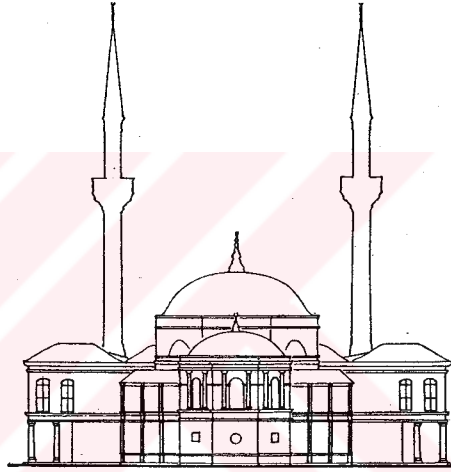
KÜÇÜK MECİDİYE CAMİİ



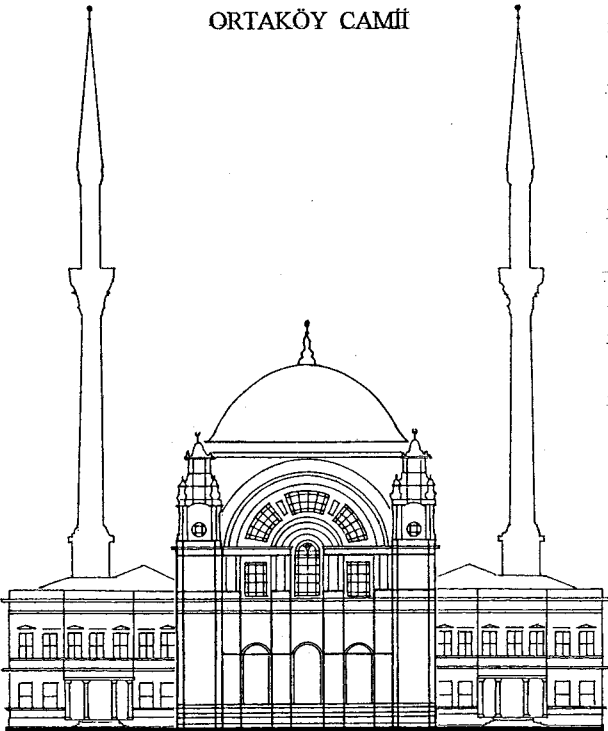
TİBBİYE CAMİİ



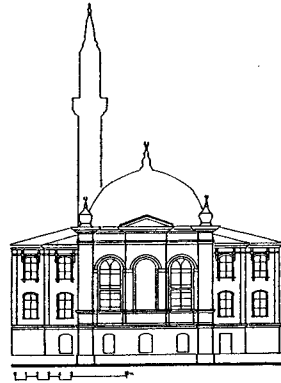
ORTAKÖY CAMİİ



HIRKA-I ŞERİF CAMİİ



DOLMABAÇE CAMİİ



TEŞVİKİYE CAMİİ

0 1 2 3 4 5 10 15m

Küçük Mecidiye ve Ortaköy Camileri'nde ana kütlelerin üç cephesinde çift sıra halinde yuvarlak kemerli pencereler, üçerli gruplar oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Teşvikiye Camii'nde cephelerde açılan üçer adet yuvarlak kemerli pencere, bir bantla ikiye ayrılarak çift sıra düzenini devam ettirmişlerdir. Dolmabahçe Camii'nin askı kemerine paralel kavisli pencere düzeni, cephede ayırt edici özelliştir.

İncelenen camilerin dış cephelerinde mimari elemanların, Neo-barok, Neo-rönesans, Neo-klasik, Neo-gotik gibi çeşitli Batılı üslupların hakim çizgileriyle eklektik anlayışta şekillendirildiği gözlenmiştir. Osmanlı mimarisinde 18. yüzyıldan itibaren gözlenen bu yabancı üsluplar, gelenekten tamamen kopmadan, yeni bir yaklaşımla harmanlanarak yorumlanmıştır.

3.4. Abdülmecid Camileri, İç Mekan Özellikleri

3.4.1. Tıbbiye Camii

Tıbbiye Camii girişte, özgün örtüsüyle hazırlık mekanına sahip olmayan küçük bir camidir. Güney cephede iki yan kanatta bulunan girişlerden batı taraftaki, dış cepheler incelenirken işaret edildiği gibi, sonradan camekanla çevrelenip oluklu levha ile kapatılarak hazırlık mekanı haline getirilmiştir.

İç mekanda, güney kol dışında, haç planının kollarına ikişerli sıralar halinde yerleştirilen sütunlar, merkezde kubbe ile örtülü 6.5m×6.5m boyutlarında, kare tabanlı bir mekanı tanımlamaktadır (Ek A.2). Daha önce de bahsedildiği gibi, Aslanapa'nın belirttiğine göre merkez mekanı çevreleyen altı adet mermer sütun, yapıya sonradan yerleştirilmiştir (Doğru, 1987, s.198). Sekizgen mermer kaideler üzerine madeni bileziklerle oturtulan bu sütunlar, mermer başlıklarının üzerinde, araları gergi çubuklarıyla geçilmiş, dikdörtgen prizma şeklinde mermer tablalar taşımaktadır. Bu tablolara oturan sivri kemerlerden ortadaki daha geniş ve yüksektir. Köşelerde daha alçak kemerlerin birleştiği noktadan, kubbeye geçiş elemanı pandantifler başlamaktadır (Şekil 3.37). Güney kolda açıklık tek bir büyük kemerle geçilmiştir.

Dış cepheler incelenirken görüldüğü gibi, kuzey ve güney cephelerin ileri çıkan orta yüzeylerinde, çift sıra halinde üçerli gruplar oluşturan pencere dizileri açılmıştır, ancak güney cephede orta bölümde mihrap bulunması nedeniyle alt sırada sadece iki pencere bulunmaktadır. Kuzey cephede, alt hizadaki üç pencere, güney cephede mihrabın iki yanında bulunan birer pencere ile yan cephelerde alt hizada ortada açılmış birer pencere, dikdörtgen şekilli ve mermer sövelidir. Güney cephede üst sıradaki üç pencere, yuvarlak kemerler içindedir. Güney kolun doğuya bakan yan cephesi dışında haç planının her kolunun yan yüzlerine, üst hizada birer yuvarlak kemerli pencere açılmıştır.

Batı ve doğu kolların güneye bakan yüzlerinde, alt sırada giriş kapıları; kuzeye bakan yan yüzlerinde alt sırada, üst pencerenin aksında birer kemerli pencere bulunmaktadır. Batı kolun orta bölümüne, üst hizada hafif sivri kemerler içine, yuvarlak kemerli pencereler yerleştirilmiştir (Şekil 3.38).

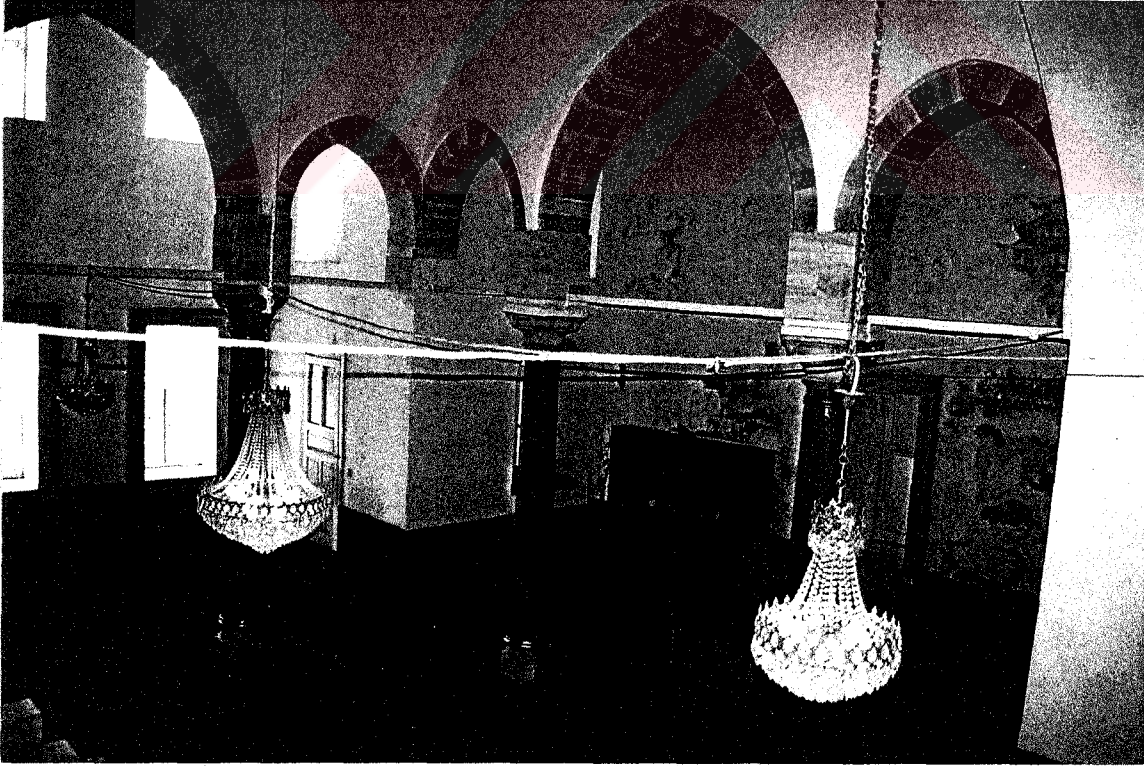
Kuzey kolun doğuya bakan yan cephesinde, alt hizada açılan kapıdan altı basamak çıkılarak, güneye bakan minare kapısına varılmaktadır. Kuzeydeki kapının karşısındaki iç cephede açılan kemerli pencerenin önüne konmuş iki basamakla, caminin kuzeybatısında genellikle imam tarafından kullanılan iki katlı bölüme harimden geçiş sağlanmıştır. Bu pencerenin önünde, kuzey kolun başlangıç hizasından başlayıp, ilk sütundan sonra kuzeye kıvrılarak duvara kadar devam eden ahşap parmaklıklarla çevrili, bir basamak yükseltilmiş müezzin mahfili bulunmaktadır.

Mihrabın bulunduğu güney kol, 40cm kadar yükseltilmiştir. Bu bölümde mihrabın solundaki duvara ahşap minber yerleştirilmiştir. Ahşap vaaz kürsüsü ise doğu kolda, güneydeki mermer sütuna yaslanmış vaziyettedir. Güney cephenin ileri çıkan orta yüzünde açılmış tüm pencereler, yan cephelerde alt orta hizada açılmış birer pencere ve tüm yuvarlak kemerli pencerelerin alınlık kısımları renkli camlıdır.

Yapının kuzeybatısındaki, güney cephede girişi bulunan dikdörtgen planlı hacmin üst katına demir bir merdivenden çıkılmaktadır, her iki katta ikişer pencere açılmıştır. Üst katın güneye bakan cephesinde bir kapı bulunmaktadır.



Şekil 3.37. Tıbbiye Camii iç mekan batı yanı



Şekil 3.38. Tıbbiye Camii iç mekan kuzey ve doğu yanı

3.4.2. Küçük Mecidiye Camii

Kuzey cephede yan yana üç açıklığın bulunduğu girişten cami iç mekanına ulaşılmaktadır. Küçük Mecidiye Camii'nin mekansal yönden en önemli özelliği, açık ve kapalı mekanlar arasında geçiş niteliği taşıyan son cemaat yerinin bu camide bulunmasıdır (Batur, S., 1982, s.66). Son cemaat yeri silinmiş ve yerine harim bölümü ile hünkar kasrının doğu ve batı kanatları arasında sirkülasyonu düzenleyen kapalı bir mekan niteliğindeki giriş holü oluşturulmuştur. Giriş holünün, harim bölümüne açılan kapısının iki yanına birer pencere yerleştirilerek iki mekan arasında görsel ilişki kurulmuştur. Holün güneye yakın tarafında bulunan, tavan kırışmesinin gereği iki sütun, harim bölümüne yönelik etkisini arttırmaktadır.

Hünkar kasrının iki yanda öne çıkan, oval planlı bölümlerinde bulunan odalar, yüksek, yuvarlak kemerli pencerelerle aydınlatılmıştır. Batıdaki odanın düzenlenişinden cami personelinin gereksinmelerine ayrıldığı, doğudakinin ise pencerelerinin alt bölümlerinin kafeslerle kaplanmasından hanımlara mahsus olduğu anlaşılmaktadır. Duvarları kafes hizasına yakın bir yüksekliğe kadar lambri kaplı olan doğudaki odanın abdest musluklarına bakan penceresi sonradan kapatılmıştır.

Odaların karşısında bulunan merdivenler ahşaptan yapılmıştır. Üst katta merdivenin karşısında bulunan oval planlı odanın tavan ve duvar dekorasyonundan padişaha ayrıldığı anlaşılmaktadır, bu mekan basık bir tonozla örtülmüştür.

Hünkar kasrının kat döşemesi ahşap kırışlidir. Üst katta, giriş holünün üzerinde bulunan kare planlı holün tavanı, tuğladan yapılmış çok basık bir tonozdur, tonozun güney ucu ahşap bir konstrüksiyonla tamamlanarak üzeri bağdadi çıta ile kaplanmış ve sıvanmıştır (Batur, S., 1982, s.69). Bu holün güneybatıdan bir kapı ile bağlandığı hünkar locasının daire planlı orta bölümü, ahşap bir kubbe ile örtülüdür. Hemen her sanat çevresinde kubbede bir 'gök kubbe' sembolizmi aranmış, Türkler de mitolojilerinde gök kubbeye önemli bir yer vermişlerdir (Ögel, 1979, s. 38). Bizans kiliselerinde imparatorun mekanı olan kubbeli *paraklyptikon*' u andırmasıyla hünkar locası üzerindeki bu kubbe, Osmanlı geleneğinde derin köklere sahip olan ve tanrısal gücü sembolize eden cami ana

mekanındaki kubbenin yanında hükümdara ait gücün ifadesi olarak düşünülebilir. Hünkar locası, bir kemer açıklığı içinde, daire yayı şeklinde bir konsolla ibadet mekanına açılmaktadır (Şekil.3.39).

Pencerelerinin alt bölümlerinde ahşap kafesler bulunan kuzeydeki oda muhtemelen hünkarın haremine ayrılmıştır. Sahanlığın güneybatı ucundan, plandan bahsederken işaret edildiği gibi, iki yuvarlak kemerle ibadet mekanına açılan hanımlar galerisine geçilir; doğudaki açıklık, hünkar locasının simetriği olan daire planlı bir konsoldur.



Şekil 3.39. Küçük Mecidiye Camii iç mekan kuzey yanında localar

Caminin harim bölümü, kubbe ile örtülü bir kare mekandır. Karenin bir kenarı yaklaşık 12.50 metre, kubbe altına kadar yükseklik 20.80 metre, hacmin genişliği ile yüksekliği arasındaki oransal ilişki ise $1/1.69$ 'dur (Batur, S., 1982, s.68), (Ek B.6). Yapının dışında yer alan ve yüzeylere derinlik katan pilasterler, zengin profilli kornişler ve kademeli kemerler iç mekanda da aynen tekrar edilmiştir. İç mekan, zemine yakın bir seviyeden açılan yüksek ve bol pencerelerle aydınlık, ferah bir atmosfere sahiptir (Şekil 3. 40).

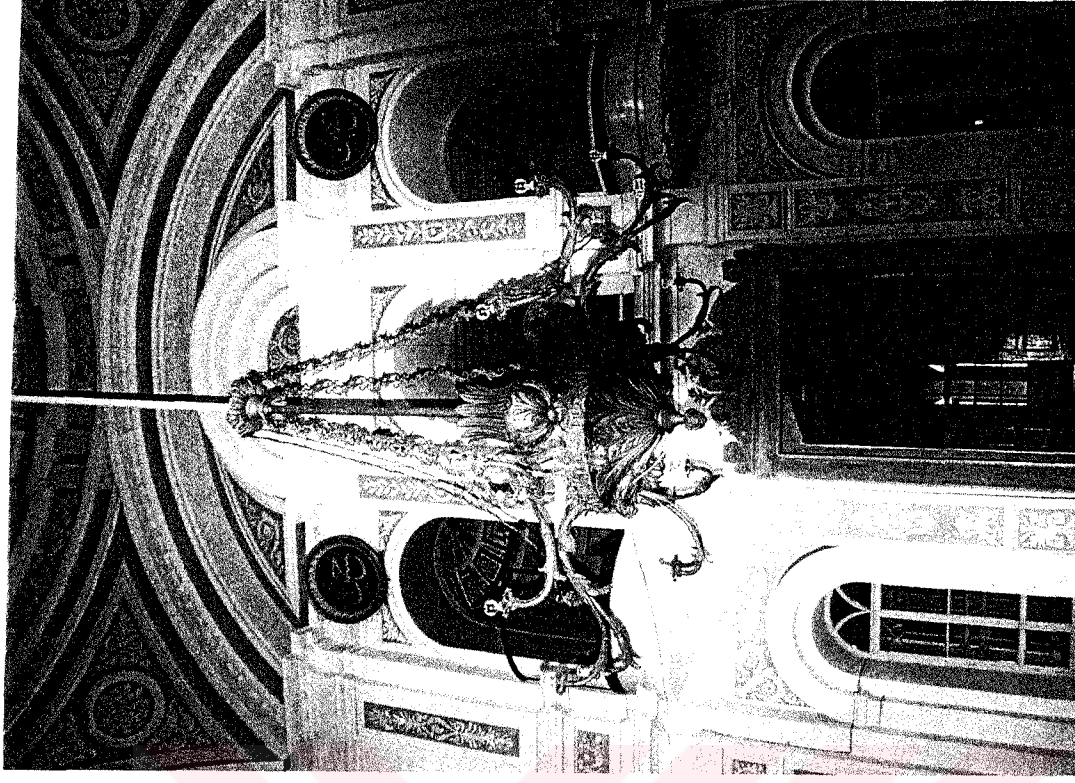
Kuzey cephede alt hizada, ortada giriş kapısı ve iki yanda yuvarlak kemerler içinde demir parmaklıklı birer pencere bulunur. Bunların üstünde yer alan üç adet eş boyutlu kemer hünkar ve maiyetinin localarını oluşturur; sağ ve sol tarafta simetrik olarak dairesel konsollarla öne çıkan localardan hünkara ait olan, yüksek bir korkulukla çevrilmiş, pilastere eklenmiş küçük bir duvar parçası ile diğerlerinden ayrılmıştır. Ortadaki kemerin üzerinde, iki yandaki pilasterler uzayarak kademeli yüzeyleri olan sağır bir kemerle birleşmişlerdir. Bu sayede diğer üç cephede boyu yüksek tutulan pencerenin kemer düzenlemesi aynen tekrar edilmiştir (Şekil 3.41, Şekil 3.42). Cephelerde çift sıra halinde üçer pencere açılmıştır, güney cephede alt hizada, ortada mihrabın bulunması nedeni ile iki pencere yer almıştır. Yan galeri, mihrap nişi gibi mekanlarla genişletilmemiş olan harim, güneyde mihrabın önünde bulunan seki ve kuzeydoğuda ahşap parmaklıkla çevrili, yükseltilmiş müezzin mahfili hariç, simetrik ve net kurgulu bir hacimdir.



Şekil 3. 40. Küçük Mecidiye Camii iç mekan güney ve doğu yanı



Şekil 3.41. Küçük Mecidiye Camii iç mekan batı yanı



Şekil 3.42. Küçük Mecidiye Camii iç mekan kuzey yanı

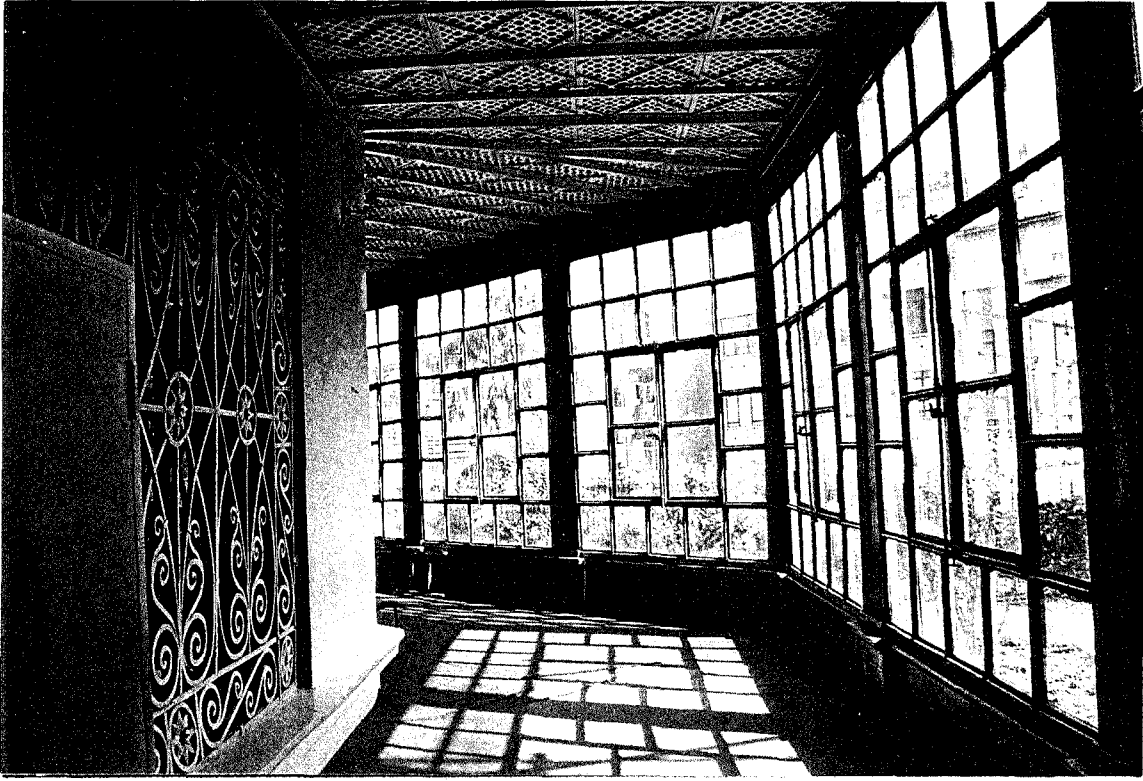
3.4.3. Hırka-i Şerif Camii

Hırka-i Şerif Camii kuzey cephesinde mihrapla aynı aksta bulunan kapıdan, iki kat boyunca yükselen giriş holüne geçilir, bu holden daha küçük bir mekana, oradan da harime ulaşılmaktadır (Ek C.2). Dar ve yüksek giriş holü, harime doğru kuvvetli bir yön duygusu yaratmaktadır.

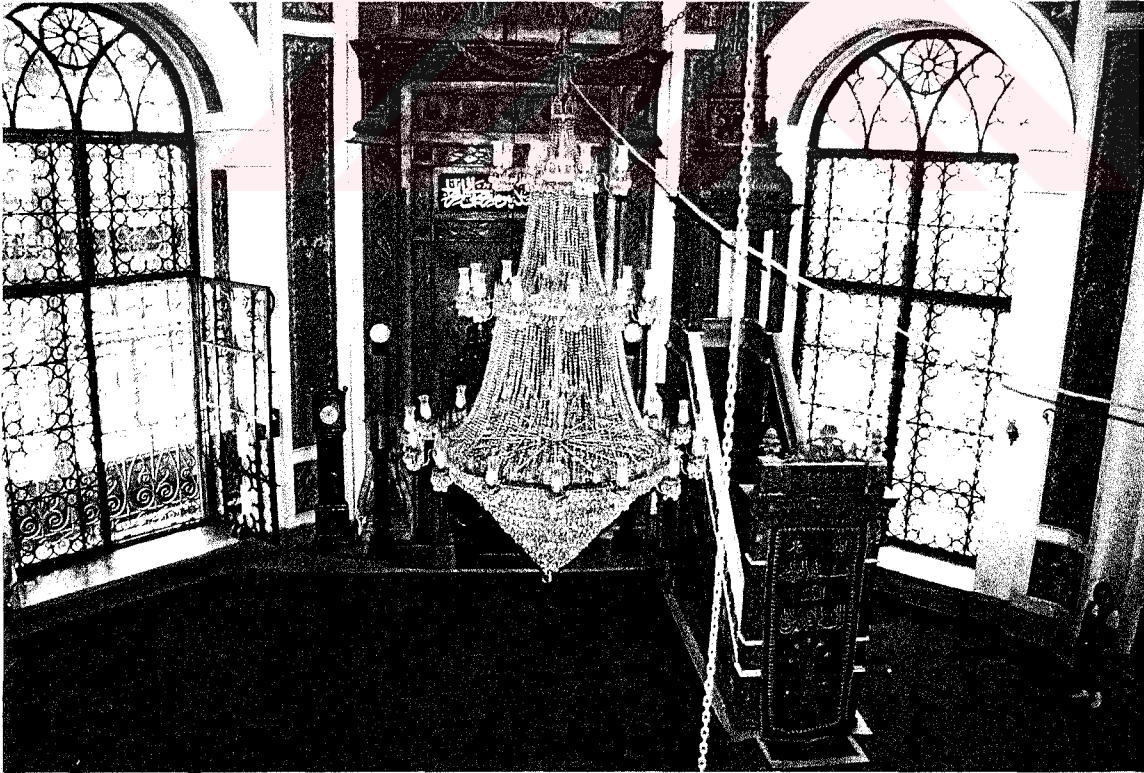
Cami harim bölümünü iki yandan kuşatan camekanlı ziyaret galerileri, demir iskeletlidir, üst kat döşemeleri de demirden yapılmıştır (Şekil 3.43). Hırka-i Şerif Camii ibadet mekanı, Rönesans'ın merkezi yuvarlak planlı kiliselerine oldukça yaklaşan bir tasarıma sahiptir. Yaklaşık 11 metre çapında bir kubbeyle örtülü, 7 metre yüksekliğinde sekizgen prizma şeklindeki cami iç mekanında, mihrap duvarı dışında kalan her duvarda birer tane yüksek ve geniş pencere kemeri açılmıştır. Kasnak altındaki kornişe kadar yükselen kemerler, üzenge hizasında sonlanan silmelerle çevrelenmiş, Palladio'nun *serliana* motifini anımsatacak bir düzen elde edilmiştir.

Mihrap duvarının iki yanında bulunan kemerler içine yerleştirilmiş dört pencere, camekanlı ziyaret galerilerinden gelen ışığın iç mekanı aydınlatmasını sağlamaktadır (Şekil 3.44). Kemerler arasında kalan yüzeyler, pilaster şeklinde düzenlenmiştir. Her duvarda bir tane olmak üzere kasnakta açılmış olan ve kemerlerin yukarısındaki kornişin üst hizasına oturan sekiz adet yarım daire şeklindeki pencere, camiyi çevreleyen galerinin çatı örtüsü üzerinde kalır (Şekil 3.45).

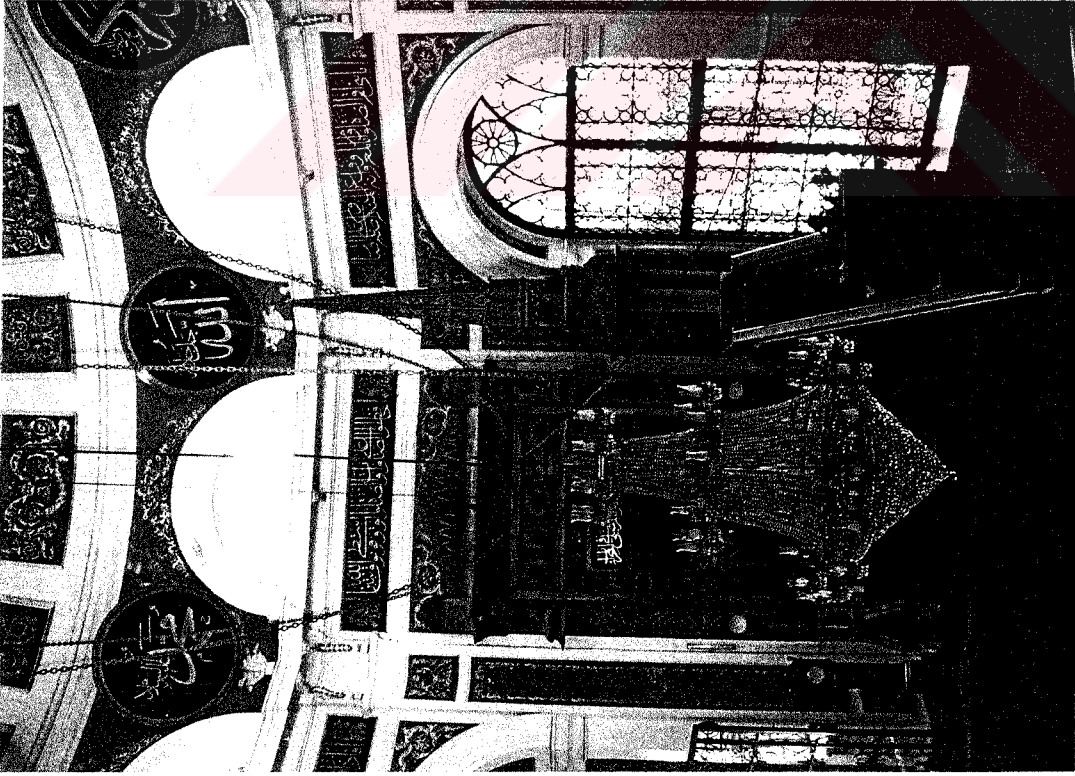
Mihrap aksında bulunan dikdörtgen giriş açıklığının iki yanındaki basık kemerli kapılardan, hünkar kasrının ara sofaları ile harim bölümü arasında geçiş düzenlenmiştir. Kapıların üst hizasındaki kemerler içinde yer alan hünkar mahfili ve müezzin mahfili, dairesel çıkmalarla cami iç mekanına açılmaktadır. Giriş katındaki kapılar, hünkar kasrı pencereleri gibi basık kemerler içine yerleştirilmiştir (Şekil 3.46). Giriş açıklığının üzerindeki kemer, yan kanatlarda bulunan sofalar arasında bağlantı sağlayan ve ana giriş holü ile bir pencere vasıtasıyla görsel ilişki kuran kare sofayı cami iç mekanına bağlamaktadır (Şekil 3.47). Kutsal emanet mekanının duvarları breş taşından levhalarla kaplanmış, kubbe eteği konsollu bir silme ile belirtilmiştir (Tanman, 1994, s.68).



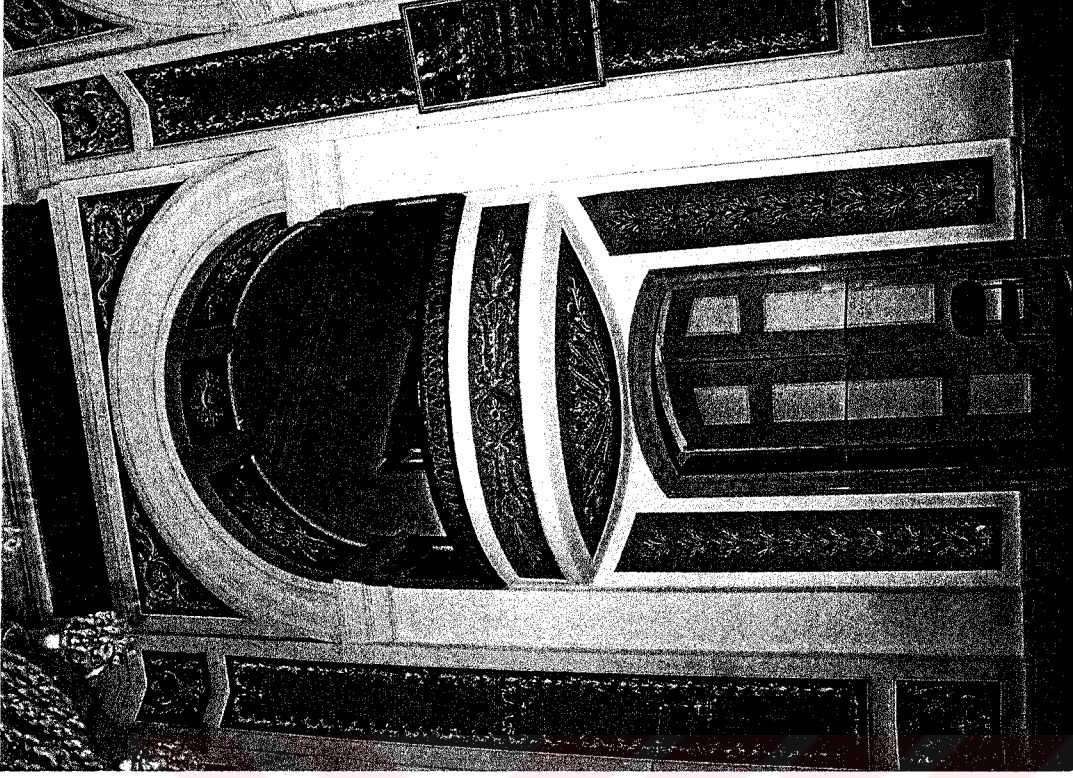
Şekil 3.43. Hırka-i Şerif Camii ziyaretçi galerisinden görünüm



Şekil 3.44. Hırka-i Şerif Camii iç mekan



Şekil 3.45. Hırka-i Şerif Camii iç mekan güney yanı



Şekil 3.46. Hırka-i Şerif Camii iç mekanda loca kemeri



Şekil 3. 47. Hırka-i Şerif Camii hünkar locası ve kare sofayı harime açan kemer

3.4.4. Ortaköy Camii

Ortaköy Camii'ne mihrap aksında açılan kapıdan girilerek, plan özelliklerinde belirtildiği gibi, enlemesine gelişmiş dikdörtgen planlı giriş sofası niteliğinde bir dağılım mekanına geçilir. Bu mekan, hünkar kasrının iki yan kanadı ile harim bölümü arasında sirkülasyonu düzenlemektedir. Kasrın yan kanatları, altlı üstlü üçer odadan meydana gelmiş, üst katta bir galeri ile bağlanmışlardır. Giriş sofası, ana giriş kapısının iki yanında birer pencere ile aydınlatılmıştır. Giriş sofasının güneyinde, ana giriş kapısı ile aynı aksta bulunan kapıdan, harim ile giriş sofası arasında bir ara mekan oluşturan bölüme geçilir. İki ayağın oluşturduğu üç açıklıkla giriş sofasına bağlanan bu bölümde, kapının iki yanındaki açıklıklar, bitkisel ve geometrik bezemeli demir parmaklıklarla örtülü pencereler şeklinde düzenlenmiş, bu sayede giriş mekanı ile görsel ilişki kurulmuştur. Galerinin altına gelen ve bir hazırlık mekanı olma özelliği nedeniyle son cemaat yeri olarak yorumlanabilecek bu mekan, iki büyük ayakla harimden ayrılmıştır, ayakların dalgalı kesitlerinin oluşturduğu birbirleriyle bağlantılı üç kompartıman halindedir (Ek D.7).

Hünkar kasrının yan kanatlarına, karşılıklı konmuş birer küçük holden ulaşılmaktadır. Her kanatta odalar, geleneksel Türk evi'nde görülen sofalarla birbirine bağlanmıştır. Hanımlara ayrılmış olan doğu kanat, batı kanadın simetriği olarak birbirine bağlı üç odadan oluşmaktadır, ancak düzenlemesi hünkara ayrılmış olan batı kanattan farklıdır. Bu kanatta giriş sofasına bağlı orta mekan, iki yanındaki birer oda ile ilişkili bir ara sofadır, abdest bölümünü de içeren mekan, doğuda üç pencere ile aydınlatılmıştır. Kuzeydeki odanın üç yanı, her cephede üçer adet olmak üzere dokuz pencere ile çevrilmiştir. Güneydeki hacim, batı duvarında üst kata çıkan çift kollu bir merdiveni barındırmaktadır; mekan, merdivenin ilk kolu hizasında ikiye bölünmüştür. İlk bölüm doğuya bakan bir pencere ile aydınlatılmıştır. Diğer bölümde doğu ve güney cephelerde ikişer pencere vardır.

Hünkar kasrının batı kanadında, küçük bir holden geçilerek ulaşılan, iki yanındaki odaları bağlayan ara sofa, aynı zamanda önünde portik bulunan hünkar girişi sofasıdır. Bu mekan, batı duvarında kapının iki yanında açılmış birer pencere ile aydınlatılmıştır. Kuzeydeki oda, üç kollu eliptik bir merdiven barındırır, orta aksta bulunan koldan çıkılarak sahanlığın iki yanındaki kollarla üst kata ulaşılmaktadır. İki kat boyunca yükselen, merdivenin bulunduğu bu mekan, üst hizada açılmış, her cephede üçer adet olmak üzere toplam dokuz pencereden ışık almaktadır. Merdivenin tasarımı, mekanın ferahlığı ve tavan süslemesi, bu kanadın padişaha ait olduğunu doğrular niteliktedir. Batı ve güneyde üçer pencereye sahip olan güney oda, büyük ihtimalle, hünkarın maiyetine ayrılmış bekleme odasıdır.

Hünkar kasrının yüksek tutulan üst katı, tonozlarla örtülmüştür. Kasrın üst katında, iki kanat arasında bulunan, alttaki giriş sofasının üzerine denk gelen galeri, kuzeyde, üç adet yarım daire şeklinde, büyük pencereye sahiptir. Güneyde iki ayağın sınırladığı, her biri tonozlarla örtülen üç mekan bulunmaktadır. Bunlardan batıdaki, galeriden duvarla ayrılan hünkar locasıdır; diğer iki bölüm, birer kemerle harime açılır. Bu katta, mekan büyüklükleri, alt kattaki hünkar girişi sofasının üzerine denk gelen hünkar odası dışında, giriş katı ile aynıdır. Merdivenin açıldığı hünkar odası, portişin üzerini kapatacak şekilde çıkma yaparak genişletilmiştir. Batıda üç pencere, kuzey ve güneyde birer pencere ile aydınlanan bu oda, abdest bölümünü de içeren, doğuda galeriyle bağlantılı bir ara sofa niteliğindedir. Bu oda ve bu odanın açıldığı, güney ve batıda üçer pencere ile aydınlık bir mekan olan güney oda, padişaha aittir, duvar ve

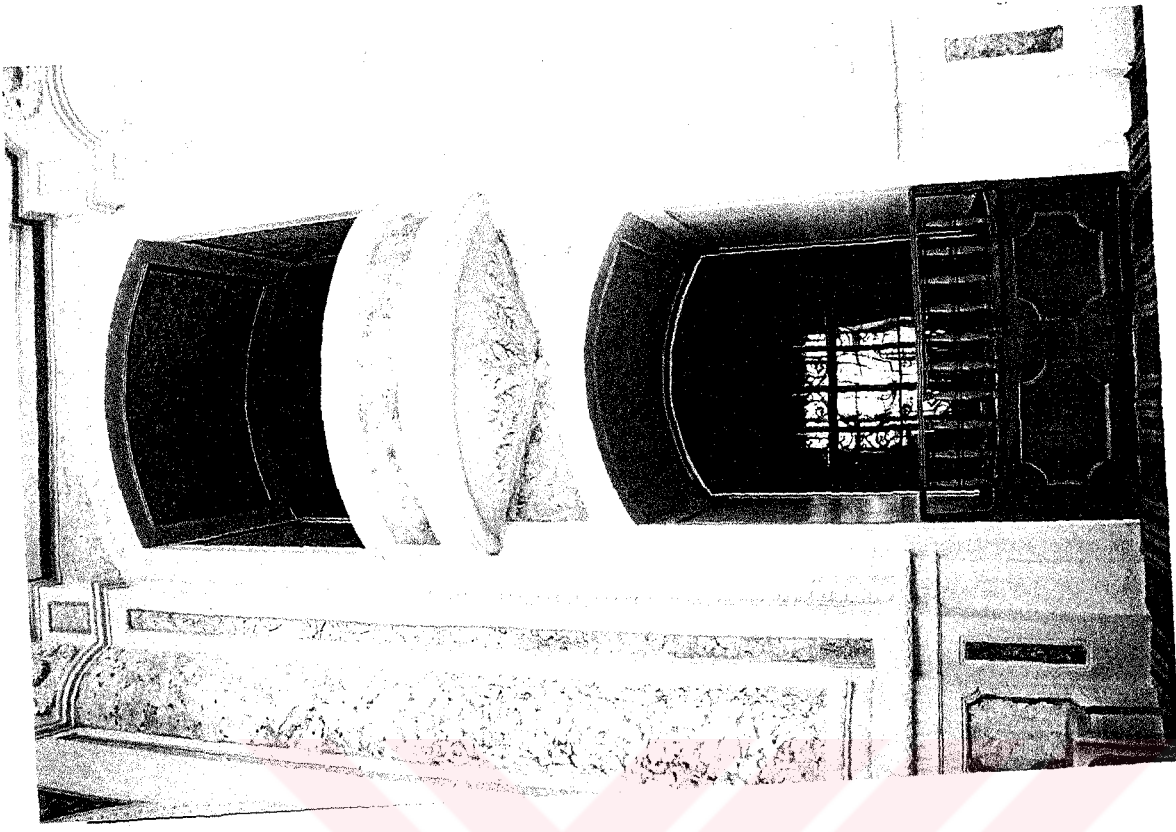
tonozları yağlıboya motiflerle bezelidir (Şekil 3.48). Güney oda, doğuda hünkar locasına bağlanır. Galeriden doğu ve kuzeyde birer duvar ile ayrılan hünkar locası, bir kemer içinde daire yayı şeklinde bir konsolla harime açılmaktadır. Locanın altında, kemerin iç kısmında zemin yükseltilmiş, güneyde ahşap bir parmaklıkla harimden ayrılarak müezzin mahfili olarak düzenlenmiştir (Şekil 3.49).

Hünkar kasrının doğu kanadında, merdivenin ulaştığı güney oda, batı kanatta olduğu gibi, güney ve doğuda üçer pencereden ışık almaktadır. Bu odadan, hünkar locasının simetriği şeklinde bir konsolla harime açılan, hanımlara ait locaya geçilmektedir.

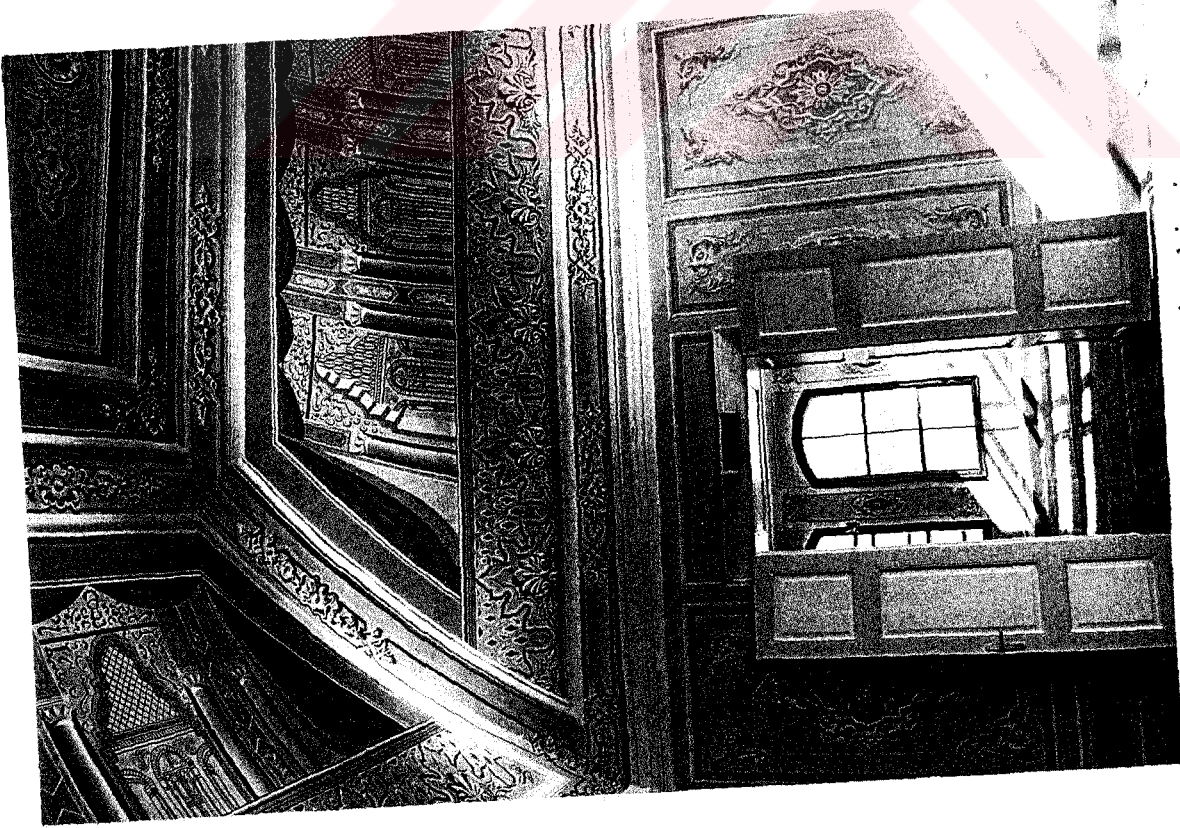
Ortaköy Camii'nin harim bölümünde taşıyıcı ayaklar, beden duvarlarının köşelerine çekilmiştir, bu sayede elde edilen net mekan, kubbe ile örtülü, dikine gelişmiş dikdörtgen prizma şeklindedir, üst sırada on iki, alt sırada sekiz adet olmak üzere toplam yirmi pencereden ışık almaktadır. Doğu ve batı cephelerde, çift sıra halinde üçerden, altı pencere bulunmaktadır. Güney cephe de aynı biçimde düzenlenmiş, ancak alt sıradaki iki pencerenin arasına mihrap yerleştirilmiştir. Kuzey cephede, hünkar kasrı örtüsünün üzerinde kalan yüzeyde, tek sıra halinde üç pencere açılmıştır.

Yuvarlak kemerli harim pencereleri içbükeydir. Bu içbükey hareketler, caminin deniz kenarındaki konumunu vurgular biçimde dalgaları çağrıştırmaktadır. İlk defa bir selatin camide, harim bölümünde, duvar hareketleri olmasa bile, en azından pencere yüzeyleri Barok mekanın akıcı çizgilerini yansıtmaktadır. Pencere sıraları arasında, geniş bir korniş dolaşır, pencere aralarına kademeli yüzeylere sahip pilasterler yerleştirilmiştir. Pilasterler, pandantiflerin altında cepheyi dolanan kornişin üzerinde basık bir kemerle birleştirilmiştir (Şekil 3.50).

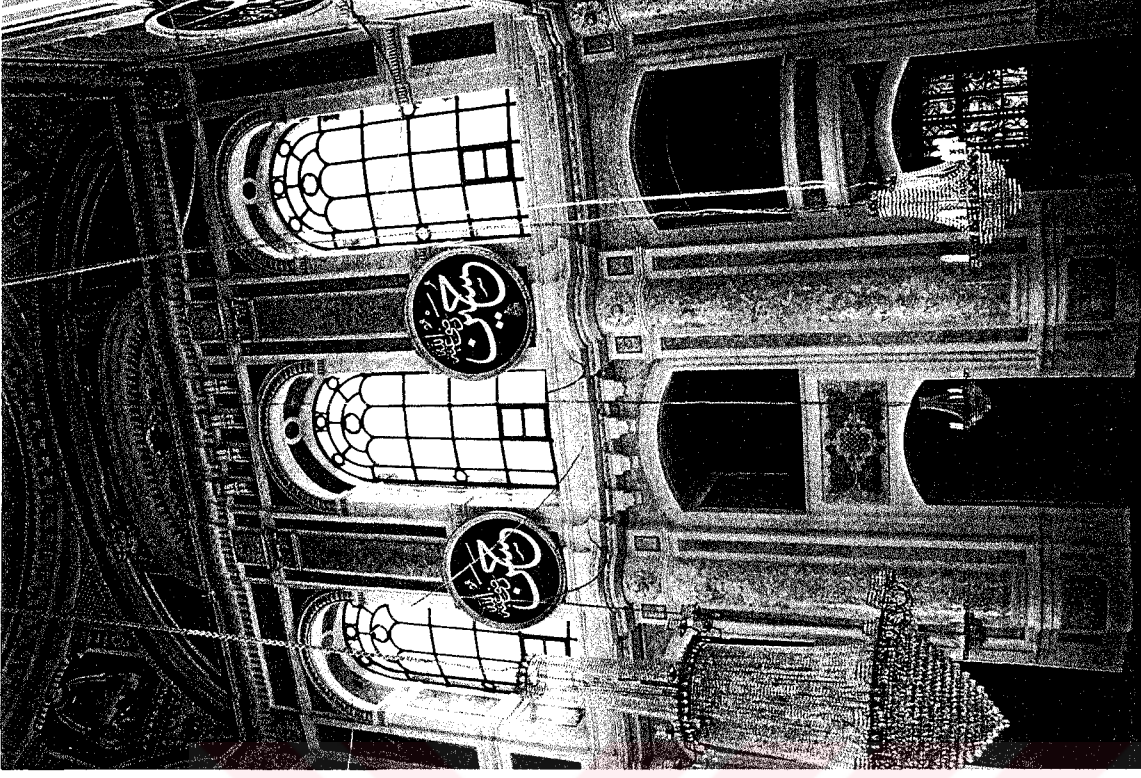
Pencere kemerlerinin üzenği hizasında ve orta bölümünde silme takımları gözlenmektedir. Harimin kuzey duvarında, üstteki pencerelerin aksında alt hizada bulunan localar ve basık kemerler arasındaki bölümde taşıyıcı ayaklara, pencere hizasının altındaki kornişe kadar yarım sütunlar eklenmiştir. Locaların üzerinde düzenleme, diğer üç cephe ile aynıdır; sütunlar, pencere aralarında, diğer cephelerde olduğu gibi pilaster biçiminde devam etmektedir (Şekil 3.51).



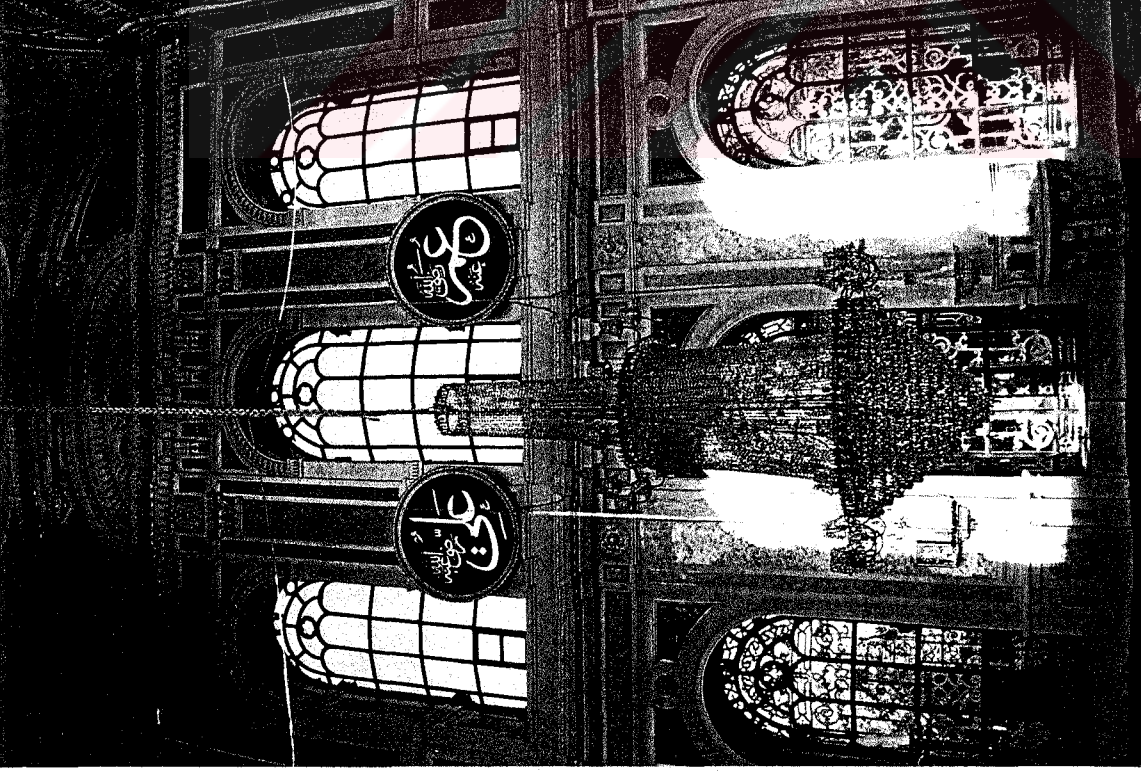
Şekil 3.49. Ortaköy Camii iç mekanda loca kemeri



Şekil 3.48. Ortaköy Camii hünkar daire



Şekil 3.51. Ortaköy Camii iç mekan kuzey yanı



Şekil 3.50. Ortaköy Camii iç mekan doğu yanı

Ortaköy Camii'nin ibadet mekanında, yüksek kemerler içindeki geniş yüzeyli pencereler ve üç yanı denizle çevrili, Boğaz'a bakan eşsiz konum sayesinde aydınlık ve ferah bir atmosfer yaratılmıştır. Caminin konumu, yapılarında daima çevre ile bağlantı kuran Sinan'ın yaklaşımına uygundur; bu yerleşim düzeni sayesinde iç mekan-dış mekan ilişkisine yeni bir yorum kazandırılmış, iki sıra halinde zemine yakın bir seviyeden başlayan kemerlerle ışık, güneş ve etrafı çeviren denize geniş bir bakış sağlanarak Osmanlı Cami mimarisinin en aydınlık yapılarından biri oluşturulmuştur (Ögel, 1992, s.273). Deniz ile bir yalı köşkü yakınlığı içinde olan camide, pencerelerin başlama hizası, klasik devre bir dönüşür; hafif kavisli camlarıyla Osmanlı ibadet mekanında Barok bir çizginin ender örneklerini veren pencereler, içe doğru davet edici bir hareket yaparak iç mekanı dış mekanla birleştirirler (Ögel, 1992, s.273). Pencerelerin tasarımında, zemine yakın geleneksel konum ile yeni boyutlar etkili bir uyuma sahiptirler (Şekil 3.52).



Şekil 3. 52. Ortaköy Camii güney ve doğu yanı

3.4.5. Dolmabahçe Camii

Dolmabahçe Camii'nin mihrap aksında bulunan girişi, iç mekanda sonradan kare planlı bir camekanla çevrilmiştir. Camekanın içinde bulunduğu bu mekan, Ortaköy

Camii'nde olduğu gibi enine gelişmiş dikdörtgen planlı bir giriş sofasıdır, güneyindeki hazırlık mekanı ve iki yandaki hünkar daireleri arasında sirkülasyonu düzenleyen giriş sofası, kuzeyindeki kapının iki yanında açılmış pencerelerle dış mekanla ilişki kurarken, güneyde aynı akslarda açılmış pencereler ve kapıyla son cemaat yeri niteliğindeki hazırlık mekanına bağlanır. İki yanında karşılıklı düzenlenmiş ikişer kapıdan güneydekiler merdiven evlerine açılır, kuzeydekiler ise yan kanatlara ulaşımı sağlar.

Simetrik düzenlenmiş yan kanatlarda, kuzeyden üç pencere ile aydınlanan birer geniş mekan bulunur. Yan kanatlara, güney cephesindeki önü portik olarak düzenlenerek içeri çekilmiş giriş sofalarından da ulaşılabilir. Sofaların kuzeyine üç kollu geniş merdivenler yerleştirilmiş, düzenleme bakımından iki kanatta bir farklılaşmaya gidilmemiştir. Kuzeyde bulunan minarelere merdivenlerin arkasına denk gelen bölümlerden çıkılır. Giriş sofaları iki yanlarındaki mekanlar arasında bağlantıyı sağlarlar, bunlardan iki yan kanatta dışa doğru uzanan mekanlar, çıktıkları doğrultuda geçer, kuzey ve güneyde ikişer pencereye sahiptirler. Güneyden iki pencere ile aydınlatılmış olan karşı taraftaki bölümler ise yandan son cemaat yerine, kuzeyden diğer mekanlara bağlanan ara sofalardır.

Kasrın hünkara ait olan batı kanadı bugün Beyoğlu Müftülüğü'ne ev sahipliği yapmakta, doğu kanat ise müezzin ve imam konutu olarak kullanılmaktadır. Hünkar kasrında galerinin altına rastlayan son cemaat yeri, harimden iki büyük ayakla ayrılmıştır.

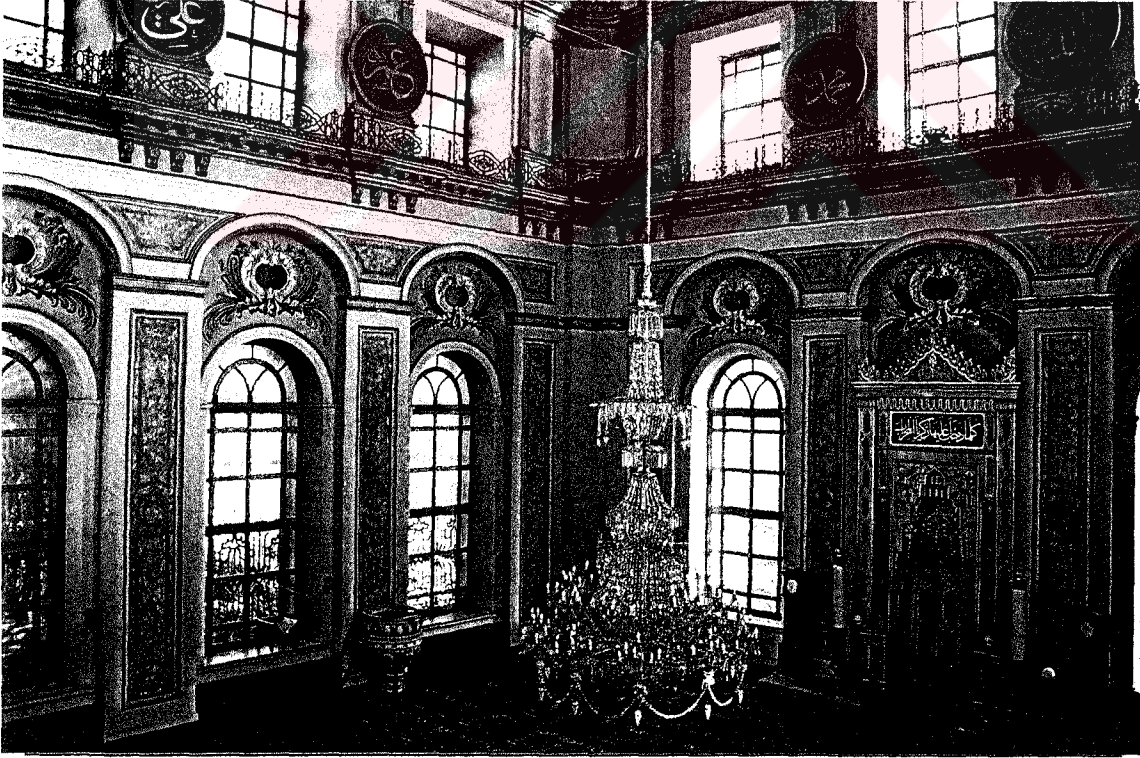
Hünkar kasrı üst kat planında alt kat planı tekrar edilmiştir, ancak alt kattaki giriş sofalarının üzerine denk gelen mekanlar portiğin üzerini kaplayacak şekilde büyütülmüş, kuzeydeki odaların ana girişe bakan yan duvarlarına ikişer pencere açılmıştır. İki kanat, giriş sofasının üzerinde bulunan ana sofa ile birbirine bağlanır, kuzeyden yuvarlak kemerli beş pencere ile ışık alan bu sofa, güneyde ibadet mekanına açılan galeri ile, kapının iki yanındaki dikdörtgen söveli ikişer pencere vasıtasıyla ilişki kurmaktadır. Galeri, iki büyük ayağın oluşturduğu üç açıklıkla ibadet mekanına bağlanır. Galerinin yan kanatlarla direkt bağlantısı da bulunmaktadır. Galerinin doğusunda, beden duvarının köşesindeki büyük ayağın içinden bir merdivenle, harim ikinci sıra pencerelerinin üzerini dolanan konsola ulaşılmaktadır.

Cami ibadet mekanı Ortaköy Camii'nde olduğu gibi, dar bir kasnak ve pandantifler aracılığıyla dört askı kemerine oturtulan tek kubbe ile örtülüdür. Taşıyıcı ayaklar, üç cephede beden duvarının köşelerine çekilmiştir, zemin tuğla döşelidir. İç mekan yaklaşık 23m × 23 m boyutlarında kare planlıdır. Kuzeyde hazırlık mekanı ve üstündeki galeri, iki büyük ayağın oluşturduğu iki sıra halinde basık kemerle ibadet mekanına açılmaktadır. Üstteki kemerin üzerinde dekoratif korkuluklu bir konsol, mekanı çepeçevre dolanmaktadır. Korkuluğun önünde, ortada uzun ve yuvarlak kemerli bir pencere, iki yanında daha kısa dikdörtgen biçimli iki pencere açılmıştır. Pencerelerin arasında, dış cephede olduğu gibi yüksek kaideler üzerindeki kompozit başlıklı çift pilaster, iki yandaki pencerenin üstünden geçen ve profilli silme ile biten bir kornişi taşıyor izlenimi uyandırır. Korniş ortadaki pencerenin üzerinde devam etmez, bir gergi çubuğu ile rijitliği sağlanan bu bölümde, alttaki pilasterlerin konturları profilli bir kemerle ortadaki pencerenin üzerinde birleşirler; bu pencere düzenlemesi ve yanındaki çifte pilasterler *serliana motifi*' ni çağrıştırmaktadır. Pilasterlerin üzerine yazı levhalarının yerleştirilmesi, cephede bu motifin ilk anda algılanmasını perdelemektedir (Şekil 3.53). Bu kemerle askı kemerinin silmeleri arasındaki bölümde, yelpaze şeklinde üst kısmı geniş, alt kısmı dar üç adet, kemer kavsine paralel pencere açılmıştır. Bu pencerelerden iki yanda bulunanlar, dikdörtgen pencerelerin üzerine denk gelirler.

Girişin verildiği kuzey cephe dışındaki üç cephede alt sırada yuvarlak kemerli pencereler açılmış, bunlar, daha yüksek kemerlerle çevrilmişlerdir. Pencere aralarındaki bölümler pilaster şeklinde düzenlenmiştir. Bu pencere ritmi, zemine yakınlığı ve boyutlarıyla, avluyu çeviren bir revak dizisini anımsatır. İç mekan, denize yakınlığı ve geniş yüzeyli pencereleri sayesinde aydınlık ve ferahdır (Şekil 3.54). Harim bölümünün doğu ve batı cepheleri eş düzenlenmiştir, güney cephe de mihrabın bulunduğu alt orta bölüm hariç, diğer cephelerin eşidir. Kuzey cephede de basık kemerlerin üzerindeki pencere düzeni diğer cephelerle aynıdır (Şekil 3.55, Şekil 3. 56). Güney cephede, batı taraftaki pilaster çifti, diğerlerinden farklı olarak yivlidir. Cephelerin aynı düzeni, mihrap nişinin güneye doğru çıkıntı yapmaması, seki veya galerilerin mevcut olmaması, mekanda dikkatin bir yöne doğru yoğunlaşmasını engeller. Üst sıra pencerelerin alışılmadık, kendine özgü tasarımı, iç mekana yeni ışık değerlerinin yanısıra farklı bir karakter kazandırmıştır.



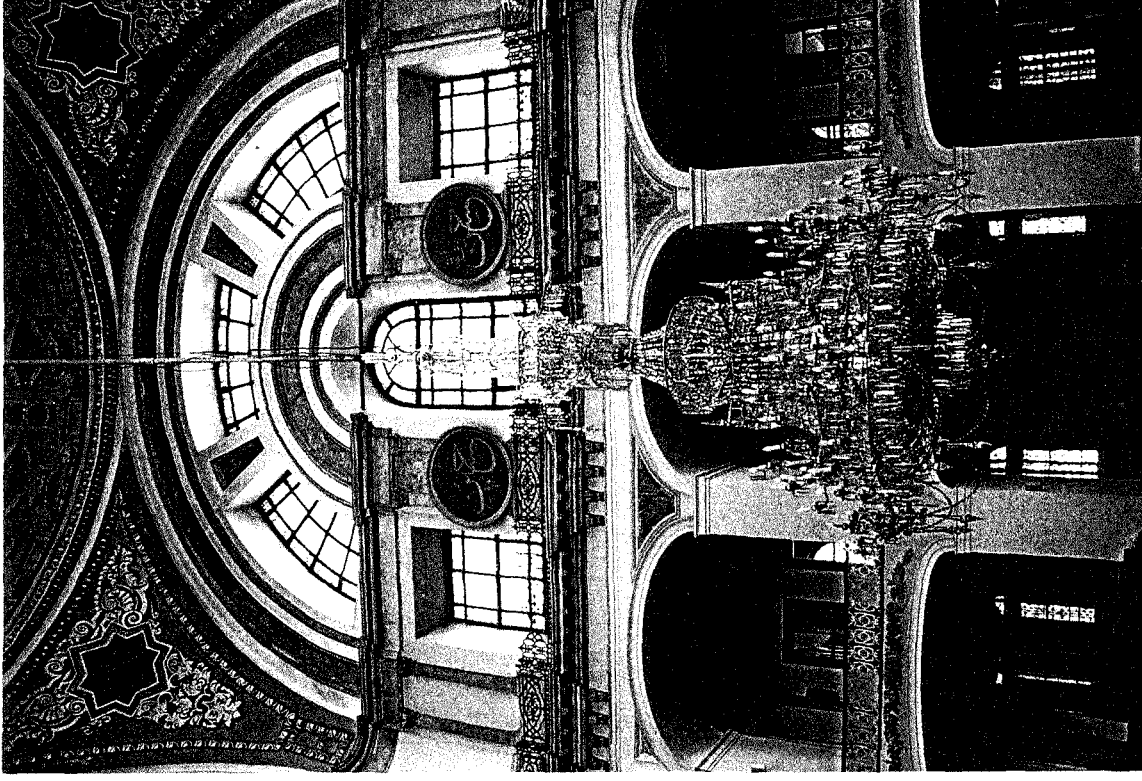
Şekil 3.53. Dolmabahçe Camii iç mekan kuzey yanı üst sıra pencere düzeni



Şekil 3.54. Dolmabahçe Camii iç mekan güney ve doğu yanı



Şekil 3.55. Dolmabahçe Camii iç mekan batı yanı



Şekil 3.56. Dolmabahçe Camii iç mekan kuzey yanı

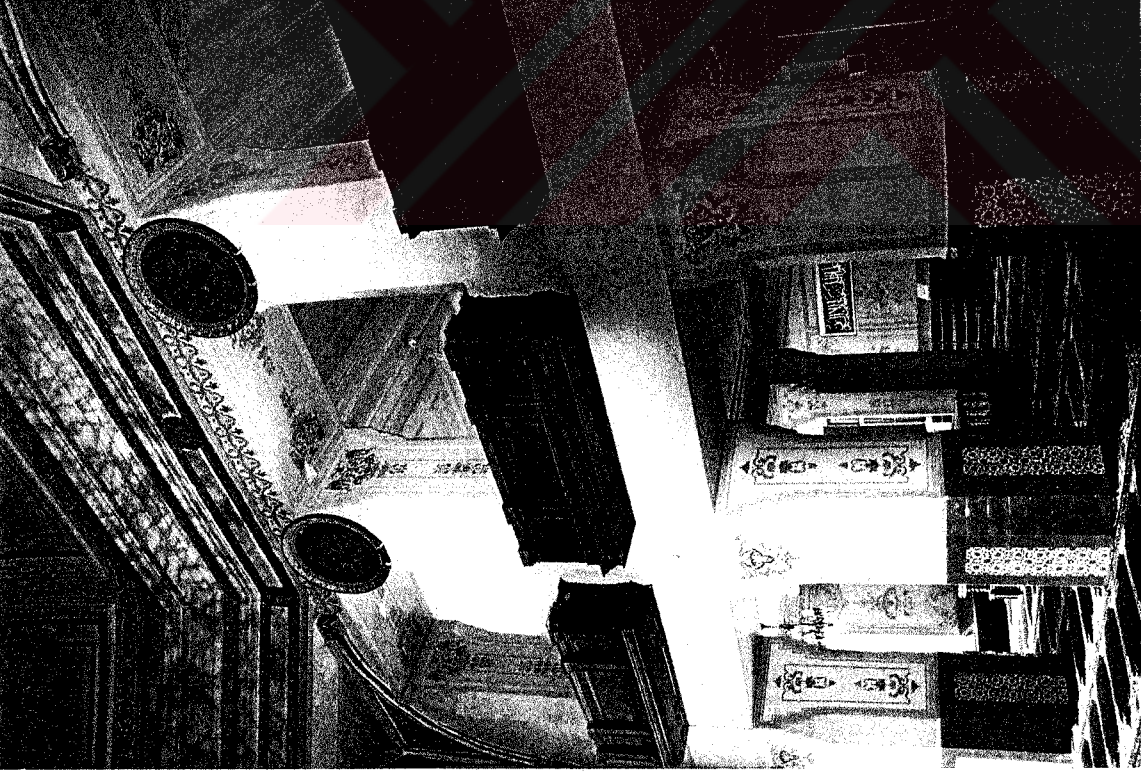
3.4.6. Teşvikiye Camii

Teşvikiye Camii'ne, plan özelliklerinde görüldüğü gibi, hünkar kasrı yan kanatları arasında bulunan, yarı açık mekan durumundaki portikten girilmektedir (Ek F.1). Mihrap aksında açılan kapıdan ilk önce, hazırlık mekanı niteliğiyle son cemaat yeri olarak adlandırılabilir bölüme geçilir. Son cemaat yerinin üzerinde, hünkar ve maiyeti için oluşturulan galeri bulunmakta, galeri ve son cemaat yeri, ibadet mekanına iki büyük ayağın meydana getirdiği üç açıklıkla bağlanmaktadır. İç mekan, bu düzenlemesiyle, yan kanatların kuzeyinde bulunan iki oda hariç, duvarlarla sınırlanmamış tek bir hacim olarak algılanmaktadır.

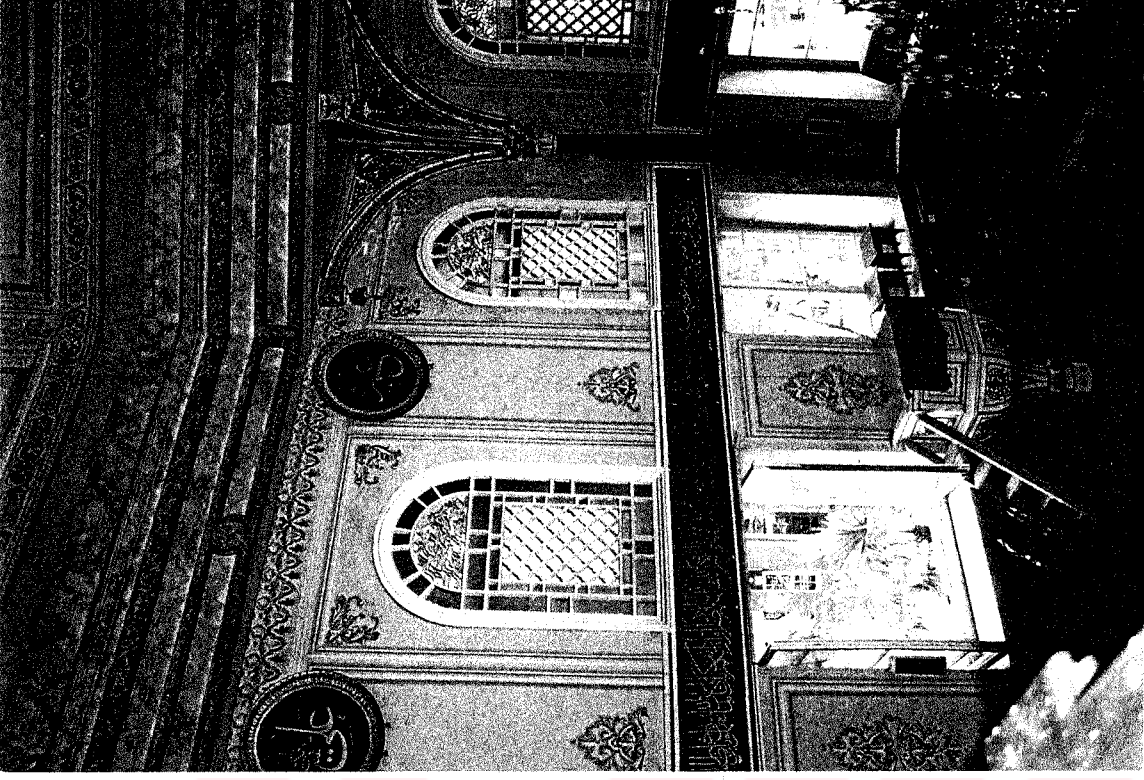
Son cemaat yerinde mekan, kademelenerek ibadet hacmine doğru daralmakta, bu daralma, ibadet mekanına ve kible aksına doğru bir yönelme yaratmaktadır. Duvarların kademelendiği hizada, mekana taşıyıcı sistemin gereği iki kolon yerleştirilmiştir, 22m×8m boyundaki mekan, yanlardan üçer metre daralır. Batıdaki kolonun önünde, kare şeklinde bir bölüm ahşap parmaklıklarla çevrilerek yükseltilmiş, müezzin mahfili haline getirilmiştir. Galeri, ibadet mekanına doğru, üç ahşap konsolla genişletilmiştir (Şekil 3.57).

Son cemaat yerinin ve galerinin tavanı, kirişli düz döşemedir, ibadet mekanı ise, sekiz dilimli yüksek bir kubbe ile örtülmüştür, 11m×10m boyutlu ibadet mekanında, yaklaşık yedi metre yüksekliğindeki alt yapıya doğrudan bağlanan kubbe ahşaptır (Batur, A., 1994d, s.258). Dikdörtgen prizma formundaki altyapıdan, sekizgen kubbe kasnağına geçişte, pandantif kullanılmayarak diğer camilerden farklı bir çözüme gidilmiştir. Kubbe eteğine köşelerde diyagonal lentolar yerleştirilerek üçgen düzlemler elde edilmiş, bu parçalar, mekanın dört köşesine piyestaller üzerinde yerleştirilen kompozit başlıklı sütunlardan çıkan, üç adet eğrisel eli böğründe benzeri konsollarla desteklenmiştir (Şekil 3.58).

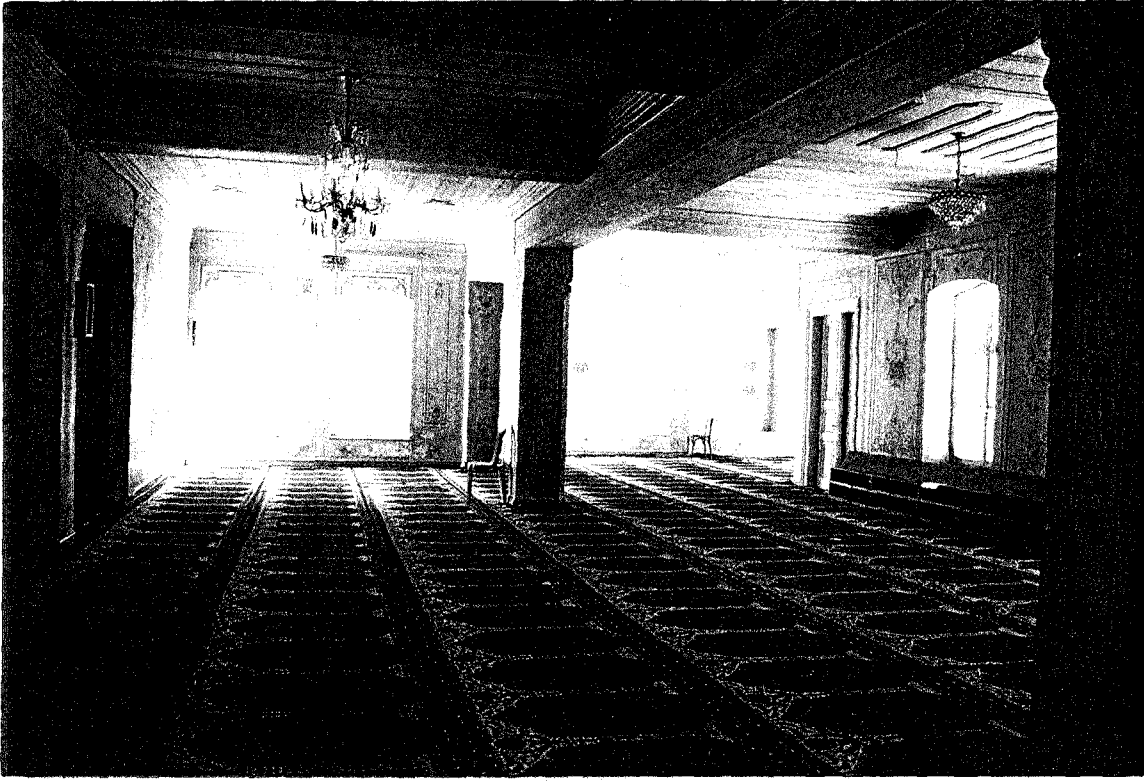
Hünkar kasrı yan kanatlarının kuzeyinde ve portiğe bakan iç yüzlerinde bulunan kapılardan ulaşılan giriş sofaları, birer kapı ile son cemaat yerine açılırlar. Bu giriş sofalarından minare kürsü ve girişini barındıran batı kanattakinde, güney cephede bulunan kapının yanında bir pencere açılarak son cemaat yeri ile görsel ilişki kurulmuş, mekan, kuzey ve batıda birer pencere ile aydınlatılmıştır.



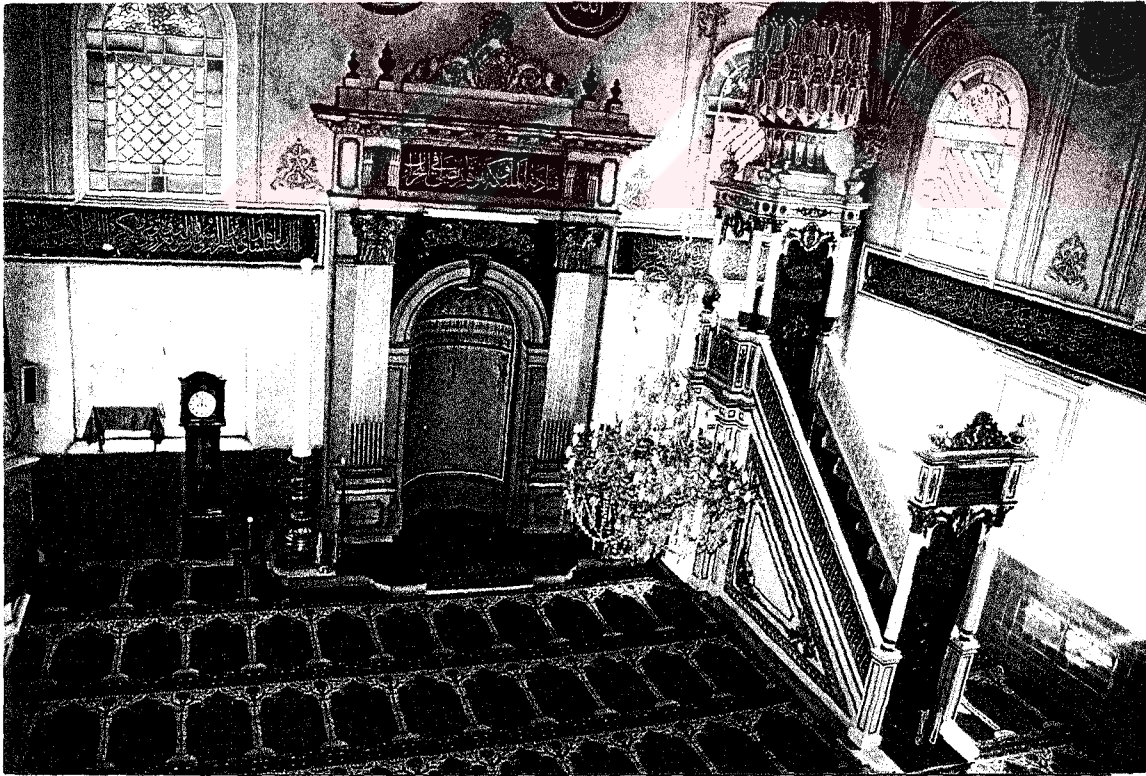
Şekil 3.57. Teşvikiye Camii iç mekan kuzey yanı



Şekil 3.58. Teşvikiye Camii iç mekan doğu yanı



Şekil 3.59. Teşvikiye Camii iç mekanda galeriden görünüm



Şekil 3.60. Teşvikiye Camii iç mekân güney yanı

Doğu kanattaki, iki kat boyunca yükselen sofa, aynı zamanda hünkar girişidir, 7m×4m boyutlarındaki mekan, alt hizada dört, üst hizada beş pencere olmak üzere toplam dokuz pencereden ışık alır. Büyük bölümü batı duvarına bitişik, L şeklindeki ahşap merdiven bu mekandan üst kattaki galeriye ulaşmaktadır. Üst kat tamamen padişaha ve maiyetine, daha açık bir ifadeyle Cuma törenlerindeki protokole ayrılmıştır. Sık pencere dizileriyle aydınlanan üst katın galeri halinde tek bir mekan olarak tasarlanması, harim bölümü küçük tutulan cami iç mekanına ferahlık getirmiştir (Şekil 3.59).

İbadet mekanı, doğu, batı ve güney cephelerde toplam onaltı pencereyle aydınlatılmıştır. Doğu ve batı cephelerde iki sıra halinde üçerden, altışar pencere bulunmaktadır. Alt sıradaki pencereler, kareye yakın dikdörtgen biçiminde, üst sıradakiler yuvarlak kemerlidir. Dış cephelerde iki pencere takımı çok yakın yerleştirildiği için, alt ve üst pencereler tek bir sıra oluşturan yuvarlak kemerli pencere dizisi halinde algılanırken, iç cephede pencereler arasında dolaşan geniş bir ayet kuşağı, iki sırayı ayırmaktadır. Üst sıra pencereler vitraylı ve renkli camlıdır. Güney cephede alt sıradaki iki pencere arasına mihrap yerleştirilmiştir. Küçük bir mekan olan harimde, yan galeri veya seki bulunmaması, mihrabın geri çekilerek hacmi büyütmemesi, mekanın yönsüz kalmasına yol açmaktadır (Şekil 3.60)

3.4.7. İç Mekan Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme

Osmanlı kültürü, strüktürel olarak büyük açıklıkları örtme olanağı veren kubbeyi, boyutları ve kullanımındaki yoğunluk ile anıtsal mimarinin ana ögesi yapmıştır (Kuban, 1995, s.123). Klasik Osmanlı kubbeli mekanının bütünlüğü, dörtgen (yer) üzerine kubbe (gök) gibi iki değişik çevrenin ahenkli birleşmesine dayanır (Ögel, 1992, s.271). Abdülmecid dönemi selatin camilerinde de bu iç mekan kompozisyonunun devam ettirilmesine çalışılmıştır; Hırka-i Şerif Camii hariç, incelenen camilerde kare veya kareye yakın taban üzerinde yükselen harim bölümü tek kubbe ile örtülüdür.

Abdülmecid dönemi selatin camilerinde, iç mekan ve dış mekan arasında geçiş niteliği taşıyan yarı açık mekan niteliğindeki son cemaat yeri ortadan kalkmış, Ortaköy Camii Dolmabahçe Camii ve Teşvikiye Camii'nde kapalı mekana dahil edilmiştir.

Hünkar kasrı, sofalarla bağlantılı yan kanatlardan oluşmaktadır. Hırka-i Şerif Camii ve Küçük Mecidiye Camii'nde son cemaat yeri niteliğinde bir hazırlık mekanı bulunmamaktadır. Ortaköy Camii, Dolmabahçe Camii ve Teşvikiye Camii'nde, hazırlık bölümleri ibadet mekanından taşıyıcı ayaklarla ayrılmıştır. Teşvikiye Camii'nin giriş katının büyük bölümü, son cemaat yeri olarak düzenlenmiştir, ancak diğer iki camide bu bölüm, oldukça az yer kaplamaktadır. Tüm selatin camilerde, üst kat localarla veya Dolmabahçe Camii ve Teşvikiye Camii'nde olduğu gibi tek bir galeriyle ibadet mekanına açılmaktadır. Hükümdarı ve yönetimi simgeleyen resmi görünümlü yapı, caminin ön hacimlerini oluşturur. Batılılaşma etkisinde cami iç mekan tasarımına dahil olan bu olgu, dönemin politik-siyasi mekanizmalarıyla ilgilidir.

Hünkar kasrı merdivenleri, bu dönemde büyük ölçekli sivil yapılarda olduğu gibi giriş mekanını zenginleştiren unsurlar değildir; işlevsel olarak iki yan kanada kaydırılmışlardır. Bu düzenlemede, sultan ve maiyetinin mahremiyeti ve güvenlik sorunu rol oynamış olmalıdır.

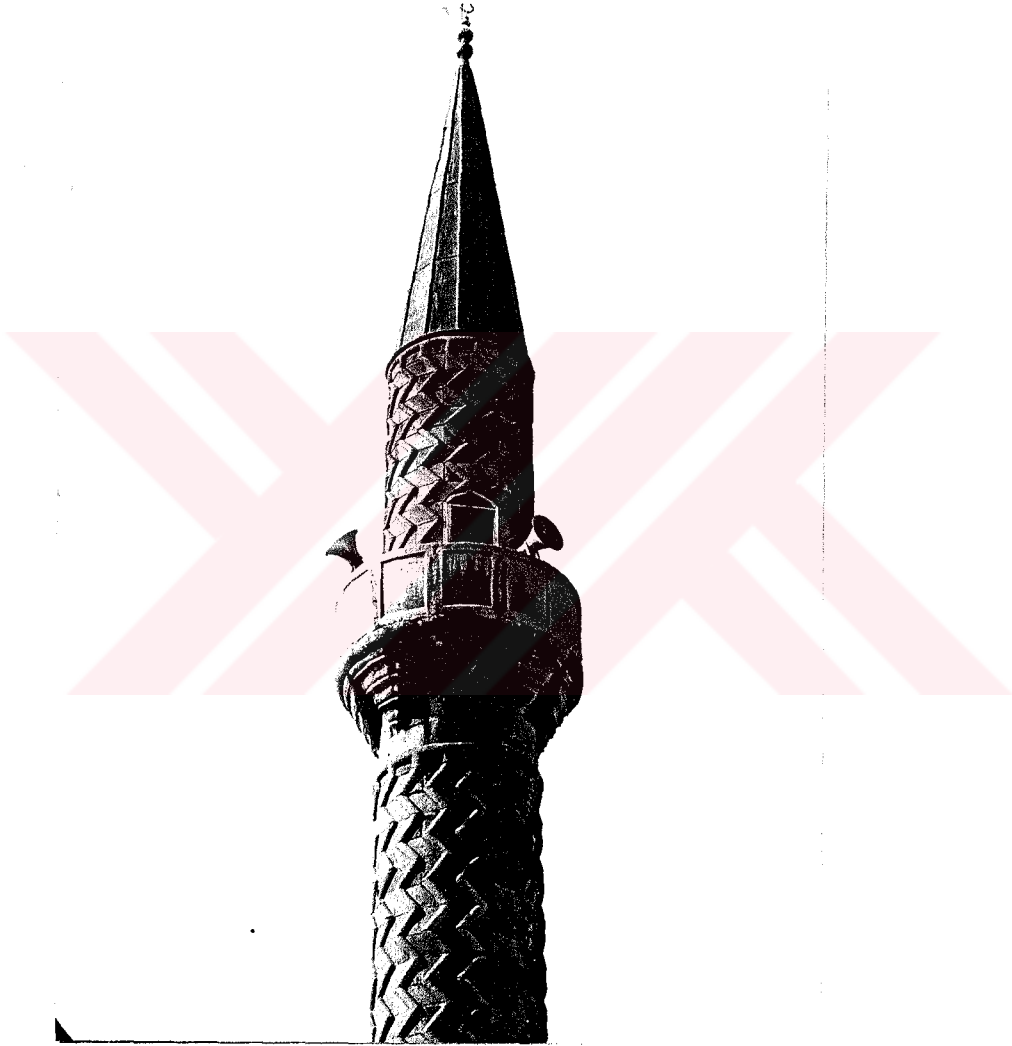
Genelde harim bölümüne tek bir cepheden girilmektedir, mekan dört duvarla çevrili, net tanımlanmış bir hacimdir. İbadet mekanları, zemine yakın seviyeden başlayan geniş yüzeyli yüksek pencerelerle ferah bir atmosfere sahiptirler; mekanda taşıyıcı ayaklar, beden duvarlarına gömülerek, kesintisiz hacimler elde edilmiştir. İbadet mekanları, tek kubbe ile örtülü, dikine gelişmiş dikdörtgen prizma veya Hırka-i Şerif Camii'nde olduğu gibi çokgen prizma formundadır. Kubbenin tek örtü elemanı olması, yan kubbe veya yarım kubbe gibi ikincil örtü elemanlarının bulunmaması ve mekanın formu, erken dönem Osmanlı camilerini hatırlatmaktadır. İbadet mekanında mihrap nişi veya yan galeriler gibi mekana yön kazandıran hacimler bulunmamaktadır. Dış cephelerde görülen Barok etki, Ortaköy Camii'nde içe doğru kavisli pencerelerle ibadet hacmine yansıtılmış, Küçük Mecidiye Camii'nde de hünkar kasrı ön hacimleri kavisli yüzeylerle hareketlenmiştir; ancak camilerde mekan oyunları ile akıcı hareketler gözlenmez.

Geleneksel düzenlemeden farklı olarak, kubbe kasnağı pencerelerle delinemeyecek kadar dar tutulmuş, iç mekana bu doğrultudan ışık kazandırılmamıştır.

3.5. Abdülmecid Camileri Dekor Özellikleri

3.5.1. Tıbbiye Camii

Tıbbiye Camii'nin dış cephelerinde bezeme öğelerine rastlanmaz; cephe klasik sade tarzdadır, minare ise taştan zigzag dalgali bezemesiyle dikkat çeker. Minarede şerefe kapısı kaş kemer içine açılmıştır (Şekil 3.61).



Şekil 3.61. Tıbbiye Camii minare detayı

İç mekan da dış cepheler gibi sade bir anlayışla düzenlenmiştir. İç mekanda kalem işi veya alçı bezeme yoktur. Dekorasyonda mermer ve ahşap göze çarpar. Duvarlar bir metre yüksekliğine kadar lambri ile çevrilmiş, tavana kadar beyaz bırakılmıştır. Beyaz boyalı tavanda da hiçbir süsleme yoktur.

Haç planın kollarında, alt hizadaki dikdörtgen pencereler mermer sövelidir. Merkezi çevreleyen sütunlar, kaideleri ve başlıklarıyla beraber, mermerdir. Sütunların taşıdığı sivri kemerler, beyaz ve kahverengi olmak üzere çift renkli yapılmıştır.

Mihrabın iki yanında mermer sütunlar bulunur, sütunların taşıdığı mermer alınlığın iki yanına akant yaprakları işlenmiş, orta bölüme bir ayet yerleştirilmiştir. Mihrap nişinde lambri devam etmektedir, nişin geri kalan kısmı sade bırakılmıştır. Ahşap minberin köşk baldakeni ve alt geçidi, minare şerefe kapısı gibi kaş kemerlidir. Vaaz kürsüsü de minber gibi ahşaptan yapılmıştır, dikdörtgen planlı, dört ayaklı ve arkalıktır (Şekil 3.62).



Şekil 3.62. Tıbbiye Camii iç mekan güney yanı

3.5.2. Küçük Mecidiye Camii

Caminin avlu girişinde bulunan kitabenin üzerinde Abdülmecid' in tuğrası ve yanlarında akant yaprağından süslemeler bulunmaktadır. Dış cephelerde kubbenin oturduğu askı kemerlerinin profillerinde ve en üstte yer alan kornişte dış frizi görülür. Ağır kulelerinin soğan biçimli alt kısımları, iri akant yapraklarıyla

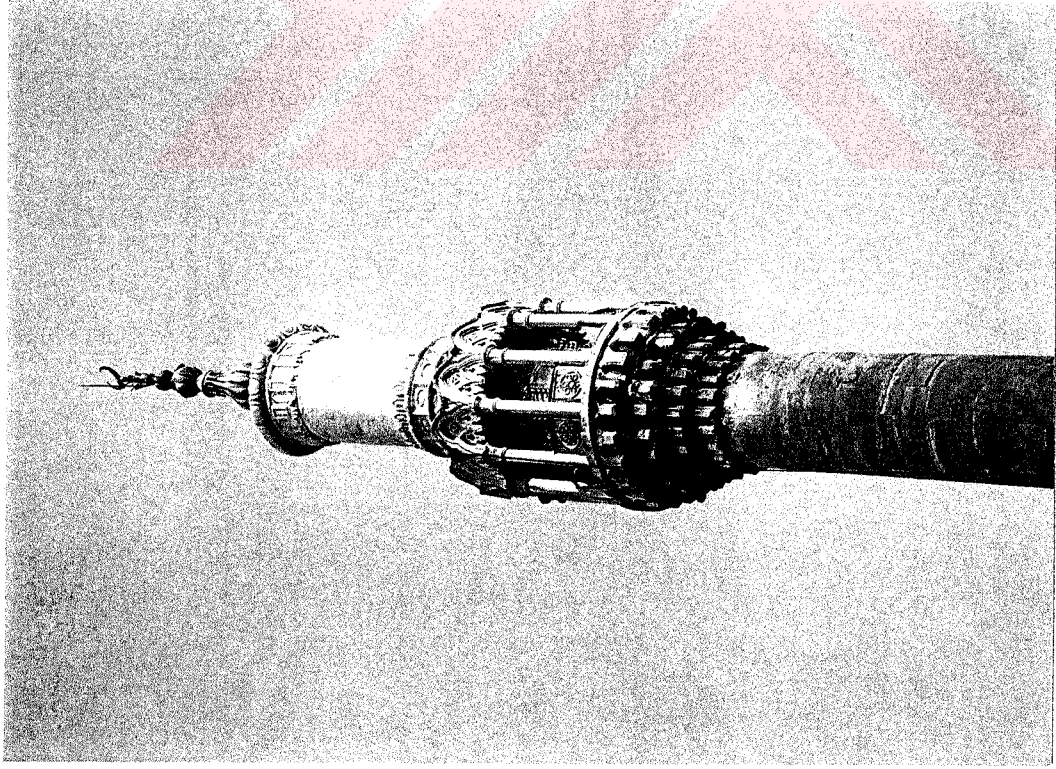
bezenmiştir. Kulelerin dört yanında, altta ve üstte volütler, volütlerin ortasında akant yaprakları bulunur. Kulelerin doğu mimarisine özgü biçimlerle sonlanan tepeleri, akant yapraklarıyla bezenmiş, yine aynı motifin yer aldığı alemlerle taçlandırılmıştır (Şekil 3.63).

Eklektik tarzdaki minarede, gövdeden şerefeye dört sıra mukarnas benzeri konsolla geçilir. Şerefeye, on iki sütun ve sütunların arasında Gotik üslupta üç dilimli sivri kemerlerle çevrilidir, kemerlerin içi, yine Gotik sanatta görülen oymalarla bezenmiştir. Şerefeyi, ortasında çiçek motifi bulunan madeni korkuluklar çevreler (Şekil 3.64). Harim bölümü pencereleri, geometrik ve bitkisel bezelidir, pencere kemeri yayı içinde yarım çiçek motifi bulunur (Şekil 3.65).

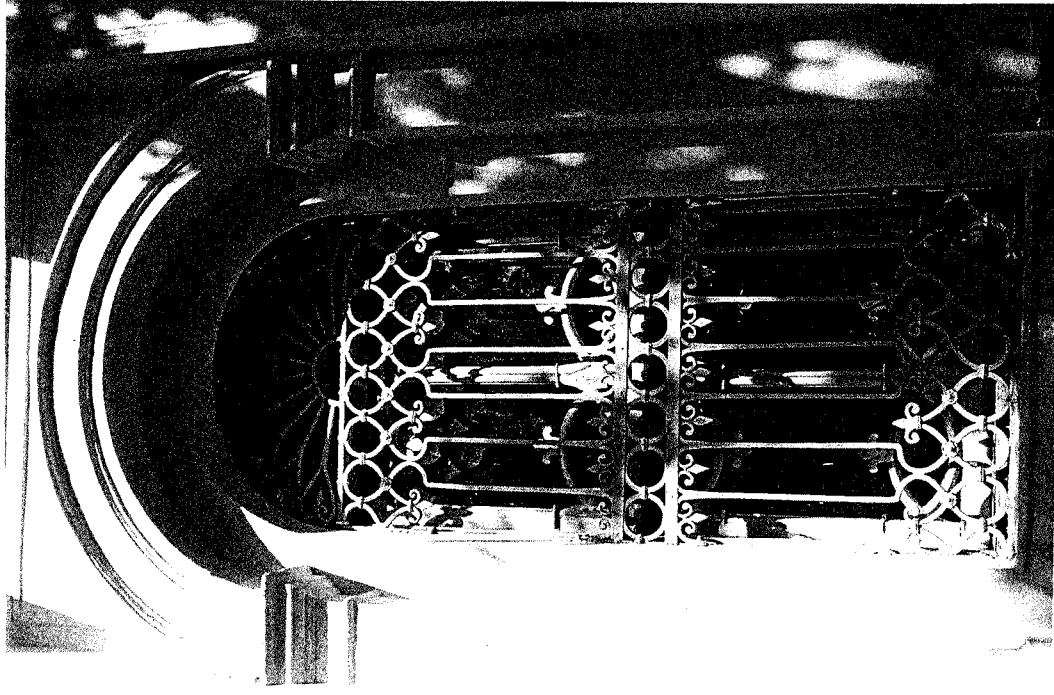
Oval planlı hünkar dairesinde, iç mekanda pencerelerin üstü kıvrım dal ve çiçeklerle bezenmiştir. Basık tonoz tavan kartuşlarla bölümlere ayrılmış, merkezde tek bir çiçek motifi ve onu çevreleyen kıvrım dallarla her bölümde akant yaprakları stilize edilmiştir. Pencere araları, ortasında bir daire bulunan dikdörtgen şeritlerle dekore edilmiştir (Şekil 3.66). Hünkar kasrının doğu kanadındaki hanımlara ayrılmış odanın yuvarlak kemerli pencereleri, kemer yayı içinde yarım çiçek motifi ile bezenmiştir (Şekil 3.67).



Şekil 3.63. Küçük Mecidiye Camii ağırlık kulesi



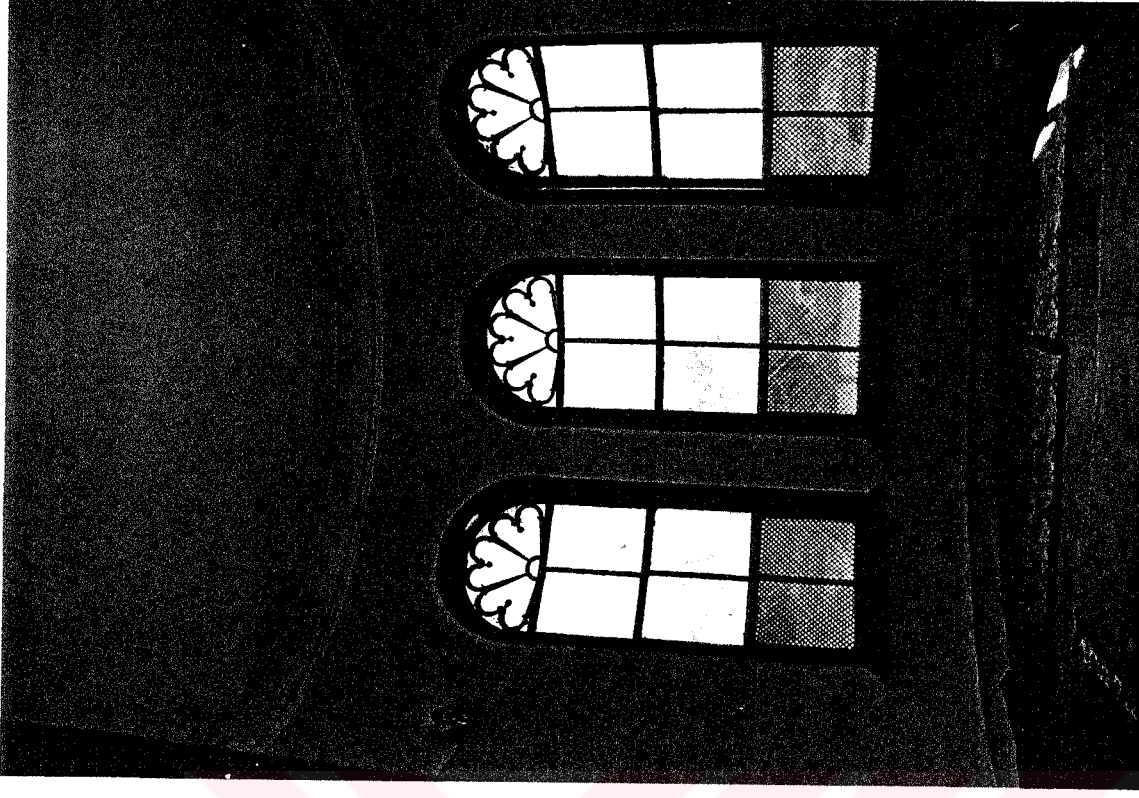
Şekil 3.64. Küçük Mecidiye Camii minare



Şekil 3.65 Küçük Mecidiye Camii pencere detayı



Şekil 3.66. Küçük Mecidiye Camii hünkar dairesi



Şekil 3.67. Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı doğu kanattaki oda

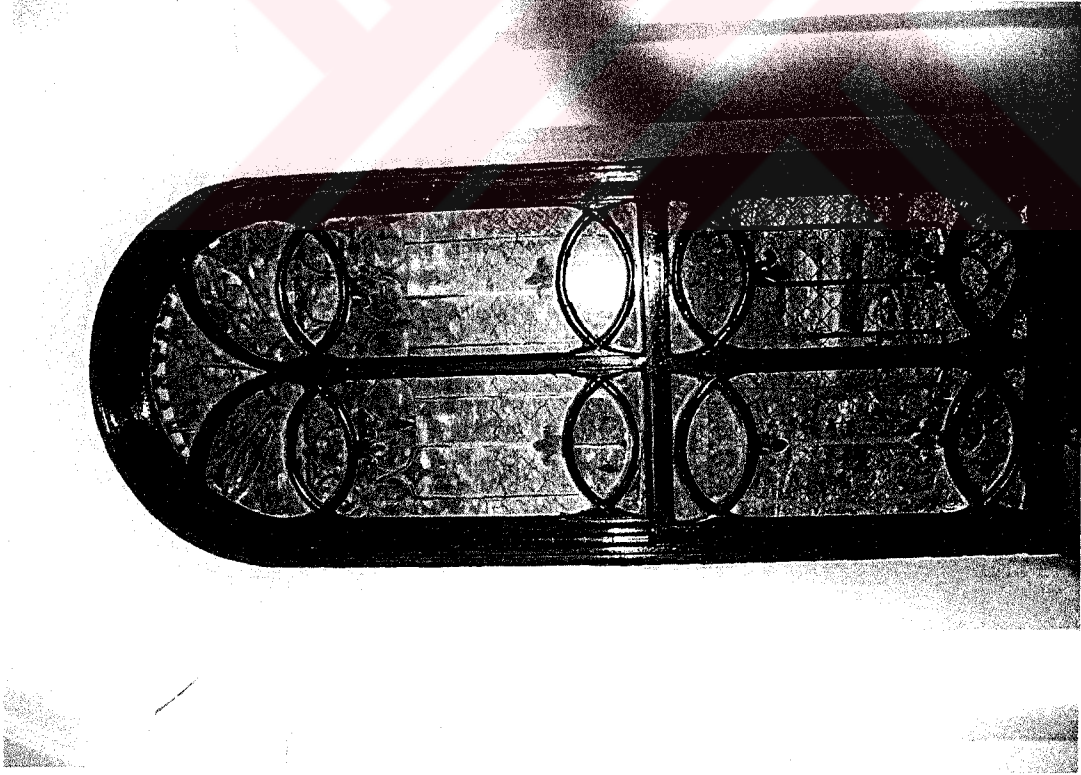
Caminin ibadet mekanında bezeme unsuru olarak, kapalı panoların içinde alçak kabartma alçı palmet yaprakları, spiral dallar ve çiçeklerden oluşan kompozisyonlardan yararlanılmıştır. Camide görülen alçı kabartma süsler Türk mimarisine yabancıdır (Aslanapa, 1986, s.438). Panoların kabartma olmayan bölümleri sonradan yeşile boyanmıştır, özgün halinde de renkli olup olmadığı bilinmemektedir (Batur, S., 1982, s.67).

Kabartma pano düzeni kubbede, pandantiflerde, üst sıra pencerelerinin altındaki bordür kısmında, kemerlerin köşe dolgularında, pilasterler üzerinde tekrarlanmıştır. Benzer düzenleme hünkar dairesinde kare planlı holün tavanında ve hünkar odasının tavan ve duvarlarında görülür. Hünkar odasında pencere aralarında görülen, ortasında bir dairenin yer aldığı çubuk şeklindeki geometrik düzen, cami ana mekanındaki panolarda stilize çiçek motifleriyle tekrarlanmıştır. Harim kapısının iç kısmının üzerinde de kabartma palmet yaprakları bulunmaktadır.

Harim bölümü pencereleri, iç içe geçmiş daire ve ovalerin oluşturduğu bir düzenlemeyle dekore edilmiştir, penceredeki bu oval hatlar, hünkar kasrı planındaki oval hareketlerin dekorasyona yansıtıldığını düşündürmektedir (Şekil 3.68).

Güney cephede alt sıradaki pencerelerin ortasında bulunan mihrap, som beyaz mermerden yapılmıştır. Mihrap nişi dilimlidir; mermer, ince yivler halinde oyulmuştur. Mihrabın üst bölümüne ıstıdye kabuğunu anımsatan bir biçim verilmiştir. Nişin her iki yanındaki yüzeylerde mermer kabartma bitki motifleri ve palmet yaprakları yer almaktadır. Mihrap, en üstte antik tapınakları hatırlatan, dış frizi ile bezeli bir korniş ve bunun altında, ortasında bir ayet levhası bulunan geniş bordürle dekore edilmiştir (Şekil 3.40).

Batı duvarında görülen minber, kırmızı somaki mermerdendir. Minber girişinin üzerinde bir ayet levhası yer alır. Girişin üst kısmı mihraba uyacak şekilde ıstıdye biçimindedir, kabartma akant yapraklarıyla çevrelenmiştir. Minberde korkuluk kısmı dörtgen yüzeylere ayrılmış, altındaki üçgen bölüme spiral dallar ve yapraklar oyulmuştur. Minber köşkünü kompozit başlıklı dört adet yivli pilaster taşır, konik uzun külah yivlidir (Şekil 3.69).



Şekil 3.68. Küçük Mecidiye Camii pencere doğraması detayı



Şekil 3.69. Küçük Mecidiye Camii mermer minber

Doğu cephede iki pencere arasındaki pilasterin önüne yerleştirilmiş mermer vaaz kürsüsü, kaide, korniş, konsol ve taht kısımlarından meydana gelmiştir, köşeleri pahlıdır. Konsol kısmının üzerinde dört yönde altta ve üstte yüksek kabartma palmet yapraklarından oluşmuş volütler bulunur. Taht kısmının üç yüzeyi Bizans korkuluk levhalarını andıran motiflerle işlenmiştir, yüzeylerin kesiştiği pahlı kısımlarda daha küçük levhalar vardır (Akkılıç, 1980, s.89).

Üst sıra pencere kemerlerinin kısa olanlarının üzerine, siyah zemin üzerine yaldızla yazılmış Allah, Muhammed, Dört Halife ve Hasaneyn ibarelerini içeren yuvarlak levhalar yerleştirilmiştir.

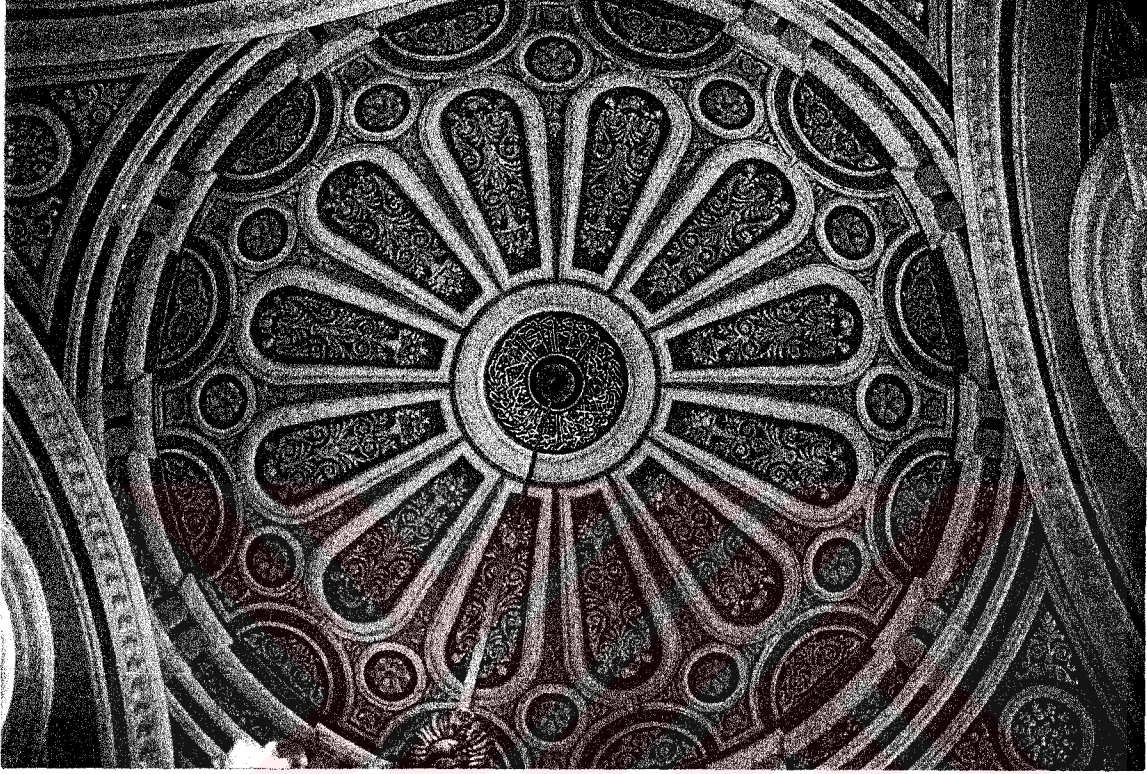
Hünkar locasını örten basık kubbenin iç yüzeyi, merkezde bir çiçek motifinden, ışınsal doğrultuda çıkan bitkisel bezemeler ve bunların altında kubbe eteğini dolanan kartuşlar içinde kıvrım dallarla dekore edilmiştir (Şekil 3.70).



Şekil 3.70. Küçük Mecidiye Camii hünkar locasını örten kubbenin iç yüzeyi

Harimi örten kubbenin merkezinde, içinde çepeçevre bir ayetin yazılı olduğu bir madalyon bulunur. Merkezden ışınsal olarak çiçek yaprakları biçiminde panolar yayılır, bunların içleri yeşil zemin üzerinde alçak kabartma çiçek ve kıvrım dal

motifleriyle süslenmiştir. Alt hizada bu panoların arasına, ortalarında kabartma çiçek rozetleri bulunan daire şeklinde panolar yerleştirilmiştir. Bunların da aşağısında kubbe eteği boyunca geometrik olarak stilize şekilde işlenmiş arkatlar göze çarpmaktadır. Arkatları oluşturan panoların aralarında palmet motifleri vardır, panoların içleri yine alçı çiçek motifleriyle donatılmıştır (Şekil 3.71).



Şekil 3.71. Küçük Mecidiye Camii harimi örten kubbenin iç yüzeyi

3.5.3. Hırka-i Şerif Camii

Hırka-i Şerif Camii dış cepheleri, incelenen diğer örneklere göre, sade dizayn edilmiştir, kutsal emanetin varlığının getirdiği bir ağırlık ve resmiyet cephelere hakimdir. Cephede süsleme sadece minarelerde ve metal parmaklıkların tasarımında görülmektedir. Avlu giriş kapılarında, Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin sülüs hatlı mermer ayet levhaları ve içinde "Allah dedi ki" ibaresini barındıran oval tepelikler göze çarpar, tepelikler kıvrık dal kabartmalarıyla çerçevelenmiştir (Tanman, 1994, s. 68). Batı kapısının iki yanında piyestaller üzerinde yükseltilmiş, başlıkları akant yapraklarıyla çevrili sütunlar bulunur. Kapıların üzeri dörtgen, altıgen ve plan tasarımında görülen sekizgen biçimli kartuşlarla dekore edilmiştir (Şekil 3.72).

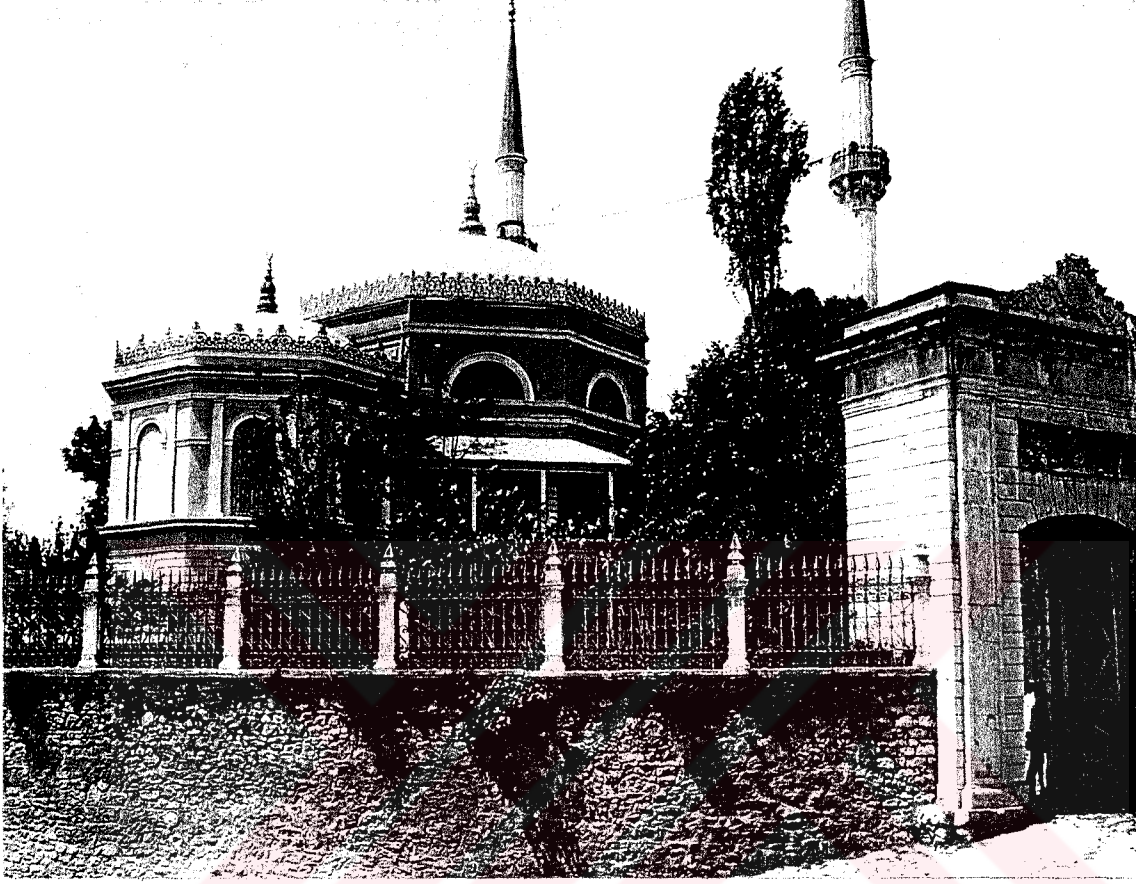


Şekil 3.72. Hırka-i Şerif Camii avlu batı kapısı

Hırka-i Şerif Camii'nin eski bir resminden, caminin harimini ve Hırka-i Şerif Dairesi'ni örten kubbelerin, saçak kornişi üzerinde birer mazgal dişi frizi ile süslü oldukları anlaşılmaktadır, bu resimde minare şerefeleri de dalgalı yıldız şeklinde değil, silindirik biçimli görünmekte ve avlu güney kapısının dekor düzeninin değişik olduğu fark edilmektedir (Şekil 3.73). Vakıflar Genel Müdürlüğü, Fatih Bölgesi Kontrol Mimarı Z.M. Erim'le yapılan görüşmeye göre, bu yenileme ve değişikliklerin hangi tarihe ait olduğu bilinmemektedir.

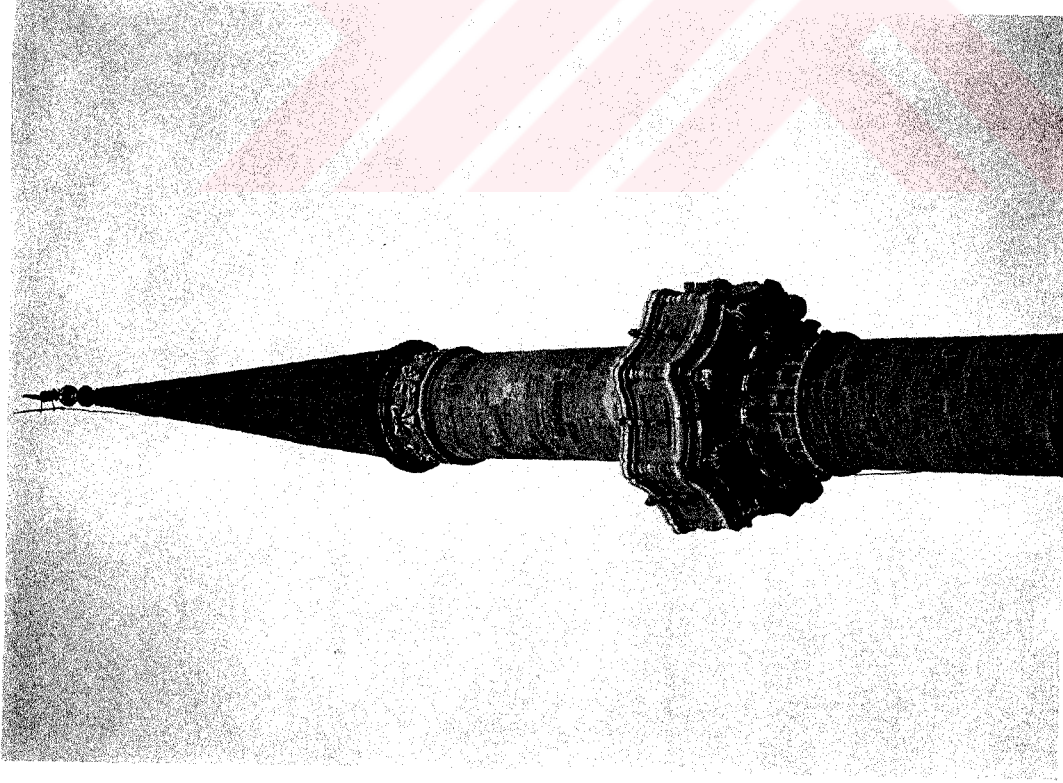
Hırka-i Şerif Camii minarelerinin şerefelerinin altında bulunan çıkmalar, kompozit düzendeki bir sütun başlığını takliden işlenmiştir, klasik minarelerin mukarnaslı şerefelerinin zamanın sütun başlıklarının bir benzeri olması gibi, 19. yüzyıl seçmeci tavrı içinde, volüt sayısı artırılarak bu kompozisyon minare şerefelerine uydurulmuştur. Şerefelerin alt kısımları iki sıra akant yaprağı ile bezenmiştir, bunların üzerinden çıkan volütlerin her biri bir köşeden şerefe platformunu destekleyerek, şerefeye planda bir yıldız havası verirler. Korkuluk levhaları

Nusretiye Camii'nde olduğu gibi, hafiflik verecek tarzda girintili panolar halinde düzenlenen minare, petek kısmı hesaba katılmazsa, Gotlar sütunu gibi bir Bizans sütununu andırır (Harunoğlu, 1958, s.34). Korkuluk levhalarında dikdörtgen silmeler bulunan minarenin peteği, fiyonklu girland frizi ile bitirilmiştir (Şekil 3.74).

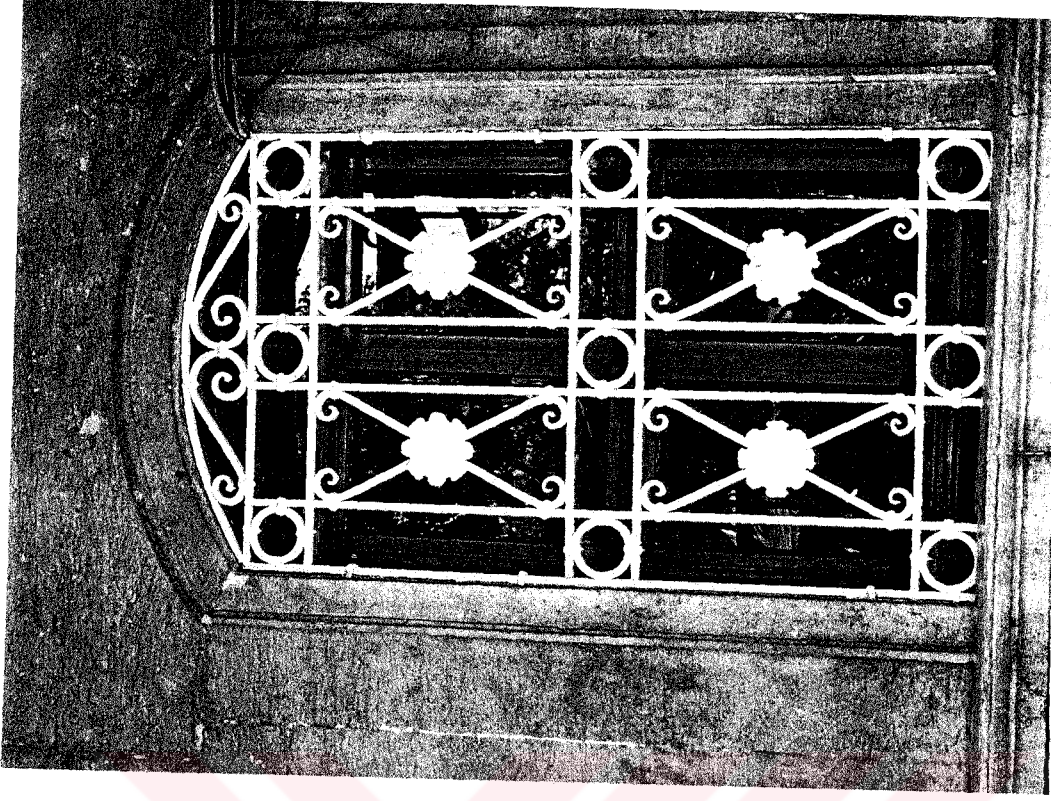


Şekil 3.73. Hırka-i Şerif Camii eski bir resim [A. Fréres (1858-1898)].

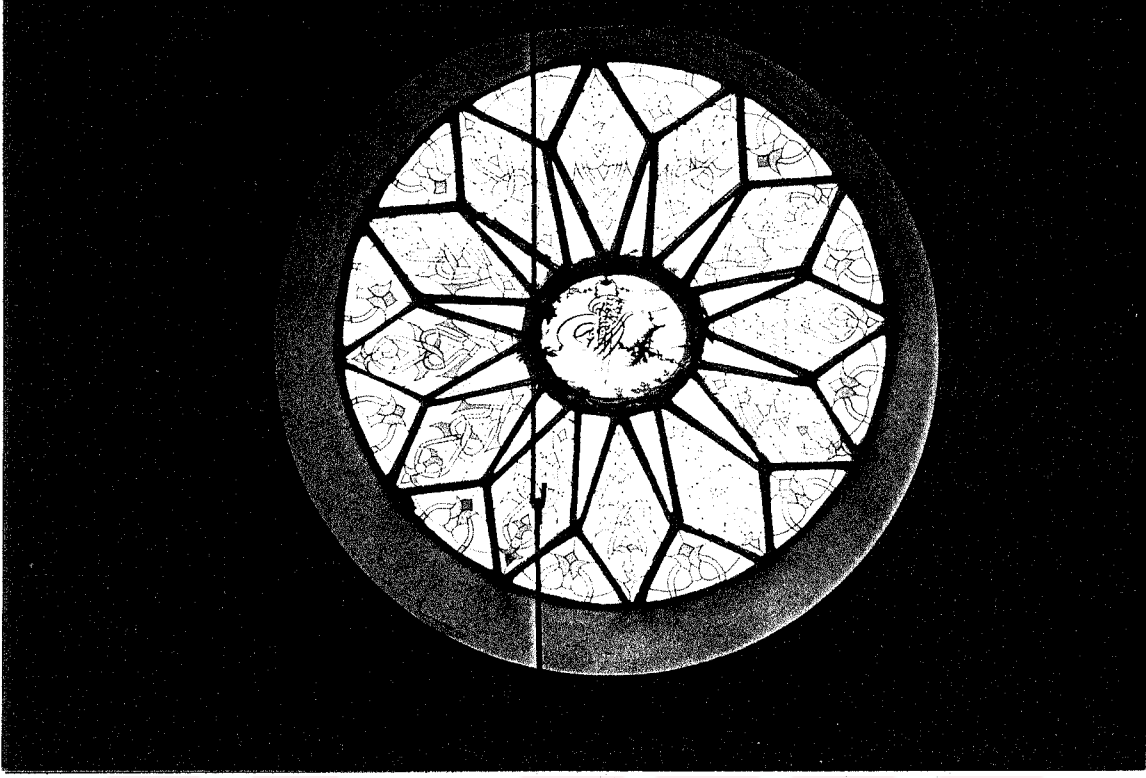
Yapının dış süslemesinde çiçek motifleri görülür. Hünkar kasrı pencereleri, aralarında daire ve dörtgen biçimlerin bulunduğu dört bölüme ayrılmış, her bölüm merkezde bir çiçek rozeti ile süslenmiştir (Şekil 3.75). Dış cephede giriş kapısının üzerine yerleştirilen yuvarlak pencerenin merkezindeki oval biçimli madalyonda Abdülmecid'in tuğrası bulunur. Madalyondan çıkan oniki kollu yıldız, çok yapraklı bir çiçek motifi içindedir. Motif, rûmi benzeri bitkisel bezeme ile vitraylanmıştır. Bu sivri yapraklı çiçek motifi, Gotik kilise cephelerinde görülen “gül pencere”ye benzemektedir (Şekil 3.76). Dış cephelerde, galerinin metal kat kornişinde, ortasında daire içinde bir çiçek motifi bulunan kıvrım dal ve yapraklardan oluşmuş şeritler göze çarpmaktadır. Kutsal emanet mekanının alt katında, almaşık düzendeki kare ve daire parmaklıklarda da çiçek motifine rastlanmaktadır (Şekil 3.77).



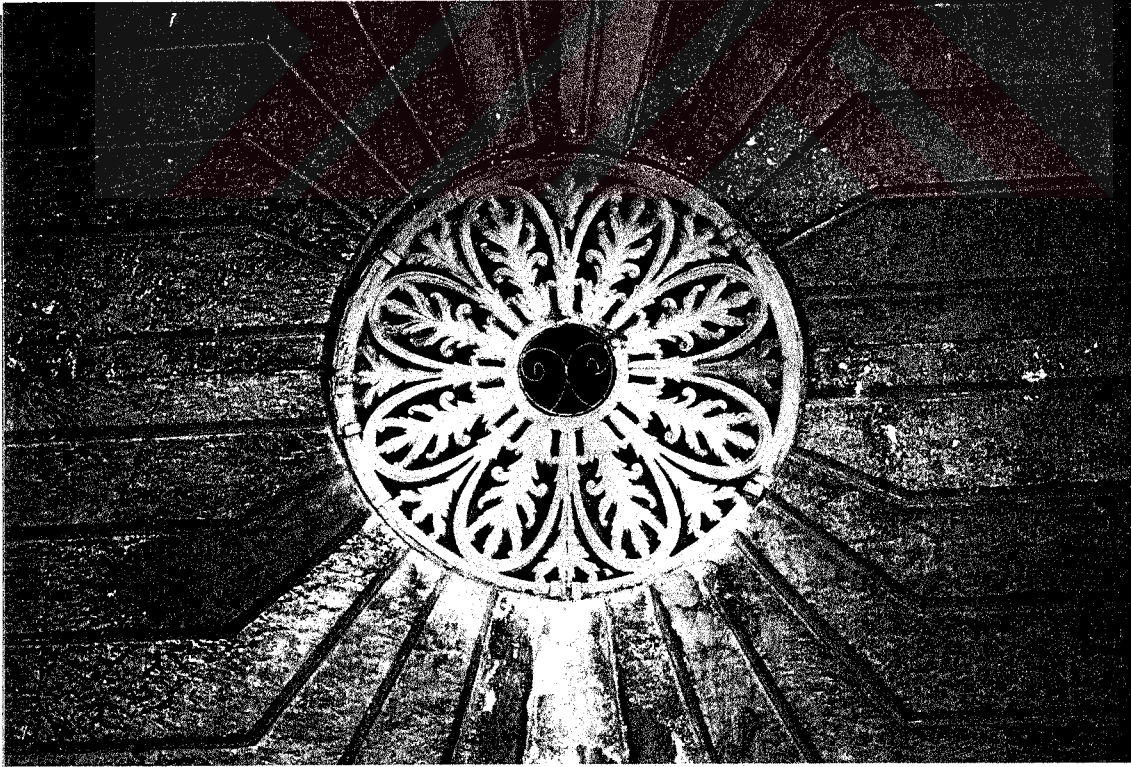
Şekil 3.74. Hırka-i Şerif Camii minare detayı



Şekil 3.75. Hırka-i Şerif Camii pencere parmaklık detayı



Şekil 3.76. Hırka-i Şerif Camii giriş holünde gül pencere



Şekil 3.77. Hırka-i Şerif Dairesi alt bölüm penceresi

Hırka-i Şerif Dairesi'ndeki yuvarlak kemerli pencere parmaklıklarının dekorasyonunda, galeri parmaklıklarındaki düzene benzer şekilde, ortasında bir çiçeğin bulunduğu şeritlerden yararlanılmıştır.

Dış cephede, ana giriş kapısının üzerindeki yuvarlak pencerenin iki yanında, taştan, ortasında bir daire bulunan birer şerit göze çarpmaktadır. Parmaklıklarda görülen ve cephede vurgulanan bu dekor, incelenen diğer selatin camilerinde de dış veya iç bezeme ögesi olarak kullanılmıştır.

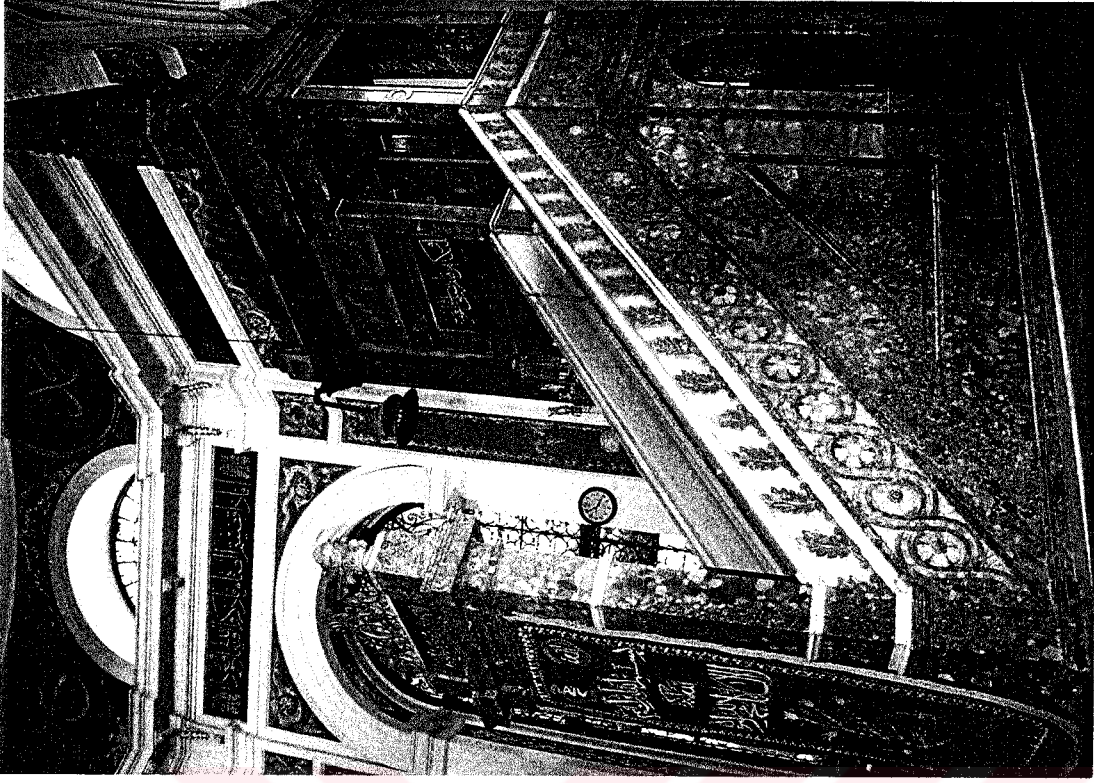
Hünkar dairesinde, cami görevlilerinin belirttiğine göre, Sultan Abdülmecid' in dinlenme odası eşyalarıyla korunmuştur. Odanın tavanı, merkezdeki bir daireyi çeviren dörtgen ve altıgen panolarla süslenmiş, panoların içinde, çiçek motifli madalyonların çevresinde kıvrım dallı bezemeler resmedilmiştir (Şekil 3.78). Doğu taraftaki odanın tavanı da bu yoğunlukta olmayan çizgisel bezemelerle süslüdür.

Harim bölümünde, alçak kabartma alçı akant yaprakları ve kıvrım dal ve çiçeklerden oluşan motifler, koyu bej zemin üzerine altın yıldızla boyanarak betimlenmiştir. Bu bezemeler, kemerlerin iki yanında, kemer çevresinde ve iç kısımlarında, loca çıkımlarında ve kubbe içinde görülmektedir. Pencere kemerlerinin üstünde Hattat Mustafa İzzet Efendi' nin 1267 tarihli sekiz ayet kitabesi, sekiz levha halinde kubbenin eteğini sarmaktadır (Aslanapa, 1986, s. 441).

Harim iç mekanında ayet levhalarının üzerindeki kornişten başlayan yuvarlak kemerlerin arasında, altın yıldızla siyah zemin üzerine yazılmış, Allah, Muhammed, Dört Halife ve Hasaneyn ibarelerini içeren yuvarlak levhalar sıralanır; bu levhalar, daha önce belirtildiği gibi Abdülmecid tarafından yazılmıştır (Demir ve diğ., 1991, s.125).

Harimi çevreleyen büyük yuvarlak kemerli pencereler, üç dilimli sivri kemerler içinde çiçek motifleriyle dekore edilmiş parmaklıklara sahiptir.

Mihrap mozayik mermerdendir, iki yanında yivli sütunlar bulunan nişin iç kısmı mukarnalıdır. Yanlarda, akant yaprağı ile bezeli bombeli kaideler üzerinde, üzeri kıvrım dallarla süslü pilasterler bulunmaktadır. Mihrabın üst bölümünde çiçek kabartmaları görülür; mihrap, bir korniş ve üçgen tepelikle bitirilmiştir.



Şekil 3.79. Hırka-i Şerif Camii mermer minber



Şekil 3.78. Hırka-i Şerif Camii hünkar dairesi

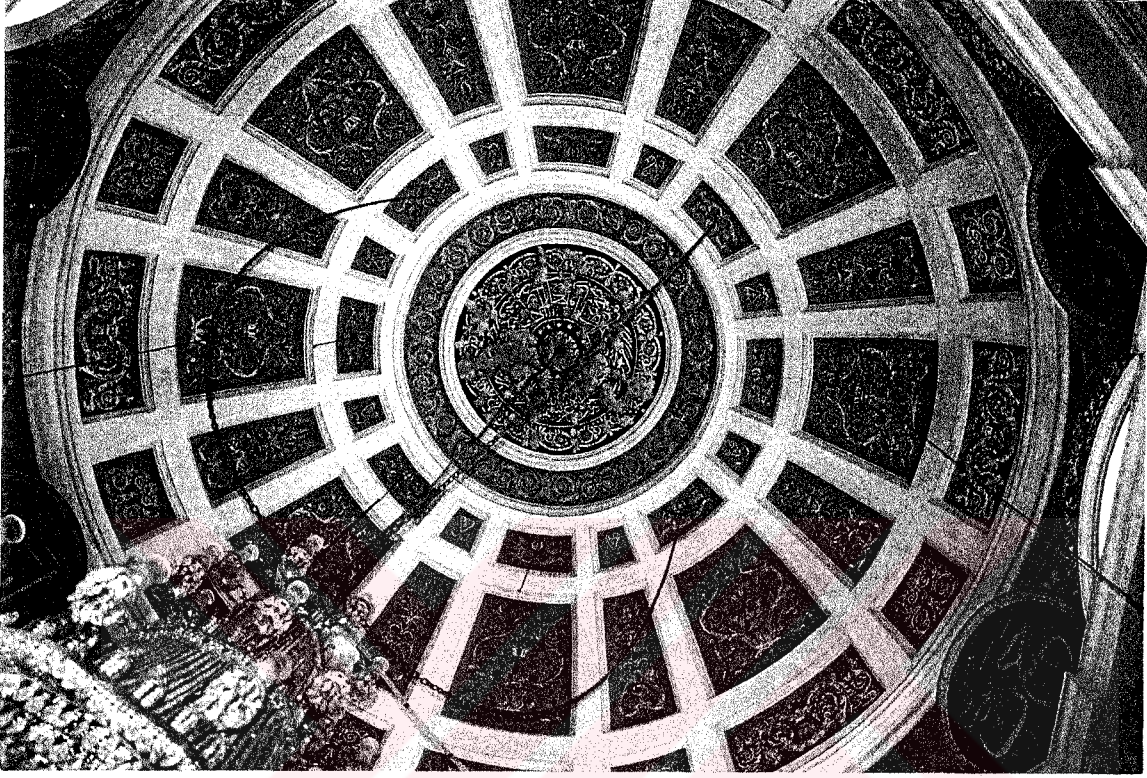
Yüklü bir süslemeye sahip minber, sağ tarafta yer alır. Somaki mermer olan minberin korkuluğu, akant yaprakları yan yana dizilerek süslenmiş, bu bölümün altındaki şeritte mihrapta görülen kabartma çiçekler, örgü motifi içinde yinelenmiştir. Yan aynalık iç içe iki üçgenden oluşur, ahşap külah sekiz köşeli piramit şeklindedir ve alçak kabartma, yıldızlı palmet motifi ile bezenmiştir (Şekil 3.79). Kıvrım dal ve palmetlerle süslü tepeliğe sahip minberin kapısı üzerindeki Kelime-i tevhit, 1267 tarih ve imzasıyla Abdülmecid hattıdır (Aslanapa, 1986, s.441).

Mihrabın doğusunda, iki pencere arasındaki köşede bulunan vaaz kürsüsü, daire şekillidir. Kaide, konsol, korniş ve korkuluk kısımlarından oluşan kürsü, cila kabul eden morumsu kırmızımtrak renkte mermerden yapılmıştır (Akkılıç, 1980, s.92). Kademeli kaide üzerinde yükselen akant yaprağından volütlere oturan kürsü, kadeh formuna sahiptir. Korkuluk kısmında, minberde görülen, içinde çiçek kabartmalarından rozetler bulunan örgü motifi tekrar edilmiştir (Şekil 3.80). Bu örgü motifinin kullanılmasında, Hırka-i Şerif Dairesi'nde saklanan hırkanın deseninin etkili olduğu akla gelmektedir (Ek C.1).



Şekil 3.80. Hırka-i Şerif Camii mermer vaaz kürsüsü

Harim kubbesinin ortasında, madalyon şeklinde bir ayet motifi vardır. Bunun etrafında alçı spiral dal ve yapraklardan bir çember bulunur. Kubbenin geri kalan kısmı, ışınal düzende geometrik olarak kare ve dikdörtgenlere bölünmüş, bu bölümlerin içi dal, çiçek ve yapraklarla süslenmiştir (Şekil 3.81).



Şekil 3.81. Hırka-i Şerif Camii kubbe iç yüzeyi

3.5.4. Ortaköy Camii

Esas cami kütesinin cephe bezemelerinde antik motifler kullanılmış, hünkar kasrının sade tasarımına karşın, cepheler taştan oyma ve kabartma süslemelerle yoğun olarak bezenmiştir.

Ağırlık kuleleri, yumurta ve triglif motifli frizlerle sonlanan, üzerlerinde, dört yönde sözü geçen frizlerle bezeli kemerlerin bulunduğu, dikdörtgen prizma formunda kaideler üzerinde yükseltilmiştir. Kuleler, iç yüzeyleri dolu baldaken biçimindedir. Dört köşede, bombeli kaidelere sahip, yivli iyon sütuncuklarına oturan yumurta friziyle bezeli kemerler, akant yapraklarıyla süslü bir alemle sonlanan kubbeciği taşımaktadır. Sütunların arası, alt kısımda, yarım madalyonlar ve yoğun bitkisel bezemeli iki yanı

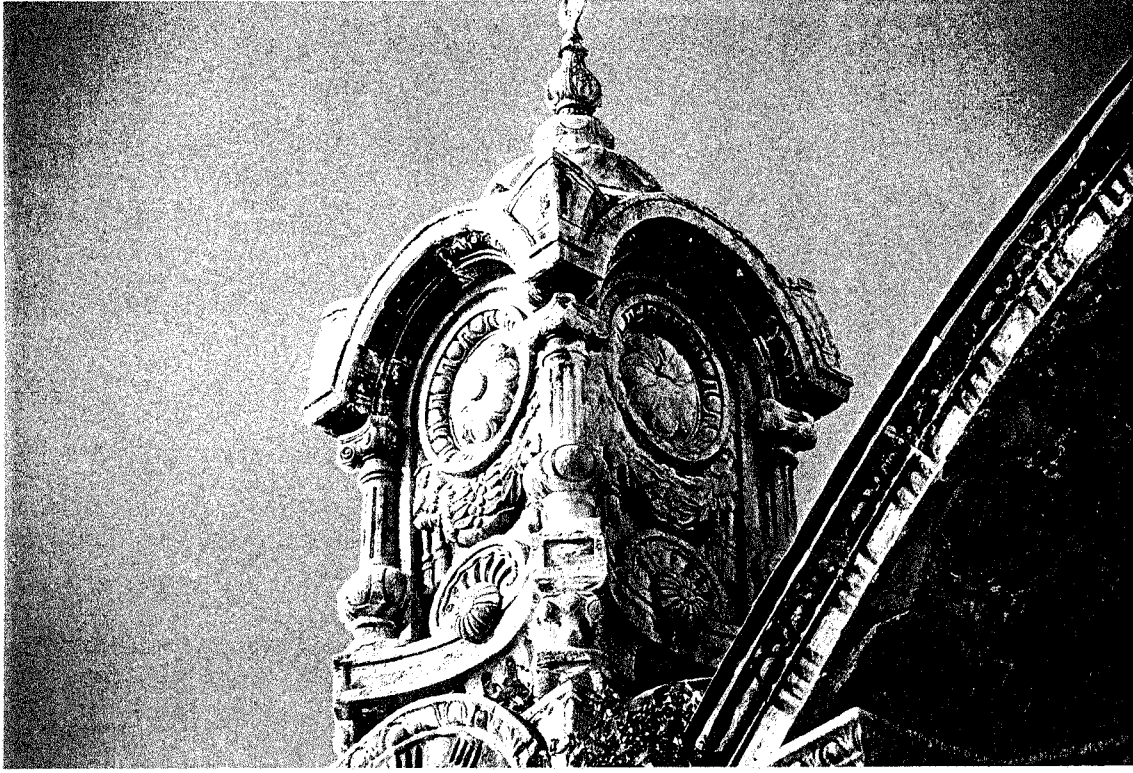
püsküllü girlandlar üzerine yerleştirilmiş, yumurta friziyle çevrili madalyonlar içindeki çiçek rozetiyle doldurulmuştur (Şekil 3.82).

Ortaköy Camii minareleri, şerefe altında antik unsurlarla bezenmiştir. Sekiz köşeli yıldız şeklindeki şerefe, dalgalı hatlara sahiptir, köşeleri volütlerle desteklenir. Şerefe altında, büyük ve küçük boyda akant yaprağının alternatifli dizilmesiyle oluşan sıra, gövdeyi çevirir. Bu akant yaprağı sırası taştan değil, metaldir ve bu camiye özgü bir özellikle altın yaldızlıdır. Şerefe korkuluğu, volütlerin hizasındaki kabartma taş süslemelerle ayrılan, üstünde ajurlarla oluşturulmuş çiçek rozetlerinin bulunduğu, üst kısımları yuvarlak panolardan meydana gelmiştir (Şekil 3.83). Petek kısmı bir boncuk friziyle biter, taş külah boğumlu ve basıktır, marpuç şeklinde yükselerek alemle taçlanır.

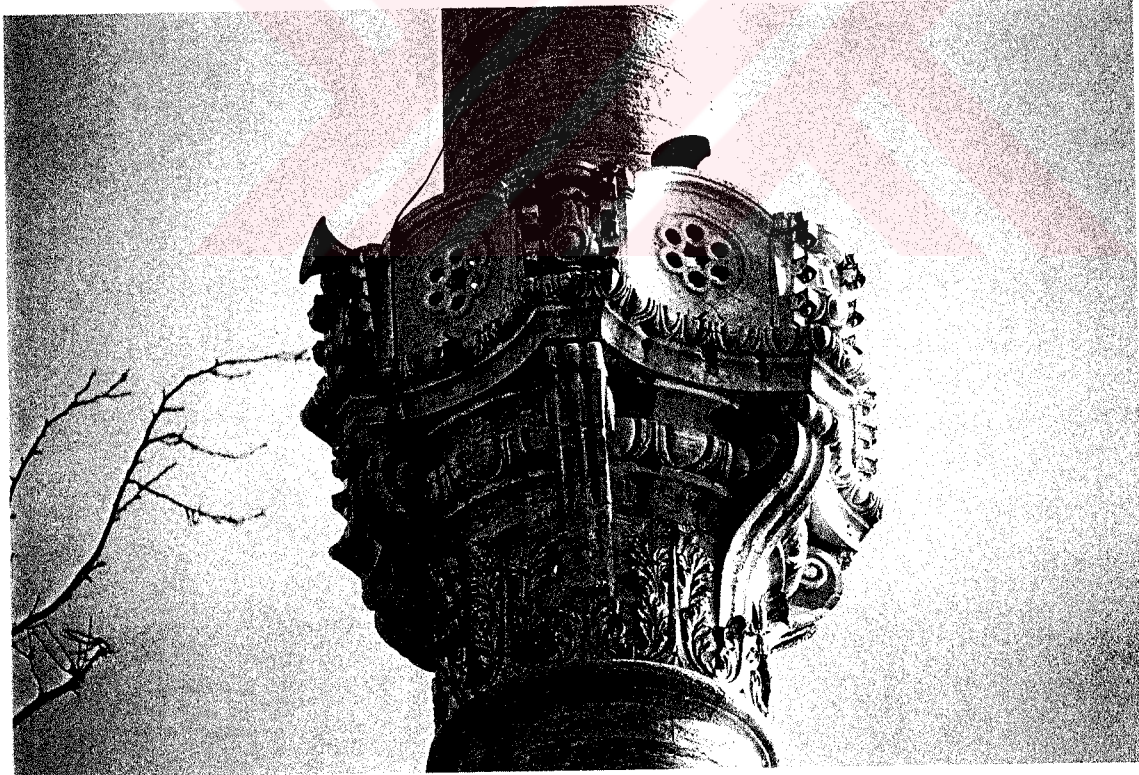
İbadet mekanı dış cephelerinde, yivli yuvarlak kolonlar akant yapraklı başlıklarla bitirilmiştir. Başlıkların üzerinde, küp şeklinde, ortası kabartma çiçek motifli tablalar bulunur, tablaların arasında cepheyi dolanan ve pencerelerin üst hizasına denk gelen kademeli korniş, volütlü konsollarla değişmeli sıralanan dikdörtgen kartuşlar ve yumurta ve ok motifi ile dekore edilmiştir. Tablaların ve kornişin üzerinde yine yumurta ve ok motifi ile triglif motifinden bir silme kuşağı cepheyi dolandır. Bu silmenin üzerinde, yarım kolonlar, vazo benzeri tepeliklerle bitirilmiştir. Tepeliklerin üçe böldüğü askı kemerinin alınlığında, ortada yumurta frizi ile süslü kartuş içinde kabartma çiçek rozeti bulunur, iki yanda kalan üçgen kısımlar baklava deseniyle doldurulmuştur. Pencere kemerleri de yumurta ve ok motifiyle süslüdür. Askı kemeri, cephenin içbükey hareketleri nedeniyle, geniş bir saçak oluşturmaktadır, cephenin saçakla birleştiği hat, dış frizi ve yumurta motifiyle bezenmiştir. Saçağın iç kısmında oyma çiçek rozetleri görülür. Askı kemeri profillerinde yumurta friziyle triglif benzeri bir motif yer alır (Şekil 3.84).

Esas cami kütesini ikiye ayıran, yumurta ve ok motifiyle süslü korniş, klasik motiflerin tamamen farklı bir bileşiminden meydana gelmiştir; yarım kolonların yuvarlak tablalarının altında kullanılan üç dilimli kemer figürlerinden oluşan parça, klasik kaynaklarda kolay rastlanmayan bir motiftir⁴ (Tuğlacı, 1981, s.34), (Şekil 3.85).

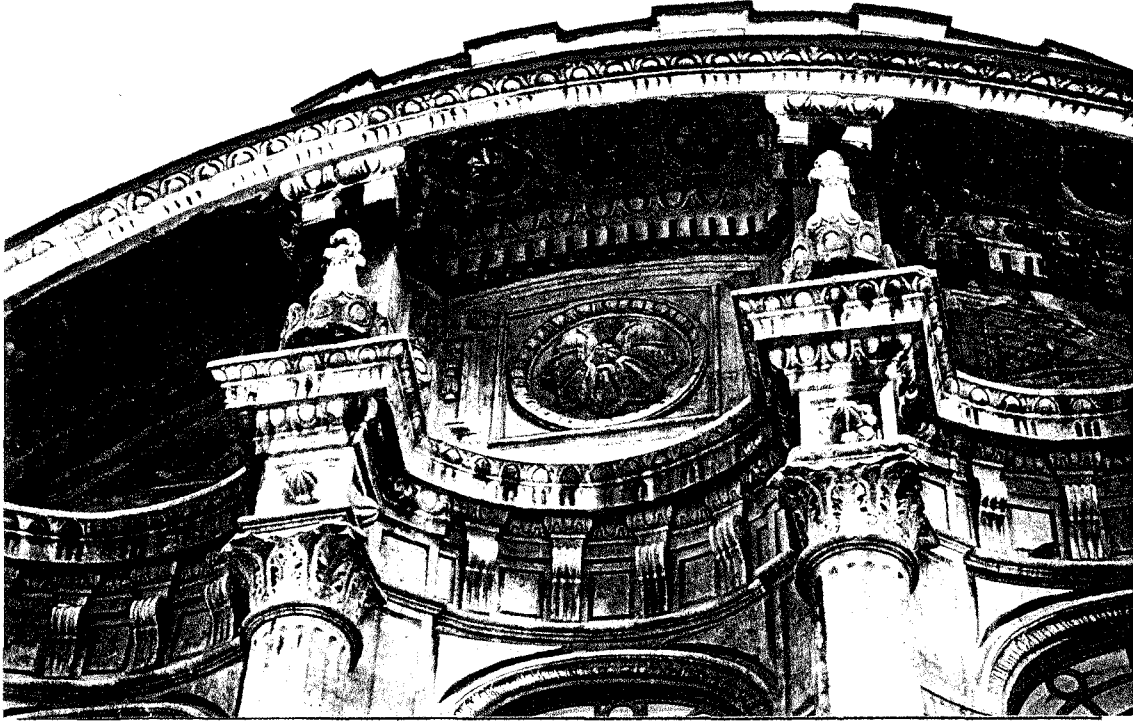
⁴ Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi'nde (1985, s.1089-1090) özet halinde bulunan bu yazının Selçuk Batur tarafından yazıldığı belirtilmektedir.



Şekil 3.82. Ortaköy Camii dekoratif ağırlık kulesi



Şekil 3.83. Ortaköy Camii şerefe detayı



Şekil 3.84. Ortaköy Camii askı kemiği ve kolon başlığı detayı



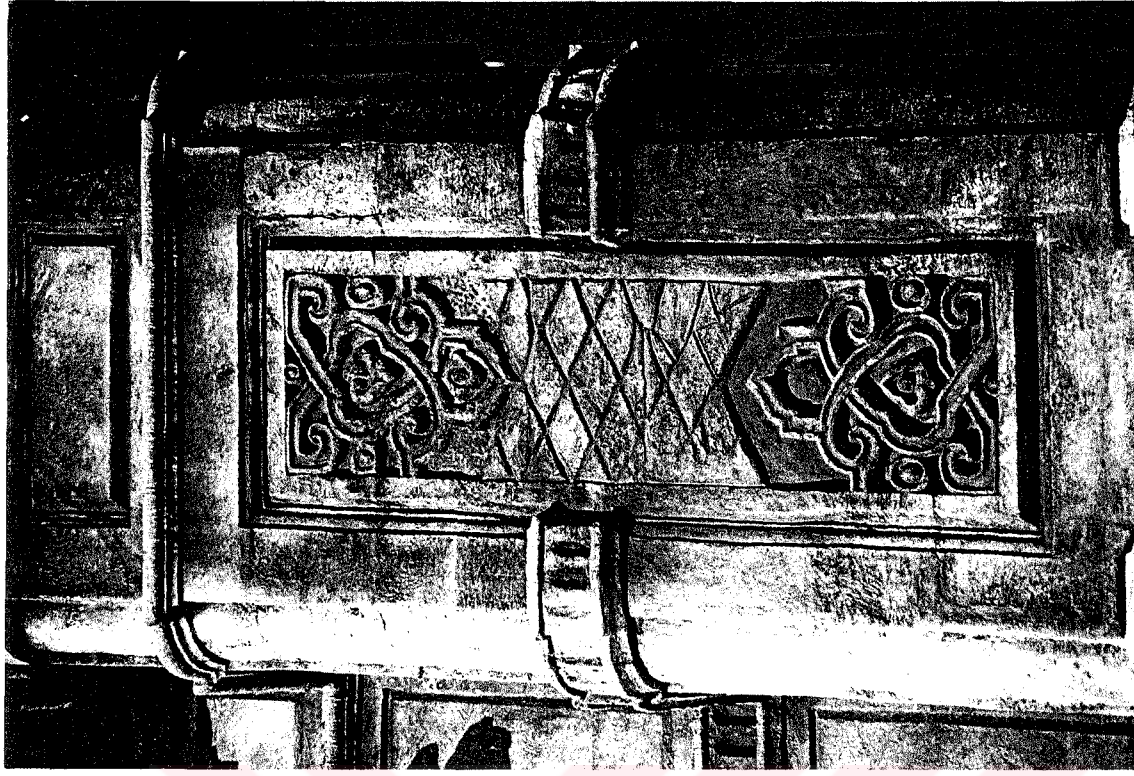
Şekil 3.85. Ortaköy Camii cephede kemerli kolon başlığı detayı

Kubbeyi pandantiflere bağlayan dar kasnak üzerinde, alt kısımları volütlü yivli konsolların dilimlediği bölümler, cephede sık kullanılan kabartma çiçek rozetlerinin benzerleriyle doldurulmuştur. Kasnak, yumurta friziyle süslü bir silmeyle bitirilmiştir. Ağırlık kulelerinin ve kubbenin üstündeki alemler, yumurta frizi ve akant yapraklarıyla bezenmiştir.

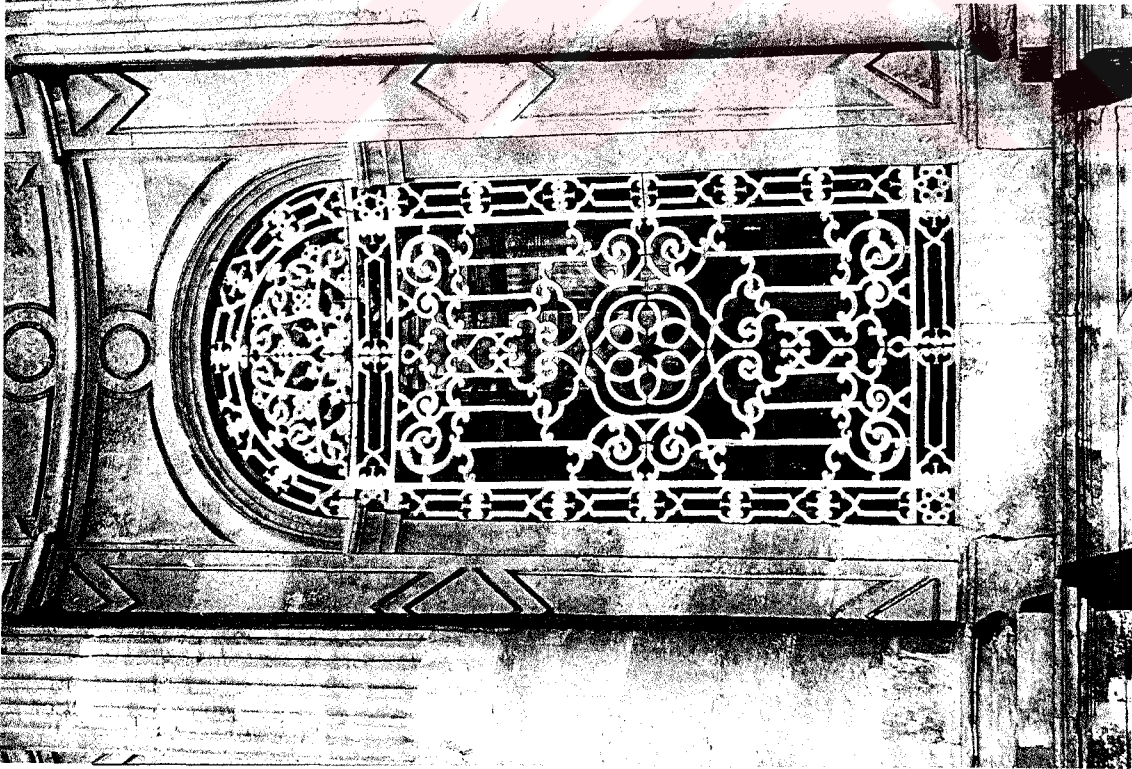
Cephede alt hizadaki pencereler, bitkisel bezemeli parmaklıklarla örtülüdür, iki yanlarında geometrik motiflerle yüzeysel olarak bezenmiş pilasterler bulunur. Yuvarlak kemerli pencerelerin köşe dolgularında, Teşvikiye Camii'nde olduğu gibi ortada bulunan bir daireyi çevreleyen motifler yer almaktadır (Şekil 3.86). Köşe ayaklarının üst bölümlerine dikdörtgen kartuşlar yerleştirilmiştir. Kartuşların alt ve üst bölümleri rumi benzeri motiflerle bezenmiş, orta bölümleri baklava deseniyle doldurulmuştur (Şekil 3.87). Köşe ayaklarında cepheyi ikiye ayıran kornişin üzerinde de kare panolar içinde rumi çiçek motifleri bulunur (Şekil 3.88). Anadolu Selçuklu sanatında geometrik desenlerle beraber süslemede kullanılan rumiler, Ortaköy Camii'nde, Neo-barok cami cephesini Türk geleneğine bağlayan unsurlardandır.

Köşe ayaklarının alt bölümlerinde bulunan, ortasında bir daire ile bölünmüş dikdörtgen şeritlerden oluşan yüzeysel dekorların küçük ölçekte benzerleri, pencerelerin üzerinde yatay konumda tekrar edilmiştir; bu motif, incelenen selatin camilerinin hepsinde iç veya dış bezeme unsuru olarak ortaya çıkmaktadır (Şekil 3.89).

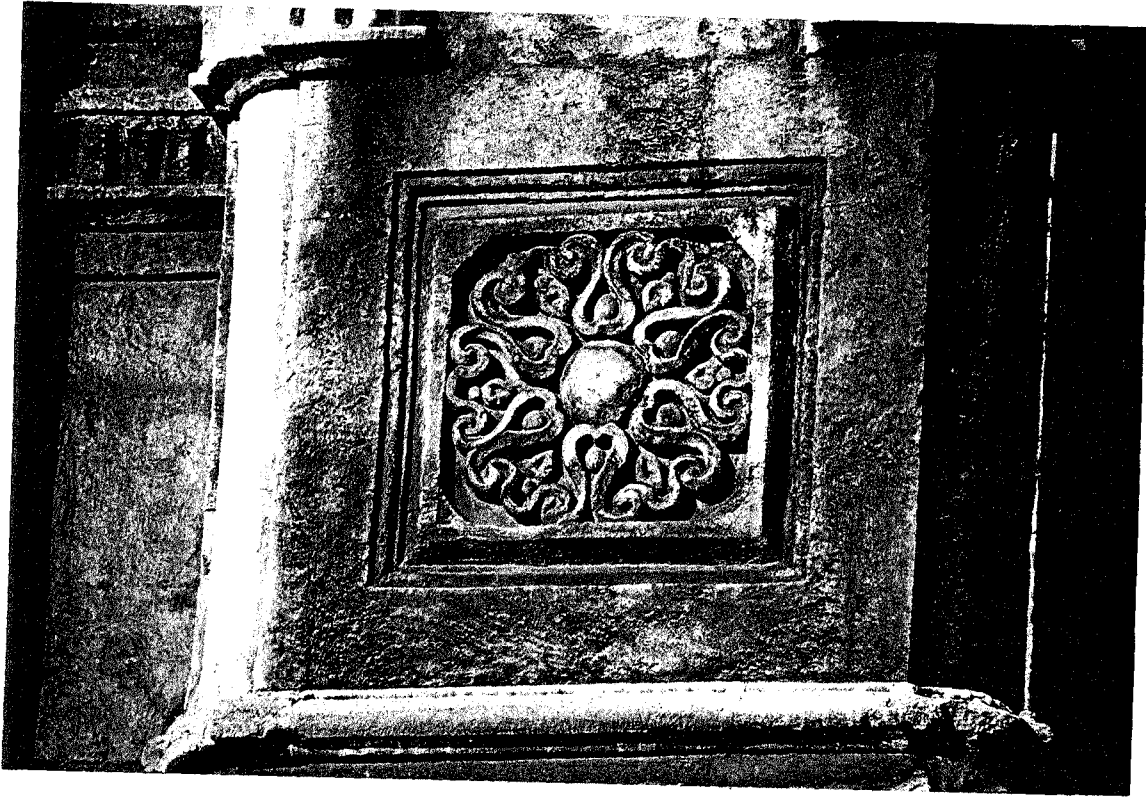
Hünkar kasrında, batı kanatta padişaha ait iki odanın duvar ve tavanları yağlıboya motiflerle yoğun olarak bezenmiştir. Merdivenin bulunduğu mekanın tonoz tavanında göğe açılan kemerli parmaklıklar resmedilmiş; tonozun alt bölümü, bitkisel bezemelerle süslü parmaklıkların arasındaki pilasterler ve pilasterleri birleştiren kıvrım dilimli kemerlere bakış sağlayan iki yana açılmış perdelerden oluşan bir dekor ve yine perdelerle çevrili açıklıkların oluşturduğu diğer bir dekorla alternatifli olarak bezenmiştir. Kemerlerin ve diğer açıklıkların gerisinde bulutlu mavi gökyüzü görünmektedir (Şekil 3.90). Merdivenin açıldığı mekandaki odanın tonoz tavanının çevresinde, perdelerle çevrili dilimli kemerler ve sütunların arasında, geri planda kalan kemerli bir cephe görünmektedir, bu dekordaki mimari elemanlar ve bezemeler, Hint-İslam kültürüne yakın bir üsluptadır (Şekil 3.91).



Şekil 3.87. Ortaköy Camii köşe ayığı dekoru



Şekil 3.86. Ortaköy Camii pencere detayı



Şekil 3.88. Ortaköy Camii cephede rumi çiçek motifi



Şekil 3.89. Ortaköy Camii cephede ortası madalyonlu dekor

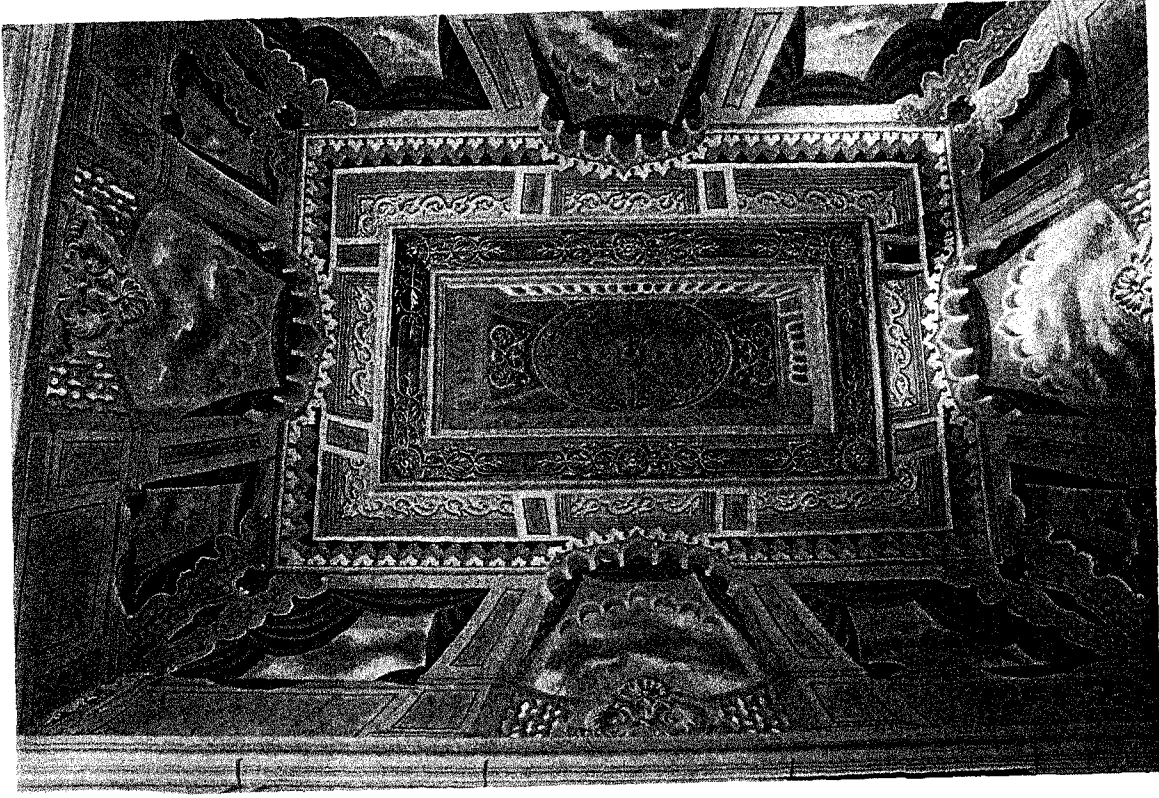
Hünkar dairesinin güneyindeki odada, duvarlar panolara ayrılmış, ortalarına kıvrım dal ve palmet motifleriyle bitkisel bezemeler yapılmıştır. Tonoz tavanın etekleri, yuvarlak madalyonlar içinde püsküllü perdelerin gerisinde görülen mavi gökyüzünün ana motif olduğu bir dekorla bezenmiştir (Şekil 3.92).

Caminin iç bezemesinde, somaki taklidi kırmızı beyaz hareli pembe sıva ve altın yıldız kullanılmıştır. Mihrap, minber ve kürsü somakidir. Duvarlarda, pencerelerin arasına ve kuzeyde ayakların üzerine asılmış olan, siyah zemin üzerine altın yıldızlı cihar yar-ı güzîn levhaları ve minberin üzerindeki oyma “kelime-i tevhid” ibaresi Abdülmecid tarafından yazılmıştır (İstanbul Abideleri, 1940, s.81).

İç mekanda, iki yandaki dairesel planlı locaların altında yaprak bezemeleri bulunur. Kuzey cephede alt bölümde pilasterlere eklenen yarım sütunlar, yıldızlı çiçek rozetli başlıklarla bitirilmiştir. Pilasterlerin akant yapraklı başlıklarının üzerinde de çiçek rozetleri vardır. Pencere sıralarının arasında iç mekanı dolanan boncuk ve yumurta dizisi ile süslü kornişin altında, üç cephede orta pencere hizasında ve kuzeyde cami giriş kapısının üzerinde dekoratif konsollar göze çarpar.

İkinci pencere sırasının üzerinde, uçları mukarnas benzeri bitirilen dış frizi, yumurta ve ok motifi, boncuk dizisi ile süslü kornişin altında da orta pencere hizasında, akant yapraklarıyla bezeli dekoratif konsollar vardır. Orta pencerenin iki yanındaki pilasterler, bu pencerenin üzerinde, kornişteki motiflerle bezeli olan askı kemerine paralel basık bir kemerle birleşirler, yine aynı motiflerle bezeli olan bu kemerin alınlık kısmı, çiçek motifli ajurlu bir kabartma desenle dekore edilmiştir. Pencere kemerlerinin içinde, cephede sık görülen, ortada madalyonla süslü dekoratif şeritler bulunur.

Mermer mihrabın iki yanında, piyestaller üzerinde yükselen, alt kısımları akant yaprakları ile bezeli, Korint başlıklı sütunlar bulunmaktadır. Mihrabın iki yanı içleri pembe somaki taklidi sıva ile bezenmiş geometrik zincir motifli bordürlerle çevrelenmiştir. Mihrabın üst kısmındaki ayet levhasının üzeri yumurta ve ok motifi ile bitirilmiş, mihrap en üstte ajurlu, mazgal dişi benzeri kıvrım hatlarla bezeli üçgen tepelikle taçlanmıştır. Kademeli mihrap nişinin köşe dolguları grift bitki motifleriyle bezelidir.



Şekil 3.90. Ortaköy Camii hünkar dairesi merdiveni tonoz tavan dekoru



Şekil 3.91. Ortaköy Camii hünkar dairesi tonoz tavan dekoru



Şekil 3.92. Ortaköy Camii hünkar dairesi tavan ve duvar dekoru

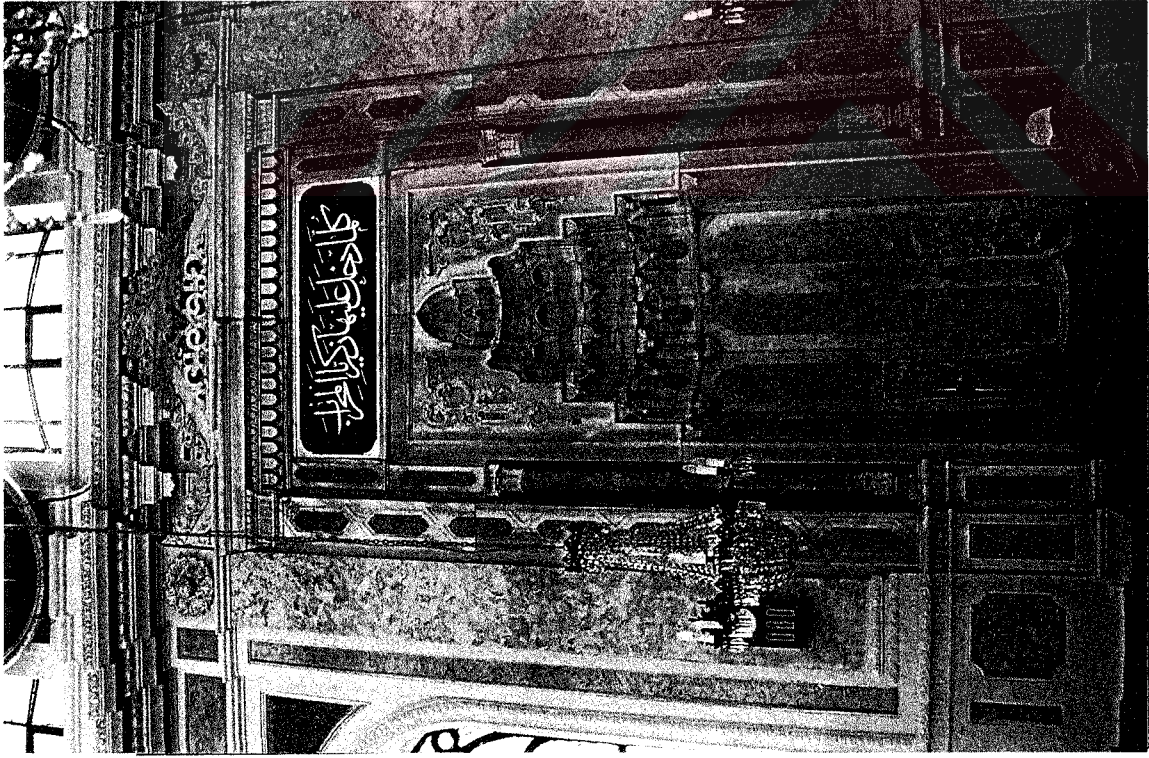
Mihrap nişinin üst kısmı mukarnaslı bir nişi andırmaktadır, ancak en tepede yarım küre şeklinde bir bölümle başlayarak beş kademe halinde içe doğru genişleyen nişte, akant yaprakları ile yaratılan üçüncü kademe dışında her kademe küçük kemer dizileriyle oluşturulmuştur; alttaki üç sıradan güğümler sarkmaktadır. Dik açılı basamaklı konturu, kemer dizileri, konsol çıkmaları ve güğümleriyle uzaktan klasik mukarnaslı niş gibi görünen mihrapta, Nuruosmaniye, Laleli, Beylerbeyi ve Eyüp camilerinin mihraplarında da okunabilen, kubbeli, kemerli katlara sahip bir bina imgesi algılanmaktadır. Alt kısımda demet payelerle ayrılmış sivri kemerli nişlerle biçimlenen bu yapı ile adeta Gotik mimariye gönderme yapan alışılmadık bir düzen elde edilmiştir (Ögel, 1998, s. 183-190). Nişin alt bölümü, içleri somaki taklidi sıva ile doldurulmuş, iki ucu sivri kemerli beş adet dikdörtgen şeritle bezenmiştir (Şekil 3.93).

Mihrabın doğusundaki iki pencere arasında duvara dayanan mermer vaaz kürsüsü, çokgen kaide üzerinde dışa doğru kıvrık dört adet volütle sonlanan konsola oturur, tabandan yukarı doğru genişleyen bir yapıya sahiptir. Konsolların arası içleri mermer taklidi sıva ile bezenmiş dikey bordürlerle çevrelenmiştir. Arkalıksız olan kürsüde, yumurta frizinin bulunduğu kornişten, taht kısmına geçilir. Bu kısım, içleri somaki taklidi sıva ile doldurulmuş olan almaşık dizili beş adet kare, dört adet dikdörtgen çerçeve ile bezenmiştir.

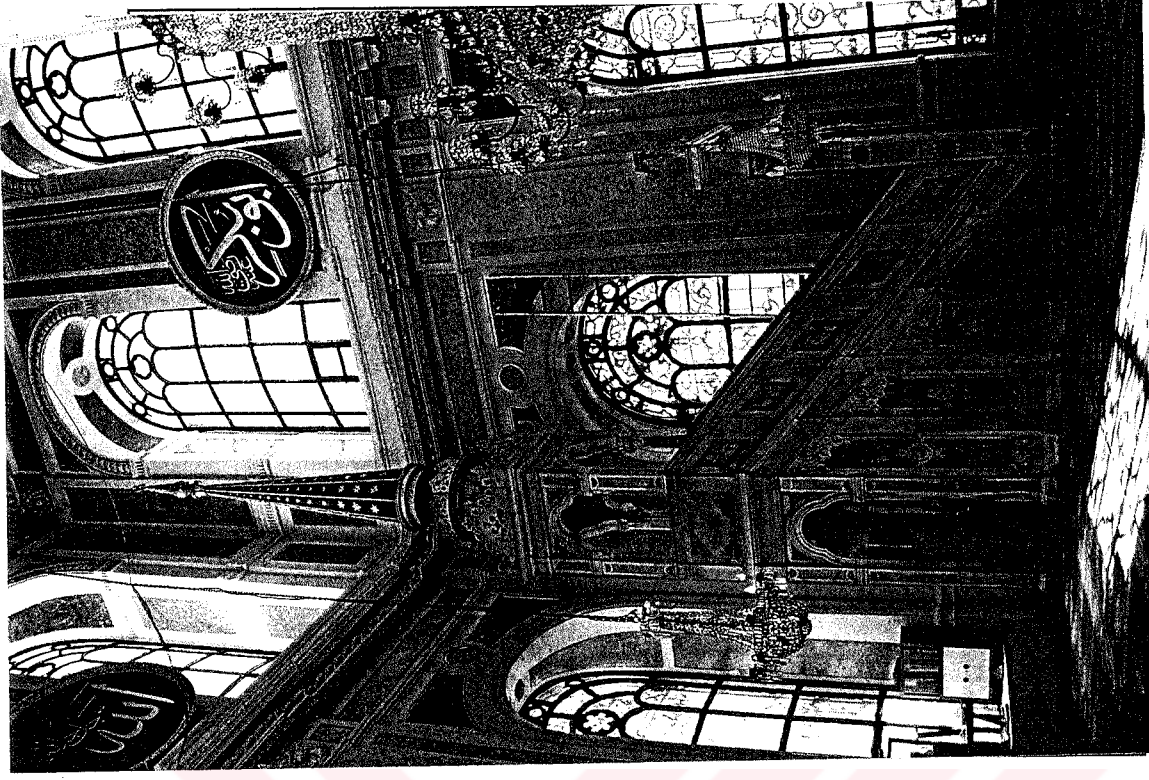
Mihrabın batısındaki mermer minberin köşk, geçit ve giriş kapıları, dış cephe kolonlarının tablalarında görülen motifler gibi, üç dilimli yuvarlak kemerlidir. Geçidin ve kapının iki yanındaki ayaklar üzerinde, ortasında ve kenarlarında daireler bulunan dikdörtgen şeritler yer alır. Ayaklar üzerinde bulunan dikdörtgen kısımda “kelime-i tevhid” ibaresi yazılıdır. Giriş kapısı ve köşk baldakeninin dört yanı, mihrapta görülen, kenarları kıvrımlı, ajurlu üçgen tepelikle bitirilmiştir. Merdiven korkulukları, içinde, somaki taklidi mermer sıvalı eşkenar dörtgenlerin bulunduğu dilimlere ayrılmıştır. Konik minber külâhı yüksektir, yıldızla dilimlere ayrılmış, her dilim, altın yaldızlı yıldızlarla süslenmiştir. Minberin üzerindeki alem, stilize akant yaprakları ile oluşturulmuştur (Şekil 3. 94).

Ortaköy Camii kubbe yüzeyi alışılmamış yoğunlukta motiflerle kaplıdır (Şekil 3.95). Kubbede gök örtü imgesi, gök baldakeni gibi çok eskilere dayanan bir motif ve hükümdarı simgeleyen küre motifinin beraber kullanılmasıyla canlandırılmaya çalışılmış, kesintisiz bir geleneğin ürünü olan bu dekor ile belki son kez olarak Osmanlı kubbesinin geleneksel ifadesi değişik bir yorumla ortaya konmuştur (Ögel, 1992, s.272).

Kubbede görülen mimari motifler pendentiflerde başlamaktadır. Yanlarda üzeri çiçek motifleriyle bezeli pilasterlerin kuşattığı perdeler, iki yana toplanarak dekorlu bir parmaklığın arkasında bulunan iki sütunun taşıdığı kemeri ortaya çıkarmaktadır. Kıvrımlı dilimlere ayrılmış kemerin sütun başlıklarından iki yana doğru devam etmesi ve en tepeye yerleştirilen merkezi yarım madalyon, kemerin bir kubbeyi taşıdığı, dolayısıyla bu strüktürün bir baldaken olduğu izlenimini uyandırmaktadır (Şekil 3.96). Perspektifin açıkça belirtilmediği bu mimari anlatım, geleneksel Türk resim sanatında, minyatür ve duvar nakışlarında kullanılan bir ifade tarzıdır (Ögel, 1987, s.118).



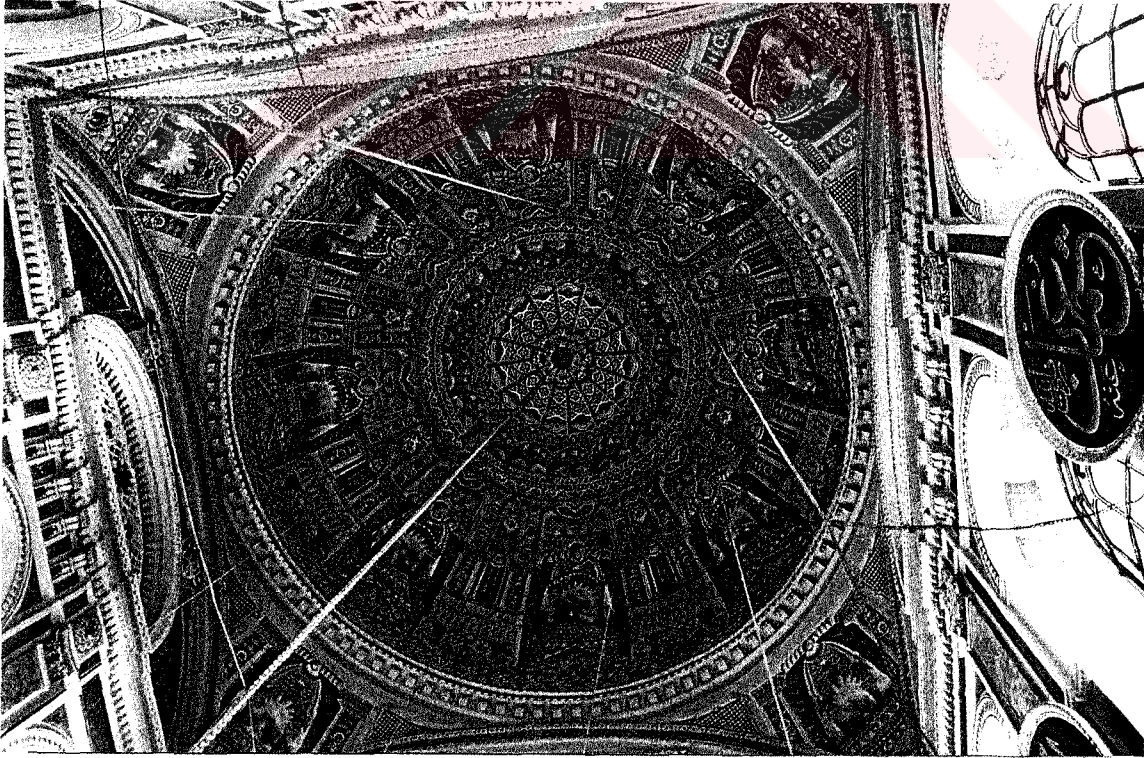
Şekil 3.93. Ortaköy Camii mermer mihrap



Şekil 3.94. Ortaköy Camii mermer minber

Osmanlı kubbelerinde geleneksel bir anlayışla kubbe eteğini dolanan palmet frizi, bu camide de kubbe eteğinde görülmekte, dört kuşağa ayrılmış kubbe yüzeyinde, giderek stilize biçimde tekrarlanmaktadır.

Kubbe yüzeyindeki ilk kuşakta, mimari konulu iki motif değişmeli olarak sıralanır; öndeki motif, pandantifteki gibi pilasterlerle çevrelenen, dört burmalı ince sütunun oluşturduğu bir baldakendir. Baldakenin kubbeciği, göksel madalyonlu bir yarım kubbe ile ifade edilerek perspektife girmiş gibi görünmektedir. Pilasterler ve baldaken, önü dekorlu yüksek sütunlar üzerine oturtulmuştur, bu dekorun gerisinde, pandantifte görülen baldaken tekrarlanmıştır. Bu sahnede, perdelerin üzerine gelen kıvrımlı kemer, arka plan derinliğini yansıtmaktadır. Baldakenin merkez madalyonunun üzerinde bir küre görülür, pandantifte bu kısım, perdelerin üzerinde bir inci dizisi veya yumurta frizine benzemektedir. Kubbede, dışbükey dilimli bu kısım ve üstündeki küre, kubbe üstüne küçük kubbe ve küre taçlandırmasını hatırlatır, iç görünüş ile dış görünüşü kaynaştıran bu dekor, çok eski bir evren ve hükümdar motifini çağrıştırmaktadır (Ögel, 1987, s.118).



Şekil 3.95. Ortaköy Camii kubbe yüzeyi dekoru

Kubbe yüzeyinde, ana kuşaktan sonra burmalı sütunlu baldakenlerin üzerine kafesli pencereler çizilmiş, pilasterler arasında, tepe noktalarında yarım madalyonlarla alttaki baldaken kubbesini tekrarlayan kemerler oluşturulmuştur. Farklı bir algılama ile her iki kuşak tek bir kemer dizisi olarak okunabilmektedir. Bu ikili anlatım tarzı, Barok üslubun açık seçik olmayan ifade tarzına uygundur. Sonraki kuşakta, kemer frizi ile süslü bir korkuluğun gerisinde, öndeki iki sütun arasına arka planda bir sütun eklenerek, kıvrımlı kemerlere sahip iki kemer dizisi oluşturulmuş, bu kuşağın ölçeği küçültülerek, kubbeye derinlik kazandırılmıştır. Kemer dizileri ve baldakenler arasında beyaz bulutlu gökyüzü, kubbenin arka fonunu meydana getirerek motiflere bütünlük kazandırmaktadır. Gökyüzü imgesini kemerli sütun dizileri ile veren yoğun kubbe bezemesi, bitim tarihi nedeniyle daha sonra yapıldığı düşünülen Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu'nda da, vazo ve çiçek motifleriyle kaynaştırılarak kullanılmıştır. Kubbe merkezinde, çiçek şeklinde sekiz dilimli bir madalyon bulunur, bu madalyondan çıkan, alttaki çift kemer dizisinin geri planda kalan sütunları ile aynı aks üzerinde olan radyal ışınlar arası, çintemani benzeri motiflerle petek dokusu gibi işlenmiştir (Şekil 3.97).



Şekil 3.96. Ortaköy Camii pendantif dekoru

Kubbe yüzeyinde bulunan bu mimari sahneler, aynı yıllarda biten Abdülmecid'in annesi Bezm-i Alem Valide Sultan tarafından yapımı başlatılmış olan Dolmabahçe Camii veya daha erken tarihli Küçük Mecidiye Camii'nde kullanılmadığına göre, taht ile bağlantılı bu motiflerin kullanımı, Ortaköy Camii'ne özel bir anlam verildiğine işaret etmektedir (Ögel, 1987, s.118).



Şekil 3.97. Ortaköy Cami kubbe dekoru detayı

3.5.5. Dolmabahçe Camii

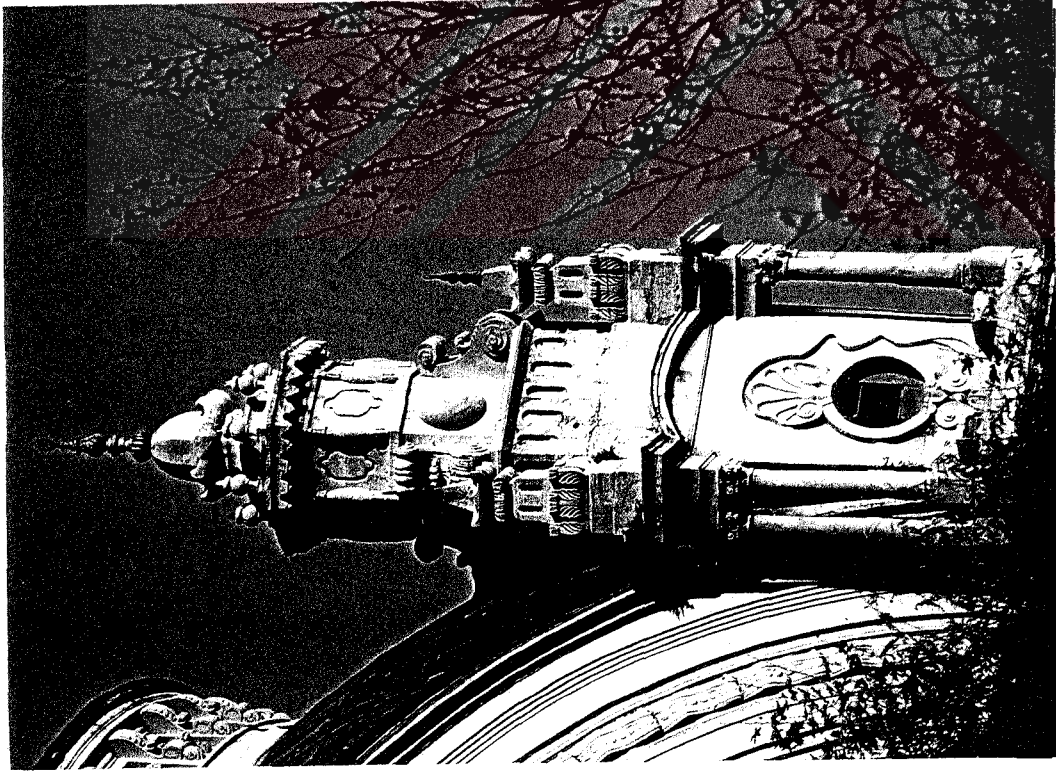
Dolmabahçe Camii'nin hünkar kasrı saçak kornişinde triglif motifi göze çarpar. Pencerelerin üzerinde, üçgen ve düz alınlıklar değişmeli olarak kullanılmıştır. Ana giriş kapısının üzerindeki tuğranın çevresi, alçak kabartma palmet yapraklarıyla bezenmiştir.

Dolmabahçe Camii'nin köşe kulelerinin orta bölümlerinde, dikdörtgen panolar içinde güneş sembolünü andıran rozetler bulunur. Ayaklar üzerindeki ağırlık kuleleri, üç yandan yüksek kaideler üzerinde, kompozit başlıklı çifte sütunlarla çevrilmiştir. Ağırlık kulelerinin orta bölümünde açılan pencereler, bu strüktürlere mekan özelliği kazandırmaktadır. Pencereler üzerinde stilize palmet yaprakları bulunur. Üst kısımda, çifte sütunların hizasına yaprak motifleriyle süslü, sivri kubbeciklerle sonlanan birer tepelik konmuştur. Volütler ve kartuşlarla süslü kule, küçük tepeliklerle çevrili sivri bir kulecik ve alemle bitirilmiştir (Şekil 3.98).

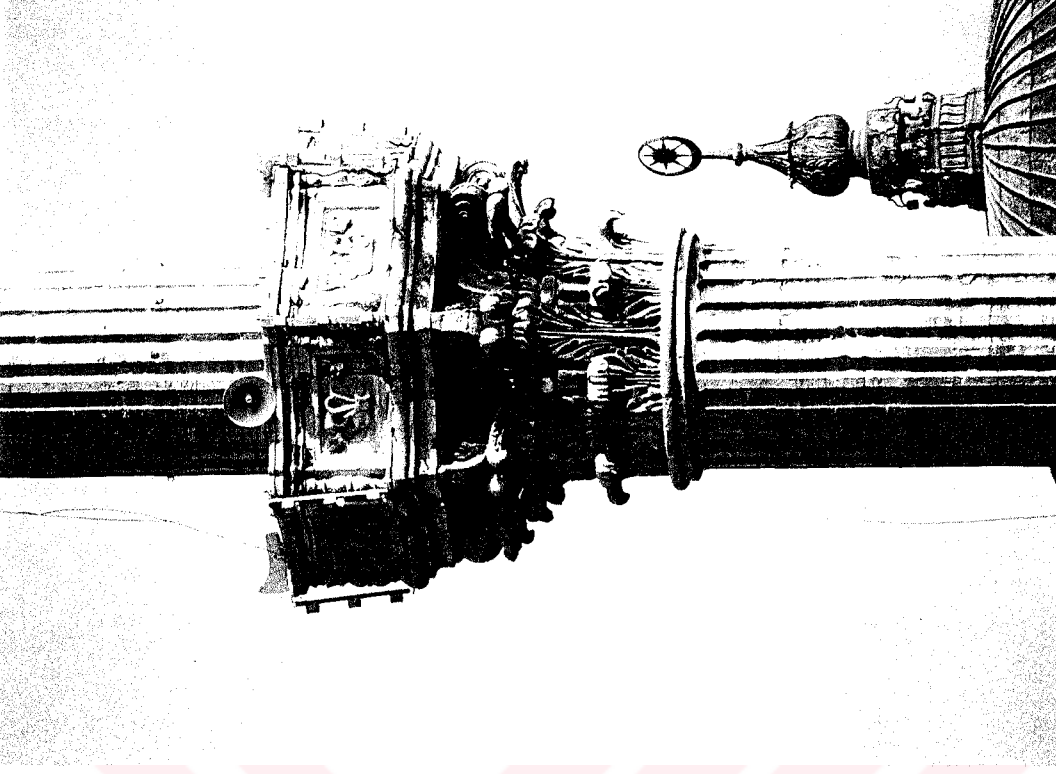
Minarelerin şerefe altında, Hırka-i Şerif Camii'nde olduğu gibi yüksek kabartma akant yaprakları bulunur; bunlar üç dizi halindedirler. Şerefe, sekiz köşeli, dalgalı hatlı yıldız şeklindedir, her köşenin altına, akant yapraklarına oturan volütler yerleştirilmiştir. Şerefe korkulukları, ortalarında stilize palmet motifi bulunan panolar halinde düzenlenmiştir. Yivli minareler, bu tasarımlarıyla korint sütunlarını andırırlar. Gövde gibi yivli petek, bir girland frizi ve yumurta ve ok motifiyle bitirilmiştir (Şekil 3.99).

İbadet mekanı dış cephelerinde, askı kemeri ve ortadaki pencereyi çeviren yuvarlak kemer, ortasında palmet yaprağı bulunan, kıvrımlı, alçak kabartma bir frizle dekore edilmiştir. Kubbe kasnağı, akant yapraklarıyla bezeli volütlü dekoratif konsollarla dilimlere ayrılmış, her dilime kabartma çiçek rozetleri yerleştirilmiştir.

Caminin içinde, vaaz kürsüsü, pencere kemerlerinin üst bezemesi gibi yer yer Barok karakter de gösteren "ampir üslubunda" bir dekorasyon vardır. Kubbe eteği profillerinde, pilaster başlıklarında, kornişlerde, pencere aralarındaki panolarda ve bordürlerde görülen bu biçimlenme, özellikle taşıyıcı yüksek kemerler kısmında belirgindir (Batur, 1994b, s.89). Minber, mihrap ve vaaz kürsüsü, kırmızı-beyaz somakiden yapılmıştır.



Şekil 3.98. Dolmabahçe Cami ağırık kulesi detayı



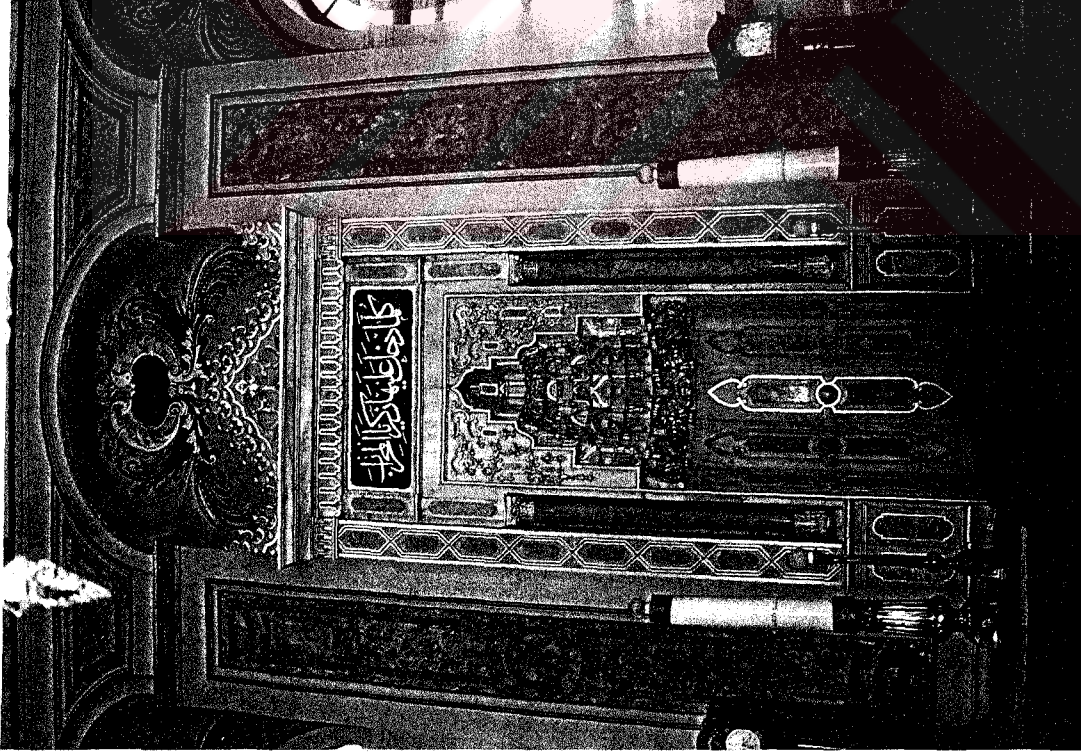
Şekil 3.99. Dolmabahçe Camii minare detayı

İç mekanda, üst pencere düzeninde, pencerelerin arasında, antik tapınak kornişlerine benzer bir korniş kuşağı bulunur, yüksek kaideler üzerinde, kompozit başlıklı çifte pilaster bu korniş taşırmış gibi bir izlenim uyandırmaktadır. Dış cephede aynı düzen tekrar edilmiştir, ancak pilaster başlıkları iyon düzenindedir.

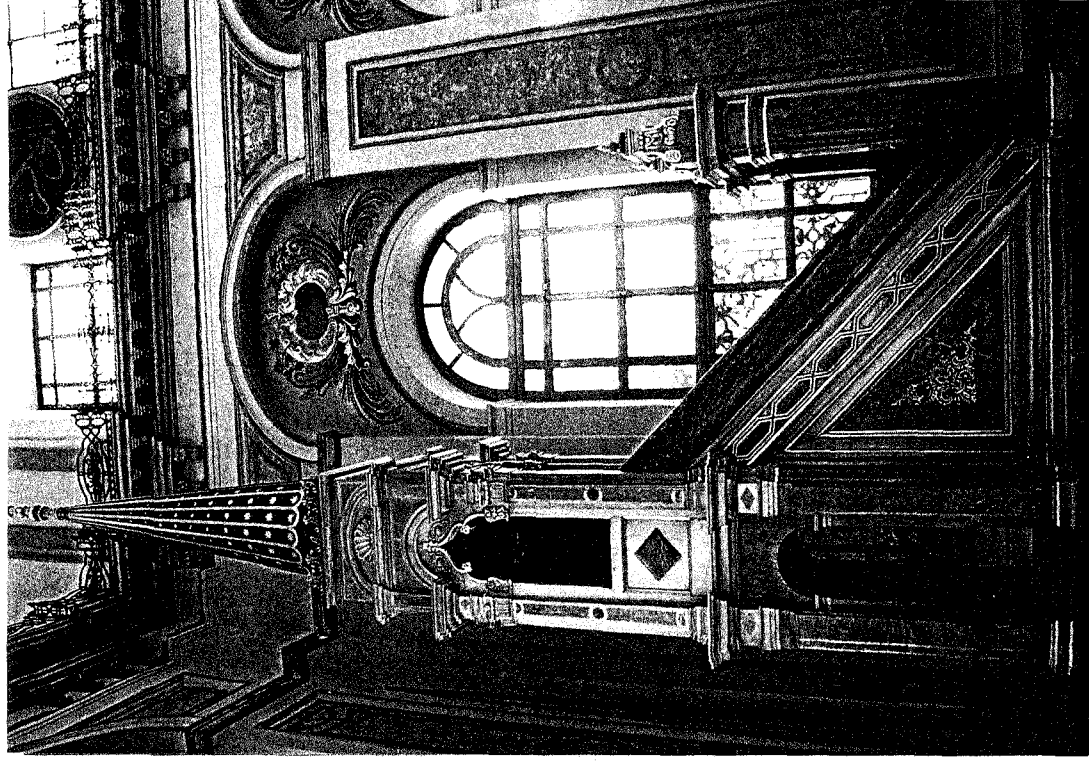
İbadet mekanında yuvarlak kemerli pencereler, ikinci bir yuvarlak kemerle çevrelenmiş, iki kemer arasındaki yüzey, yağlıboya çiçeklerle çerçevelenen kartuşlar halinde düzenlenmiştir. Pencere kemerlerinin arasındaki pilasterler, daire motifleriyle kesilen dikdörtgen şeritlerle bezenmiştir. İki pencere sırası arasında, dekoratif parmaklıklı konsol, iç mekanı çepeçevre dolandır. Alt kısmında akant yaprağı ile süslü dış frizine sahip konsol, pencere aralarında öne çıkar ve küçük, dekoratif konsollarla desteklenir.

Mihrap nişi, iki yandan geometrik zincirli bordürle kuşatılmıştır, nişin iki yanında, Ortaköy Camii'ndeki gibi piyestaller üzerinde yükseltilmiş alt kısımları akant yapraklarıyla bezeli, kompozit başlıklı sütunlar bulunur. Ortaköy Camii'ndeki gibi, kenar konturları çoğunlukla dik açılı olan nişin üst kısmında, yine benzer şekilde, içeri doğru hareketlerle bir perspektif kazandırılan kubbeli bir yapı algılanmaktadır (Ögel, 1998, s.190). Üst üste sıralı kemer dizileri, yapıya belirginlik kazandırmaktadır, yapının alt bölümünde mukarnas benzeri dekoratif konsollar bulunur. Nişin alt kısmında, ortası madalyonlu beş adet dikdörtgen şerit, sivri kemerlerle sonlanan yıldızlı bir konturla çevrelenmiştir. Mihrabın kitabesi üzerine kıvrımlı üçgen taç tepelik yerleştirilmiştir (Şekil 3. 100).

Beyaz mermer ve kırmızı somakiden yapılmış minberin bezemeleri altın yıldızlıdır. Giriş kapısı ve geçit basık yuvarlak kemerlidir. Kapının iki yanına, silme profiline üzerine, yaprak kıvrımlarıyla süslü birer tepelik yerleştirilmiştir. Korkuluk, mihrapta görülen geometrik zincir motifiyle dekore edilmiştir. Üç dilimli kaş kemerli minber köşkünü, dört yanda üstü pilasterli kolonlar taşır, pilasterlerde, duvarda görülen ortası madalyonlu şerit biçiminde dekor tekrarlanmıştır. Külâhın altındaki yuvarlak kemer içinde, dört yönde palmet motifi görülür. Konik külâh, Ortaköy Camii'nde olduğu gibi altın yıldızlı yıldızlarla bezelidir (Şekil 3.101).



Şekil 3.100. Dolmabahçe Camii mermer mihrap



Şekil 3.101. Dolmabahçe Camii mermer minber

Mermer vaaz kürsüsü, motifli bir kaide üzerinde yükselir. Kıvrımlı akant yapraklarıyla bezeli, alt bölümleri volütlü konsollar, daire planlı taht kısmını taşır. Tahtın altında, frizlerle süslü korniş kısmı bulunur. Tahtın üzeri, kırmızı somaki üzerine oval motiflerle dekore edilmiş, motiflerin arasına yüksek kabartma bitkisel bezemeler yerleştirilmiştir (Şekil 3.102).

Yumurta ve ok motifiyle çevrili pendentifler, içiçe geçmiş iki kareden oluşan yağlıboya yıldız motifi ve onu çeviren bitkisel bezemelerle dekore edilmiştir.



Şekil 3.102. Dolmabahçe Camii mermer vaaz kürsüsü

Kubbe eteğinde yine yumurta ve ok motifi bulunur. Kubbe, alt bölümde, mihrap ve minberde görülen, ortası madalyonlu şeritlerle dilimlenmiş, şeritlerin arası geometrik bölümlere ayrılarak bezenmiştir. Dikdörtgen şeritler, üst bölümde kıvrım dilimli kemerlerle birleşirler ve bu düzenlemeyle kubbe eteğini çeviren bir arkad dizisi ortaya çıkar. Kemerlere perspektif derinliği kazandırılmasına karşın, şeritlerin iki boyutlu olması, motifin iki yönlü okunabilmesini sağlamaktadır. Diğer bir algılamaya göre,

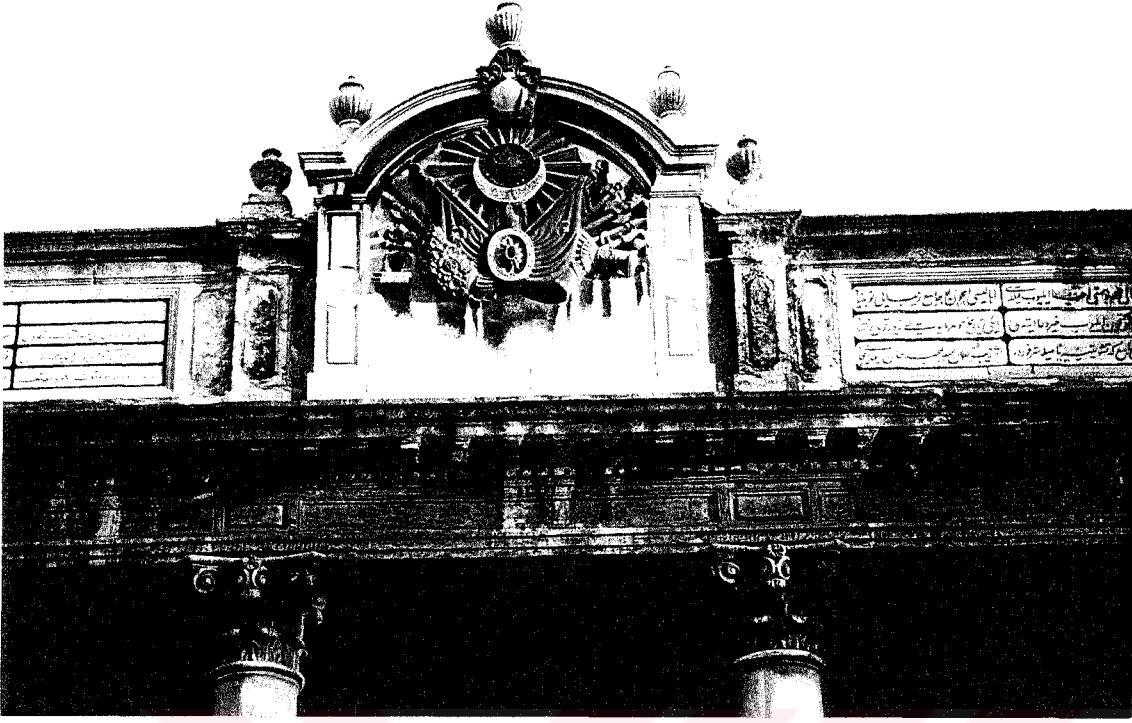
kubbe merkezinde dalgalı hatlara sahip, çok kollu bir yıldız fark edilmektedir. Kubbenin merkezi, giderek küçülen kare panolar içinde çiçek rozetleriyle süslenmiştir. Rozetlere derinlik kazandırılarak, kabartma gibi algılanması sağlanmış, merkeze doğru küçülen rozetler, kubbeyi daha derin göstermiştir (Şekil 3.103).



Şekil 3.103. Dolmabahçe Camii kubbe iç yüzey dekoru

3.5.6. Teşvikiye Camii

Teşvikiye Camii girişinde, portiği oluşturan kompozit başlıklı mermer sütunların taşıdığı saçak kornişi üzerinde dış frizi ve dikdörtgen kartuşlar bulunur. Kornişin üzerindeki bayraklı, kılıçlı, tuğralı arma bir kemerle çevrilmiştir. Kemerin ortasında palmet motifli kilit taşı süslemesi görülür. Armanın iki yanında, ortasında daire şekli bulunan dikdörtgen şeritlerle dekore edilmiş iki pilaster yer almıştır. Kemerin iki yanında, geride, üzeri kartuşlu birer pilaster daha vardır, yanlarda kitabe panoları görülür. Bu düzende, ortadaki kemerin kilit taşı üzerinde, kemerin yanındaki ve gerisindeki pilasterlerin üzerinde, vazo figürlü tepelikler bulunmaktadır (Şekil 3.104).

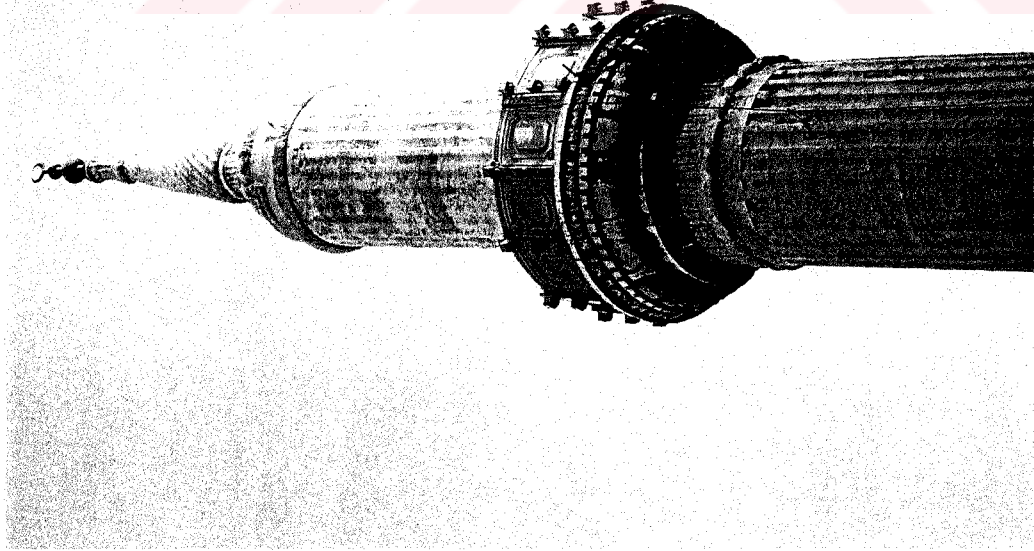


Şekil 3.104. Teşvikiye Camii portik alınlığı

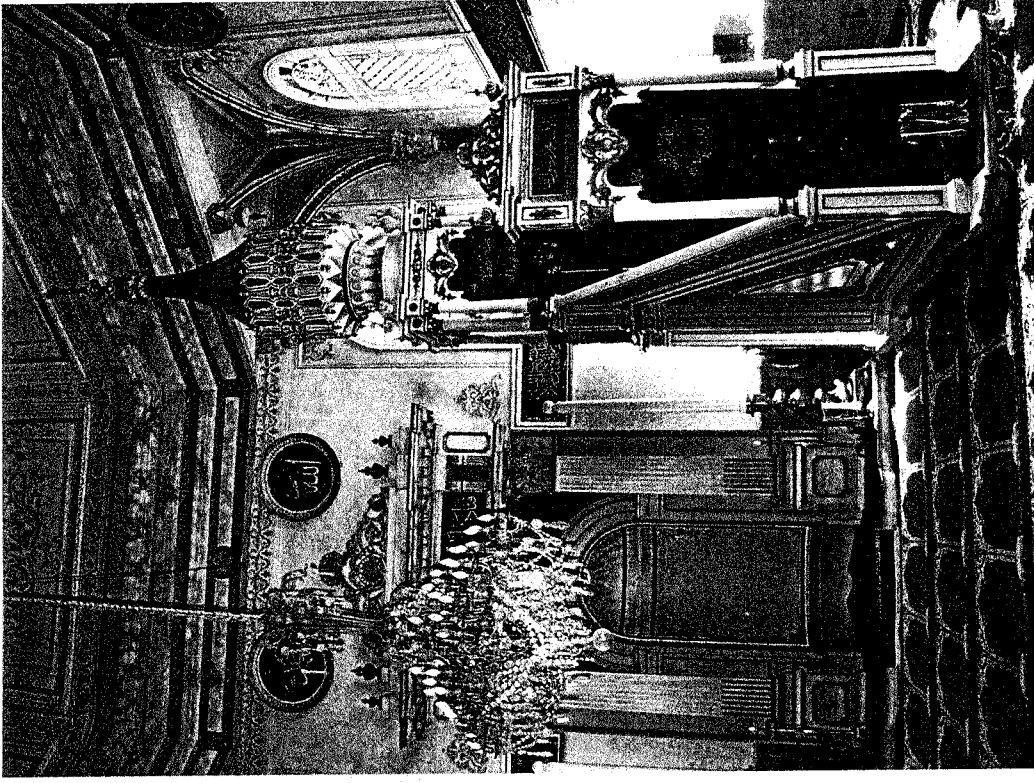
Kuzey cephede iki yan kanatta bulunan kapıların tuğralı, oval madalyonları, kıvrım dallar ve akant yapraklarıyla bezelidir.

Caminin tek şerefeli minaresinin gövdesi yivlidir, şerefe altında aralarında yumurta dizisinin de olduğu antik frizler bulunur. Şerefe korkuluğu dikdörtgen kartuşludur. Petek yumurta dizisi ile bitirilmiş, burmalı taş külah üzerine alem yerleştirilmiştir (Şekil 3.105). Esas cami kütesinin cephelerinde, saçak kornişi üzerinde, ortadaki pencere hizasında yükselen antik tapınak alınlığına benzer üçgen alınlıkların köşelerine palmet motifli akroterler yerleştirilmiştir

Caminin içinde duvarlar, taşıyıcı ayaklar, kirişlerin alt yüzeyleri ve kubbe yüzeyi çok renkli kalem işi yağlıboya bitkisel motiflerle bezelidir. Son cemaat yerinde, galeride ve harim bölümünde duvarlar çizgilerle çerçevelenerek panolar oluşturulmuş, içleri kalem işi rumi benzeri bitkisel motiflerle bezenmiştir. Son cemaat yeri ve galeri bölümünde, kirişler arasında tavan geometrik bölümlere ayrılarak dekore edilmiştir.



Şekil 3.105. Teşvikiye Camii minare detayı



Şekil 3.106. Teşvikiye Camii iç mekan dekoru

Son cemaat yeri ve galeri bölümünde, taşıyıcı ayaklar kirişe doğru kademelenerek genişler, köşelerde mukarnaslar oluşturulmuştur. Üst katta, galeri taşıyıcı ayaklar arasında üç ahşap loca ile harime açılır. Localar, masif dikdörtgen çıkmalar şeklindedir, korkulukları pilaster ve kartuşlarla süslenmiştir. Son cemaat yerinde bulunan müezzin mahfili, ahşap boğumlu parmaklıklarla çevrilidir.

Cami ibadet mekanında duvarlar ve mekanı sınırlayan iki taşıyıcı ayak, bir metre yüksekliğine kadar mavi seramikle kaplıdır, ayakların seramik kaplı alt bölümünde, çiniler bulunur. İbadet mekanında pencere sıraları bir ayet kuşağı ile ayrılmıştır. Pencereilerin arasına, mihrabın iki yanına ve kuzeydeki ayakların üst bölümüne, yeşil zemin üzerine altın yaldızlı yazı levhaları asılmıştır. Üst kademe pencereilerinin çevresi yuvarlak kemerlidir, pencereler renkli camlıdır ve ortası çapraz şebekelidir, alınlığı vitrayla bezenmiştir. Harim bölümünün köşelerine, kemer motifine sahip piyestaller üzerinde, kaidelerinde stilize akant yaprakları bulunan yeşil mermer sütunlar yerleştirilmiştir. Sütunların kompozit başlıkları ve başlıktan çıkan üç adet eli böğründe benzeri konsol, altın yaldızlıdır. Konsolların iç kısımları kıvrım dal motifleriyle bezenmiştir. Konsollar hizasında, duvarları kalem işi mazgal dışı frizi dolandır.

Mermer kaide üzerindeki mihrap nişi sadedir, üst kısmı ve kenarları altın yaldızlı bitkisel bezemelerle süslenmiştir. İki yanında piyestaller üzerinde yivli, kompozit başlıklı pilasterler bulunur. Üstteki korniş, akant yaprağı şeklinde konsollarla çevrilmiştir. Kornişin üstüne, akant yaprağı ve kıvrım dallardan oluşan üçgen alınlık konmuş, alınlığın iki yanına vazo figürlü tepelikler yerleştirilmiştir.

Ahşap minber de mihrap gibi mermer kaide üzerine yerleştirilmiştir, üzerindeki bezemeler altın yaldızlıdır. Minber girişi, piyestaller üzerinde kompozit başlıklı sütunların taşıdığı, üzerinde ayet levhası bulunan bir kornişe sahiptir. Kornişin üzerinde palmet motifi ile kıvrım dallardan oluşan tepelik bulunmaktadır. Korkulukta ve merdiven aynasında akant yapraklı örgü motifi göze çarpar. Giriş kapısı ve köşk baldakeni kemerleri dekoratif kıvrımlıdır. Köşkü örten, üzeri dekoratif bezeli kadeh şeklindeki külâh, sivrilerek, büyük bir alemle bitirilmiştir. Köşkün dört köşesinde, dış cephede ve mihrapta görülen vazo figürlü tepelikler bulunur (Şekil 3.106).

Doğuda iki pencere arasına yerleştirilen ahşap vaaz kürsüsü, tek ayaklı, kadeh şeklindedir, arkalığı yoktur. Poligonal kaidesi, alçak kabartma akant yapraklarıyla süslüdür, bezemeler altın yaldızlıdır.

Sekizgen kubbe kasağı, yeşil zemin üzerine pembe-sarı mermer şeritlerle kaplıdır, alt sıradaki şerit, ortasında bulunan daire ile, incelenen diğer camilerde de görülen bir dekor oluşturmaktadır. Sekiz dilimli kaburgalı kubbenin her dilimi kalemişi frizlerle ayrılmıştır, kubbe eteğine yakın yüzeylerde, bitkisel bezemeler bulunmaktadır (Şekil 3.107).



Şekil 3.107. Teşvikiye Camii kubbe yüzeyi dekoru

5.5.7. Dekor Özellikleri, Tarihsel Süreç ve Değerlendirme

Klasik mimaride, strükture bağımlı ve ona katkıda bulunan bir öge olan bezeme, Batılılaşma sürecinde, yapım ve strüktür gerekliliklerinden önce değerlendirilmiştir; daha açık ifadeyle, bu dönemde mimari bezeme, yapının üslubunu tanımlayan asal öğedir. Bu bağlamda, cami yapısının bir saray yapısı gibi bezenmesi, yeni bezeme-strüktür anlayışının doğal sonucudur (Ödekan, 1997, s.435).

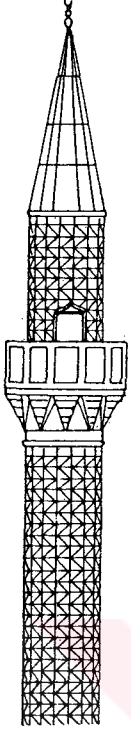
Klasik devri temsil eden Sinan camilerinde, dışta taş süsleme, taç kapılar, pencere revaklarının sütun başlıkları, hünkar mahfili girişi gibi özel yerlerde ve minarelerde uygulanan ölçülü bir davranış sergilemektedir (Ögel, 1989b, s.347). Abdülmecid camilerinden Tıbbiye Camii, dışta sadece minare gövde ve peteğinde görülen taş süsleme ile bu geleneğin çizgisini sürdürürken, Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii, Dolmabahçe Camii ve Teşvikiye Camii'nde, cephede strüktürel göreve sahip olmayarak, manyerist bir yaklaşımla duvar bölümlenmesinde kullanılan pilaster ve kolonlar, yine strüktürel niteliğini kaybederek dekoratif-biçimsel öğeler haline gelen ağırlık kuleleri, antik tapınak kornişlerinden esinlenen veya zengin profillere sahip kat kornişleri, kademeli kemerler, Ortaköy Camii'nde, esas kütleinin bütün cephelerine yaygın kılınan oyma ve kabartma taş işçiliği, geleneğin sade anlayışını yoğun bir dekor ve çerçevenme ile değiştiren bir yaklaşımı ortaya koymaktadır.

İncelenen camilerin iç ve dış bezemesinde, palmet, akant yaprağı, boncuk dizisi, yumurta ve ok motifi, örgü motifi, dış frizi ve triglif motifi başta olmak üzere antik motifler kullanılmıştır. Bu camilerde, dış cephe ve iç mekan dekorunda yaygın olarak kullanılan akant yaprağı ve palmet motifi, Osmanlı Barok geleneğinden gelen bir çizgiyi devam ettirmektedir.

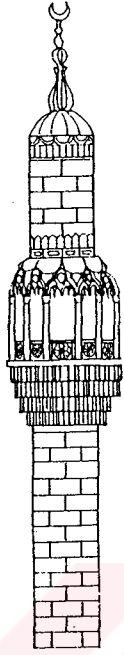
Abdülmecid'in yaptırdığı selatin camilerinde minareler genellikle narin ve uzundur, tek şerefeli olan bu minarelerde klasik dönemin mukarnaslı şerefe altı dekoru görülmez. Nusretiye Camii'nin narin ve şerefesinde dalgalı hatlara sahip minareleri, şerefe altında yüksek kabartma akant yapraklarıyla oluşturulan dekor, Hırka-i Şerif Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde yinelenmiştir. Küçük Mecidiye Camii'nin minaresi, Gotik ve Hint-İran etkileriyle, Abdülaziz döneminde yoğunluk kazanan orientalist çizgide, ancak özgün bir tasarıma sahiptir; şerefe altında antik motiflere sahip olan Teşvikiye Camii minaresi ise, kalın gövdesiyle daha geç dönem özelliği göstermektedir (Tablo 3.5).

Geleneksel Osmanlı dini mimarisinde, pencereler, ikinci sıradan itibaren alçı şebekelere renkli camlar konarak, çeşitli geometrik ve bitkisel motiflerle bezenmiştir (Ögel, 1989b, s.348). Abdülmecid Camileri'nden, sadece Teşvikiye Camii'nde ve Tıbbiye Camii'nde şebeke arasında renkli cam kullanımı görülmektedir.

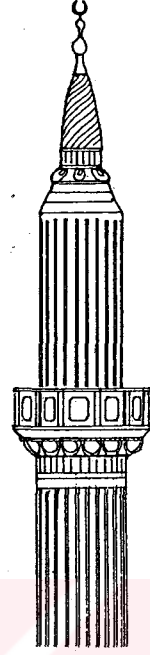
TABLO 3.5. ABDÜLMECİD CAMİLERİ MİNARE ŞEREFİ VE KÜLAHLARI



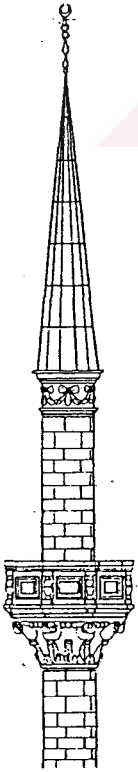
Tıbbiye Camii



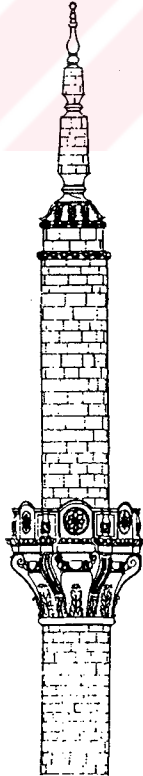
Küçük Mecidiye Camii



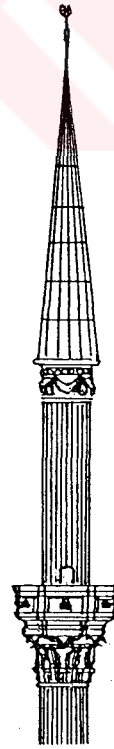
Teşvikiye Camii



Hırka-i Şerif Camii



Ortaköy Camii



Dolmabahçe Camii

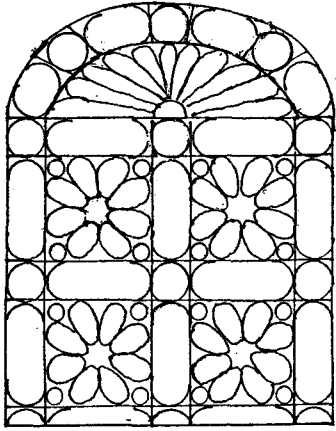
Osmanlı klasik dini mimarisinde, cümlé kapılarını ve pencereleri çevreleyen, kubbeleri destekleyen kemerler, çoğunlukla sivri kemerdir, bazı durumlarda basık kemer de kullanılmıştır (Arseven, 1970, s.194). Abdülmecid Camileri'nde ise, mimari elemanların oluşturulmasında sivri kemer tercih edilmemiştir, bir istisna olarak Tıbbiye Camii'nin şerefe kapısında kaş kemer göze çarpmaktadır.

Abdülmecid'in yaptırdığı selatin camilerinde, Batı kaynaklı çiçek rozeti yoğun olarak kullanılmıştır. Çiçek rozetleri, alçı kabartma halinde veya kabartma görünümü verilmiş yağlıboya bezeme olarak iç mekanda, mihrap ve minberde, duvar ve kubbe yüzeyinde, dış cephe dekorunda veya ağırlık kulelerinin bezemesinde gözlenmektedir. Esasen, klasik Osmanlı dini mimarisinde, galerilerin ve revakların kemerlerinde ve birbirine bitişik iki kemer arasında kalan üçgen biçimli yüzeyde, taştan ya da madenden yarım küre şeklinde yuvarlak kabalar kullanılmıştır (Arseven, 1970, s.194). Geleneğin bu yuvarlak kabartma motiflerinin, 19. yüzyıl eklektisist tavrı içinde çiçek rozetleri şeklinde yorumlandığı düşünülebilir.

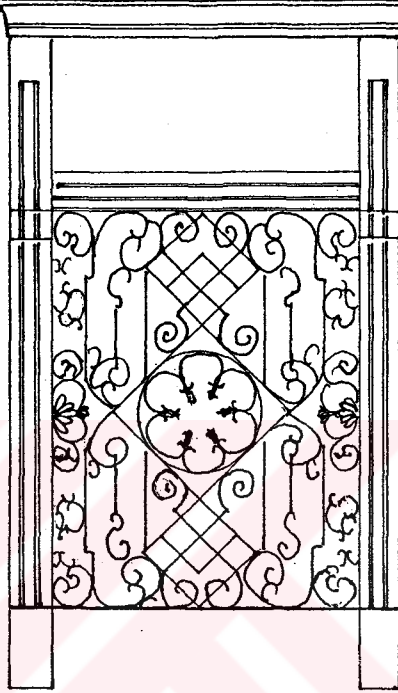
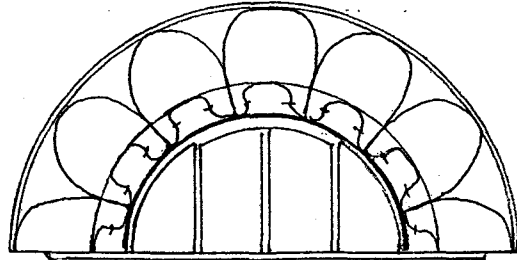
Ondokuzuncu yüzyılda dökme demirin kullanılması, mimaride maden işçiliğinin yaygınlaşmasına yol açmıştır, bu bağlamda demir kapılar, pencere ve balkon parmaklıkları, cephe düzenlemelerine hareketlilik kazandırır (Ödekan, 1997, s.436). İncelenen camilerin hünkar kasrı parmaklıklarında geometrik düzenleme içinde çiçek motifleri belirginlik kazanmaktadır (Tablo 3.6). Camilerin harim bölümü pencere parmaklıklarında da gözlenen çiçek motifi, bazı örneklerde kemer yayı içinde yarım olarak yerleştirilmiştir. Küçük Mecidiye, Hırka-i Şerif ve Teşvikiye Camileri'nde harim pencereleri daha sade bir kompozisyon oluştururken, Dolmabahçe Camii ve Ortaköy Camii'nin alt sıra pencere parmaklıkları ile Hırka-i Şerif Camii'nde kutsal emanet mekanı pencerelerinin üst sıra parmaklıkları grift bitkisel bezeme ile oluşturulmuştur. Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii harim pencerelerinde, yuvarlak kemer içinde çift sivri kemer kullanımı dikkat çekmektedir (Tablo 3.7)

Klasik dönemde minare şerefelerinin altı, sütun başlıkları, taçkapı nişi ve pandantif gibi geçiş bölgelerinde mukarnaslar kullanılmıştır; mukarnaslar, özellikle pandantifte, dörtgen altyapıdan kubbeli örtü sistemine -sembolik olarak yeryüzü bölgesinden gök katlarına- geçişte görüntü zenginliği yaratarak geleneksel anlama sahip olmuşlardır. (Ögel, 1989b, s.349).

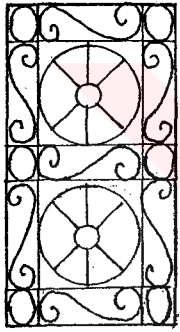
TABLO 3.6. ABDÜLMECİD CAMİLERİ HÜNKAR KASRI PENCERELERİ



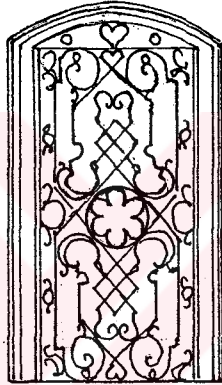
DOLMA BAHÇE CAMİİ



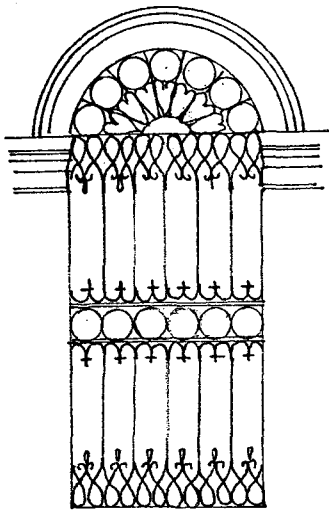
ORTAKÖY CAMİİ



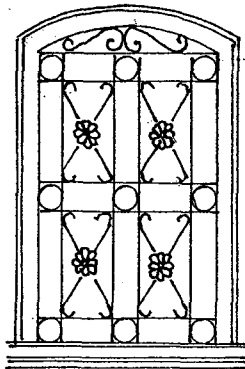
DOLMABAHÇE CAMİİ



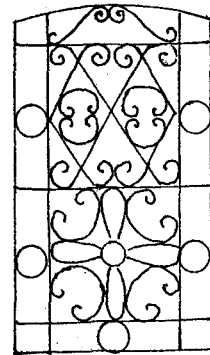
ORTAKÖY CAMİİ



KÜÇÜK MECİDİYE CAMİİ

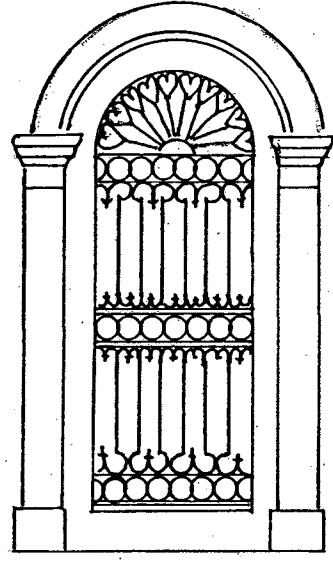


HIRKA-İ ŞERİF CAMİİ

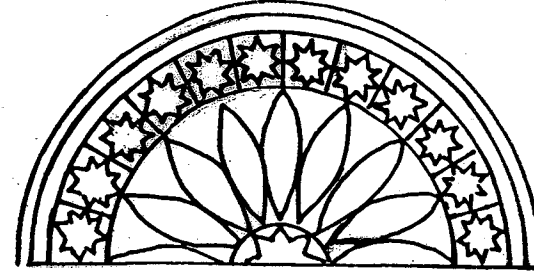


TEŞVİKİYE CAMİİ

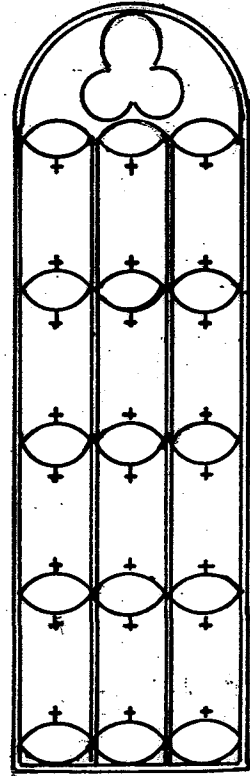
TABLO 3.7. ABDÜLMECİD CAMİLERİ HARİM BÖLÜMÜ PENCERELERİ



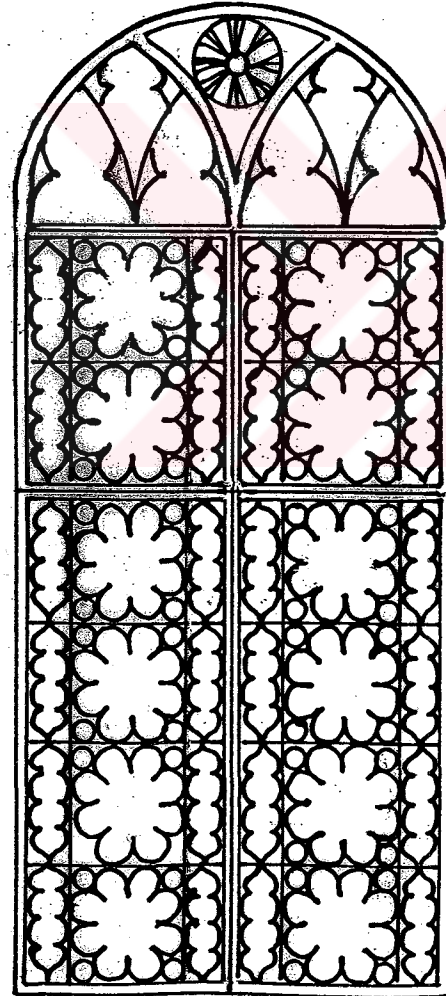
KÜÇÜK MECİDİYE CAMİİ



HIRKA-İ ŞERİF CAMİİ



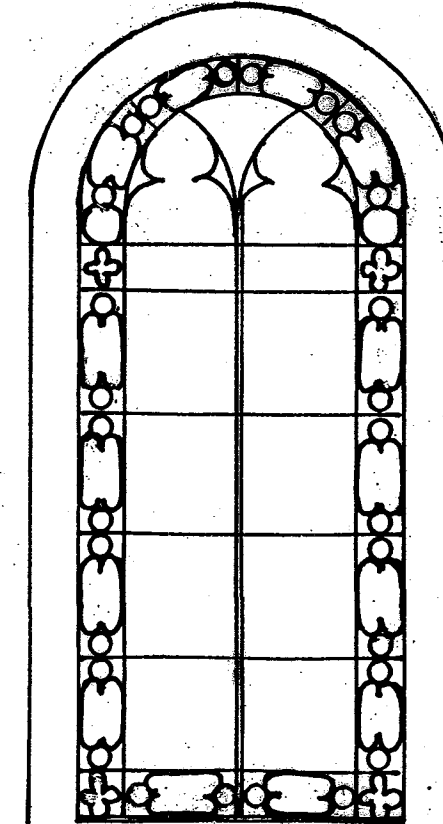
KÜÇÜK MECİDİYE CAMİİ



HIRKA-İ ŞERİF CAMİİ



ORTAKÖY CAMİİ



DOLMABAĞÇE CAMİİ

Abdülmeçid dönemi selatin camilerinde, mukarnas kullanımı dikkat çekecek çapta değildir; Küçük Mecidiye Camii'nde şerefe altında, Hırka-i Şerif Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde mihrap nişi dekorunda, Teşvikiye Camii'nde iç mekanda taşıyıcı ayakların tavanla birleştiği geçiş bölgelerinde mukarnas benzeri elemanlar gözlenmektedir.

Abdülmeçid dönemi selatin camilerinde, iç mekan dekorunda yağlıboya kalem işi veya alçak kabartma alçı bezemeler kullanılmıştır. Küçük Mecidiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii'nde alçak kabartma alçı bezemeler; Ortaköy Camii, Dolmabahçe Camii ve Teşvikiye Camii'nde yağlıboya bezeme gözlenmektedir, ancak Teşvikiye Camii'nde bitkisel bezemeler, diğer iki camiye göre daha stilize formdadır. Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii iç mekan dekorunda mermer taklidi sıva kullanılmıştır.

Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii mihrap dekorasyonlarında, Nuruosmaniye Camii'nde görülen iç ve dış hareketlerle meydana getirilmiş kubbeli yapı imgesi okunabilmektedir. Hırka-i Şerif Camii'nde mihrapta mukarnası andıran formlar görülürken, Küçük Mecidiye Camii'nde mihrap nişinin üst kısmı, istridye gibi dilimlidir, daha sade bir görünüm sergileyen Teşvikiye Camii mihrabı ise yüzeysel altın yaldızlı bitkisel bezemeyle dekore edilmiştir. Tıbbiye Camii mihrap nişi, sade bırakılmıştır.

Minberler, incelenen selatin camilerinde, akant yaprakları, kıvrım dallar ve antik motiflerle bezenmiş, mermerden yapılmışlardır. Ortaköy Camii, Dolmabahçe Camii ve Teşvikiye Camii'nin minber bezemesinde altın yaldız kullanılmıştır; Hırka-i Şerif Camii minber korkuluğunda çiçek rozetli örgü motifi dikkat çeker. Teşvikiye Camii'nin minber külahı, değişik, kadeh şeklinde formuyla ayırt edilmektedir.

Vaaz kürsüleri, genellikle arkalıksız, silindirik ve tek ayaklı yapısıyla kadeh formundadır; antik motiflerle bezeli vaaz kürsülerinin yapımında mermer malzeme kullanılmıştır. Küçük Mecidiye Camii ve Dolmabahçe Camii'nde vaaz kürsülerinin konsol kısmı volütlerle dekore edilmiştir, Hırka-i Şerif Camii vaaz kürsüsünde, minberde olduğu gibi örgü motifi kullanılmıştır. Küçük Mecidiye Camii'nin tek ayaklı vaaz kürsüsünün taht kısmı çokgen prizma formundadır. Tıbbiye Camii'nin ahşap, dört ayaklı ve arkalıklı vaaz kürsüsü, bir istisna oluşturmaktadır.

Geleneksel cami bezemesinde, üç yapraklı stilize bir palmetten tepeliği olan “mazgal dişi frizi”, içte ve dışta belli yerlere konulmasıyla, konturları çevreler, onlara birlik sağlar; Şehzade Camii kütlesinde de yükselişin basamaklarının ifade edilmesinde kullanılan bu motif, Osmanlı dini mimarisinde dışta anıtsal kapılar üzerinde, içte mihrap üstünde veya taç kapı düzeninde görülebilir. Bu dizi, kalem işi yüzey motifi olarak, geleneksel camide madalyonlu kubbe kompozisyonlarının ayrılmaz bir parçasıdır, göbekteki yazı madalyonunun etrafını çevirir, kubbe kasnağını dolaşır (Ögel, 1989b, s.349-350). Bu motifin, eski bir fotoğrafından, Hırka-i Şerif Camii’nde harim ve kutsal emanet mekanı kütlelerinin kubbeleri çevresinde kullanılmış olduğu anlaşılmaktadır. Geleneksel kubbe bezemesinde sık rastlanan bu motif, Ortaköy Camii kubbe yüzeyinde, Ortaköy, Dolmabahçe ve Teşvikiye Camii mihrap tepeliklerinde görülmektedir.

Klasik dönem bezemesinin en değerli türü olan çini bezemenin, 17. yüzyıldan sonra kullanımı azalmış ve zamanla 20. yüzyıla değin, bezeme programından çıkarılmıştır. İmparatorluğun son döneminde, ekonomik koşullardan çini üretiminin etkilendiği gerçektir, ancak, yüzeysel ve stilize örge düzenlemelerine dayanan çini bezemenin, Batı üsluplarının yapısına aykırı düştüğü için de benimsenmediği düşünülebilir. Batılılaşma dönemi’nin, Osmanlı mimari bezemesine kattığı yeni bezeme türü, duvar resmidir; Osmanlı mimarisinde, duvar boyayarak renklendirme geleneği eskidir, bu tür, rumi ve hatayi bezeme örgeleriyle kalemişi tekniğinde gelişme gösterir. Ancak, Batı etkilerine açılma, duvar boyama türünde de değişiklik yaratmış, mekanın sınırını düşsel olarak genişleten doğa görünümleri, kent ve mimari betimlemeleri, yeni beğenin ürünleri haline gelmiştir (Ödekan, 1997, s. 436).

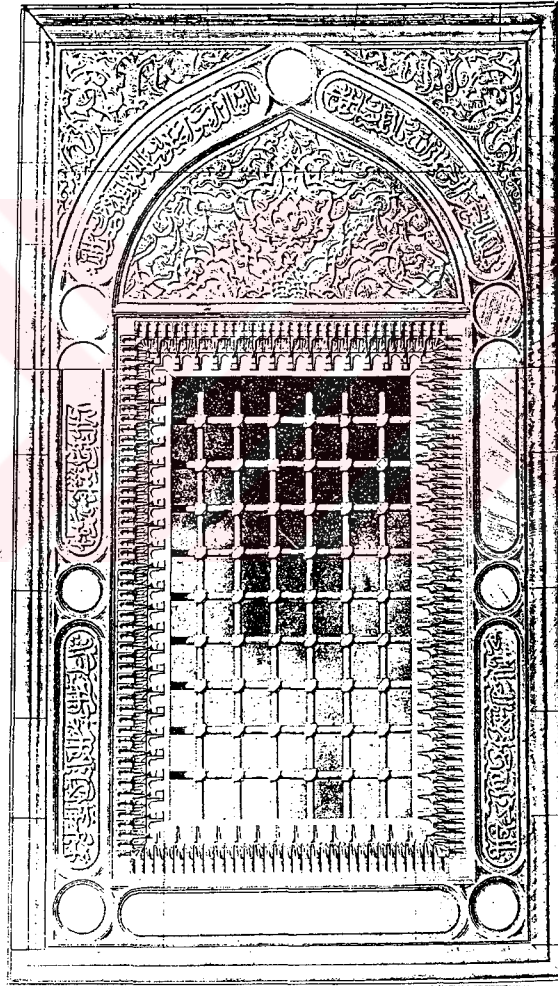
Ortaköy Camii kubbe, tonoz ve pandantif yüzeylerinde mimari öğeli kompozisyonlar, bu bağlamda dikkat çekmektedir. Söz konusu camide, kubbe ve pandantif dekorunda, taht ile bağlantılı, köklü bir simge olan baldakenin kullanımı, özgün bir yaklaşım sergilemektedir. Ortaköy Camii’nde, dış cephenin yoğun Batı etkili dekorunda, geleneksel rumi bezemeler, yabancı üsluplarla birlikte kullanılmıştır.

İncelenen camilerin hepsinde, iç mekan veya dış cephe dekorunda, ortasında bir daire veya madalyon bulunan şeritlerle oluşturulan bir motif gözlenmektedir (Şekil 3.108). Topkapı Sarayı harem bölümünde, kemer kavsi bezemesi veya kapı dekoru olarak

görülen bu yüzeysel dekorasyonun, sarayda geç dönem yenilemeleriyle Batı etkisinde oluşturulduğu düşünülebilir. Bu motifin benzeri, erken dönemden Bursa Yeşil Camii’de, pencereyi çevreleyen kitabe panoları dekorunda da algılanmaktadır (Şekil 3.109).



Şekil 3.108. Ortası dairesel dekoratif şerit motifi



Şekil 3.109. Bursa Yeşil Camii pencere detayı (Arseven, 1970, s.199).

Esasen, dini yapılarda daire motifi, geleneksel bir yaygınlığa sahiptir. Klasik dönemde, Sinan’ın camilerinde daire, iç mekanın biçim bolluğu arasında birleştirici bir geometrik şekildir. Bu camilerde, pendantiflerde çini veya kalem işi daire madalyonlar, yuvarlak

pencereler, mihrap duvarı çinileri arasında, mihrabın iki yanında içine Kur'an yazısı istif edilmiş çini daireler, "gök kubbenin" dairesini bütün mekanda tekrarlar; bu düzenlemelerle eski sonsuzluk ve evren sembolü olan daire, gök ve yeri caminin evren tasarımında birleştirir (Ögel, 1989b, s.350). Abdülmecid dönemi selatin camilerinde yazı levhaları da, geleneksel olarak daire şeklindedir.

Küçük Mecidiye Camii'nde harim bölümü duvarlarında alçı bezemelerde stilize olarak, hünkar dairesi dekorunda pencere aralarında görülen; Hırka-i Şerif Camii'nde pencere dekorunda, yuvarlak pencerenin iki yanında taş oyma halinde bulunan bu motif, Ortaköy Camii dış cephelerinde yaygın biçimde kullanılmıştır, içte de minber dekorunda bulunur. Dolmabahçe Camii'nde aynı motif, iç mekanda, pencere aralarında ve minber dekorunda göze çarpar, kubbe yüzeyinde ise kubbe eteğini çevirerek, arkatlı bir çark motifi oluşturur. Teşvikiye Camii dış dekorunda ve iç mekanda, kasnak bölgesinde gözlenen ortası dairesel bu motifin, geleneksel anlamda, evren, hükümdar ve güneş simgesi olması olarak dahilindedir. Bu motif, daha geç tarihli küçük bir yapı olan Üsküdar Cevri Kalfa Camii cephelerinde de görülmektedir.

Abdülmecid dönemi selatin camilerinde, kubbe dekoru da yeni bezeme anlayışına paralel olarak, klasik dönemden farklılaşmıştır. Kalemîşi yağlıboya veya alçak kabartma alçı bezemeler, incelenen camilerin kubbe yüzeyinde görülen öğelerdir. Küçük Mecidiye Camii kubbe yüzeyinde geometrik olarak stilize edilmiş arkat düzeninin, Ortaköy Camii'nde ayrıntılı ve daha realist bir yaklaşımla işlendiği görülmektedir. Dolmabahçe Camii'nde ise, ortası dairesel şeritlerin birleştirilmesiyle oluşan kemer çarkı, bir göz aldatmacası yaratmaktadır.

4. ABDÜLMECİD CAMİLERİ'NİN AVRUPA MİMARİSİ İLE İLİŞKİSİ

Abdülmecid'in yaptırdığı selatin camileri, Batılılaşma etkisi altında, Avrupa mimari üslupları ile benzer özellikler göstermektedir. Özellikle dış cephe ve iç mekan dekorunda görülen bu etki, Ortaköy Camii ve Küçük Mecidiye Camii'nde plan tasarımında da hissedilmektedir.

Batı sanatının Türk sanatını gerçek anlamda etkilemeye başladığı dönem, genel olarak 18. yüzyıl başı olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde, Batı ile ilişkilerin savaş dışında, kültürel düzeyde de yarar sağlayabileceği düşüncesiyle, Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi, Fransa ile bir anlaşma yapmak üzere bu ülkeye gönderilmiştir. Çocuk kral XV. Louis ile bir anlaşma yapılamamış ancak, Fransa'yı imkan dahilinde inceleyen Mehmed Efendi, 7 Ekim 1720'de yola çıkış tarihinden, 8 Ekim 1721'deki dönüşüne kadar izlenimlerini ayrıntılı bilgilerle kaleme aldığı sefaretnamesinde dile getirmiştir. Bu dönemi konu alan tarihler ve anılarda Mehmed Efendi'nin Fransa'dan dönüşünde Fransız saraylarının planlarını getirdiği, bazılarında da aynı tarihte Fransız Elçiliği başkatibi olan Lenoir'in Fransız saraylarının çizimlerini getirdiğinden söz edilmektedir (İrepoğlu, 1986, s.56-57).

Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki bazı kitap ve resimler, konuyla bağlantılı olarak dikkat çekmektedir. Bunların hangi tarihte Saray'a girmiş oldukları kesin belli değildir, ancak bazılarının basım tarihine ve içeriğine dayanarak, Mehmed Efendi'nin Fransa Sefareti dolayısıyla Saray'a gelmiş ve Saray'ın inşaat ve dekorasyon faaliyetinde fikir ve örnek almak amacıyla kullanılmış olan dökümanlar olduğuna kesin gözüyle bakılabilir. Sonraları Batı'ya ilgi duyan padişahların bu koleksiyonu ısmarlama ve hediye kabul etme yoluyla genişlettikleri düşünülebilir. Bu dökümanlar arasında 18. yüzyıl Batı mimarisi alanında el kitabı sayılabilecek genel mimari bilgilerini içeren dört cilt, Fransız mimarisini konu alan altı cilt, İtalya'yı konu alan iki cilt, Versailles Sarayı'nı çeşitli yönleriyle tanıtan beş cilt, dekorasyon bilgileri içeren üç cilt dikkat çekmektedir; 1844 Fransa Endüstri Sergisi Kataloğu da bu grup içinde

sayılabilir. Hazine Kütüphanesi'ne ait olması dolayısıyla padişahın özel kullanımına ayrılmış olan bu resim ve kitaplarda birçok sayfa üzerine açıklama kağıtları yapıştırılmış veya açıklama doğrudan kağıdın üzerine yazılmıştır. Açıklamaların yapılmış olması, padişah ve yakın çevresinin bu dökümanlara ilgi duymuş olduğuna, bunları kolayca anlayıp incelemek ve muhtemelen mimarlara örnek göstermek istediklerine işarettir (İrepeoğlu, 1986, s. 61)

Bu bağlamda Abdülmecid'in Fransızca bilen ve Batı'ya ilgi duyan bir hükümdar olarak camilerin yapımında Batı etkisi konusunda söz sahibi olması mümkün görünmektedir. Nitekim Kuban (1996, s.373), Ortaköy Camii'nin kimi bezemesel ayrıntılarının sultanın kendisi tarafından yapıldığını söylendiğini belirtmektedir. II. Mahmud'un yaptırdığı Nusretiye Camii ile Abdülmecid'in yaptırdığı Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii, Boğaziçi'nin Avrupa yakasındaki en önemli anıtsal dini yapılarıdır; bu camilerle sultanlar İslam inancı simgelerini kente yerleştirmeye devam ederken, Avrupa mimari üsluplarını da uygulamaktan geri kalmamışlardır (Kuban, 1996, s.373). Abdülmecid'in, Fransa'da mimarlık öğrenimi gören ve kendisinin sanat danışmanı olan Nigoğos Balyan ile bu camilerin yapımında karar almış olması, ihtimal dahilinde görünmektedir. Henry Labrouste'un takdir ettiği bir öğrencisi olan Nigoğos Balyan, eklektisist yaklaşıma sahip ve yoğun mimari dekorlu uygulamalarında, Batı üsluplarından yararlanmıştı.

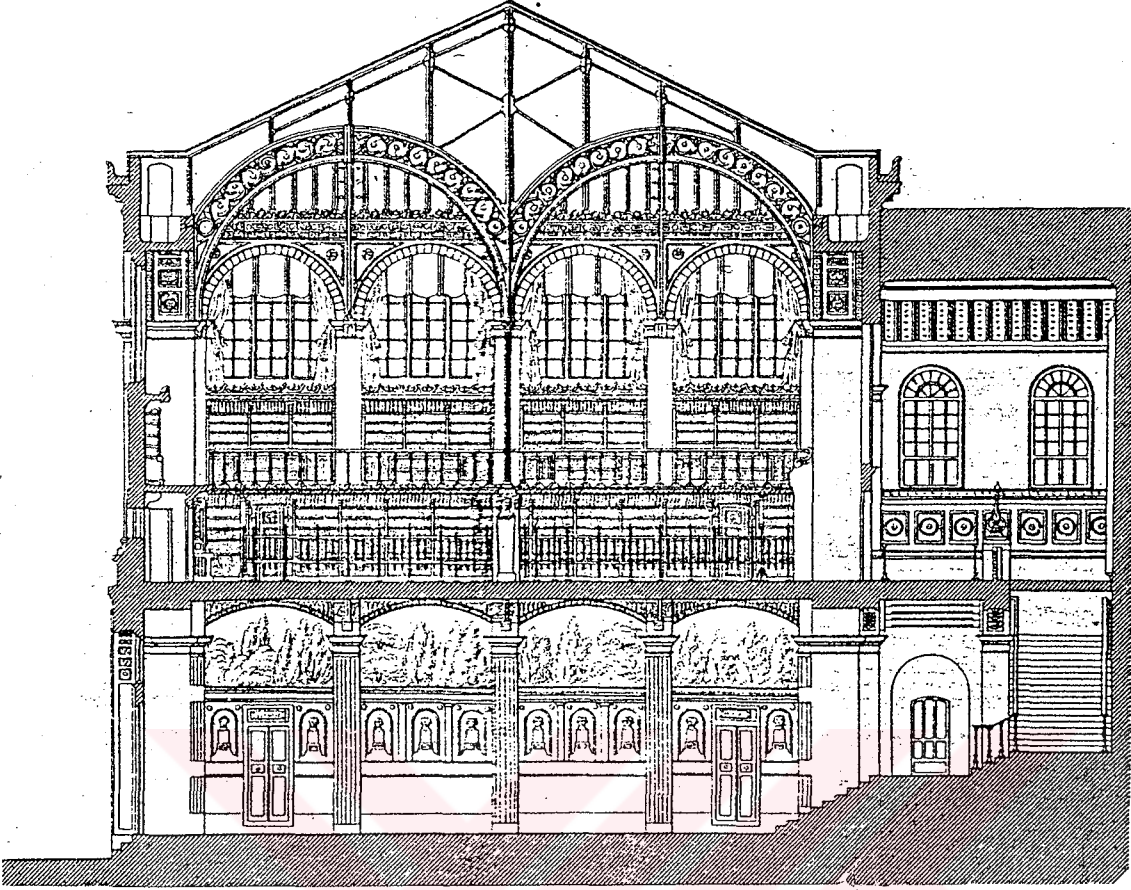
Labrouste, 19.yüzyılın ortalarında, bir mimar ve mühendisin yeteneklerini kendinde birleştiren ender kişilerden biridir (Giedion, 1956, s.218). Paris'in 1840 yıllarına ait büyük bir strüktürü olan ve detaylandırmasındaki incelik ve orjinallikle ayırt edilen Ste. Geneviève Kütüphanesi, H.P.F. Labrouste (1801-1875) tarafından 1843 yılında dizayn edilip, 1845-1850 arasında inşa edilmiştir (Hitchcock, 1958, s.51).

Ste. Geneviève Kütüphanesi, aynı zamanda Fransa'da bağımsız ve tam bir ünite olarak inşa edilen ilk kütüphane binasıdır. Labrouste, bu uygulamasıyla, önemli bir kamu binasında, ilk kez olarak temelden tavana kadar, pik ve dökme demir strüktür kullanmıştır. Strüktürü oluşturan, kolon, giriş ve çatı sistemi, demirden yapılmış, ancak konstrüksiyon dışarda taş işçiliği içine gizlenmiştir. Labrouste'un kütüphanedeki asıl başarısı, demir konstrüksiyonun kendi içinde dengelenmesi usulünde yatar, böylelikle strüktür duvarlara baskı uygulamaz; böyle bir dengenin sağlanması, 19.

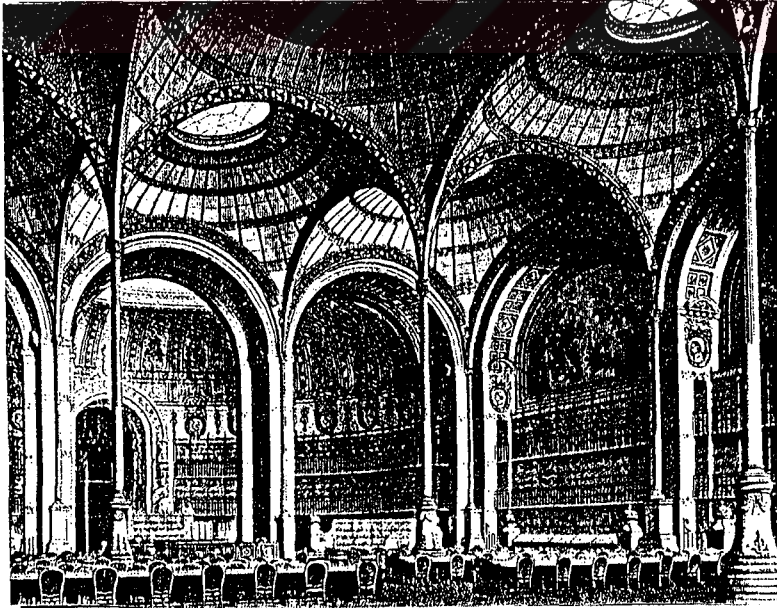
yüzyılın ikinci yarısında mühendislerin ana görevi haline gelmiştir (Giedion, 1956, s.218-219). Yapıda, taşıyıcı kemerler, dekoratif demir bezemeye sahiptir (Şekil 4.1, Şekil 4.2). H.Labrouste, Paris'te 1858 yılında yapımına başlanan ve ölümünden sonra tamamlanan Bibliothèque Nationale (Ulusal Kütüphane) ile yetkinliğe ulaşmıştır. Bu yapıda, arkasında merkez depo bulunan okuma salonu, onaltı adet dökme demir ayak içermektedir; ayakların taşıdığı küresel tonozlar, dekoratif bezemeli demir kemer strüktürlere oturmaktadır (Şekil 4.3). Demir konstrüksiyon, dışta yine masif duvarlarla kaplanmıştır. Kütüphane'nin merkez depo bölümünde, bütün alan cam tavanla örtülmüş ve ızgara şeklinde pik demir tabanla gün ışığının mekana nüfuz etmesi sağlanmıştır. Merkez depo, okuma salonuyla, büyük bir kemerle çevrili cam yüzeyli geniş açıklık aracılığıyla görsel ilişki içindedir; bu büyük cam yüzey, sonradan kadife bir perdeyle örtülmüş olmasına rağmen, kamu binalarının iç mekanında büyük ölçekli cam yüzey kullanımına erken bir örnek oluşturmaktadır (Giedion, 1956, s.220-225).



Şekil 4.1. H. Labrouste, St. Geneviève Kütüphanesi (1843-1850) okuma salonundan görünüm



Şekil 4.2. H. Labrouste, St. Geneviève Kütüphanesi (1843-1850) enine kesit



Şekil 4.3. H. Labrouste, Bibliothèque Nationale (1858-1868) okuma salonu

Levey (1975, s. 134), Nigoğos Balyan'ın hocası olan Henry Labrouste'un, demirin strüktürde gizlenmemiş kullanımından yana ve mimaride rasyonel hatta püriten bir yaklaşıma sahip olduğunu belirttikten sonra, son sultanlar tarafından gösterişli yapılar için yönlendirilen Balyan'ların bu çizgiden çok uzakta olduğunu kaydetmektedir. Ancak, Nigoğos Balyan'ın da yapımında çalışmış olduğu düşünülen Dolmabahçe Camii'nde, üst sıra pencere düzeninin, geniş cam yüzeylerle meydana getirilmiş, çağdaş mimaride olduğu gibi demir ve camın birlikte kullanımını sağlayan özgün tasarımı, Labrouste'un geniş cam yüzeylerin kullanımıyla iç mekanda yüksek ışık değerleri yakalama çabasına ve yenilikçi yaklaşımına uygun düşmektedir. Hırka-i Şerif Camii'nin demir iskeletli geniş cam yüzeylerden oluşan yan galerileri de, yoğun ışık geçirgenliği ve sade, modern görünümü ile işlevsel ve rasyonel bir tasarımın ürünüdür. Esasen, Labrouste'un da binasının dışını İtalyan Rönesans üslubunda gerçekleştirmiş olması gibi, Balyan'ların cami içinde geleneksel strüktür ve dış cephede taş yüzeylerin kullanımına bir anda son vermesi mümkün görünmemektedir. Bu açıdan Balyan'lar geleneğe bağlı kalmış, ancak çağdaş Avrupa'ya egemen olan eklektisist yaklaşımı yer yer klasik öğelerle kaynaştırarak uygulamayı tercih etmişlerdir.

İstanbul'a, mimaride teknoloji boyutu için birikim sağlayan yapıt, 1840 yılında İngiltere-Manchester'den gelmiştir. İngiliz (İskoçyalı) demir ustası William Fairbairn, çağrılı olarak, limanlar, doklar ve sanayinin modernizasyonu konusunda tavsiyelerde bulunmak üzere İstanbul'a gelmiş, kendisine ordu için bir buharlı değirmen siparişi verilmiştir. W. Fairbairn, makinelerin barınacağı yapıyı, Londra'daki atelyesinde prefabrike olarak inşa etmiştir. Bu yapı, 8.10m.×15.50m. boyutlarında, üç katlı bir demir yapıdır, çerçeve tümüyle dökme demirdendir, katları ve çatıyı dökme demir kolon ve kirişler taşımaktadır. İstanbul'a 1840'ta gönderilmek üzere gemiye yüklenmeden önce Millwall'de monte edilip bir süre teşhir edilen, dönemin basınında yankı uyandıran bu olağanüstü strüktürün, Avrupa'da ve Amerikan dökme demir dönemi üzerindeki etkileri bilindiği halde, İstanbul'daki kuruluşu şimdilik karanlıktadır (Batur, A., 1985, s.1060). Bu strüktür, İstanbul'a ulaştıysa, dönem mimarlarının dökme demir yapı üzerine fikir sahibi olmalarını sağlamış olabilir.

Hırka-i Şerif Camii'nin bitiş tarihi olan 1851 yılı, Avrupa modern mimari tarihinde bir dönüm noktasıdır. Bu tarihte, ilk geniş ölçekli dünya sergisi Londra'da organize edilmiş ve Joseph Paxton (1801-1865) adlı bahçevan, sergiye ev sahipliği yapması için Crystal Palace'ı inşa etmiştir. Bu bina, geçmiş stillere ait referansları içermeyen ilk büyük ölçekli resmi binadır. Bu binayı oluşturan demir kolon ve putreller, cam paneller, fabrikasyon sistemiyle koordinasyonlu ölçülerde tasarlanmış ve üç ayda imal edilmiş, bütün strüktürün oluşturulması da bir üç ay almıştır. Ortaya çıkan yapı, aydınlık ve ince demir iskelete sahiptir. Crystal Palace, bilimsel ve teknolojik gelişmeye olan inancı kanıtlayan yeni bir tür mimarinin belirtisi olarak görülmüş, mimariye, hayatın yeni işlev ve biçimlerini çerçevelemesi konusunda özgürlük kazandırarak demir ve cam konstrüksiyon çağına yol açmıştır (Norberg-Schulz, 1981, s.178). Aynı yıl yapımı tamamlanan Hırka-i Şerif Camii'nde, ana kütle iki yandan kuşatan, demir strüktürlü camerkanlarla çevrili galeriler, iç mekana geniş aydınlanma olanağı sağlayan, yeni malzemeyle inşa edilmiş modern strüktürler olarak, çağdaş gelişmelerin İstanbul'da takip edildiğini ortaya koymaktadır.

Paris'te ihtilal dönemi mimarlarının sık kullandığı bir eleman olan yarım daire biçimli pencerelere, Prusyalı mimar Friedrich Gilly'nin (1772-1806) tasarımı olan Berlin'de Ulusal Tiyatro Binası projesinde (1798) de, büyük ölçeğe sahip olarak rastlanmaktadır (Özer, 1961, s.108). Yarım daire pencereler, daha küçük boyutta, Abdülmecid dönemi selatin camilerinden Ortaköy Camii hünkar kasrı kuzey cephesinde ve Hırka-i Şerif Camii'nin sekizgen kasnak yüzeylerinde açılmıştır; Dolmabahçe Camii ana kütesinin üst sıra pencerelerinde, yarım dairenin bazı kısımlarının boşaltılmasıyla değişik ve özgün bir düzen elde edilmiştir.

Michelangelo'nun Floransa'da 1524 yılında yapımına başladığı Laurenziana Kütüphanesi'nde, merdivenli hazırlık mekanı, dar ve yüksek bir hacimdir. Çifte sütun ve pilasterler, üst üste bindirilerek nişler içine yerleştirilmiştir, bu düzenlemeyle aralardaki duvar yüzeyleri güçlü plastik etkilerle öne doğru çıkıyormuş gibi görünmektedir (Norberg-Schulz, 1981, s.138). Manyerist düzendeki bu mekanda maddenin ağırlığı kalmamış gibidir, strüktür açıkça belirtilmemiş, dolayısıyla taşıyıcıların strüktürel niteliği yokmuş gibi bir hava verilmiştir (Mutlu, 1996, s.153). Bu görünümün oluşmasında, sütunların alt hizasında öne çıkan büyük, volütlü konsolların payı büyüktür (Şekil 4.4, Şekil 4.5).



Şekil 4.4. Michelangelo, Laurentiana Kütüphanesi giriş holü ve tavan



Şekil 4.5. Michelangelo, Laurentiana Kütüphanesi giriş holü ve merdiven

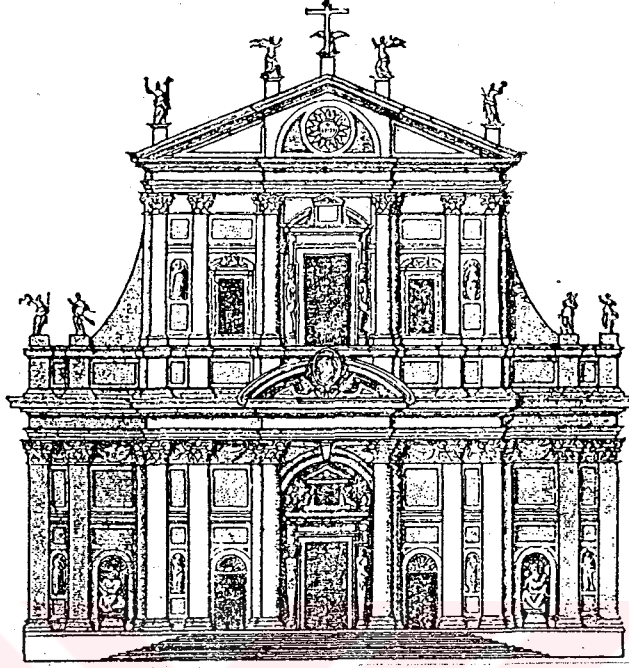
Laurenziana Kütüphanesi'nde altta büyük volütlere oturan ve nişler içine yerleştirilerek taşıyıcı niteliğinden bağımsız görünen sütunlarla oluşturulan düzen, Ortaköy Camii'nde dış cephede bulunan kolonlarda hissedilmektedir. Cami cephesinde, neredeyse cepheden bağımsız olacak kadar öne çıkan narin, sütun görünümlü kolonlar, üstlerine vazo şeklinde tepelikler konarak, taşıyıcı işlevden arındırılmıştır.

Giacomo Vignola'nın (1507-1573) yaptığı Gesu Kilisesi, Barok dönemde, İtalya ve diğer Katolik ülkelerde sonraki yüzyıllarda az çok değişiklikle uygulanan bir prototip olmuştur. Vignola'nın bu kilise için gerçekleştirdiği cephe tasarımı yerine, sonradan della Porta tarafından başka bir cephe yapılmıştır (Pevsner, 1970, s.15). Vignola'nın Gesu ön cephesi için yaptığı tasarımda, kalın bir kornişle ayrılan iki katlı sütunlar, giriş kapısındaki dairesel alınlık, kompozit sütun başlıkları, korniş üzerindeki geometrik bölümlenme ve cepheyi sonlandıran üçgen alınlık içindeki madalyonlu dekorasyonun benzeri, Ortaköy Camii'nde de göze çarpan öğelerdir. Yine bu kilisedeki üçgen alınlık, Teşvikiye Camii cephelerinde kullanılmış olan mimari bir elemandır. Üçgen alınlık içindeki güneş motifine benzer dekor, Hırka-i Şerif Camii giriş cephesindeki pencere motifi ile temelde benzer bir ifadeye sahiptir (Şekil 4.6).

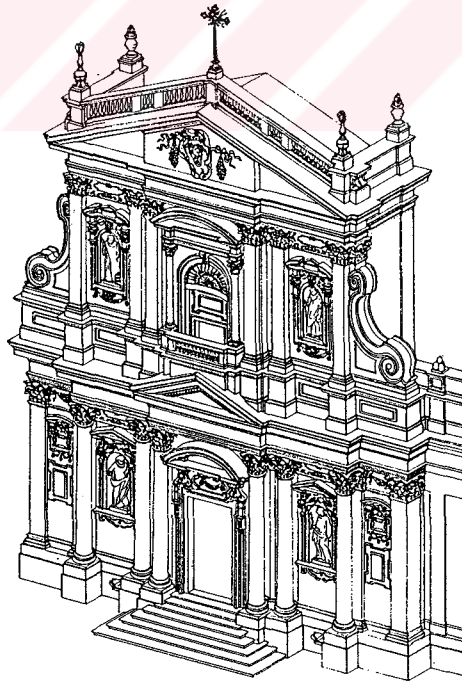
Barok mimarinin ortaya çıkış sebeplerinden biri, Roma'da Karşı Reformcu hareketin içinde, kilisenin yeni atılımının bir ifadesi olmasıdır. Barok'un ilk gerçek taraftarı ve uygulayıcısı, Carlo Maderno'dur, sonraki gelişme ise esas olarak Bernini, Borromini ve Pietro da Cortona'dan kaynaklanmaktadır. Bu dinamik sistem konsepti, az zamanda De Brosse, Mansart ve Le Vau'nun, Fransız Klasizmi olarak bilinen açık ve duygusal stili gerçekleştirdikleri Fransa'ya adapte edilmiştir (Norberg-Schulz, 1981, s.166). Eklektik dönem içinde Avrupa'da Neo-barok uygulamalar görülürken, Osmanlı'da, Abdülmecid döneminde, Fransa'nın klasik yaklaşımıyla Barok üslup kaynaştırılmıştır.

Roma'daki Barok cephelerin çoğu, temelde Vignola'nın kompozisyonuna bağlı kalmıştır, Gesu Kilisesi'nin önyüzünde görülen Barok gelişme, Maderna'nın 1596-1603 yılları arasında yaptığı Santa Susanna Kilisesi'nde devam etmiştir (Pevsner, 1970, s.122). Santa Susanna cephesinde, piyestaller üzerinde yükselen sütunlar,

kompozit sütun başlığı, üçgen alınlık, vazo figürlü tepelikler ve volütler, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde de görülen elemanlardır (Şekil 4.7).



Şekil 4.6. Vignola'nın Gesu Kilisesi'nin ön yüzü için yaptığı tasarım

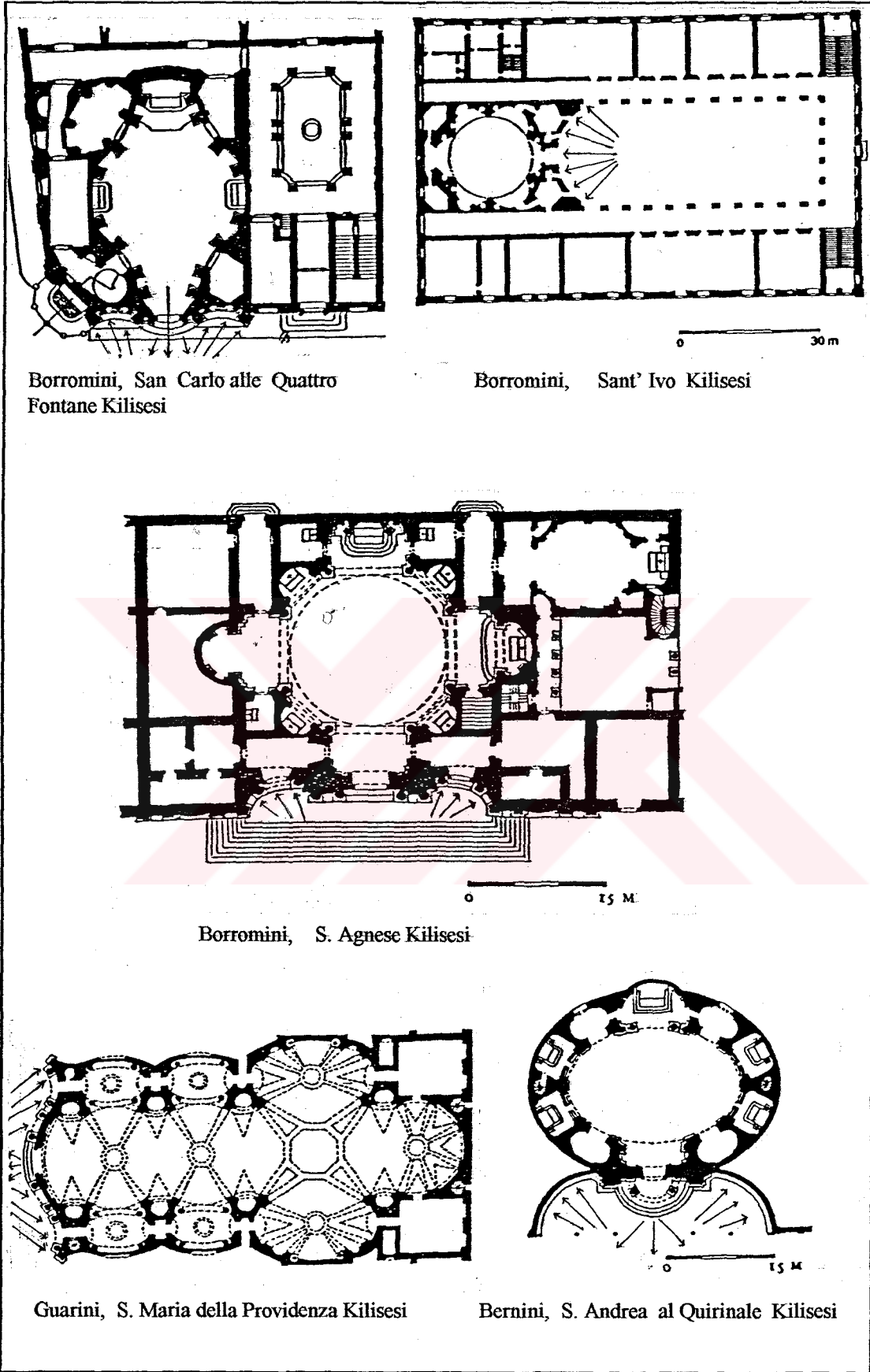


Şekil 4.7. Maderna, Santa Susanna Kilisesi (1596-1603) cephesi perspektif çizimi

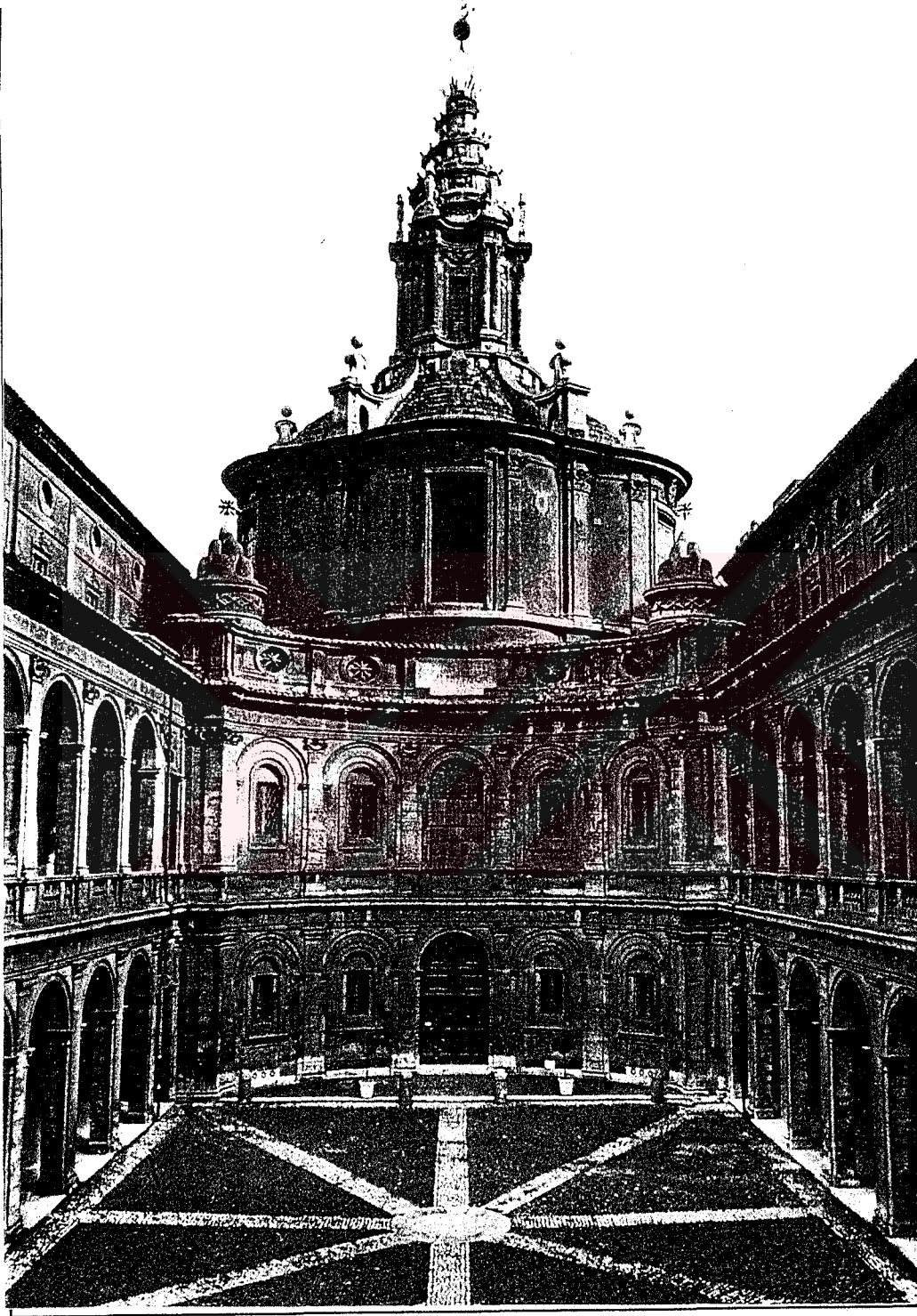
Ortaköy Camii'nin ibadet mekanı pencerelerinde görülen içbükey hareketler, Barok üslubu yansıtmaktadır; Küçük Mecidiye Camii'nin hünkar kasrı yan kanatlarındaki oval planlı yüzeyler de benzer şekilde Barok mimari anlayışa sahiptir. Barok mimaride, "dalgalanan duvar", Borromini tarafından tanıtılmıştır (Norberg-Schulz, 1981, s.155). Borromini'nin 1638-1640 yılları arasında yaptığı San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi (Dört Çeşmeli San Carlo Kilisesi)'nde, planda birbirine karşıt iki eşkenar üçgenin birleşmesiyle ortaya çıkan şekilde, duvarlar girintili çıkıntılıdır, kilisenin ön yüzü de, içbükey ve dışbükey hareketlerle oluşturulmuştur (Yetkin, 1977, s.28-29). Carlo Rainaldi (1611-1691) tarafından yapıma başlanmış olan Sant' Agnese Kilisesi'nin önyüzünde (1653-1657) Borromini, yine hareketli bir tasarıma başvurmuştur. Borromini'nin Sant' Ivo della Sapienza (1642-1660) Kilisesi'nde de önyüz içbükey bir hareketle geri çekilmiştir (Yetkin, 1977, s.77). Lorenzo Bernini'nin (1598-1680) yaptığı Sant' Andrea al Quirinale Kilisesi'nde (1658-1670) plan, giriş ve altar arasındaki ana aksa dik olan enlemesine aksın daha uzun olduğu bir ovaldır, giriş iki yandan içbükey hareketlerle kuşatılmıştır (Wittkover, 1965, s.119), (Şekil 4. 8).

Guarino Guarini ve Christophe Dientzenhofer, Borromini'nin dalgalı duvar anlayışını devam ettiren mimarlardır (Norberg-Schulz, 1981, s.155). Guarini (1624-1683), Yüksek Barok devrin geç döneminde eser vermiştir, İspanya veya Portekiz'e gitmiş olabileceğine dair kayıt yoktur, ancak Lizbon'daki S. Maria della Divina Providenza Kilisesi, onun tasarımından gerçekleştirilmiştir, dış konturlarda dalgalı hatlara sahip olan kilise, 1755 depreminde yıkılmıştır (Wittkover, 1965, s.269), (Şekil 4.8). Oğlu ile birlikte Bohemya'ya değişmeyen bir yüz kazandıran Christophe Dientzenhofer'ın (1635-1722), 1703'te Mala Strana (Prag)'da yaptığı St.Nicolas Kilisesi'nde önyüz, iç ve dış bükey olarak düzenlenmiştir (Yetkin, 1977, s.138).

Borromini, Sant' Ivo della Sapienza Kilisesi'nde (1642-1660), içbükey düzenlediği önyüzü, Giacomo della Porta'dan miras aldığı iki katlı revak ile uyumlu hale getirmek için, pilasterler kullanarak sade bir tasarıma başvurmuştur (Yetkin, 1977, s.30). Bu kilisede, ana girişin iki yanında, kademeli yuvarlak kemerler içine yerleştirilen çift sıra oluşturan dörder pencere, birbirinden pilasterlerle ayrılmakta, iki pencere sırası arasında yatay etki uyandıran bir korniş bulunmaktadır. Bu ön yüz tasarımı, içbükey hareketi dışında, Dolmabahçe Camii'nin hünkar kasrı iki yan kanadı arasında kalan giriş cephesi ile benzerlik içindedir (Şekil 4.9).



Şekil 4.8. Barok dönem plan örnekleri



Şekil 4.9. Borromini, Sant' Ivo della Sapienza Kilisesi (1642-1660) önyüzü

Carlo Rainaldi'nin yapımına başladığı, ancak Borromini'nin devam ettiği Roma'daki Sant' Agnese Kilisesi'nde (1653-1657), kilisenin içi ile ilişkisi olmayan önyüz, eğik çizgilerin, girinti ve çıkıntıların, sütun ve pilasterlerin ağır bastığı, dalgalı, bütünüyle dekoratif bir cephedir (Yetkin, 1977, s.30). Bu cephedeki içbükey biçimlenme, Ortaköy Camii cephelerinde görülmektedir. Dolmabahçe Camii'nin kat kat, sütunlu ağırlık kuleleri, bu kilisenin çan kulelerinin tasarımıyla benzerlik göstermektedir, yine aynı camide önyüzün iki yanında yükselen minareler, konumları ve dengeleyici nitelikleri açısından, bu kilisenin önyüzünü iki yandan kuşatan çan kuleleri ile benzer bir ifade içindedir (Şekil 4. 10).



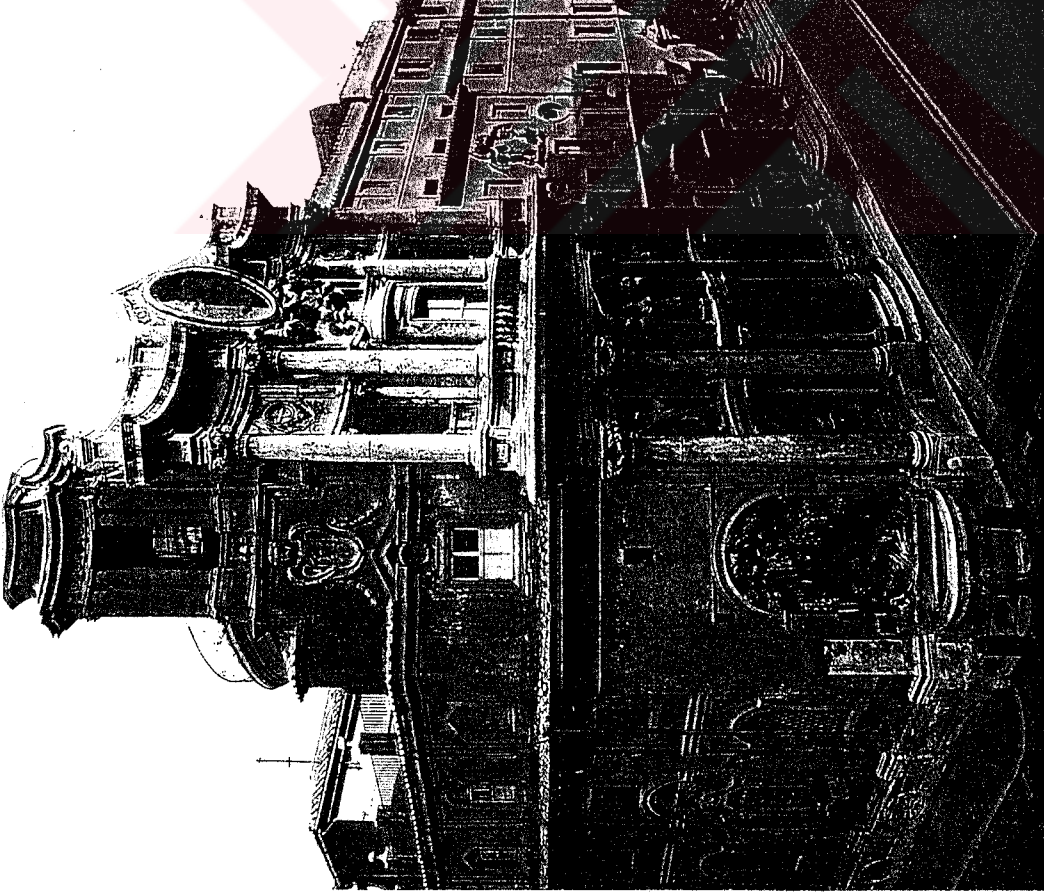
Şekil 4.10. Borromini, Sant' Agnese Kilisesi (1653-1657) önyüzü

Carlo Rainaldi'nin Roma'da gerçekleştirdiği S. Maria in Campitelli Kilisesi (1663-1667), Yüksek Barok dönem örneğidir (Wittkover, 1965, s.182). Bu kilisenin dış cephesini biçimlendiren üçgen ve yuvarlak alınlıklar, kompozit başlıklı, piydestaller üzerinde yükselen sütunlar, volütler ve dış frizi, incelenen camilerde de ortaya çıkan elemanlar arasındadır (Şekil 4.11).

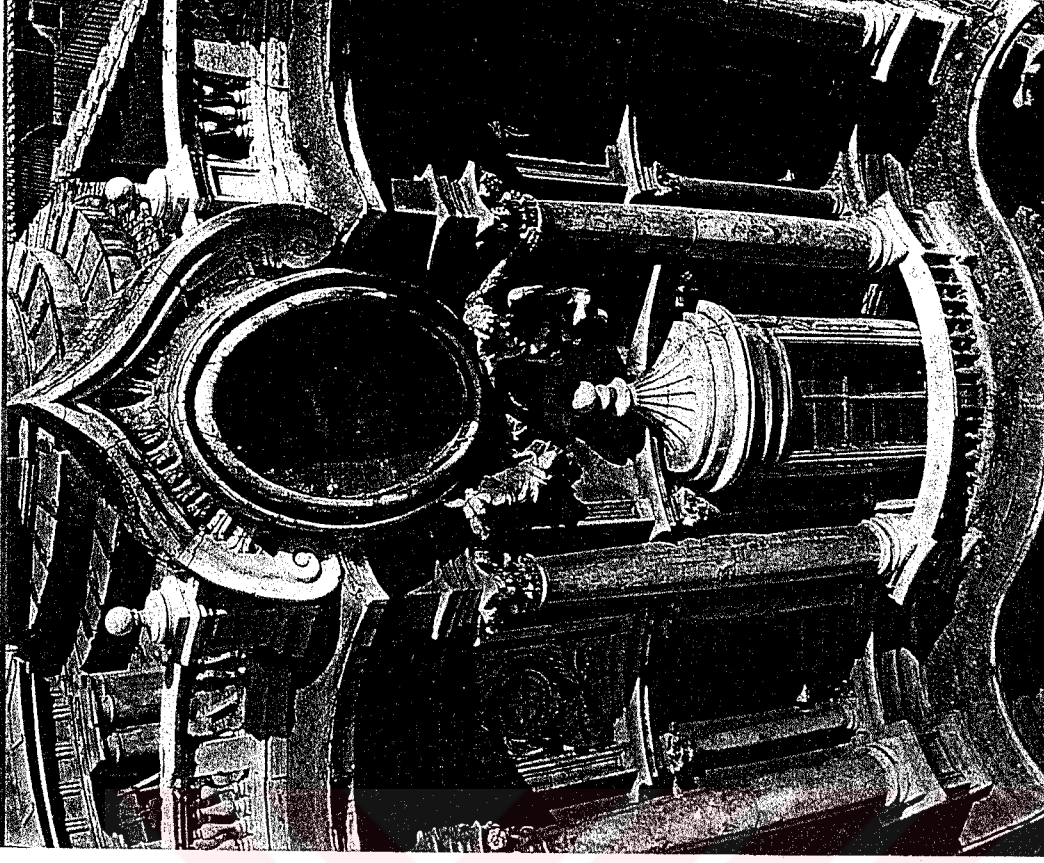


Şekil 4.11. Carlo Rainaldi, S. Maria in Campitelli Kilisesi (1663-1667)

Borromini'nin Roma'daki San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi'nin dış cephesi (1665-1667), iç ve dış güçlerin etkileşiminden meydana gelmiş gibi görünmektedir (Norberg-Schulz, 1981, s.155). Ortaköy Camii cepheleri, sütunlar arasındaki içbükey ve dışbükey hareketler ve plastik elemanların yoğun kullanımından meydana gelen yüklü dekorasyon yönünden bu kilise ile benzerlik içindedir (Şekil 4.12, Şekil 4.13).

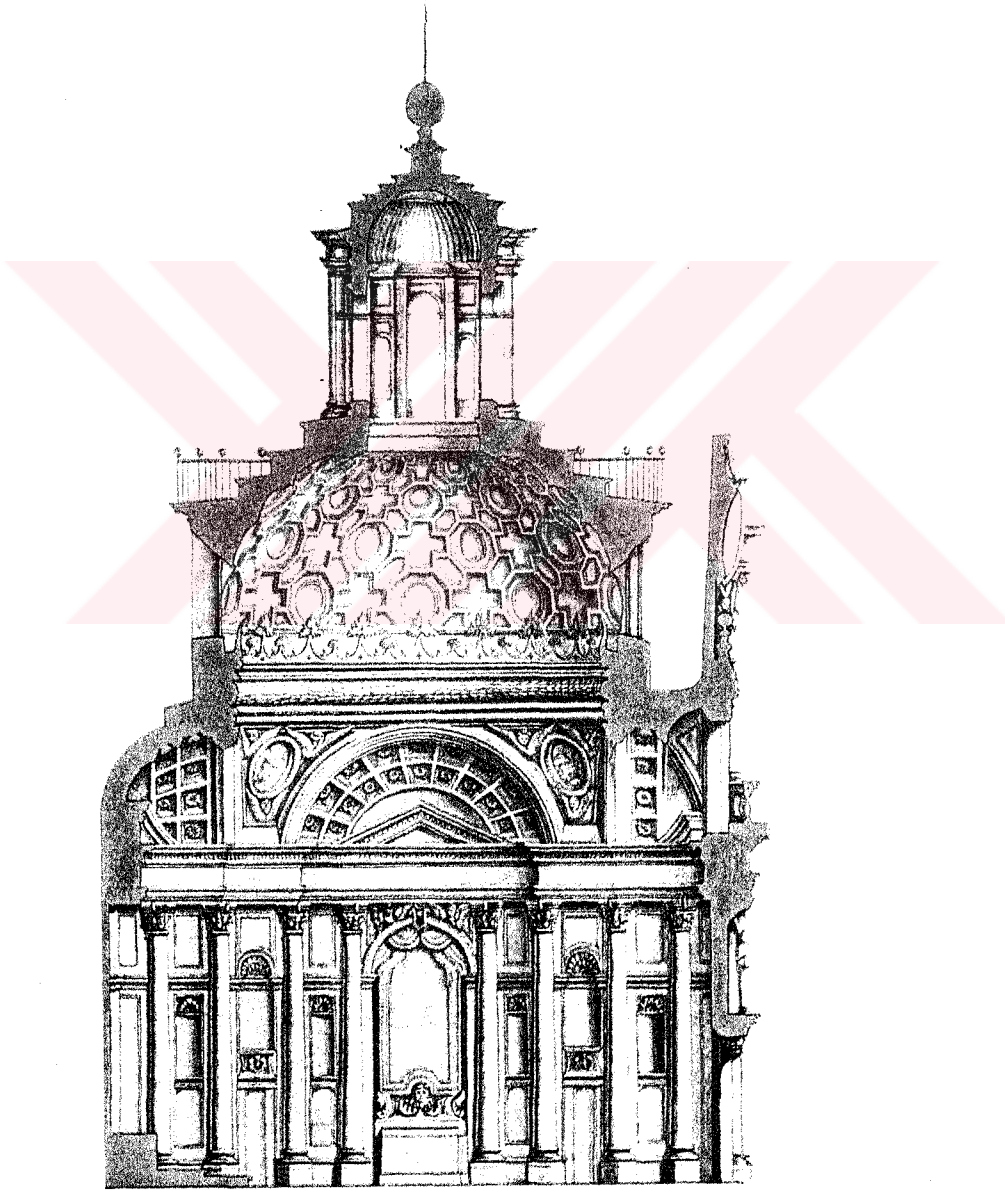


Şekil 4.12. Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane Kilsesi, (1665-1667) ön cephe



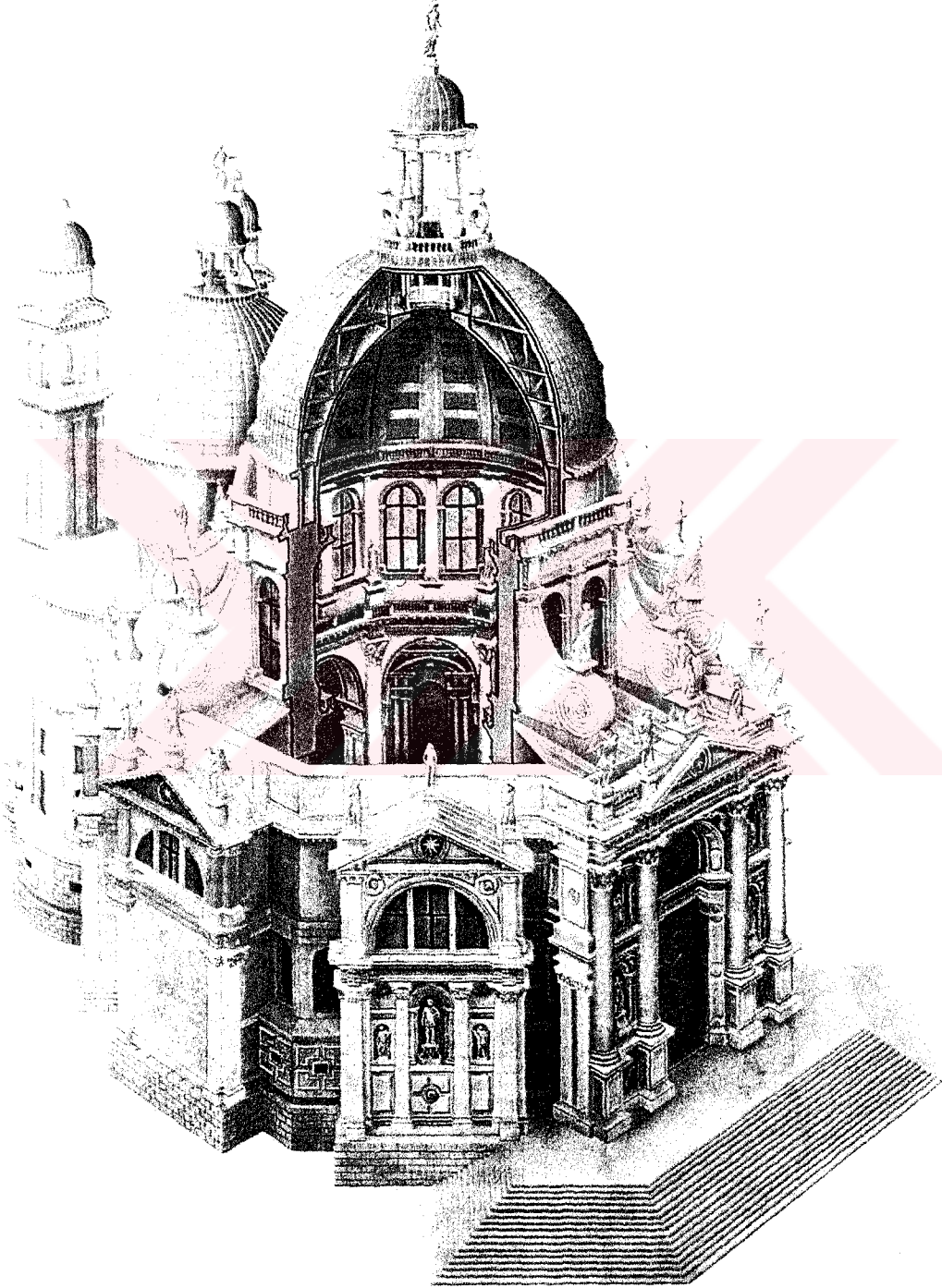
Şekil 4.13. Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane Kilsesi, cephe detayı

Bu kilisede, iç mekanda, dalgalı duvar yüzeyleri ve nişlerle canlı bir ritim söz konusudur. Abdülmecid Camileri'nde ise iç mekan, geleneksel dini mimariye uygun olarak sade ve dingindir. Söz konusu kilisenin iç mekanında, kemerler içindeki geometrik bölümlenmiş yüzeylerde bulunan çiçek rozetleri ve kubbenin petek dokusu, Dolmabahçe Camii kubbe yüzeyinde de görülmektedir; kilisede kubbe eteğini saran mazgal dişli frizine benzer motif, Ortaköy Camii'nin kubbe dekorunda, geleneksel bir öge konumundadır (Şekil 4.14).



Şekil 4.14. Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane Kilisesi iç mekan

Longhena (1598-1682) tarafından Venedik'te gerçekleştirilen ve kendisinin ölümünden sonra tamamlanan Santa Maria della Salute Kilisesi (1631-1687), Barok mimari örneğidir (Yetkin, 1977, s.40). Bu kilisede dış cephede görülen dev volütlere, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde, küçük ölçekte, vaaz kürsüsü dekoru olarak veya şerefe altı konsolunda yüksek kabartma taş işçiliği biçiminde rastlanabilmektedir.



Şekil 4.15. Longhena, Santa Maria della Salute Kilisesi (1631-1687)

Kilisenin, piyestaller üzerinde yükseltilmiş sütunlardan oluşan giriş portiklerinin benzerleri, Hırka-i Şerif Camii ve Teşvikiye Camii'nde de görülmektedir. Portiklerin üstündeki üçgen alınlıklar, Teşvikiye Camii'nin dış cephelerinde, orta aksı vurgulamaktadır. Sözü geçen kilisenin saçağını dolaşan dış frizi, incelenen camilerin birçoğunda iç veya dış dekor unsuru olarak kullanılmıştır, üçgen alınlıklarda görülen madalyonlu dekorun benzeri, Ortaköy Camii ve Teşvikiye Camii cephelerinde gözlenebilir, yine bu kilisede ana giriş kapısı kemerinin iç kısmını süsleyen ortası dairesel şeritler, incelenen tüm selatin camileri dekorunda ortaya çıkmaktadır (Şekil 4.15).

J. H. Mansart'ın 1680-1691 yılları arasında Paris'te inşa ettiği Invalides Kilisesi'nde, kubbe üçgen bir alınlığın arkasında, çift sütunlu yüksek bir tamburun üzerindedir; kilisenin Barok ile Neo-klasik arasında kalan üslubu, Fransız mimarisinin, çağdaş İtalyan Baroğundan ne kadar ayrıldığına ortaya koymaktadır (Mutlu, 1996, s.166-167). Bu kilisenin cephesinde görülen triglifli bir korniş ile iki parçaya ayrılan, piyestaller üzerinde yükseltilmiş sütunlar, dış frizi ile bezeli saçak ve geometri egemen klasik düzenleme, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde karşılaşılan tasarım özellikleri arasındadır, Dolmabahçe Camii ağırlık kulelerini kuşatan çifte sütunlar, bu kilisedeki gibi tamburu çevreleyen çifte sütunları hatırlatmaktadır (Şekil 4.16).

Christophe Dientzenhofer tarafından 1703'te, Prag'da yapımına başlanan St. Nicolas Kilisesi, bir Çek Baroğu örneğidir (Yetkin, 1977, s.139). Küçük Mecidiye Camii cepheleri, katları ayıran profilli korniş, pilasterlerle çevrili, üç aksta açılmış çift sıralı pencere düzeni, üst sıra orta pencerenin diğerlerinden yüksek tutulmasıyla bu kilisenin önyüz tasarımına benzemektedir; Ortaköy Camii cephe düzeninde açıklıkların içbükey hareketlerle geri çekilmesiyle cepheye kazandırılan dalgalanma, bu kiliseyle benzerlik göstermektedir. Teşvikiye Camii de, giriş aksının eğrisel kemer ve vazo figürlü tepeliklerle yükseltilerek vurgulanması ve içteki kemer yayı içinde kalan madalyon benzeri arma açısından bu kiliseyi andırmaktadır (Şekil 4. 17).

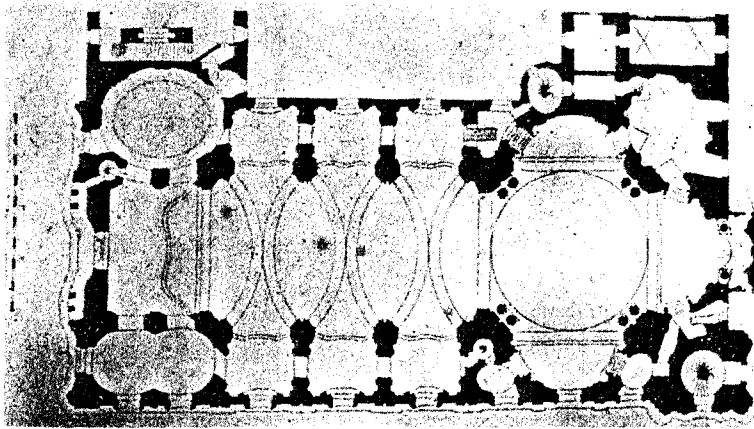
Fransa'da, Jacques Hardoin-Mansart tarafından yapılmış olan Saint Louis Kilisesi (1743-1754), Barok üslubun son aşamasını işaret etmektedir (Kalnein, 1995, s.114). Ortaköy Camii'nin iki katlı, kalın bir kornişle ayrılan, piyestaller üzerinde yükselmiş sütun düzenlemesi; Dolmabahçe Camii'nin triglif ve dış frizi ile bezeli korniş, bu

kilisenin dış cephe tasarımıyla benzerlik içindedir. Dolmabahçe Camii'nin, tepeliklerle süslü, yanlardan sütunlarla kuşatılmış, üzerinde pencere açılarak mekan niteliği kazanmış ağırlık kuleleri, sözü geçen kilisenin çan kulelerini andırmaktadır (Şekil 4.18).



Şekil 4.16. J. H. Mansart, Invalides Kilisesi (1680-1691)

Barok dönemde, Fransa'da saray yapımı, kilise yapımının önüne geçmiştir. Konak ve villa yapımının da aynı eğilimi göstermesiyle, bu yapılar çevreleriyle bütünleşen, doğaya açık binalar konumuna gelmiştir; saray ve konaklarda bu dönemde görülen yaygın plan şekli, at nalı biçimidir (Norberg-Schulz, 1981, s.152). Bu plan şeması, Abdülmecid camilerinden Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde de görülmektedir.



Şekil 4.17. Christophe Dientzenhofer, St. Nicolas Kilisesi ön cephe ve plan

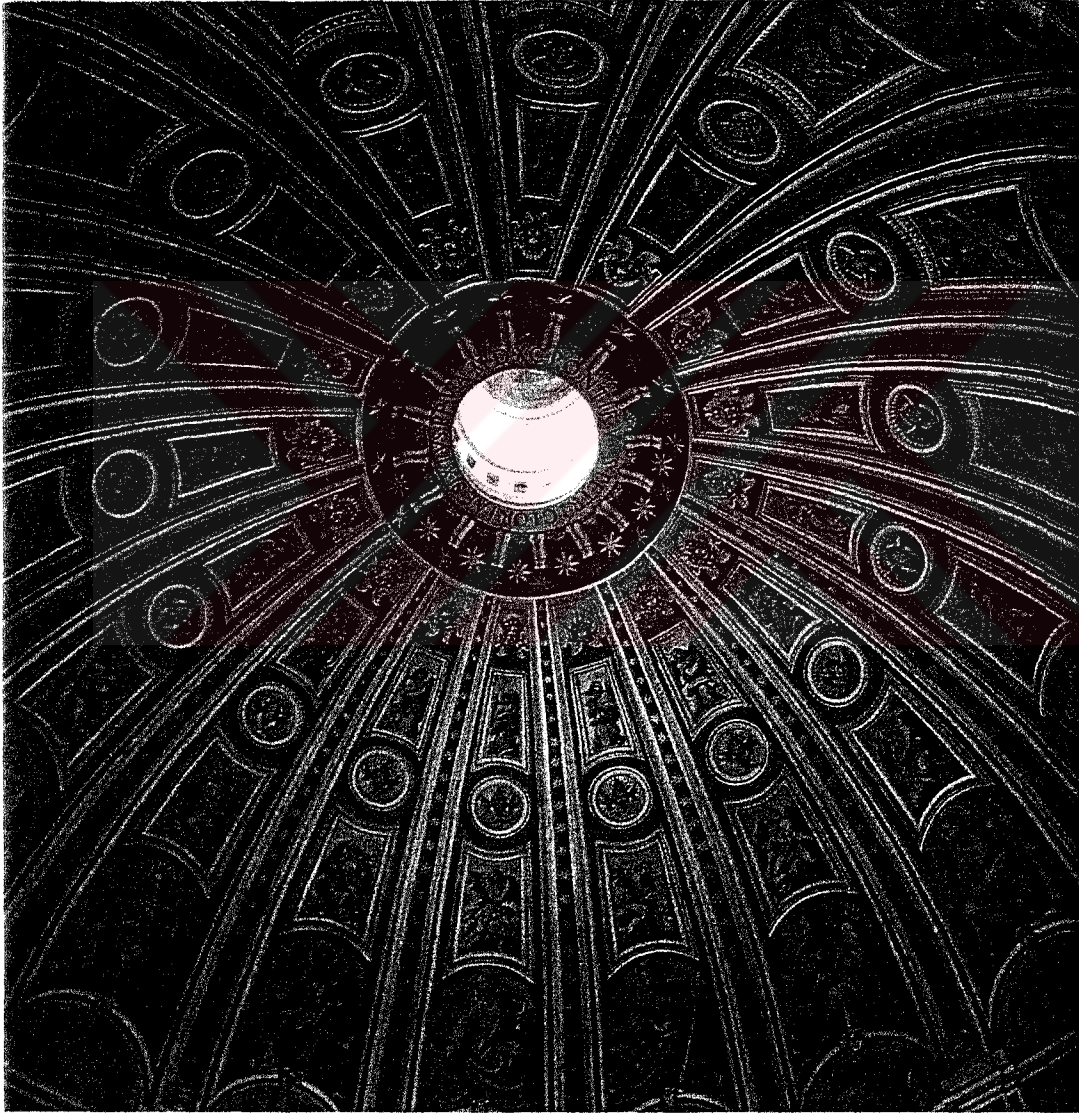


Şekil 4.18. Jacques Hardoin-Mansart, Saint Louis Kilisesi (1743-1754)

Vatikan'da, Bramante ve Michelangelo'nun planına göre yapılmış olan San Pietro Katedrali dış cephesi, kolosal düzende oluşturulmuştur (Yetkin, 1977, s.19). Bu kilisenin iç bezemesinde ve kubbe yüzeyinde kartuşlarla oluşturulan dekor, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde görülen, ortası madalyonlu şeritlerden meydana gelmiştir (Şekil 4.19).

Rivarolo Canavese tarafından 1758'de gerçekleştirilen San Michele Kilisesi'nde kubbe yüzeyinde içlerine çiçek rozeti yerleştirilmiş madalyonları kuşatan palmet yapraklarıyla bezeli şeritler, birbirinden yine ortası dairesel daha ince şeritlerle ayrılmıştır. Ortası madalyonlu veya dairesel şeritlerden oluşan bu dekor, Abdülmecid dönemi selatin camilerinin hepsinde iç veya dış dekorda gözlenir. Küçük Mecidiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii'nin içleri kıvrım dallar, palmet ve akant yapraklarıyla

dekore edilmiş kartuşlardan oluşan kubbe yüzeyi bezemesi, bu kilisenin iç mekan dekoruyla büyük benzerlik göstermektedir. Küçük Mecidiye Camii'nin, iç mekan dekorunda görülen, iki yanında bitkisel bezemelerin bulunduğu alçak kabarma çiçek rozetleri, bu kilisenin taşıyıcı kemerlerinin intradoslarında yer alan bezeme unsurlarıyla aynı dili paylaşmaktadır. Dolmabahçe Camii'nde, üst sıra pencerelerinin önünü dolanan dekoratif parmaklıklı konsol, bu kilisenin kubbe eteğini saran konsolla benzerlik içindedir (Şekil 4.20).



Şekil 4.19. Michelangelo, San Pietro kubbesi iç yüzey dekoru

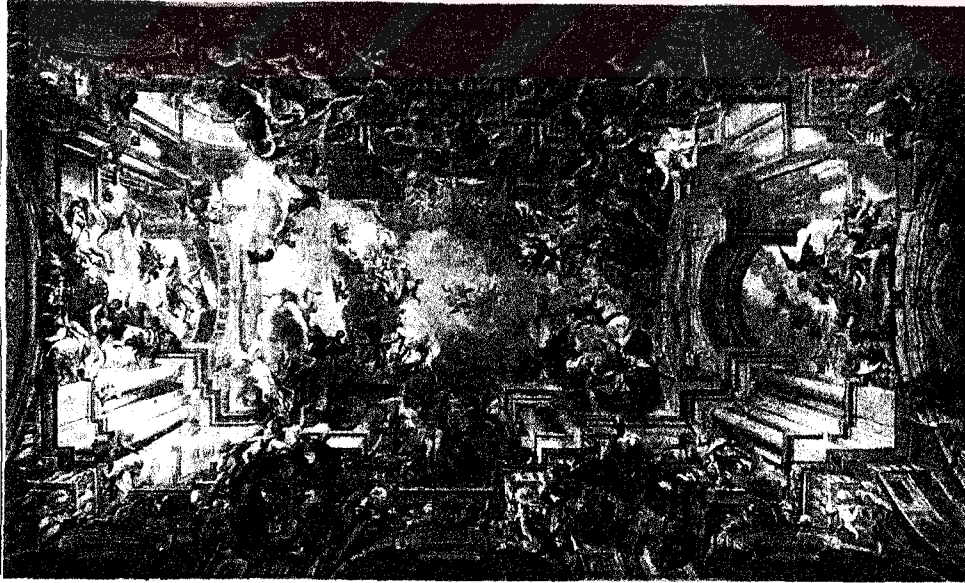
Ortaköy Camii kubbe yüzeyinde, gerçek mekana eşlik eden bir tasviri sahne kurarak ona yeni boyutlar kazandıran, sınırları silerek sonsuza açan Barok ifade sezilmektedir. Abartılmış perspektif kısaltmalarla şiddetli bir hareket dalgası içinde tepe noktasına doğru gözden kaybolan, vurgulanmış bir derinliğe çekiş amaçlayan ve tipik örnekleri özellikle Roma Barok mimarisinde görülen bu anlayış, Osmanlı mimarisi'nde, karakterini olduğu gibi yansıtmak için şüphesiz uygun zemin bulamamıştır. Barok kiliselerde, kubbe ve tonoz yüzeylerindeki büyük insan figürleri kalabalığı, mimari tasvirlerin hareketi ile kaynaşır ve anlatımda başroldedir. Osmanlı kubbelerinde ise böyle bir figürlü anlatım olanağı yoktur. Roma'daki S. Ignazio (Andrea Pozzo, 17. yüzyıl sonu) tonozu resimleri ile yapılacak bir karşılaştırma, Ortaköy Camii kubbesindeki sınırlanışı ortaya çıkarır (Ögel, 1987, s.122), (Şekil 4.21).

Barok anlayışın derinlik izlenimi yaratan unsurları, kat kat yükselen mimari, perspektif kısaltmaların belirginliği, derinliğine tabakalaşmalar, bol kıvrımlı ağır perdelerin yana çekilerek ön ve arka plan izlenimi yaratmaları, Ortaköy Camii'nde de görülmektedir, ancak bu dekor, aşırıya kaçmayı önleyecek tedbirlerle birlikte ele alınmıştır. Kubbe yüzeyinde bir hareket biraz fazla yoğunluk kazanmaya yüz tutarsa, çevresinde onu yüzeye tekrar bağlayacak bir önlem alınmıştır. Esasen, kubbe merkezindeki madalyondan çıkan ve her devirde rastlanan bir kubbe motifi olan ışınlar, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde görüldüğü gibi petek dokusuyla birleşince, Borromini'nin Roma'daki San Carlo Kilisesi'nde (1634) olduğu gibi, İtalyan Baroğunu hatırlatmakla beraber, merkez madalyona ışınsal bir dizilişle bağlı madalyonlardan oluşan, yüzyılların Osmanlı geleneğini yeni bir yorumla sürdürmektedir (Ögel, 1987, s.122).

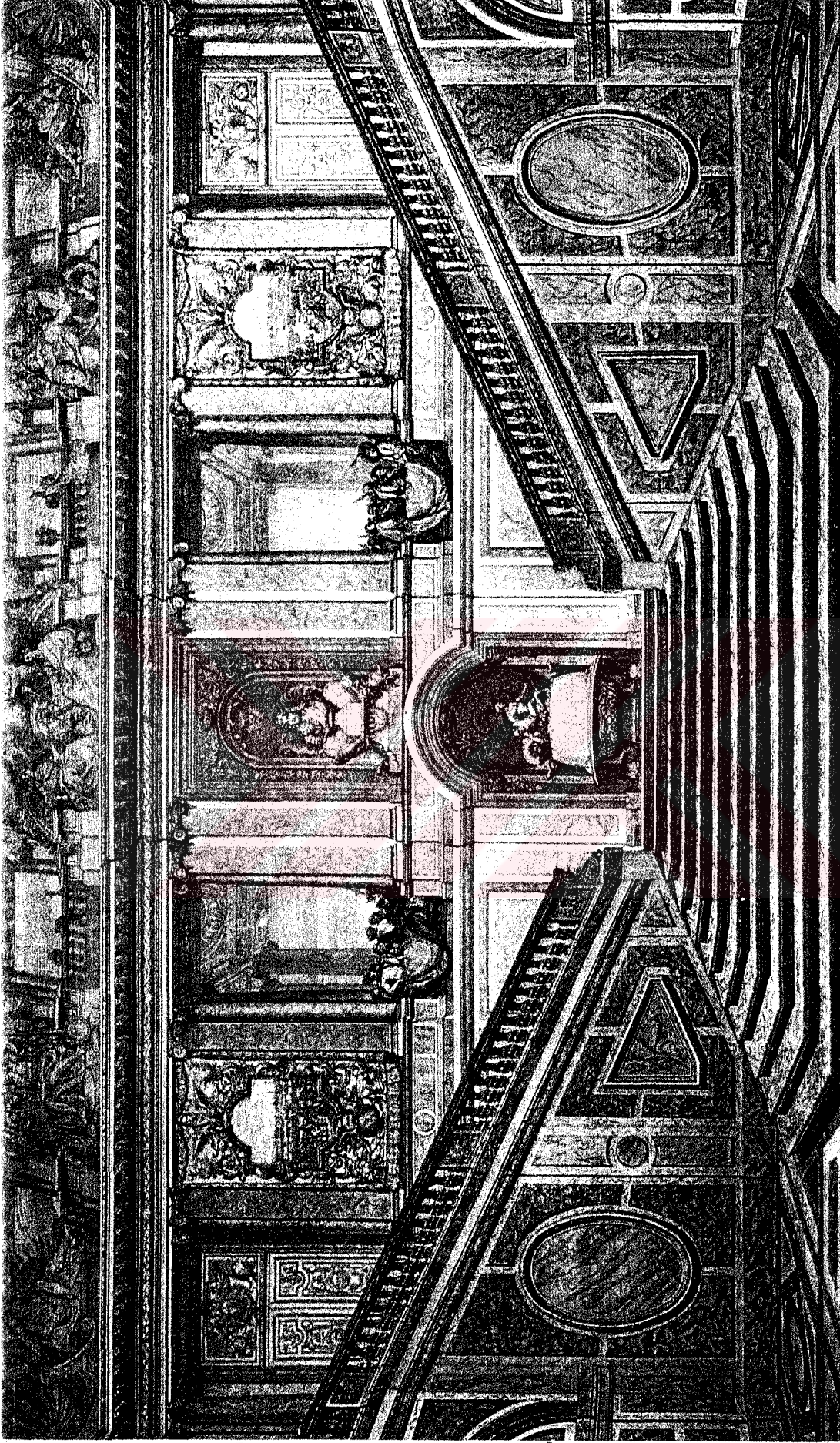
Versailles Sarayı'nda, 1672-1678 yılları arasında, 15.Louis zamanında, Le Burn yönetiminde, Gabriel tarafından gerçekleştirilen L'escalier Des Ambassadeurs (Elçiler Merdiveni), sarayın sağ kanadında, Venüs ve Diane Salonları arasında bulunmaktadır (Gromort, 1930 , s.150-151). Abdülmecid dönemi selatin camileri dekor özellikleri, Surugue tarafından yapılmış gravürde görülen bu merdivenin dekoru ile, aralarında ortası dairesel şeritlerin de bulunduğu geometrik bölümlenme özelliği açısından, ortak bir ifadeye sahiptir (Şekil 4.22).



Şekil 4.20. Rivarolo Canavese, San Michele Kilisesi (1758) kubbe yüzeyi dekoru

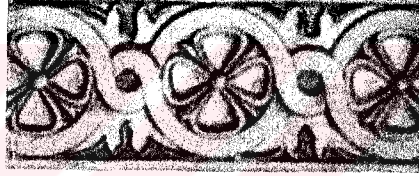
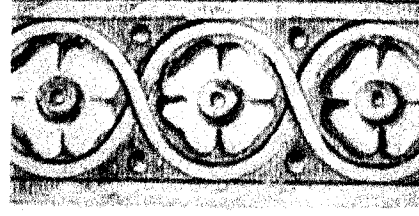
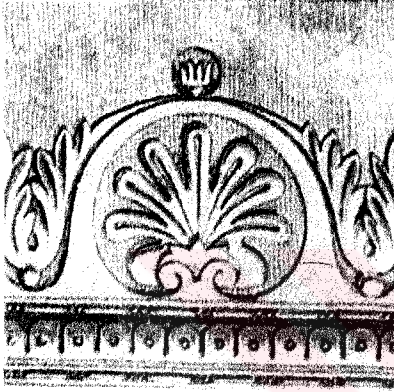
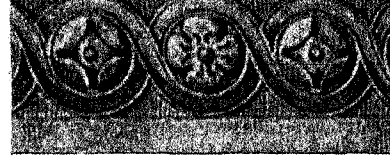


Şekil 4.21. Andrea Pozzo, Sant' Ignazio Kilisesi tonoz resmi (17. yüzyıl sonu)



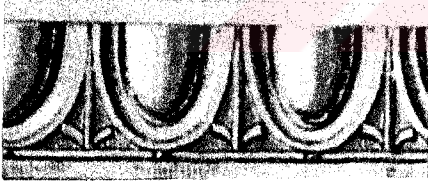
Şekil 4.22. Surugue tarafından yapılan gravürde Versailles Sarayı'nın L'escalier des Ambassadeurs (Elçiler Merdiveni) bölümü

Abdülmeçid camileri dekorunda, O. Jones'un *Grammaire de l'Ornement* (1865) adlı kitabında, Paris otellerinden seçerek oluşturduğu Rönesans üslubu'ndaki motiflerle büyük benzerlik görülmektedir. Bu eserde ilgili bölümde (plan LXXXII) bulunan örgü motifi, palmet yaprağı, yumurta ve ok dizisi, akant yaprağı ve kıvrım dallar, söz konusu camilerde karşılaşılan antik bezeme öğeleri arasındadır (Şekil 4.23).



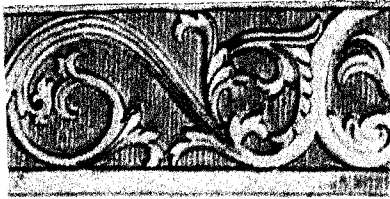
Palmet motifleri

Çiçek rozetli örgü motifleri



Yumurta ve ok dizisi

Boncuk dizisi



Kıvrım dal ve yaprak motifi

Akant yaprağı ve lotüs

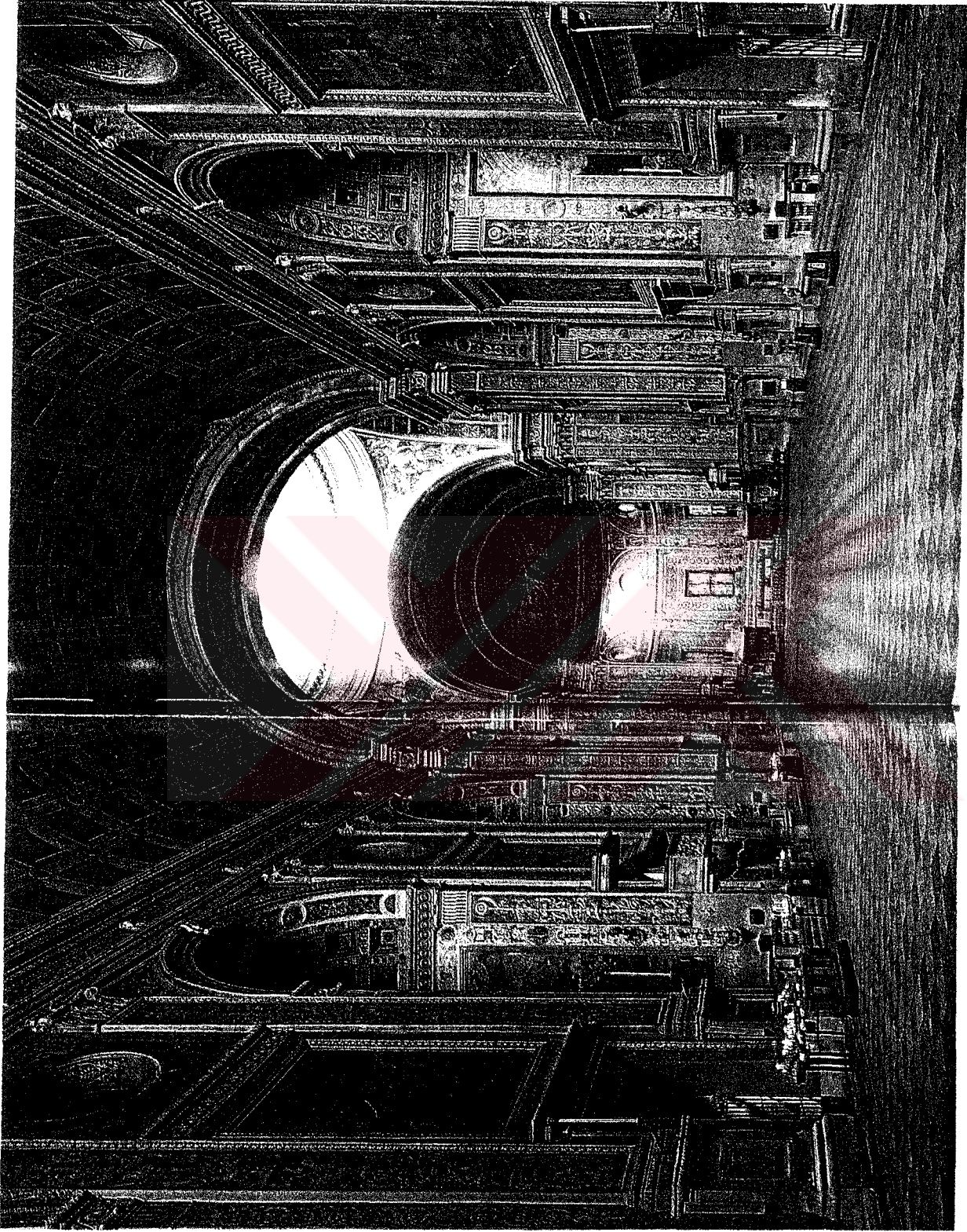
Şekil 4.23. O. Jones, *Grammaire de l'Ornement* (1865), Rönesans üslubunda kullanılan motifler (plan LXXXII)

İtalya, Mantua'da, 1470 yılında Leon Battista Alberti tarafından gerçekleştirilen Rönesans dönemine ait St. Andrea Kilisesi'nin iç mekan dekorunda görülen kasetli tavan içine yerleştirilmiş çiçek rozetleri, Dolmabahçe Camii'nin kubbesinde perspektif derinlik verilerek oluşturulmuş dekor ile benzerlik içindedir; yine bu kilisenin dekorunda görülen alçak kabartma bitkisel bezemeler, Küçük Mecidiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii'nde gözlenir. Kilise iç mekanında duvarlara eklenmiş pilasterlerin dörtgen panolar barındıran alt bölümleri, Ortaköy Camii'nde de görülürken, kilise kemerlerinin intradoslarında bulunan ortası daireli şerit şeklinde motif, incelenen tüm camilerde ortak bir öğedir (Şekil 4.24).

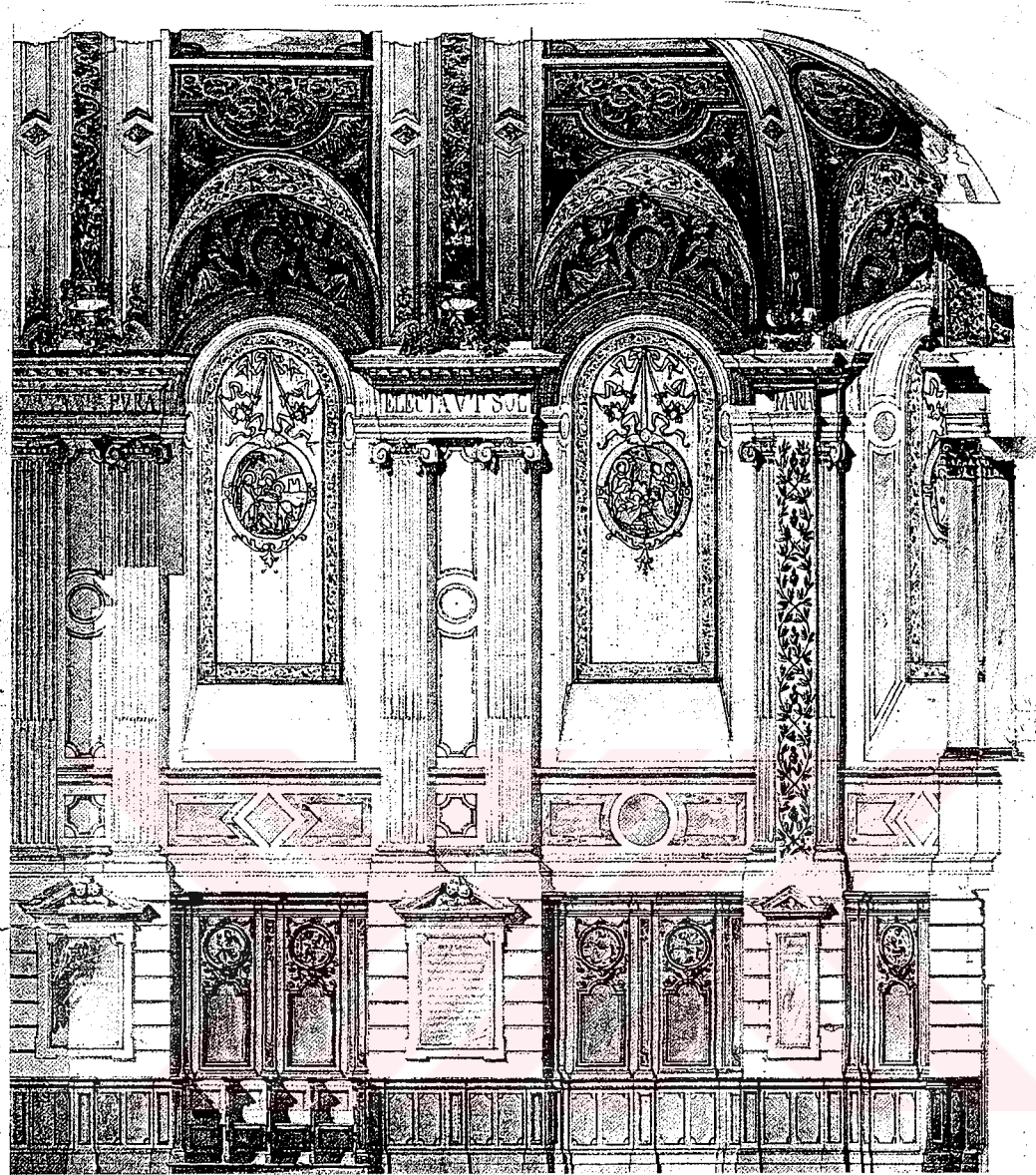
E. Duthoit tarafından, Notre-Dame, Ste. Vierge Şapeli için yapılan dekorasyon projesi (1872)'deki motifler, Ortaköy Camii ve Teşvikiye Camii'nin cephelerinde görülen motiflerle büyük benzerlik göstermektedir. Bu projede, pilasterin üzerindeki bitkisel bezemeye Küçük Mecidiye Camii'nde rastlanırken, nişler üzerindeki madalyonlu kartuşların benzerleri, Dolmabahçe Camii'nde pencere kemerleri üzerinde görülmektedir (Şekil 4. 25).

Palladio eserlerinde çok kullandığı için, "Palladio Motifi" olarak da anılan, iki sütunun taşıdığı yuvarlak Roma kemeriyle geçilen açıklık ile bu açıklığın iki yanında, kemerin başlangıç noktasına kadar yükselen, Yunan tarzı düz atkılı dar açıklıklardan oluşan mimari kompozisyon "serliana" olarak adlandırılmaktadır (Şekil 4.26). Palladio, Villa Poiana'da ve Villa Forni'de bu motifin çeşitlemelerini deneyerek, onu zenginleştirmiştir. Bu motif, Ecole des Beaux Arts'da eğitim görmüş Sarkis ve Nigoğos Balyan'ın yapılarının çoğunda, cephe tasarımının önemli bir parçasıdır (Ağır, 1998, s.19-20). Serliana motifi, Küçük Mecidiye Camii, Dolmabahçe Camii ve Ortaköy Camii cephelerinde okunabilmektedir.

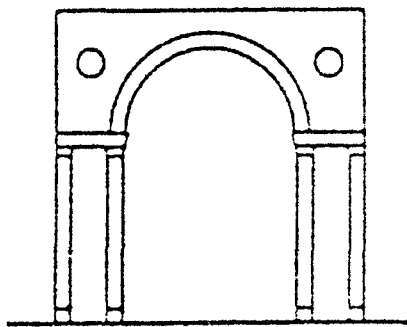
İncelenen örnekler sonucunda, Abdülmecid'in yaptırdığı selatin camilerinde dış cephe ve iç mekan dekorunda, eklektisist bir yaklaşım içinde, Avrupa Rönesans ve Barok mimarisi ile benzerlik gözlenmektedir; Küçük Mecidiye Camii ve Ortaköy Camii'nde planda görülen içbükey ve dışbükey hareketler, Abdülmecid camileri arasında istisna oluşturan, Barok karakterin plana yansıdığı uygulamalardır. Camilerin iç mekan kurgusunda, Avrupa Barok kiliselerinin mekan tasarımına hakim olan hareketlilik söz konusu değildir.



Şekil 4.24. Leon Battista Alberti, St. Andrea Kilisesi'nin iç mekanı



Şekil 4.25. E. Duthoit tarafından, Notre-Dame, Ste. Vierge Şapeli için yapılan dekorasyon projesi (1872)



Şekil 4.26. Serliana motifi (Çizim: Yasemin Metin)

5. ABDÜLMECİD CAMİLERİ İLE BENZER ÖRNEKLERİN KARŞILAŞTIRILMASI

Bu bölümde, Abdülmecid'in yaptırdığı camilerle plan, dış cephe, iç mekan ve dekor açısından benzer yaklaşım içinde olan camiler seçilmiş; kısaca tanıtılan bu camilerde benzerliğin hangi bölümlerde yoğunlaştığı incelenmiş ve bu yapıların farklı tasarım özelliklerine değinilmiştir.

5.1. Erken Dönem Benzer Örnekler

5.1.1. Nuruosmaniye Camii

Onsekizinci yüzyıl camileri içinde en kuvvetli Barok etki veren cami olan Nuruosmaniye'nin inşasına I. Mahmud zamanında, 1748 yılında başlanmış, Bina Emini Ahmet Efendi ve Rum Mimar Simeon Kalfa tarafından gerçekleştirilen yapı, III. Osman'ın hükümdarlığı esnasında, 1755 yılında tamamlanmıştır (Kuban, 1954, s.20). Yapıda plan tasarımında ve cephe düzeninde görülen değişimler, bilinçli bir Baroklaşmaya işaret eder; sultanın, uygulanmasa bile Avrupa'dan planlar getirmesi, bu bilinci doğrulamaktadır¹.

Klasik dönemin biçimci ve kendi görüşlerine uygun ön örneğini Mihrimah Camii'nden alan Nuruosmaniye Camii, Balyan ekolünün yaptığı camilere kadar giden bir Baroklaşmanın belirleyicisi olmuştur (Esemenli, 1990, s.52).

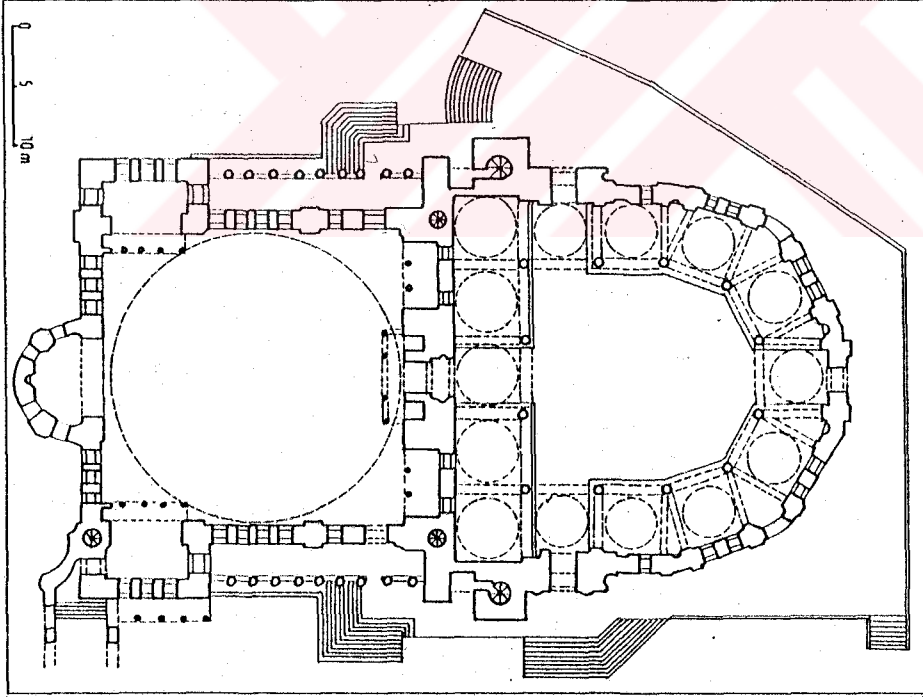
Türbe, kitaplık, çeşme ve sebilden oluşan bir külliyenin ana yapısı olan tek kubbeli caminin geleneksel olan plan şemasında büyük bir değişim gözlenmez, ancak atnalı şeklinde şadırvansız avlu, tamamen Nuruosmaniye'ye özgüdür (Batur, A., 1985, s.1043), (Şekil 5.1). Ondört küçük kubbeli poligonal avlu, asıl kütleli kare formundan

¹ Padişahın bu cami için Avrupa'nın ünlü kiliselerinin planlarını getirttiği, ancak ulemanın itirazı ile seçtiği planı uygulataamadığı, Dallaway (Constantinople ancient and modern, London, 1797)'de yazılıdır (Kuban, 1954, s.27).

ayırمامış mimarın, ovale yakın bir forma ulaşma isteğini gerçekleştirdiği bölüm olarak düşünülebilir (Kuban, 1954, s.27).

Osmanlı camileri içinde oval plana sahip tek örnek, 1825 yılında Kocamustafapaşa'da Feyzullah Efendi tarafından yapılan Küçük Efendi Külliyesi'nin içindeki camidir (Aslanapa, 1986, s.435). Oval form, hiçbir selatin camide, ibadet mekanına hakim değildir; ikincil elemanlar dışında görülmez. Abdülmecid dönemi camilerinden Küçük Mecidiye Camii'nin ise hünkar kasrında oval hareketler görülür.

Nuruosmaniye'nin diğer bir yeniliği, mihrap nişinin dışavurumunda görülmektedir; Osmanlı camilerinde dışarıda dikdörtgen bir çıkıntı oluşturan mihrap nişi, Nuruosmaniye'de, iç mekanda olduğu gibi poligonal bir şekilde güney cephesinden taşmaktadır. Bu form, kible doğrultusunda, avludaki ovalleşmeyi karşılamaktadır. (Kuban, 1994, s.102). Abdülmecid camilerinde ise, Tıbbiye Camii'nin haç plan şemasının sağladığı özellik dışında, mihrap nişleri cephede çıkıntı yapmamaktadır.



Şekil 5.1. Nuruosmaniye Camii'nin planı (Gurlitt, Konstantinopels)

Nuruosmaniye Camii'nde, askı kemerlerinin belirgin silme takımlarıyla vurgulanması, kemer içinde kemer kavsine uygun düzenlenmiş pencereler, kasnaktaki eğrisel

pilasterler, eğrisel payanda kemerleri, askı kemerlerinin iki yanda “S” ve “C” gibi karakteristik kıvrımlarla dalgalanması, konturlara akışkanlık kazandırmaktadır. Pilaster düzenlemeleri de cepheye hareket kazandıran bir diğer unsurdur (Şekil 5.2).

Edirnekapı Mihrimah Sultan Camii’nde minimuma indirgenmiş, statik, saf bir geometriye sahip askı kemerleri, Nuruosmaniye örneğinde vurgulu eğrisel kornişler ve bunların dalgalı hareketleri ile plastik bir etki uyandırmaktadır (Kuban, 1994, s.102).

Nuruosmaniye Camii’nde kasnağın yüksek tutulması, kasnakta ve askı kemerlerinin içinde açılan ince-uzun pencereler, yapının yerden yükseltilmesi, camiye, dikine gelişen bir kütle ifadesi kazandırmıştır, yüksek kasnak ayrıca kubbeyi belirgin kılmaktadır. Küçük Mecidiye, Ortaköy ve Dolmabahçe Camileri’nde de askı kemerleri, kolon ve pilaster düzenlemeleri cepheye hakimdir ve bunlar uzunlamasına gelişmiş pencerelerle beraber cepheye yükseklik etkisi sağlamaktadırlar; ancak Nuruosmaniye Camii’nden farklı olarak kasnak söz konusu camilerde dar tutulmuş ve altyapı ile üstyapıyı bütünleştirmiştir.

Yapıda son cemaat yerinin iki yanına yerleştirilen minareler, şerefe altına kadar yivlidir; şerefe altları geleneksel mukarnaslı değil, yuvarlak profillidir. İstanbul’da minarelere kurşun yerine, Batı’da kulesel elemanları sonlandıran bezemesel taş öğelere benzer şekilde taş külâh koymamanın, Nuruosmaniye ile başladığı kabul edilebilir (Kuban, 1994, s. 102).

Abdülmeccid’in yaptırdığı selatin camilerinde kuzey cepheyi tamamen kaplayan hünkar kasrından hünkar locasına ulaşmakta, Nuruosmaniye Camii’nde ise, yapının güneydoğusundaki üç kemerli bir altyapı üzerinde yükselen rampa ile hünkar mahfiline geçilmektedir.

Nuruosmaniye Camii’nde, harim bölümü, Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii’nde olduğu gibi, dört askı kemerine oturan, geçiş ögesi pandantif olan tek kubbeyle örtülü dörtgen bir mekandır; ancak mekan yanlarda galerilerle genişletilmiştir.

Caminin iç örgütlenişinde, Barok mekanın gereği olan akışkanlık geliştirilmemiştir, fakat caminin yan galerilerinin köşelerde gelişerek birer mahfile dönüştüğü bölümde,

mihrap nişinin dışa doğru uzaması; iç hacmin sınırlandırılışına belirsizlik getirmekte; orta hacme çift sıra arkatla açılan yan galerilerin biri dört, diğeri üç kemerli olan bitişik arkat sistemi, iki mekan arasındaki bağı kaypaklaştırmaktadır (Arel, 1975, s.61). Abdülmecid dönemi selatin camilerinde ise ibadet hacimleri yan galerilerle genişletilmemiş, sınırları belirgin mekanlardır; ancak Ortaköy Camii'nde pencere bölümlerinde görülen içbükey hareketler, Barok bir anlayışı yansıtmaktadır.

Osmanlı mimarisinde büyük yapıya, yüzeysel bezeme niteliğini aşan üç boyutlu bir bezemesel karakter getiren ilk tasarım, Nuruosmaniye'dedir; eğrisel hat bilinçli olarak doğru hattın yerini almış, kabartmalar, kartuşlar, tekrarlanan öğeler, büyük silme takımları, abartmayı bir üslup ilkesi olarak kabul eden bir anlayışı ortaya koymuştur (Kuban, 1994, s.102). Nuruosmaniye Camii'ndeki Barok özellikler, o güne kadar model alınan Fransız mimarisinin temel anlayışına yabancıdır; yüksek kabartma şekillenmiş ve abartılmış yapısal biçimler, İtalyan Rokoko'sunun özelliğine daha yakındır (Arel, 1975, s.61). Benzer bir yaklaşım, Ortaköy Camii'nin cephelerinde, Küçük Mecidiye Camii ve Dolmabahçe Camii'nin ağırlık kulelerinde görülmektedir.

Nuruosmaniye Camii'nde, hem kütsel biçimlenmede, hem iç ve dış dekor olarak, taşıyıcı eleman niteliğinden sıyrılmış sütunun, pilasterle harmanlanarak yaygın kullanımı, Barok ile özdeşleşen, hatta "manyerist bir tavır" olarak nitelendirilebilecek sınırsızlık, kimlik değiştirme, var olmayı var gösterme, beklenmedik durumlar yaratma gibi tutumları ortaya koymaktadır (Ögel, 1996, s.35-47). Ortaköy Camii'nde de dış cephede görülen taşıyıcı işlevi olmayan narin kolonlar, cephede manyerist bir yaklaşım olarak nitelendirilebilir. Nuruosmaniye Camii iç mekanında pencereler arasında görülen kalemişi sütun-kemer dizisi, Dolmabahçe Camii'nin kubbe yüzeyindeki boyama kemer dizisinin ve Ortaköy Camii kubbe yüzeyindeki kemer ve baldakenlerin bir öncüsü olarak, varolan mekanın ötesinde, ikinci bir mekan yaratımına önayak olmaktadır. Ortaköy Camii'nin sütun başlığında görülen kemer motifi ve Küçük Mecidiye Camii'nin şerefesindeki sütun-kemer dizisi de Nuruosmaniye'nin dekoruna hakim olan çizgiyi devam ettirmektedir.

Nuruosmaniye Camii'nde, mihrap nişinde, küçük, sembolik kemerlerle bağlı sütun dizileri, kabartmanın üç boyutlu vurgulanmasıyla, dışa açılma hissi verirler ve nişte

kubbeli bir bina imgesi okunabilir; bu kubbeli bina oluşumu, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nin mihrap nişlerinde de ortaya çıkmaktadır (Ögel, 1996, s.45-47).

Bu cami ile, mimariyi tektonik ifadesinde arayan klasik Osmanlı üslubundan farklı olarak, yapısal olguyu plastik potansiyeli açısından değerlendiren bir anlayış ortaya konmuştur (Arel, 1975, s. 62). Nuruosmaniye Camii ile başlayan bu anlayış, 19. yüzyıl Abdülmecid dönemi selatin camilerinde de devam etmiştir.



Şekil 5.2. Nuruosmaniye Camii güneybatıdan görünüm

5.1.2. Ayazma Camii

Üsküdar'da bulunan Ayazma Camii, III. Mustafa tarafından, annesi Mihrişah Emine Sultan ve ağabeyi Şehzade Süleyman adına, 1758-1761 yılları arasında Bina Emni İshak Ağa nezaretinde yaptırılmış; yerinde önceden Ayazma Sarayı bulunduğu için bu adı almıştır. Cami ile beraber inşa edilen çeşme korunmuş, ancak sibyan mektebi, hamam ve muvakkithane yıkılmış, vakıf dükkanlarından ise sadece bazı izler kalmıştır (Eyice, 1993, s.471).

Ayazma Camii, Abdülmecid Camileri gibi duvarlarla çevrili bir dış avluya sahiptir, dairesel basamaklarla çıkılan kuzey bölümünde, yarı açık bir mekan olarak son cemaat yeri varlığını korumaktadır. Giriş aksı, iki yanında birer basık kubbe bulunan aynalı tonozun yüksek tutulmasıyla vurgulanmıştır (Şekil 5.3).



Şekil 5.3. Ayazma Camii son cemaat yeri

Ayazma Camii'nde hünkar mahfili, yapının doğu duvarına eklenen revaklı, iki katlı bir galeriyle güneye kıvrılan hünkar köşküne bağlanmaktadır (Şekil 5.4). Cami bu yönden, kuzey cephesini hünkar kasrının kapladığı Abdülmecid dönemi selatin camilerinden farklılaşır.

İbadet mekanı, Küçük Mecidiye, Ortaköy ve Dolmabahçe Camileri'nde olduğu gibi, dörtgen altyapı üzerinde, geçiş ögesi pandantif olan tek kubbe ile örtülüdür. Söz konusu camilerde görüldüğü gibi ibadet mekanı mihrap nişi ve yan galerilere sahip

değildir, ancak mekan kuzeyde, iki yanda birer kubbe, ortada bir aynalı tonozla örtülü galeri ile genişletilmiştir (Şekil 5.5). Son cemaat yeri, kuzeydeki galeri ve harim kubbesi ile oluşturulan örtü sistemi, Abdülmecid camilerinde söz konusu olmayan kademeli bir yükseliş meydana getirmektedir.

Marmara denizine hakim bir tepede bulunan Ayazma Camii, yüksek bir altyapı üzerine kurulmuş olması, askı kemerleri içindeki pilasterleri, uzun, köşk formunda ağırlık kuleleri, askı kemeri üzerinde Mihrimah Camii'nde olduğu gibi basamak basamak yükselen korniş profilleri ve yüksek kasnağı ile dikine gelişmiş bir kütle niteliğindedir. Bu kuvvetli yükseklik izlenimi, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde de hissedilmektedir (Şekil 5.6).

Caminin tek şerefeli minaresi, batı cephesindedir. Şerefe altında mukarnas benzeri elemanlara sahip minare, Küçük Mecidiye, Ortaköy ve Teşvikiye örneklerinde olduğu gibi taş külâhla bitirilmiştir.

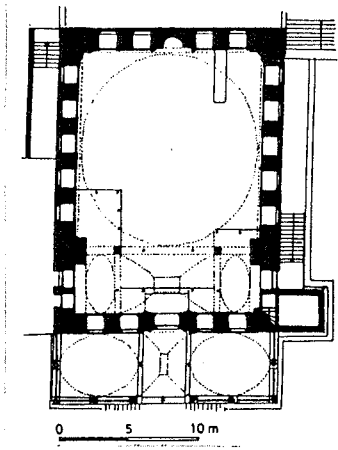
Ayazma Camii'nin askı kemerleri, Nuruosmaniye'de olduğu gibi plastik etkiye sahip değildir, hatlar da eğrisel değil, kırıktır, Abdülmecid Camileri'nden farklı olarak sivri kemer şeklindedir; pencereler de sivri kemerler içine yerleştirilmiştir. Cephede profilli silme takımları, askı kemeri kornişleri, kasnak korniş ve pilasterlerle, Küçük Mecidiye Camii'nde de dikkat çeken, ölçülü bir Barok etki gözlenmektedir.

Caminin iç dekorasyonunda, akant yaprakları, palmet motifi ve mermer taklidi kullanılmıştır. Pandantifte görülen püsküllü, kıvrımlı perde kompozisyonu, Ortaköy Camii hünkar dairesi tavan dekorunu anımsatmaktadır.

Yapı, son cemaat yeri, doğu duvarına eklenen hünkar galerisi ve yüksek, pencereci kasnağı hariç, belirgin askı kemerleri, pilasterleri, yükseklik izlenimi, pandantiflerle altyapıya oturan kubbeye sahip dörtgen harim bölümü, yüksek köşe kuleleri ve üç yönde de aynı olan cephe düzenlemesiyle Küçük Mecidiye, Ortaköy ve Dolmabahçe Camileri'nin, 18. yüzyıldaki prototipi olarak değerlendirilebilir.



Şekil 5.4. Ayazma Camii güneydoğu görünümü ve hünkar köşkü



Şekil 5.5. Ayazma Camii planı



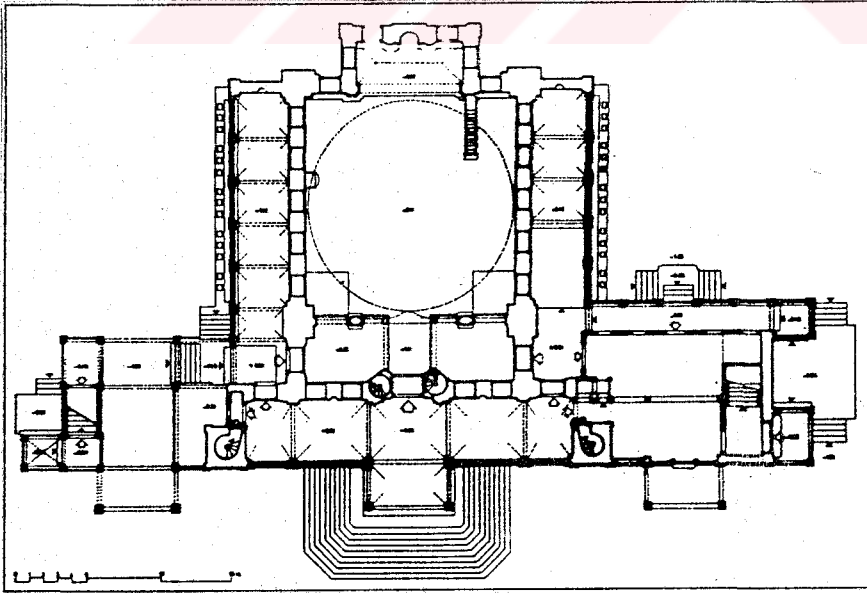
Şekil 5.6. Ayazma Camii kuzeybatı görünümü

5.1.3. Üsküdar Selimiye Camii

Selimiye Kışlası'nın yanında bulunan cami, III. Selim tarafından 1801-1805 yılları arasında hamam, sibyan mektebi ve bir muvakkithane ile birlikte yaptırılmıştır (Aslanapa, 1986, s.425).

Cami, dört yanında birer giriş bulunan şadırvanlı, geniş, dikdörtgen bir avlunun ortasında yükselir. Yapı, kare planlı, kubbe ile örtülü harim bölümü, güneyde dikdörtgen çıkma oluşturan mihrap nişi, yanlarda dışa açık, içe kapalı galeriler, kuzeyde harime açılan bir galeri, bu galerinin önünde beş kemerli son cemaat yeri ve son cemaat yerine batıda eklenen Hünkar Dairesi ile doğuda eklenen konut bölümlerinden meydana gelmiştir (Şekil 5.7).

Ondokuzuncu yüzyıl camilerinin giriş cephelerinin ayrılmaz bir parçası olan, son cemaat yeri ile hünkar mahfilinin birleşmesiyle oluşan sivil nitelikli yapı uygulamasının en erken örneği, Selimiye Camii'nde görülmektedir; kitlelerinin ölçüleri, galerilerin yan taraflara döndürülmesi ve asimetrik biçimlendirme ile bu yapının camiyle belirli bir mimari uyum içinde bütünleşmesi sağlanmıştır (Batur, A., 1985, s.1062).



Şekil 5.7. Üsküdar Selimiye Camii planı (Selçuk Batur)

Hünkar mahfili, caminin batı yan galerisi üzerinde devam eder ve buradan iç mekana kafesli bir yüzeyle açılır. İki katlı son cemaat yeri ve hünkar mahfili, klasik cami şemalarına uygun revaklı tasarımı ile Abdülmecid camilerinde uygulanan mimari düzenlemeden farklı özellikler göstermektedir.

Harimi örten kubbe, ölçüsünün büyüklüğü ve yapıda tekrarlanmaması açısından, ana mekana hakimdir. Harim bölümü, aynalı tonozla örtülü dikdörtgen bir çıkıntı oluşturan mihrap ve kuzeyde yer alan galeri ile öne ve arkaya uzamasına karşın, örtü sistemi ve diğer mimari özellikleri açısından kare bir plana sahip sayılmalıdır (Batur, S., 1994c, s.513).

Ana kütle düzeni açısından Ayazma Camii'ni andıran Selimiye Camii'nde, strüktürün esasını oluşturan kubbe, kasnak ve pandantifler aracılığı ile dört askı kemerine oturmakta, askı kemerleri köşelerde, beden duvarının kalınlaştırılarak ayak haline getirilmiş, üstünde ağırlık kulelerinin yükseldiği bölümlerine bağlanmaktadır (Şekil 5.8). Klasik dönemde Edirnekapı Mihrimah Camii'nde görülen bu kuruluş şeması ve tek kubbe ile örtülü merkezi plan özelliği bakımından Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii, Selimiye Camii ile benzerlik göstermektedir.

Nuruosmaniye'yi hatırlatan askı kemerlerindeki derin profillerle strüktürü ön plana çıkaran cami, Barok etkiler taşımaktadır. Köşelerdeki ağırlık kuleleri, plastik ve çok parçalı görünüşleri ile gelenekten ayrılmaktadırlar, Dolmabahçe Camii'nde olduğu gibi kulelerde pencereler açılması, onların mekana sahip oldukları izlenimini yaratmaktadır. Üstü kubbecikli dikdörtgen prizma şeklindeki ağırlık kulelerinde her yüzün iki yanında bulunan pilasterler, profilli başlıklarla bitirilmiş ve basık kemerlerle birleştirilmişlerdir; bu tasarım, Abdülmecid camilerinin cephe düzenlemelerinde de görülür (Şekil 5.9).

Üsküdar Selimiye Camii'nde, kasnakta açılan pencerelerin arasında, kaideleri bombeli pilasterler bulunur; Ayazma Camii'nde olduğu gibi bol pencereli cephe düzeni, alem bitişi pilasterlerle birlikte oluşturulmuştur, cephede ayrıca profilli silme takımları dikkat çekmektedir. Pilaster ve silme takımlarıyla oluşturulan cephe düzenine, Abdülmecid dönemi selatin camilerinin cephelerinde de rastlanmaktadır.



Şekil 5.8. Üsküdar Selimiye Camii güneydoğudan görünüm



Şekil 5.9. Üsküdar Selimiye Camii ağırlık kulesi detayı

Caminin minareleri, inşasından hemen sonra kalın bulunduğu için yontularak inceltilmiş, 1823 yılındaki bir lodos fırtınasında biri tamamen, diğeri kısmen yıkıldığı için her ikisi de yenilenmiştir (Batur, S., 1994c, s.512). Günümüzde taş külahlı sonlanan minarelerin, T. Allom 'un gravüründen kurşun kaplı ve külahlı oldukları anlaşılmaktadır (Eyice, 1963, s.66). Ortaköy, Dolmabahçe ve Hırka-i Şerif Camileri'nde görüldüğü gibi tek şerefeli ve hünkar kasrına oturan bir düzenlemeye sahip olan minareler, soğan karınlı pabuçları bakımından bu cami minarelerinden ayrılmaktadır. Dolmabahçe ve Hırka-i Şerif camilerinde olduğu gibi yivli olan minare gövdelerinin, söz konusu camilere göre ana kütleyle daha yakın konumları sayesinde yapı ile ilişkileri arttırılmıştır.

Giriş kapısının yanındaki pilasterlerde, kadınlar mahfili sütun başlıklarında, minber, mihrap ve vaaz kürsüsünde akant motifi; hünkar mahfili ahşap kafesinde, minberde palmet motifi görülmektedir. Bu süsleme öğeleri, Abdülmecid camilerinde de yaygın olarak kullanılmıştır.

5.1.4. Beylerbeyi Camii

I. Abdülhamid tarafından annesi Rabia Sultan anısına 1777-1778'de, Beylerbeyi İskelesi'nin bulunduğu meydanda yaptırılan cami, 1810-1811'de II. Mahmud'un emriyle değişikliğe uğramış, son cemaat yeri ve hünkar mahfili değiştirilerek yeniden yapılmış, tek minare yıkılarak yerine iki minare inşa edilmiştir (Batur, S., 1994a, s.203).

Beylerbeyi Cami'nde, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde olduğu gibi klasik iç avlunun yerini, sık pencereleli alçak bir duvarla çevrili dış avlu almıştır. Yapıda son cemaat yeri ve hünkar mahfili kütleleri, karakter ve oran açısından esas cami kısmından ayrılmaktadır. Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii'nde olduğu gibi, esas cami hacminin düşeyde gelişmiş kütlelerine karşın, ek yapı caminin kuzey cephesi boyunca, doğu-batı doğrultusunda, daha çok iki katlı bir sivil yapı izlenimini veren, yatay etkili bir kitle olarak yer almakta, minareler bu kütlelerin iki ucundan çıkmaktadır. Soğan karınlı kaidelere sahip minarelerin, önceleri taş külahlı bitirildiği, eski resimlerden anlaşılmaktadır (Kuban, 1954, s.55).

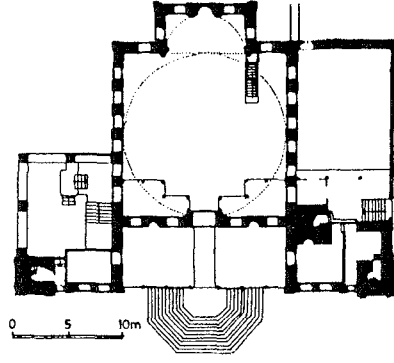
Caminin kare planlı harim bölümü, köşelerde dört yarım kubbeyle desteklenen orta kubbesi ve dikdörtgenel mihrap nişiyle, bir onsekizinci yüzyıl camisinin mekansal ve strüktürel karakterini korumaktadır (Batur, S., 1970, s.99).

Harim bölümünün kare planlı ve tek kubbeli formu, Tıbbiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii dışında, Abülmecid camilerinde de görülen bir şemadır, ancak Beylerbeyi Camii'nde ana kubbeye eşlik eden yarım kubbelere, söz konusu camilerde rastlanmaz. Dikdörtgen mihrap nişi de, Tıbbiye Camii dışında Abdülmecid camilerinde görülmeyen bir mekan elemanıdır.

Son cemaat yerine deniz tarafından merdivenlerle çıkılır, altı sütunla oluşturulan arkatla taşınan cephede, sütunlar, Teşvikiye Camii'nde olduğu gibi, piyestaller üzerinde yükselmektedir (Şekil 5.10). Hünkar mahfili girişi, yapının doğusundan verilmiştir, son cemaat yerinin üzeri, bir galeriyle harim bölümüne açılmaktadır (Şekil 5.11).



Şekil 5.10. Beylerbeyi Camii kuzey cephesi



Şekil 5.11. Beylerbeyi Camii planı (Haluk Sezgin)



Şekil 5.12. Beylerbeyi Camii güneydoğudan görünüm

İbadet mekanı dış cepheleri, bir silmeyle ayrılan çift sıralı pencereler ve yan cephelerde pencere aralarına yerleştirilmiş pilasterlerle, Abdülmecid camilerinde genellikle görülen bir düzenlemeye sahiptir. Ancak söz konusu camilerden farklı olarak Beylerbeyi Camii'nde harim bölümünde petek şeklinde şebekeli, sivri kemerli veya daire biçimli

pencereler, hünkar kasrı cephelerinde de dikdörtgen pencereler üzerinde boşaltma kemerleri bulunmaktadır (Şekil 5.12).

Beylerbeyi Camii, Tıbbiye Camii'nde olduğu gibi sekizgen kasnaklıdır; ancak bu kasnak pencereler ve yarım kubbelerle delinmiş, üzerine pencereli ikinci bir kasnak yerleştirilmiştir.

5.1.5. Nusretiye Camii

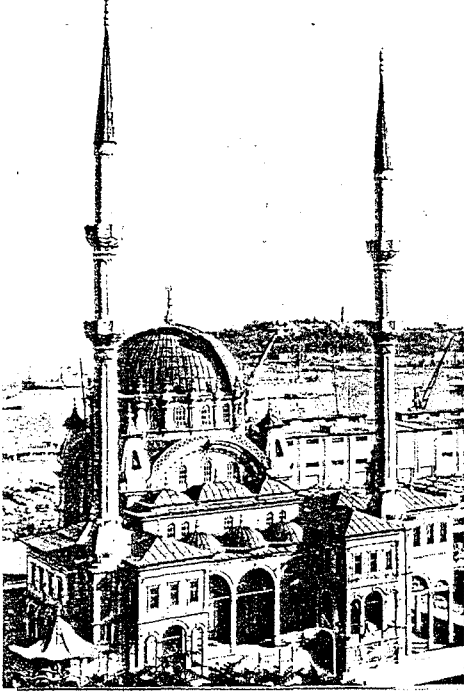
Nusretiye Camii, II. Mahmud tarafından 1823 yılında yanan Tophane-i Amire Arabacılar Kışlası Camii yerine yaptırılmıştır (Kuban, 1954, s.34). 1826 yılında tamamlan ve Tophane Camii olarak da bilinen yapının mimarı Krikor Amira Balyan'dır (Suner, 1994, s.105).

Caminin kuzeybatısında bulunan hünkar dairesi, yuvarlak kemerli mermer sütunlar üzerindedir; köşelerdeki pilasterler ve hafif silmelerle cephede çerçeveler oluşturulmuştur. Hünkar girişi, Dolmabahçe Camii'nde olduğu gibi güneyde, deniz tarafında yer alır. Sade dikdörtgen söveli pencerelere sahip hünkar kasrı ile son cemaat yeri revaklarının yuvarlak kemer formu, Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nin hünkar kasırlarında görülen sade tasarım anlayışına sahiptir.

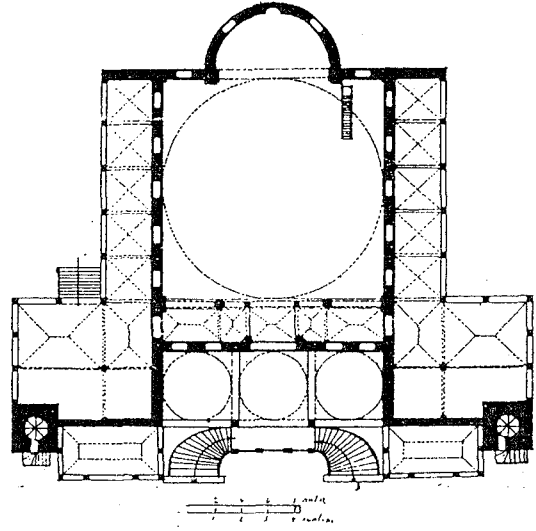
Son cemaat yerine, Ortaköy Camii'nde olduğu gibi eliptik bir merdiven çiftinden ulaşılır. Son cemaat yeri, üç küçük kubbeyle örtülü bir revaktır (Şekil 5.13). Batısında hünkar dairesi bulunan son cemaat yerinin doğusunda müezzin konutu yer alır. Plan şemasında, kubbe ile örtülü harim bölümü, kuzeyde aynalı tonozla örtülü bir galeriyle genişletilmiştir; iki yanda içe kapalı galeriler bulunur. Harim bölümünde mihrap, poligonal bir çıkmayla dışa doğru taşmaktadır (Şekil 5.14).

Minareler, kuzey cephede hünkar kasrının uçlarından yükselmektedir. Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii'nde görüldüğü gibi dalgalı yıldız şeklinde şerefelere sahip olan ve şerefe altları akant yapraklarıyla bezeli minareler, aynı şekilde kurşun kaplı külahlarla bitirilmiştir.

Klasik Osmanlı dini mimarisi pencere düzeninin son örneği Nusretiye Camii'nin dört sıralı pencere dizilerinde görülmektedir (Suner, 1994, s.106).



Şekil 5.13. Nusretiye Camii kuzeydoğu görünümü (G. Goodwin)



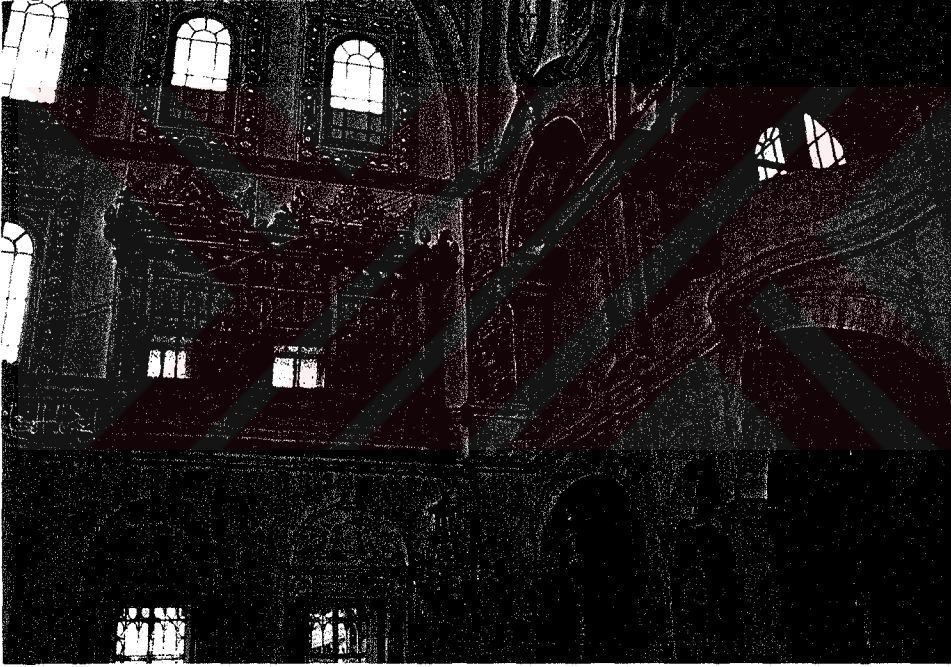
Şekil 5.14. Nusretiye Camii planı (Oktay Aslanapa)



Şekil 5.15. Nusretiye Camii güneybatı görünümü (Oktay Aslanapa)

Kubbe etrafında küçük kulecikler, kasnak pencereleri arasında kaideleri bombeli pilasterler, dört köşede soğan karınlı ağırlık kuleleri, bu kuleleri kubbeye bağlayan kıvrımlı payanda kemerleri ve korniş hatları belirgin askı kemerleriyle yapının ana kütesi Barok anlayışa sahiptir (Şekil 5.15). Küçük Mecidiye Camii'nin ağırlık kulelerinin formları, Nusretiye Camii'nin ağırlık kulelerine benzemektedir.

Sütunların üzerine oturtularak zeminden yükseltilmiş olan ana hacim, Küçük Mecidiye, Ortaköy ve Dolmabahçe Camileri'nde olduğu gibi kare altyapı üzerinde, dört büyük kemere pandantifler aracılığıyla oturan tek kubbe ile örtülüdür. Cephe düzeni, yüksek kubbe kasnağı ve küresiyle ana yapıda Barok düşeylik vurgulanmaktadır; Abdülmecid dönemi selatin camileri de kasnaklarının dar tutulmasına rağmen, cephe düzenleri ile düşey etki uyandırırılar.



Şekil 5.16. Nusretiye Camii iç mekan kuzeybatı yanı

İç mekanda harime açılan galerinin giriş aksına gelen orta bölümü, dalgalı bir plana sahiptir. Hünkar mahfili, altın yaldızla bezeli bir kafesle batı duvarında çıkma yapmaktadır (Şekil 5.16). İbadet mekanı alt sıra pencerelerinin, üzeri dairesel silmeler içinde kabartma akant yapraklarıyla bezeli mermer sövelerinin dört köşesi, kabartma çiçek rozetleriyle dekore edilmiştir (Şekil 5.17). Benzer çiçek rozetleri, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde iç ve dış dekorda yaygın olarak kullanılmıştır.

Akant yaprakları ile bezeli ve minare gibi dalgalı hatlara sahip vaaz kürsüsü, tek ayaklı, arkalıksız ve kadeh şeklindeki formuyla, incelenen camilerde çoğunlukla görülen bir biçime sahiptir.



Şekil 5.17. Nusretiye Camii iç mekan doğu yanı

5.2. Dolmabahçe Sarayı

Bu araştırmanın kapsamı çerçevesinde, ondokuzuncu yüzyıl ortalarında kente yeni bir görünüm kazandıran Dolmabahçe Sarayı'nın kısa bir tarihçesi verildikten sonra, sadece incelenen camilerle ortak olan özelliklerine değinilecektir.

Birçok yapıdan oluşan bir kompleks olarak 19. yüzyılın en önemli yapı etkinliği ve çevre düzenleme girişimi olan ve Galata ile Beyoğlu'nun gelişimiyle bütünleşen Dolmabahçe Sarayı, Osmanlı yöneticilerinin Batı'ya dönük gelişme siyasetinin bir simgesi sayılmalıdır; kentsel oluşum açısından da, İstanbul'un fizyonomisini değiştiren, gelecekteki gelişmeleri etkileyen bir düzenlemedir (Batur, A. ve Batur, S., 1985, s. 1068).

I. Ahmed zamanında doldurulan bir koy üzerine yapıldığı için bu adı alan saray, 1842-1856 yılları arasında, Garabet Balyan tarafından inşa edilmiştir. Sarayın yeri,

16. yüzyıldan beri “saray bahçesi” konumunda idi ve padişahların geçici ikametleri için kasır ve sahil sarayları barındırmaktaydı. İlk kez Topkapı Sarayı’nu kasvetli bulan II. Mahmud, Dolmabahçe’de sürekli oturmayı düşünmüş, bu amaçla saray 1809’da yeniden düzenlenmiştir. Abdülmecid’in tahta çıkışından bir süre sonra bu sarayı yetersiz buluşu ve Osmanlı Devleti’nin şanına layık bir saray yapımını istemesi, hem yeni yaşam biçiminin gereksinmelerine, hem de imparatorluk ve saltanat için bir “simge yapı” gerçekleştirme isteğine bağlanabilir (Batur, A. ve Batur, S., 1985, s. 1068-1069).

Sarayın kara tarafındaki girişlerinden ikisi de anıtsal karakterlidir. Sarayın denize paralel ekşeni üzerinde yer alan Hazine Kapısı, oval bir girinti yapan girişin ortasındadır. Yuvarlak kemerli kapıda, kemerin iç yüzeyi, kaset tavan içinde çiçek rozetleriyle bezenmiştir. Benzer yaklaşım, Dolmabahçe Camii kubbe yüzeyinde, yağlıboya motiflerde görülmektedir. Kapının üstünde korniş kısmı, akant yapraklarıyla bezeli dekoratif pilasterler arasında çiçek rozetleriyle dekore edilmiştir. Bu tasarıma, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii kasnak dekorasyonunda rastlanmaktadır. Kornişin üzerindeki saçakta görülen dış frizi, Küçük Mecidiye Camii’nde de kullanılmıştır. Dairesel kapı kemerini üzengi hizasında kesen silmenin üzerindeki dekoratif kemer motiflerine sahip dekorun benzeri, Ortaköy Camii dış cephesinde kolon başlığında görülmektedir (Şekil 5.18).

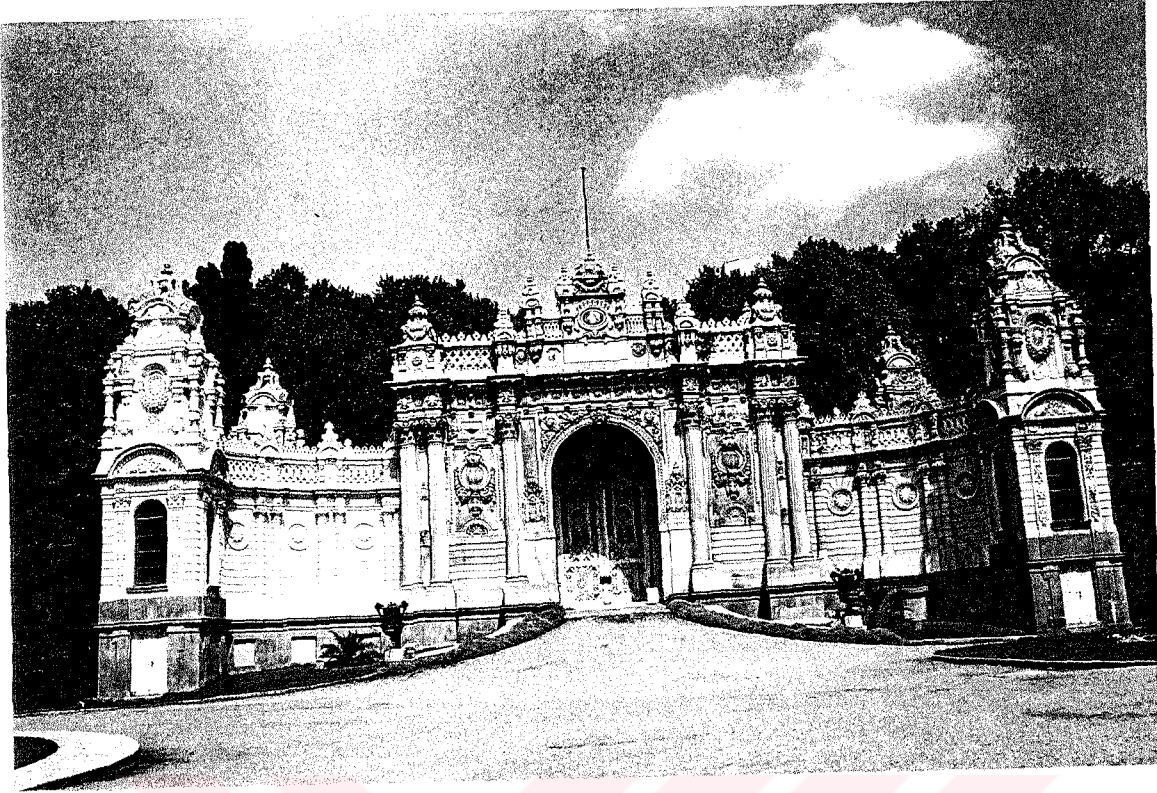
Dolmabahçe-Beşiktaş Caddesi üzerindeki Saltanat Kapısı, Hazine Kapısı’na oranla daha özenle dekore edilmiş ve geniş tutulmuştur. Sırt sırta getirilmiş bir çift içbükey duvardan oluşan kapı, meydandaki saat kulesiyle eş bir biçimlenme göstermektedir (Batur, A. ve Batur, S., 1985, s.1070). Bu kapı, içbükey planı, kütlede kopacak kadar heykelleşen plastik öğeleri, taş oyma ve kabartma yoğun dekoru, çiçek rozetleri ve tepelikleriyle, Ortaköy Camii dış cepheleriyle benzer bir yaklaşım içindedir. Özellikle köşe kulelerinin dört yanda dairesel alınlıklarla biçimlenen kaideye oturan, dört yüzünde girland motifi ile bezeli çiçek rozetleri bulunduran ve köşelerde sütunlarla tutulan tasarımı, Ortaköy Camii’nin ağırlık kulelerini andırmaktadır. İki yanda yer alan, piyestaller üzerinde yükseltilmiş çifte sütunlar Dolmabahçe Camii ağırlık kulelerini anımsatırken, kompozit başlıklı sütunların alt bölümlerinin yivsiz, üst bölümlerinin yivli tasarımı, Ortaköy Camii cephesindeki daire kesitli kolonların görünümü ile benzerlik içindedir (Şekil 5.19).



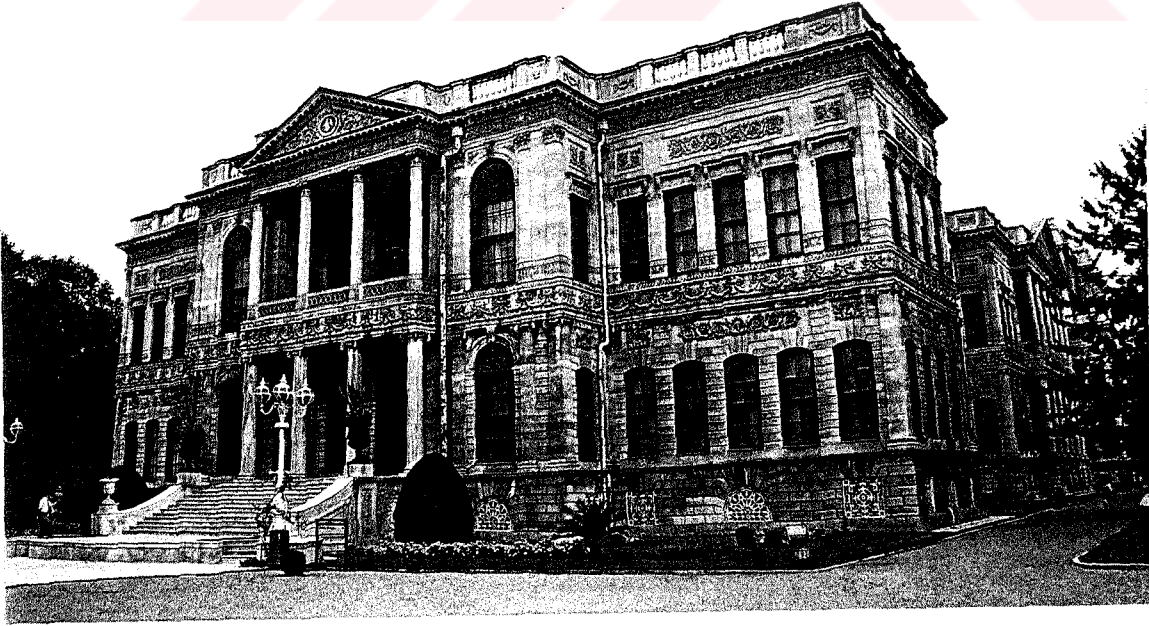
Şekil 5.18. Dolmabahçe Sarayı Hazine Kapısı iç görünümü

Sarayın ana yapısı, birbirine eklenmiş üç bölümden meydana gelmiştir; bu bölümler, Resmi Daire (Mabeyn-i Hümayun), Muayede Salonu ve Hünkar Dairesi ile haremi içeren Hususi Daire Bölümü'dür (Batur, A. ve Batur, S., 1985, s. 1071-1076).

Sarayın dış cephesinde, bodrum katta görülen rustik düzenleme, Hırka-i Şerif Camii cephelerinde de ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde değişmeli sıralanan yarım daire ve kare şekilli pencereler, Hırka-i Şerif Camii'nin kutsal emanet mekanının alt bölümünü anımsatmaktadır. Katları ayıran korniş üzerindeki fiyonklu girland motifi, Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii minarelerinin petek bölümünde de görülmektedir (Şekil 5.20).



Şekil 5.19. Dolmabahçe Sarayı Saltanat Kapısı deniz tarafından görünüm

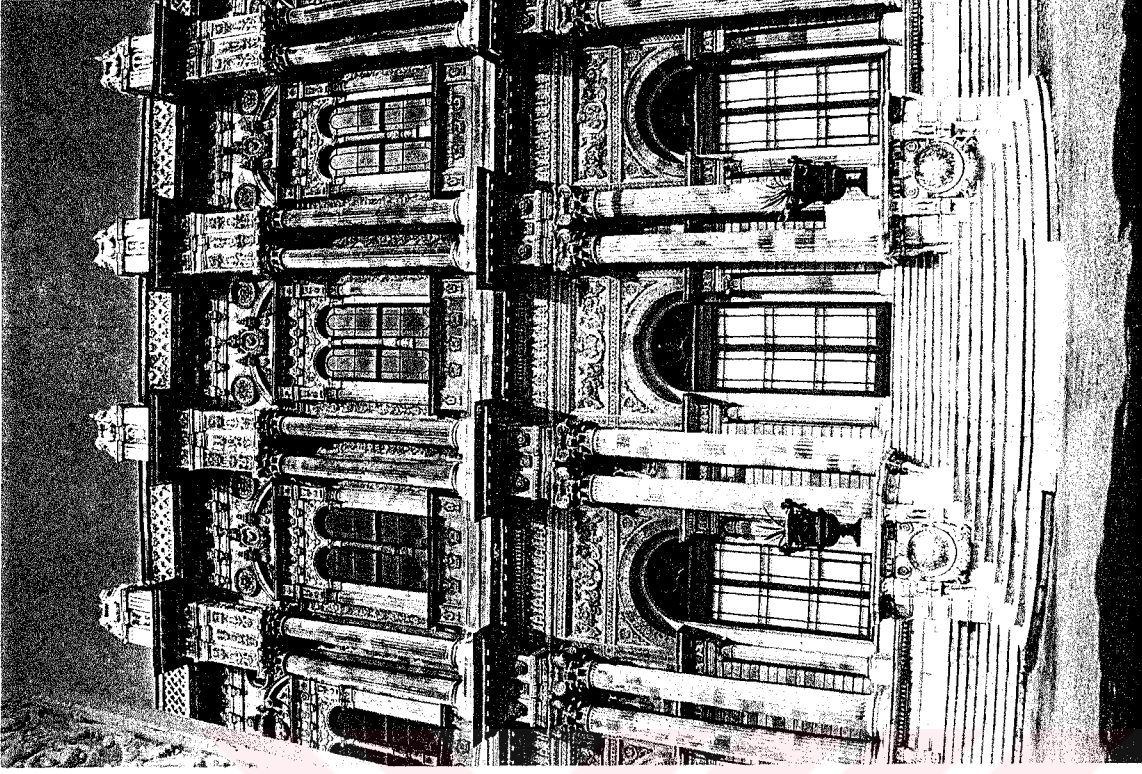


Şekil 5.20. Dolmabahçe Sarayı Resmi Daire

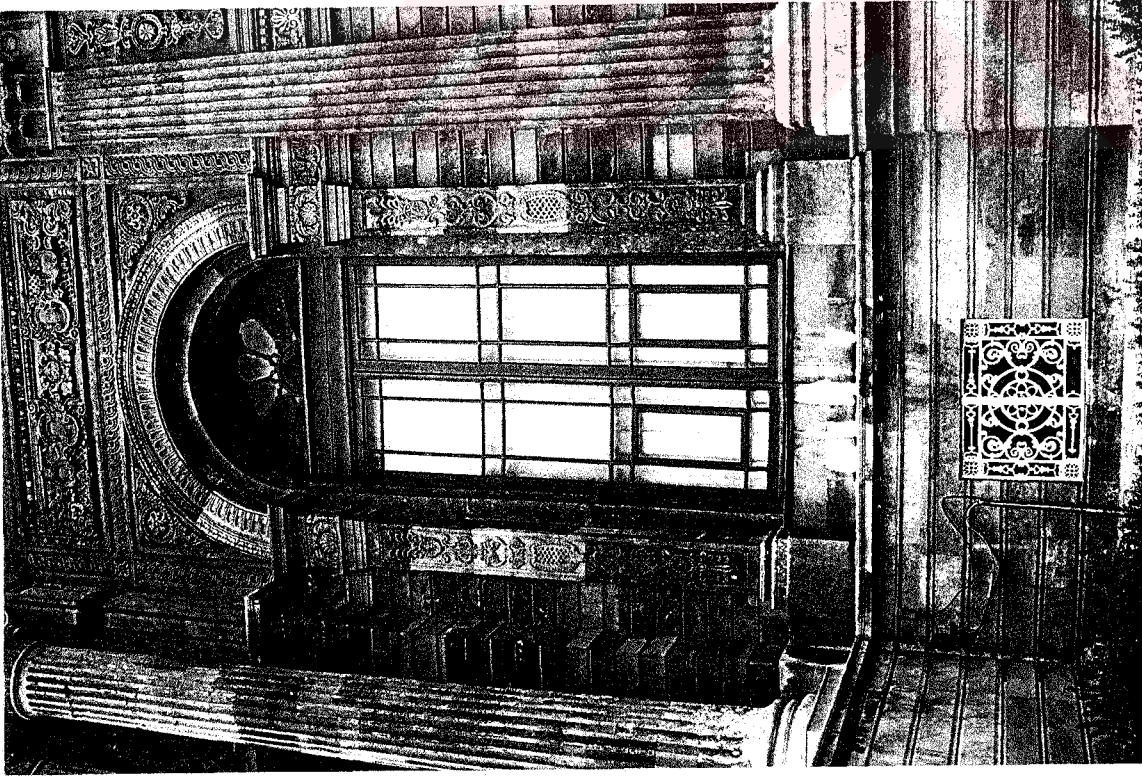


Şekil 5.21. Dolmabahçe Sarayı cephe detayı

Sarayın bodrum kat cephelerinde görülen yarım daire biçimli pencereler, Ortaköy Camii hünkar kasrı giriş cephesinde ve Hırka-i Şerif Camii kasnağında da kullanılmıştır. Saray cephelerindeki, üzengi hizasında silmelerle kesilen, kilit taşı akant yapraklarıyla bezeli, kademeli dairesel kemerler içinde açılmış pencereler, Abdülmecid dönemi selatin camilerinin pencere düzenlemeleriyle benzerlik gösterirler (Şekil 5.21). Pencere kemeri yayına paralel çiçek motifi, Küçük Mecidiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii pencerelerinde de görülmektedir. Özellikle Küçük Mecidiye Camii pencereleri, iki yandan kaide üzerinde yükselen pilasterlerle kuşatılmış yuvarlak kemerler içindeki düzenleriyle, Muayede Salonu dış cephesindeki pencerelerle benzerlik içindedirler. Cephede kullanılan yumurta ve ok motifi, örgü motifi, palmet yaprağı, kıvrım dallar ve çiçek rozetleri, incelenen camilerde de dış cephe ve iç mekanda göze çarpmaktadır (Şekil 5.22). Muayede Salonu giriş cephelerinde görülen çifte sütunlar, Dolmabahçe Camii ağırlık kuleleri tasarımında da kullanılmıştır. Bu cephe, bir kornişle ayrılan, iki kat boyunca devam eden sütunlar, çiçek rozetleri, dış frizi, dairesel alınlıklar ve tepeliklerle Ortaköy Camii harim bölümü cepheleri ile dikkat çekici bir benzerlik içindedir (Şekil 5.23).



Şekil 5.23. Dolmabahçe Sarayı Muayede Salonu cephesi



Şekil 5.22. Dolmabahçe Sarayı cephe detayı

İç mekan tasarımında, Resmî Daire duvar yüzeyleri, incelenen camilerde görüldüğü gibi, pilasterlerle bölünmüştür. Zülvecheyn Salonu'nda bir dikdörtgenin kenarlarının içbükeyleştirilmesiyle orta mekanda hissedilen oval tasarım, Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı yan kanatlarında söz konusu olan oval planlı tasarımı hatırlatmaktadır.

Dolmabahçe Sarayı'nda, binanın iki plan birimini birleştiren bir çekirdek mekan olan büyük barok merdiven, üstten demir strüktürlü cam örtüyle aydınlatılmıştır; gotik kemerli tonoz biçimindeki örtü, yüzyılın sonuna doğru yaygınlaşan metal-cam malzemeyle oluşturulmuş örtülerin sade ve erken bir örneği olarak nitelendirilebilir (Batur, A. ve Batur, S., 1985, s.1072-1073). Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii'nde, aynı malzemelerle oluşturulmuş, iç mekana aydınlık sağlayan büyük cam yüzeyler, malzeme ve işlev açısından benzer bir tasarım anlayışına sahiptir.

Boyutları ve konumuyla saray yapısının merkez ögesi durumunda olan Muayede Salonu, kareye yakın bir altyapı üzerinde, içerden kubbeyle, dışarıdan çatıyla örtülü bir binadır; taşıyıcı strüktür olarak dört ayağa oturan merkezi bir şeması vardır (Batur, A. ve Batur, S., 1985, s.1074).

Muayede Salonu kubbe dekorunda, Ortaköy Camii'nde olduğu gibi mimari tasvirler kuşaklar oluşturur ve benzer şekilde bir sütun-kemer mimarisi söz konusudur, ancak baldakenvari bir izlenim yaratmaya yönelik bir düzenleme görülmez. Perspektifte derinlik, söz konusu cami dekoruna göre daha ustaca verilmiştir (Ögel, 1987, s.118). Pandantifte Ortaköy Cami'nde olduğu gibi mimari bir motif yer almaz. Bunun yerine çiçekli bir vazo ile bu yüzeyler bezenmiştir. Kubbe eteğinde yüklü, kıvrımlı kartuşlu, istridye kabuklu, taçlandırılmış vazolu bir süsleme kuşağı vardır; bundan sonra esas mimari sahne başlar. Ortaköy Camii'ndeki gibi iki yana çekilmiş perdeler, derin bir tonoz kemerle arkasında iki sütuncuk ve bunları bağlayan kemerin görüldüğü bir sahneyi bakışa açar. Kemer boşluklarında, Ortaköy Camii'nde olduğu gibi beyaz bulutlarla mavi gökyüzü görünür. Perdelerin alt hizasında yaratılan düzenle, ince bir parmaklığın sınırladığı bir *loggia* izlenimi uyanmaktadır. Arada yer alan ve iki pilaster ile sınırlanmış nişlerde de salondaki vazoların benzeri çiçekli vazo tasvirleri bulunmaktadır. İkinci kuşakta, korkuluklar arasında iki kemer gözü şeklinde ışınal bölmeli bir pencere çifti, daha büyük bir kemerle çerçevelenmiştir. Kemerin üzerinde katlanarak sarkan drapeli bir perde bulunur. Kubbe merkezine doğru daralan son

pencere kuşağında, pencereler yine çift, fakat daha küçüktür. Bu pencerelerin, alt sıradaki perspektif kısaltmalı pencerelere göre bütünüyle görülen yüzeyleri, bölgelerin birbirine göre düzenlenmediğini vurgular. Bu dekorda, üç katlı bir yapıdan çok, benzer yüzeyleri bulunan ayrı katlar söz konusudur (Ögel, 1987, s.120), (Şekil 5.24).

Kompozisyon farklılıklarına rağmen, Ortaköy Camii ve Muayede Salonu'nun kubbe yüzeyi tasvirleri ortak bir temel unsura, kemerli sütuna dayanır. Dekorda sütun-kemer motifi, Nuruosmaniye Camii'ndeki ilginç yaygınlığından sonra, Barok anlayışın görüldüğü bu iki kubbe de yine egemen olmuştur. Kubbenin hükümdar yapılarında yaygınlaşan gök sembolizmi, bu iki kubbe de varlığını sürdürmektedir. Bütün mimari tasvirler, mavi bir gökte yer alan semavi mimarinin unsurlarıdır. Baldakenler, *loggia'lar*, gök mimarisinin unsuru cennet köşkleridir; kat kat yükselişler ise, gök katlarını sembolize eder. Osmanlı camilerinin geleneksel gök sembolizmi, Ortaköy Camii'nde yeni bir yorum kazanırken, saray kubbesi de "cennet misal köşkleri" ile sultan sarayını taçlandırmaktadır (Ögel, 1987, s. 122).

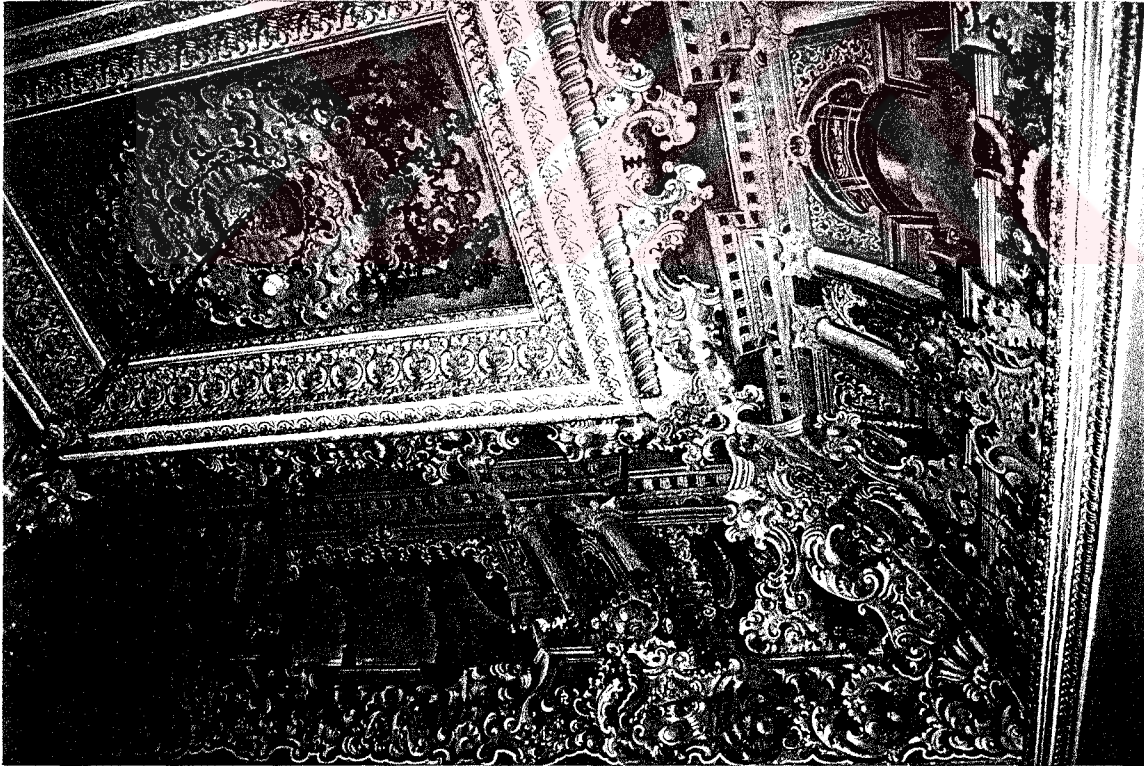
Abdülmecid dönemi selatin camilerinde yaygın olan, ortasında bir dairenin yer aldığı şerit motifi, Muayede Salonu kubbe yüzeyi dekorunda, pilaster ve kemerlerin yüzeylerinde, altyapıyı oluşturan pilasterlerde görülmektedir. Sütunların taşıdığı korniş üzerinde bulunan dış frizi ve çiçek rozetleri de, incelenen camilerde kullanılan dekor unsurları arasındadır.

Muayede Salonu'nun merkezini üst seviyede, kısa kollu bir haç planı sağlayarak kubbe örtüsüne hazırlayan derin kemer tonozların duvar yüzeylerinde göz aldatmacanın (trompe d'oeil) ilginç örneklerinden sayılabilecek, inandırıcı bir perspektif kısaltmayla derinlemesine sıralanan sütun dizileri ve avize bulunur. Muayede kubbesinin en yakın benzeri, Hünkar hamamı dairesinin dinlenme odası tavanında görülür (Ögel, 1987, s.120). Bu mekanda görülen sütun ve kemerlerle oluşturulan dekorun benzeri, Ortaköy Camii hünkar dairesi tonoz tavan dekorunda ortaya çıkmaktadır (Şekil 5. 25).

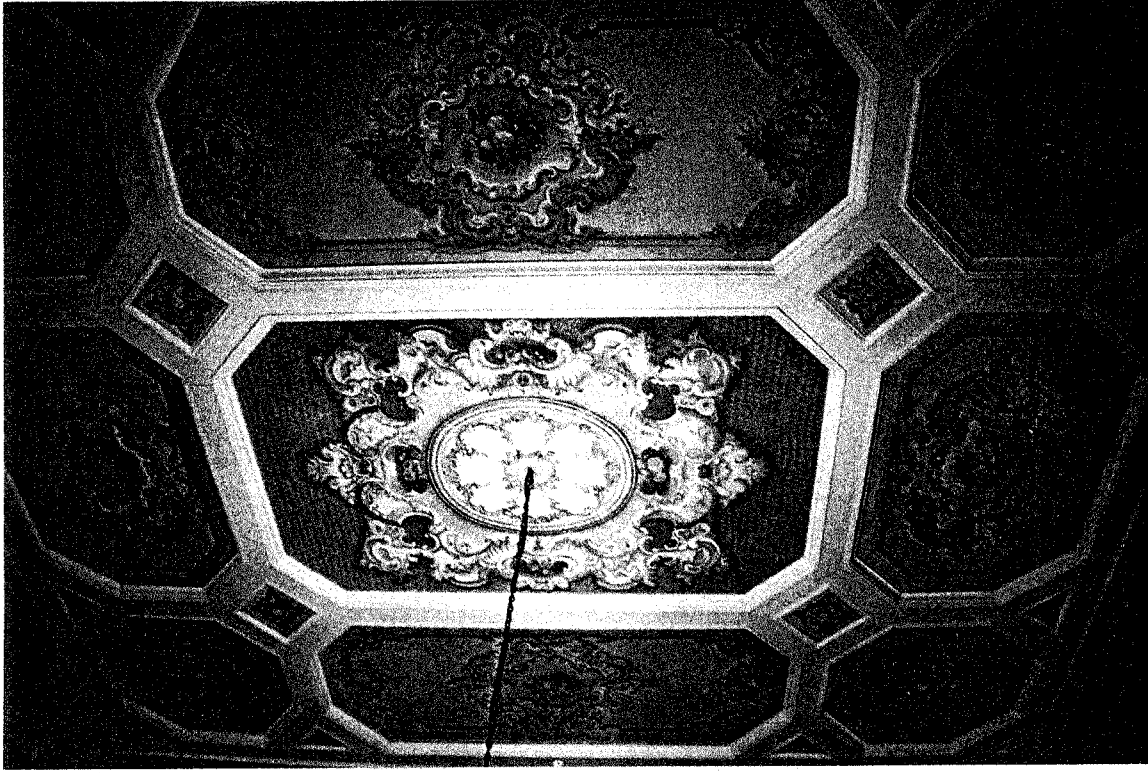
Harem kanadında, tavanlarda birbirinden farklı geometrik çerçeveleme yapılmış, gölgeli barok kıvrım dallardan oluşan zemin bezemesi üzerine kartuşlar içinde çiçek resimleri işlenmiştir (Batur, A. ve Batur, S., 1985, s.1077), (Şekil 5.26).



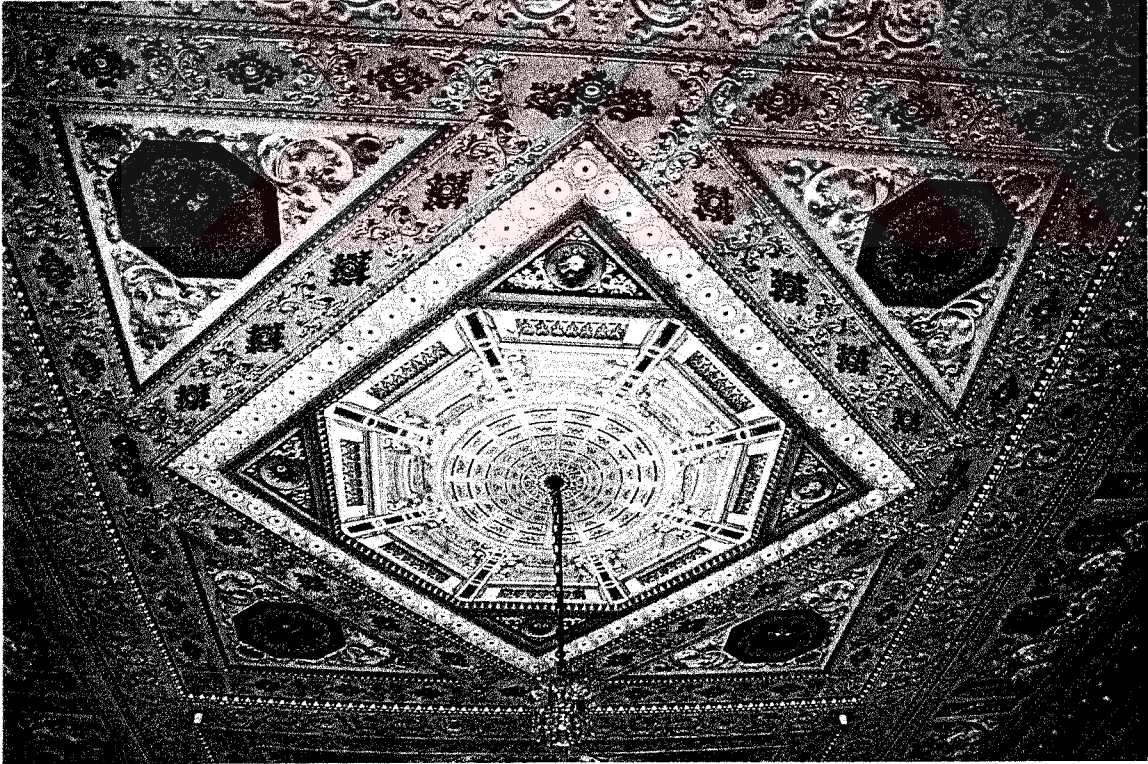
Şekil 5.24. Dolmabahçe Sarayı, Muayede Salonu kubbe yüzeyi dekoru



Şekil 5.25. Dolmabahçe Sarayı, Hünkar Hamamı Dinlenme Odası tonoz tavan dekoru



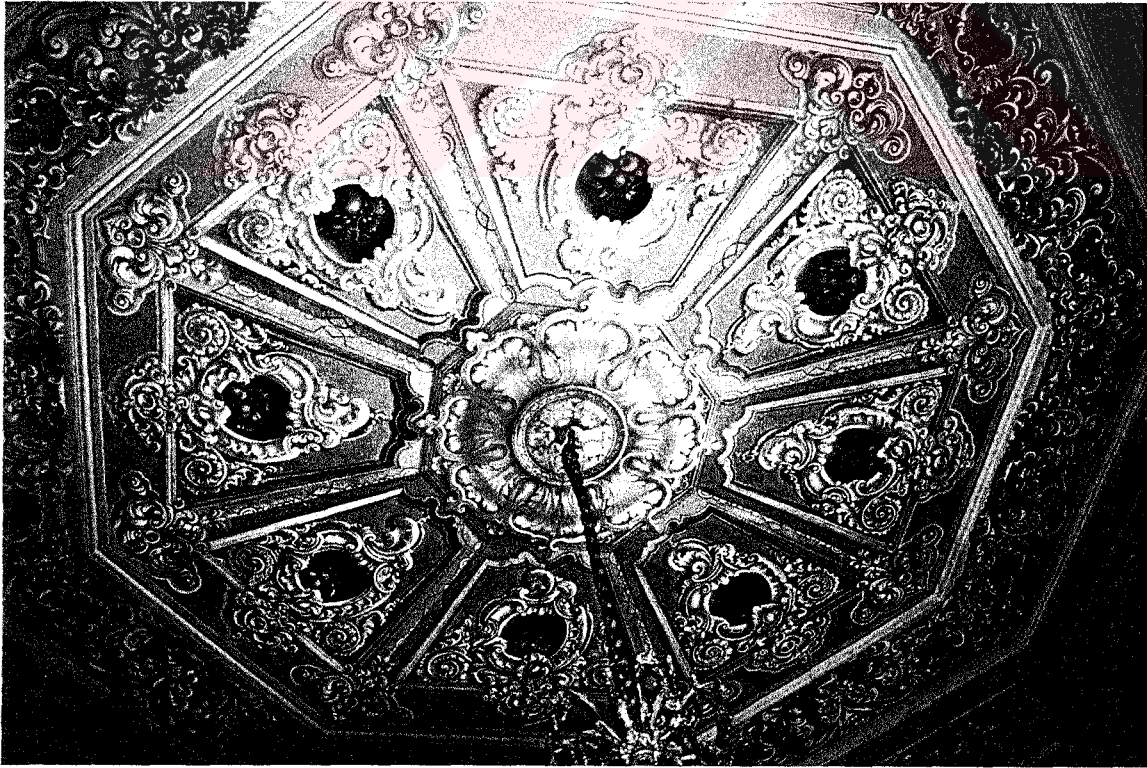
Şekil 5.26. Dolmabahçe Sarayı, Harem kanadından tavan dekoru örneği



Şekil 5.27. Dolmabahçe Sarayı Hünkar Dairesi bölümünde Pembe Salon tavan dekoru

Sarayın harem kanadında bulunan, pembe salonun tavan dekorunda, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde de kullanılan, ortası daire motifli şeritler, merkezde bulunan sekizgenin köşelerine uzayan bir düzede ortaya çıkmaktadır (Şekil 5.27).

Hırka-i Şerif Camii hünkar dairesi tavan dekoru, geometrik çerçeveler içinde kıvrım dallı bitkisel bezemelere sahip olması bakımından, harem bölümü tavan dekorları ile benzerlik gösterir; ancak hünkar dairesi dekorundaki bezemelere saraydaki gibi gölgeli bir derinlik kazandırılmamıştır. Harem bölümünde görülen, kıvrım dallarla oluşturulmuş kartuşlar içinde yağlıboya doğa ve mimari konulu kompozisyonlarla oluşturulan tavan dekorunun benzeri, Resmi Daire Bölümü'nde de kullanılmıştır. Bu kartuş düzenlemesi, Dolmabahçe Camii iç mekanında, alt sıra pencerelerinin üzerinde görülen, ancak içleri dekorlu olmayan kıvrım dallı kartuşlarla benzerlik içindedir (Şekil 5.28). Bu bölümde kare kasetler içinde barok kıvrım dallardan oluşan kartuş ve rozetlerle bezeli tavanların çerçevelerinde akant yaprağı ve yumurta dizisi görülür. Küçük Mecidiye Camii hünkar dairesi tonoz tavanında görülen dekor da, yıldızlı ve kartuşlar içinde kıvrım dallı bezemesiyle, Resmi Daire Bölümü'nde yer alan Süfera Salonu tavan dekorunun daha sade ve küçük ölçekli bir benzeridir.



Şekil 5.28. Dolmabahçe Sarayı Resmi Daire bölümünden bir tavan dekoru örneği

5.3. Geç Tarihli Benzer rnekler

5.3.1. Sa'dâbâd Camii

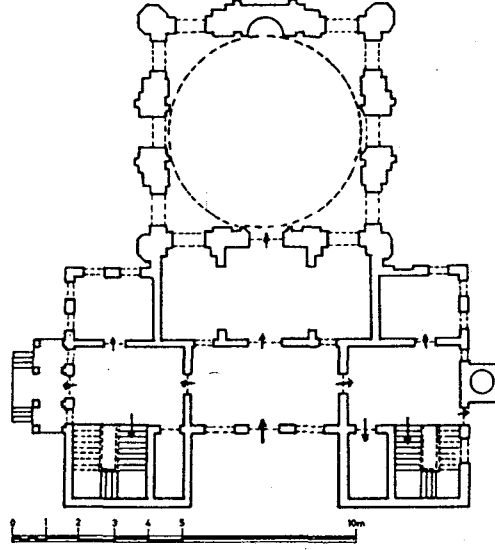
Kağıthane Deresi kıyısında bulunan Sa'dâbâd Camii, Sultan III. Ahmet tarafından Çağlayan Kâsrı ile birlikte 1722' de yapılmış, III. Selim (1789-1807) ile II. Mahmut (1808-1839) zamanında iki defa tamir görmüştür. Bugünkü camii ise Abdülaziz (1861-1876) tarafından 1862'de yeniden yaptırılmıştır. Mimarı Sarkis Balyan büyük bir olasılıkla kardeşi Agop Balyan ile birlikte yapıyı gerçekleştirmiştir (Batur, S., 1994b, s.386).

Sa'dâbâd Camii, kare planlı, pandantifli tek kubbeli harim bölümü ve kuzeyde iki kanat halinde düzenlenmiş hünkar kasrı ile Ortaköy Camii, Dolmabahçe Camii, Teşvikiye Camii ve Küçük Mecidiye Camii'ne benzerlik gösterir. Hünkar kasrının boyutları, içeri çekilmiş giriş bölümü, yan kanatlarda birbiriyle bağlantılı üçer mekandan oluşan düzenlemesi, Ortaköy Camii hünkar kasrına benzemektedir.

Ana giriş kapısı üzerindeki yüksek kabartma kıvrımdal bezemeli, tuğralı tepelik, Ortaköy Camii giriş kapısında görülen düzeni andırmaktadır.

Kesme taşla örölmüş tek şerefeli minare, gerek sütunlu şerife düzenlemesi, gerek kasa, orta aksta eklenmiş konumu ile Küçük Mecidiye Camii minaresine benzemektedir. Camiinin giriş holü ile harim mekanı arasında, harimden üç açıklıkla ayrılan, son cemaat yeri olarak nitelendirilebilecek hazırlık mekanı bulunmaktadır (Şekil 5.29). Bu hazırlık mekanının konumu, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nin kapalı ön cemaat yeri düzenlemesine benzemektedir.

Yapının doğusunda, batısında bulunan minare ile aynı aks üzerinde, merdivenlerle yükseltilmiş bir platform üzerinde, düz atkılı, dört kare kesitli desteğe oturan hünkar girişi portiği bulunur. Portik, konum açısından Küçük Mecidiye Camii'nin hünkar girişine benzer, yalnız doğu tarafta bulunur, portik düzenlemesi ise Ortaköy ve Dolmabahçe Camileri'nin hünkar girişine benzerlik gösterir.



Şekil 5.29. Sa'dâbâd Camii planı (Oktay Aslanapa)

Harim bölümü, doğu ve batı yanda, Ortaköy Camii ve Küçük Mecidiye Camii'nde olduğu gibi her cephede üç aksta açılmış, çift sıralı altı pencereye sahiptir. Pencereleer, cephenin iki yan bölümünde Ortaköy Camii'ne benzer şekilde içbükey düzenlenmiştir.

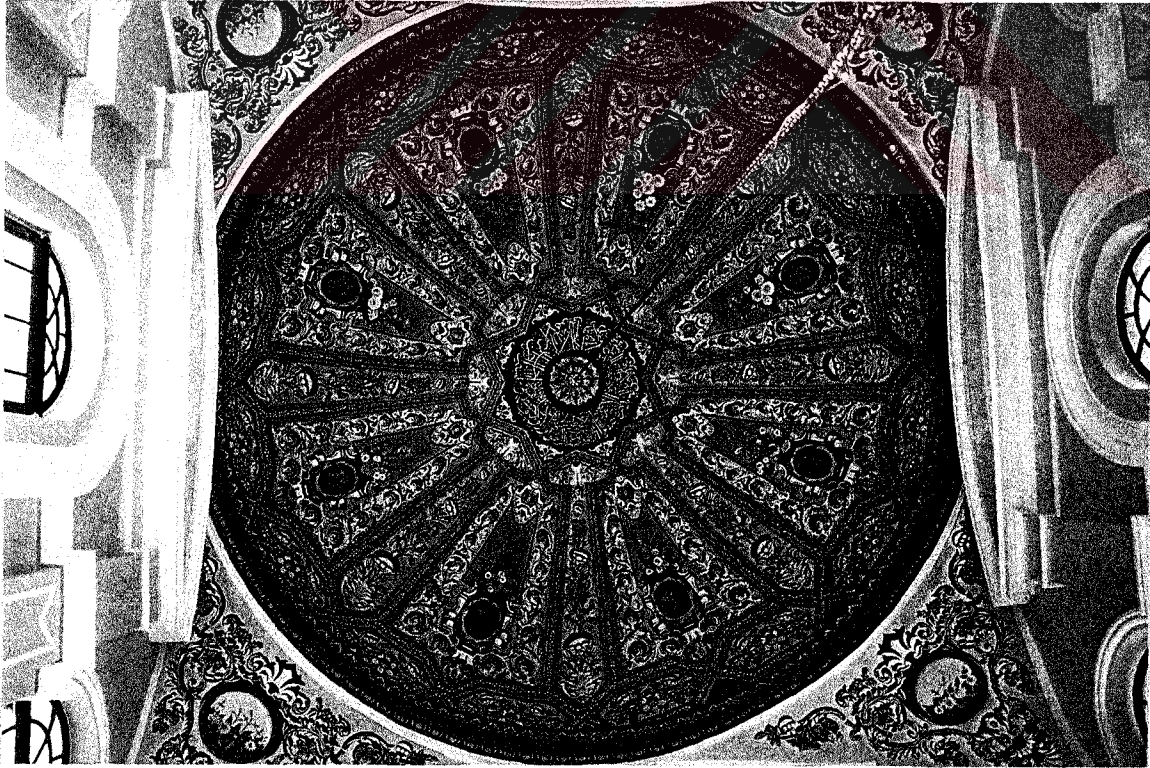
Beden duvarları köşelerde sekizgen planlı ayaklar halindedir, pencereler arası, incelenen çamilerde görüldüğü gibi pilasterlerle bölümlenmiş, pencere sıraları bir kornişle ayrılmıştır. Saçakta dış frizi görülür, orta aks pencereleri, kademeli yuvarlak kemerlerle belirgin hale getirilmiştir, üst sıradaki orta pencerenin kemeri, Dolmabahçe Camii askı kemerinde görülen frizdekine benzer bir motifle dekore edilmiştir (Şekil 5.30).

İç mekanda da pencereler birbirinden Abdülmecid dönemi selatin camilerinde görüldüğü gibi, yatayda kornişler, düşeyde pilasterlerle ayrılmıştır. Duvarlar sadedir. İç yüzeylerin, özgün halinde de kalemişi bezenmiş olması ihtimali vardır (Batur, S., 1994b, s.388).

Kenarları kûfi frizli mihrap nişi, pencere kemerlerinde görüldüğü gibi yuvarlak değil, sivri kemerlidir, bu bakımdan incelenen camilerin mihraplarından farklılaşır. Ancak, mihrapta kullanılan geleneksel mukarnas kuşakların dışa doğru yuvarlatılmasıyla, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde de görülen kubbeli bir bina görüntüsü yaratılmıştır (Ögel, 1998, s.191).



Şekil 5.30. Sa'dâbâd Camii doğu cephesi



Şekil 5.31. Sa'dâbâd Camii kubbe dekoru

Kubbe yüzeyi bezeme ile sekiz bölüme ayrılmış, her bölüm kartuşlar ve bitkisel bezemeyle dekore edilmiştir. Merkezde yer alan ayet kuşağı, Dolmabahçe Camii pandantif dekorunda da görülen, iç içe geçmiş iki kareden oluşan bir motif içine yerleştirilmiştir. Pandantiflerde derinlik kazandırılmış bitkisel bezemeler, kartuşlar içindeki çiçek kompozisyonlarını çevreler (Şekil 5.31).

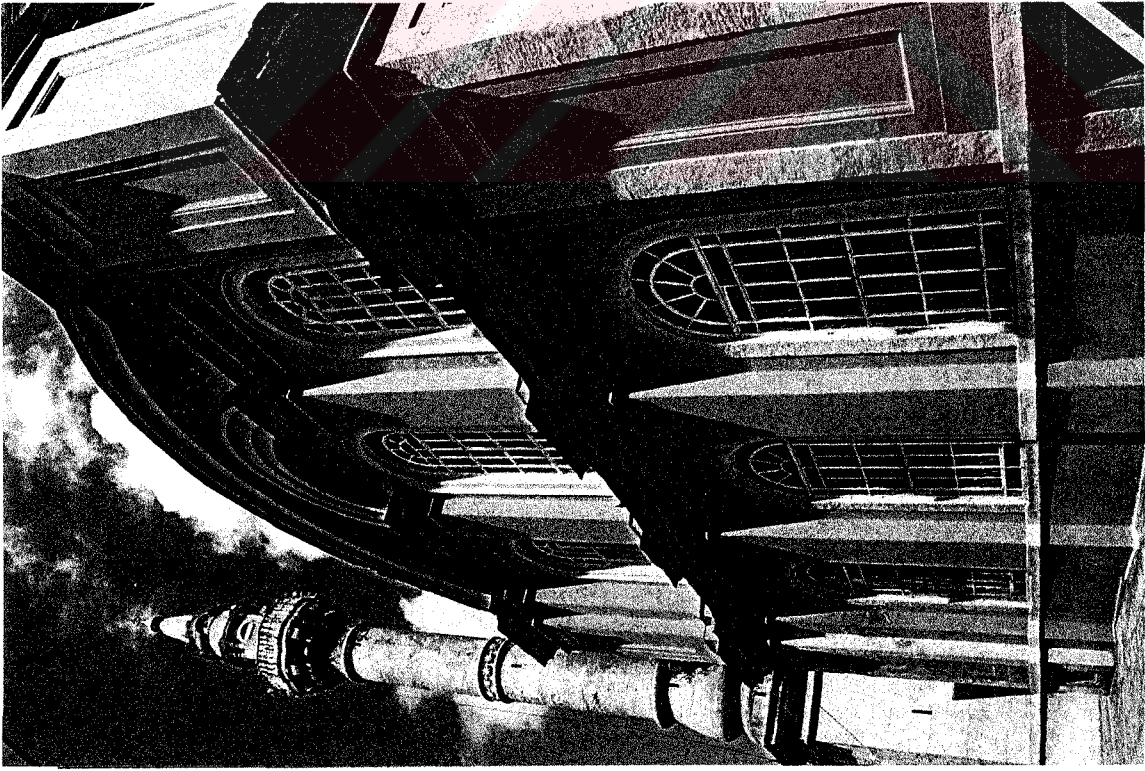
5.3.2. Altunizade Camii

Üsküdar'da bulunan Altunizade Camii, Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde önemli görevler üstlenen devlet adamı Altunizade İsmail Zühdi Paşa (1806-1887) tarafından, 1282 / 1865'te hamam, sibyan mektebi, muvakkithane, dükkanlar, fırın, imam ve müezzin meşrutaları ile çeşmeden meydana gelen bir külliye ile beraber yaptırılmıştır (Arlı, 1993, s.230).

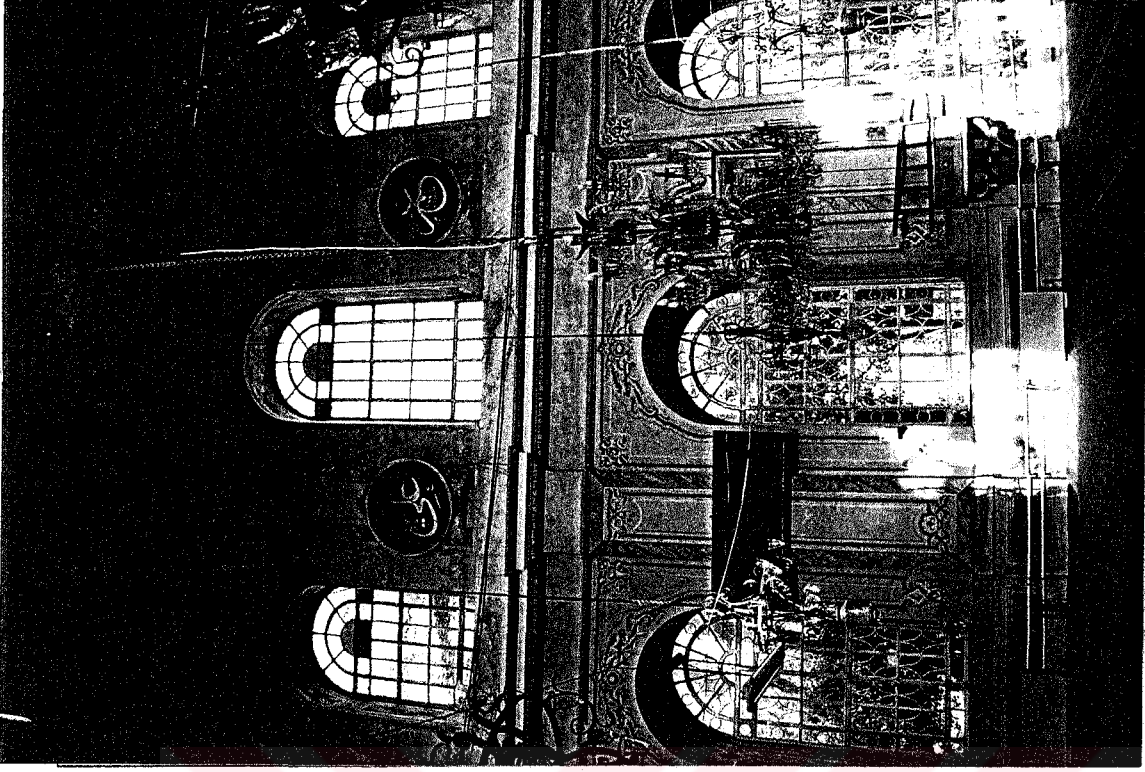
Caminin harim bölümü, Abdülmecid camilerinin çoğunda görüldüğü gibi kare planlı ve tek kubbe ile örtülüdür. Harimin kuzeyindeki üç birimli son cemaat yeri, kapalı mekan niteliğindedir; ortadaki birimi aynalı tonoz, yanlardakiler beşik tonozla örtülmüştür. Bu mekanın üst katında, müezzin ve hanımlar mahfili bulunmaktadır.

Duvarlar ve son cemaat yerinin batısında yapıya dıştan bitişik minare kesme taştan yapılmıştır, harimi örten bağdadi kubbe ise dışardan kurşunla, içerden sıva ile kaplanmıştır (Arlı, 1993, s.23). Bağdadi kubbenin ağırlığı sınırlı olduğu halde, harimin köşelerine kalın ayaklar konmuş, kubbe pandantiflere ve basık bir kemer ile bağlanan bu ayaklara oturtulmuş ve bu tasarımla kubbenin kagir olduğu ve ağırlığının kemerlerle köşe ayaklarına verildiği izlenimi yaratılmıştır. Ortaya çıkan bu strüktür düzeni, Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nin taşıyıcı sistem tasarımlarıyla benzerlik gösterir.

Harim duvarlarında, çift sıra halinde açılan, büyük boyutlu, yuvarlak kemerli üçlü pencere düzenlemesi, pencerelerin düzeyde pilasterler, yatayda korniş ile çerçevelenmesi, ortadaki pencere üzerinde iki yandaki pilasterlerin askı kemeri içinde bir kemerle birleşmesi ve iki kemer arasında kalan yüzeyin sınırlara paralel, kavisli silmelerle bölümlenmesi, Küçük Mecidiye Camii'nin cephe özelliklerine uygundur.



Şekil 5.32. Altunizade Camii batı cephesi



Şekil 5.33. Altunizade Camii doğu yanı

Yapıya dıştan bitişen ve dikdörtgen prizma şeklinde bir kürsü üzerinde yükselen, petek kısmı çifte sütunlarla dekore edilmiş minare de Küçük Mecidiye Camii minaresine benzerlik gösterir. Şerefenin altında yer alan volütler ve akant yaprakları Ortaköy Camii, Hırka-i Şerif Camii ve Dolmabahçe Camii'nde görülürken, taş külah kullanımı Teşvikiye, Küçük Mecidiye ve Ortaköy camilerinde de tercih edilmiştir (Şekil 5.32).

İbadet mekanında duvarlar, pandantifler, kubbe yüzeyi, kapı ve pencere üstleri, stilize yaprak ve kıvrım dallardan oluşan, pastel renkli eklektik kalem işleri ile bezenmiştir. İç mekanda pencere aralarında bulunan pilaster ve kornişlerle oluşturulan düzene, incelenen selatin camilerinde de rastlanmaktadır. Pilasterlerin ortadaki pencere üzerinde, yüzeyi üç bölüme ayrılmış, üzengi hizasında silmelere sahip olan bir kemerle birleşerek oluşturduğu düzen, Dolmabahçe Camii iç ve dış cephelerinde görülen kompozisyona gönderme yapmaktadır (Şekil 5.33).

İç mekanda kullanılan yumurta ve ok motifi, akant yaprağı gibi motifler, Abdülmecid camilerinde de görülen dekor özelliklerindedir. Mihrabın iki yandan piyestaller üzerinde yükselen sütunlarla kuşatılması ve dış frizi, triglif gibi elemanlarla dekore edilmiş korniş kısmı, kitabenin üzerindeki vazo figürlü tepelikler, Teşvikiye Camii mihrap düzenlemesine uygundur. Kadeh şeklindeki vaaz kürsüsü, volütlü ve akant yapraklıdır, form ve bezeme unsurları açısından incelenen camilerin vaaz kürsülerine benzerlik göstermektedir.

Minberin alt kesiminde ve köşk kısmında bulunan yuvarlak kemerler içine, Abdülaziz döneminde moda olmaya başlayan Neo-gotik üsluptan alınma üç merkezli sivri kemerler yerleştirilmiş, köşk kısmı Arap etkilerinin hissedildiği dilimli bir kubbe ile taçlandırılmıştır (Arlı, 1993, s.231). Üç merkezli sivri kemerli tasarım, Küçük Mecidiye Camii minare şerefesinde de görülmektedir.

5.3.3. Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii

Aksaray Pertevniyal Valide Sultan Camii, Fatih'te Aksaray Meydanı'nda II. Mahmud'un (1808-1839) eşi ve Abdülaziz (1861- 1876) 'in annesi Pertevniyal Valide Sultan tarafından 1869-1871 yılları arasında, mektep, türbe, muvakkithane ve sebilden oluşan bir külliye ile inşa edilmiştir. Yapının mimarı Sarkis Balyan'dır, bazı kaynaklar İtalyan mimar Montani'nin de adını vermektedir. (Batur, A., 1994e, s.360).

Valide Sultan, yapının kubbesinin sağlam, diğer kısımlarının ise Ortaköy Camii stilinde ve aynı büyüklükte olmasını istemiştir. (Banoğlu, 1966, s. 64). Cami, kare planlı, tek kubbe ile örtülü harim bölümü açısından Hırka-i Şerif Camii hariç Abdülmecid dönemi selatin camilerinin çizgisindedir.

Aksaray Valide Sultan Camii'nde benzemesi istenilen Ortaköy Camii'nden farklı olarak giriş bölümü öne doğru kademelenerek çıkmaktadır; beş basamaklı bir merdivenle ulaşılan tek katlı giriş mekanı, büyük bir hole açılır, holden de harim mekanına açılan ve son cemaat yeri işlevi gören bir ara mekana geçilir. Bu ara mekan 19. yüzyıl camilerinde son cemaat yerinin içe alınıp harime doğrudan açıldığı plan düzenlemelerinin bir örneğidir (Batur, A., 1994e, s.361) (Şekil 5.34). Camii bu yönden Ortaköy Camii, Dolmabahçe Camii ve Teşvikiye Camii ile benzerlik göstermektedir.

Aksaray Valide Sultan Camii'nin kitlesi ve cepheleri, diğer 19. yüzyıl camilerinden farklı bir anlayışla düzenlenmiştir, cephede, üç pencere aksını içeren orta bölümler birer çıkma yaparak öne alınmış ve üçgen bölgenin vurgulandığı bir anıtsallık sağlanmıştır. Camiye sivil bir görünüm kazandıran bu düzenlemeyle, yapıya esas strüktürden bağımsız bir cephe giydirilmesi söz konusudur. Geometrik bölümlenme ile dekore edilen, pencereli yüksek kasnağın taşıdığı kubbe adeta geri planda kalmış, bu tasarım Yıldız Hamidiye Camii ile sürdürülmüştür (Batur, A., 1994e, s.361). Valide Camii cepheleri, bu özelliğiyle Abdülmecid camilerinden ayrılır; ancak her cephede öne çıkan ve üçgen alınlıkla bitirilen orta pencere aksı ve köşelerdeki dekoratif ağırlık kuleleri, Teşvikiye Camii'ne benzerlik göstermektedir (Şekil 5.35).

Ağırlık kuleleri üslup olarak daha çok Hint mimarisini anımsatmaktadır. Nitekim, Abdülaziz zamanında, Gotik üsluptan Hint mimarisine kadar her stili karıştıran melez bir üslup görülmüştür. Valide Camii'nde her cepheyi dolduran bezeme, iç mekanda da kalemişi olarak tekrar edilir. Rumiler, kıvrım dallar ve katları ayıran mukarnas frizi hariç, iç mekanda karışık, yabancı bir üslup gözlenir (Aslanapa, 1986, s.453).

Cami, avlu içindeki yerleşimiyle, Abdülmecid camilerine benzerlik gösterir. Geniş avlu, doğu, batı ve güneyde birer girişe sahip olması yönünden Hırka-i Şerif Camii vaziyet planını hatırlatmaktadır.

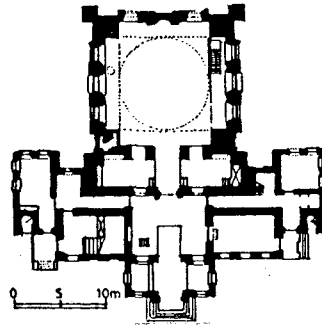
Caminin yivli, uzun ve taş külâhla bitirilen minareleri, Ortaköy Camii minareleri (ilk hali) ile benzerlik göstermektedir; ancak bu minareler daha kalın tutulmuştur ve şerefe altında mukarnaslar bulunmaktadır. Minarelerin, hünkar kasrının iki yanında, ana kütle ile bağımsız konumları ise, Dolmabahçe Camii ve Hırkai Şerif Camii minarelerini hatırlatmaktadır.

Cami bütününde, kuleler, alınlıklar, minareler ve yüksek kasnaklı kubbe ile dikey hatlar vurgulanmıştır. Abdülmecid dönemi selatin camilerinde de yüksek kasnak hariç, dikey hatlar gözlenmektedir; ancak bunlar korniş ve silme takımları ile yatayda bir ölçüde dengelenmiş durumdadır.

Dış cephe pencereleri, sivri kemerlidir, bu bakımdan incelenen camilerden farklılaşır, ancak, kemerin içindeki ajurlu bölümlenme, Küçük Mecidiye Camii minare şerefesini dolaşan kemerlerin bezemesini andırmaktadır. Hünkar kasrı cephelerinin sivri kemerleri içindeki çiçek motifi de Küçük Mecidiye Camii'nde, yuvarlak kemer içinde görülmektedir (Şekil 5.36).

İç mekanda, kubbe altındaki mekan, askı kemerlerinin intradoslarının geniş tutulmasıyla, dört yönde genişletilmiş, bu sayede kubbenin büyük olmayan çapına karşılık, daha geniş ve yüksek bir merkezi mekan elde edilmiştir (Batur, A., 1994e, s.361).

İbadet mekanı dekoru, rumiler, mukarnas frizi, kemer iç kısmındaki hatayiler ve yıldızlar ile Abdülmecid camileri dekorundan farklılaşır.



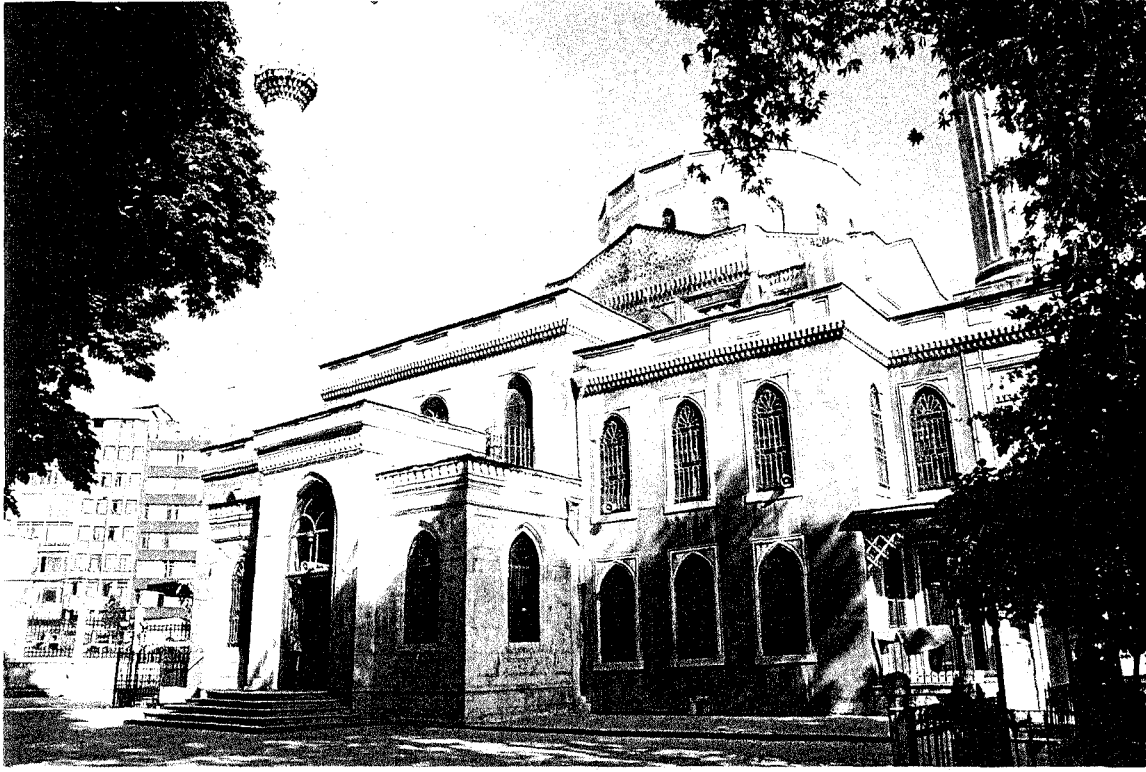
Şekil 5.34. Aksaray Valide Sultan Camii planı



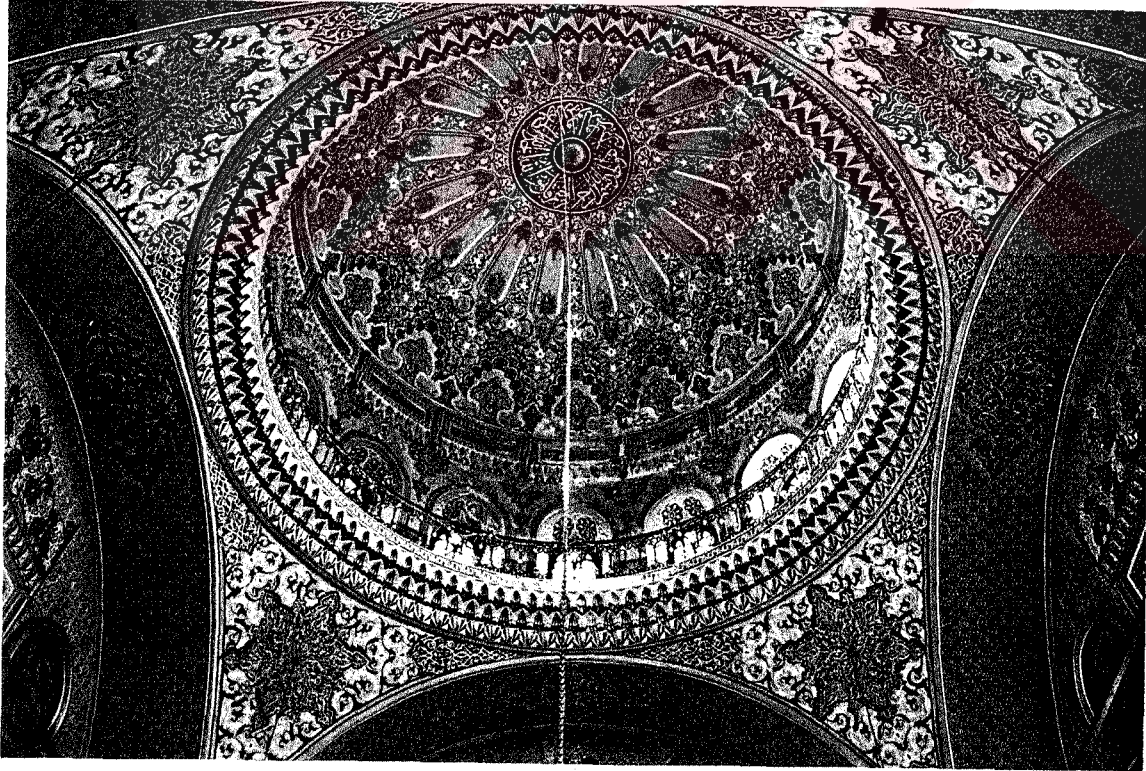
Şekil 5.35. Aksaray Valide Sultan Camii (Metin Sözen)

Kubbe yüzeyi, onaltı dilimli bir bezeme motifine sahiptir. Kasnak pencereleri aksına rastlayan, dilimli, iki renkli kemer motifleri ve onlara bağlı olarak çizilen desenler, Ortaköy Camii'nde ve daha geometrik ve stilize bir anlatımla Küçük Mecidiye Camii kubbe eteğinde görülen kemer dizilerini anımsatır (Şekil 5.37).

Aksaray Valide Sultan Camii kubbesindeki kemer bezemesi içinde, geleneksel bir öge olan mazgal dişi frizi büyük boyutlu olarak işlenmiştir, bu motif, Ortaköy Camii kubbesinde de görülmektedir. Kasnak pencerelerinin kemerlerinin iç yüzeylerindeki çiçek bezemeleri, Abdülmecid camilerinde de bulunan öğelerdir.



Şekil 5.36. Aksaray Valide Sultan Camii kuzey cephesi



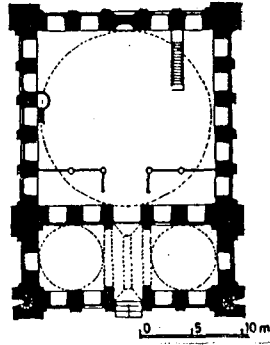
Şekil 5.37. Aksaray Valide Sultan Camii kubbe dekoru

5.3.4. Cihangir Camii

İlk olarak I. Süleyman (Kanuni) tarafından, 1559 yılında oğlu Cihangir anısına bir sibyan mektebi ile birlikte Mimar Sinan 'a yaptırılan cami, 1719-1874 yılları arasında beş yangın geçirerek her defasında yenilenmiş, bugünkü şekliyle II. Abdülhamit tarafından 1889 yılında yeniden inşa ettirilmiştir; mimarı hakkında kesin bilgi bulunmamaktadır (Arlı, 1994, s.431). Sezgin (1984, s.204), yapının Sarkis Balyan tarafından yapıldığını belirtmektedir.

Dikdörtgen planlı, meyilli arazi üzerindeki bir avluya inşa edilen cami, kare planlı bir harim bölümü ile bunun kuzeyinde yer alan üç bölümlü, kapalı bir son cemaat yerinden oluşmaktadır. Kare planı bakımından Ortaköy Camii, Dolmabahçe Camii ve Küçük Mecidiye Camii ile benzerlik gösteren cami, ölçülerinin küçüklüğü ve kuzeyinde hünkar kasrı bulunmaması ile Abdülmecid'in yaptırdığı selatin camilerinden farklıdır (Şekil 5.38).

Strüktür kuruluşu yönüyle Edirnekapı Mihrimah Camii'ni izleyen bir çizgiye sahip olan yapı, dört büyük kemere oturan ve ağırlığı köşelerdeki ayaklarla karşılanan kubbesi, dar kasnağı ve pandantifleri ile Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'ne benzer düzendedir.



Şekil 5.38. Cihangir Camii planı (Haluk Sezgin)

Yapının düzgün kesme taştan örülmüş minareleri, son cemaat yerinin en uçtaki iki köşesinden yükselmektedir. Girişin sağında bulunan minare orjinaldir, gövdesinin 1metre kadarı yapıp yarım bırakılmış olan soldaki minare, 1981 yılında Vakıflar İdaresi tarafından diğerine benzetilerek tamamlanmıştır (Arlı, 1994,

s. 431), (Şekil 5.39). Minareler, son cemaat yerinin saçak hizasına dek yükselen kare planlı kürsülere sahiptir; üç dilimli kemerli kapıları yan cephelere açılmaktadır. Altında dış frizi ile yumurta ve ok motifi bulunan şerefelerin korkulukları, yıldız ve dörtgen şekilli yüzeysel motiflerle bezenmiştir. Eklektik özellikler gösteren minareler, taş külahları ve pabuç kısmı yerine bilezikler üzerinde yükselmeleri bakımından Küçük Mecidiye Camii ve Ortaköy Camii minarelerine benzemektedirler.

Taşıyıcı özelliği kaldırılan duvarda, askı kemerleri içine geniş pencereler açılmıştır. Her cephede, yarım daire şeklinde bir nişten başlayarak kemere paralel dairesel düzenleme ile yelpaze şeklinde genişleyen, aralarında üçgen biçimli duvar parçalarının bulunduğu üç adet pencereden oluşan düzenleme, nadir rastlanan bir kompozisyonudur. Bu tasarımıyla pencereler, Dolmabahçe Camii'nde gözlenen kemere paralel geniş pencere yüzeyleri uygulaması ile özdeş niteliktedir.



Şekil 5.39. Cihangir Camii [Fotoğraf: Sébah-Joallier (1857-1908)]

İç mekan dekorunda, yüzeyler panolarla bölümlenerek içleri kalemîşi yağlıboya bitkisel bezemelerle doldurulmuştur. Pencere aralarına, Abdülmecid dönemi selatin camilerinde görülen ortası dairesel şeritlerle bezeli ve kompozit başlıklı pilasterler resmedilmiştir. Mihrap nişinde, iki yana açılmış kıvrımlı perdeler arasından mavi gökyüzünün görüldüğü bir dekor dikkat çekmektedir. Bu dekor, Ortaköy Camii hünkar dairesi tonoz tavan dekoruyla benzerlik içindedir (Şekil 5.40).



Şekil 5.40. Cihangir Camii güney yanı

6. SONUÇ

Osmanlı İmparatorluğu'nda askeri ve siyasi nedenlerle başlayan ve 1839'a kadar özellikle teknoloji, bilim ve eğitim alanlarında görülen Batılılaşma Hareketleri, Abdülmecid zamanında Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile yeni bir boyut kazanmıştır. Tanzimat Dönemi'nde, Batı düşünce sisteminin bir ölçüde Osmanlı aydın kesimi tarafından özümsemesiyle, sosyo-kültürel hayatta, doğal olarak mimariye de yansıyan köklü değişimler görülmeye başlanmıştır. Daha önceleri Osmanlı dini mimarisinin iç ve dış dekorunu etkileyen Batılı mimari üsluplar, Tanzimat Dönemi'nde çağdaş Avrupa'da hakim olan eklektisist tavır içinde ele alınmıştır. Bu bağlamda Abdülmecid dönemi selatin camileri, plan, dış cephe, iç mekan ve dekor özellikleri açısından, önceki örneklerden farklılaşan bazı yaklaşımlara sahiptirler.

Abdülmecid dönemi selatin camilerinde, revaklı iç avlunun yerini, Barok dönemden gelen bir özellik olarak dış avlu almıştır. Önceki örneklerde son cemaat yerinin iki yanına yerleştirilen mekanlardan oluşan hünkar daîresi, incelenen camilerde dönemin sosyo-politik gereksinimlerine paralel bir gelişmeyle büyüyerek, yapının tüm kuzey cephesini kaplayan bir boyuta ulaşmış ve bir kasır haline gelmiştir. Bu gelişmeyle, 14. yüzyıldan itibaren Osmanlı dini mimarisinin temel elemanlarından biri olan, açık ve kapalı mekanlar arasında bir geçiş karakteri taşıyan son cemaat yeri, yarı-açık mekan niteliğini kaybetmiştir. Küçük Mecidiye Camii ve Hırka-i Şerif Camii'nde son cemaat yeri, hünkar kasrı ve harim bölümü arasında sirkülasyonu düzenleyen kapalı bir giriş holüyle değiştirilerek ortadan kalkmış; Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde giriş holü ile harim arasında kapalı mekana dahil edilerek çözümlenmiş, Teşvikiye Camii'nde de kapalı mekan karakterini korumuş ancak, hünkar kasrının giriş katında harimden daha fazla yer kaplayacak şekilde planlanmıştır.

Abdülmecid dönemi camilerinin harim bölümünde, iç mekan kurgusu ve plan özellikleri geleneksel anlayışı devam ettirir. Özel işleve sahip Hırka-i Şerif Camii ve kilise olması muhtemel bir Bizans yapısı üzerinde aynı şekilde haç planlı inşa edilen

Tıbbiye Camii hariç, ibadet mekanları, kare veya kareye yakın planlı, kubbe ile örtülü hacimlerdir. Osmanlı dini mimari geleneğinde dörtgen planlı altyapı ve onu örten kubbe ile sembolize edilen, derin köklere sahip yer ve gök imgesi, incelenen camilerde de temel özelliğini korumaktadır. İncelenen selatin camilerinin harim bölümleri, mihrap nişi ve yan galerilerle genişletilmemiş, merkezi mekanlardır. Pencereilerin zemine yakın seviyeden başlaması, klasik cami iç mekan düzenlemesine uygundur.

Hünkar kasırları, düşeyde gelişmiş, tek kubbeye örtülü kitleler olan harim bölümlerinin önünde, tonoz veya kırma çatı ile örtülü, iki katlı, alçak, yatayda gelişmiş kitleler olarak, onlara karşıt bir kompozisyon çizmektedirler. Kütle kurgusunda görülen bu farklı yaklaşım, cephe biçimlenmesi ve plan özelliklerinde de tasarıma yansıtılmıştır.

Geleneksel Türk Evi'nde görülen sofalarla birbirine bağlanmış mekanlardan meydana gelen yan kanatlara sahip hünkar kasırları, planda çok parçalı düzenleriyle, taşıyıcı ayakların beden duvarlarına çekilmesiyle elde edilen tek mekana sahip harim bölümlerinden farklılaşmaktadır. Küçük Mecidiye Camii hünkar kasrı, incelenen camiler içinde bir istisna olarak, planda oval bir şemaya sahiptir ve kuzey-güney doğrultusunda gelişmiştir.

Hünkar kasırları, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii örneklerinde, esas cami kütleleriyle organik bir bütünlük göstermez, özellikle Ortaköy Camii'nde, iki kütlein tasarım dili ve dekor özellikleri tamamen farklıdır. Ortaköy Camii'nde hünkar kasrının ana kütleyle sonradan eklenmiş gibi durması, bu dönemde dini yaşama ilave edilen protokol amaçlı din dışı işleve bir gösterge niteliğindedir. Küçük Mecidiye Camii ve Teşvikiye Camii'nde, hünkar kasrı ve harim bölümü kitlelerinin altyapı yükseklikleri yaklaşık aynı düzeyde olduğu için, esas cami kısmı, ön cepheden fark edilmemektedir. Sivil mimariyle ortak elemanlara sahip hünkar kasrı, geleneksel Osmanlı Camii'nin anıtsal özelliğini gölgeler; çağdaş Avrupa'da kilise yapımının yeni ihtiyaçlar karşısında geri planda kalması gibi, Osmanlı'da da din dışı işlev, dini işlevin önüne geçmiştir.

Bu düzen içinde, iki kütle arasında dengeleyici göreve sahip minareler, hünkar kasrına ilave edilmiş, minare kürsüleri çoğunlukla söz konusu kütlein cephe düzeni içinde eritilmiştir. Bu dönemde selatin camilerinde esas kütlede kopuk minareler,

Teşvikiye Camii ve Küçük Mecidiye Camii örnekleri hariç, uzun ve narindir, klasik dönemde mukarnasların görüldüğü şerefe altları, Nusretiye Camii'nin çizgisinde akant yaprakları ve volütlerle bezenmiş; şerefeler dalgalı hatlara sahip yıldız formunda yapılmıştır. Nuruosmaniye Camii ile başlayan taş külah kullanımı, Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Teşvikiye Camii'nde gözlenmektedir. Bünyesinde topladığı Gotik özellikler ve Hint-İran etkileri açısından Küçük Mecidiye Camii minaresi, Abdülaziz döneminde belirginleşen ve Aksaray Valide Sultan Camii'nde kendini açıkça ifade eden, orientalist yaklaşıma sahip İslam Eklektisizmi'nin ilk belirtilerini göstermektedir. Tibbiye Camii minaresinin biçimlenme ve dekor açısından, klasik anlayışa daha yakın olduğu gözlenmiştir. Teşvikiye Camii minaresi, kısa ve kalın gövdesiyle geç döneme ait özelliklere sahiptir.

Bu dönemde köşe kuleleri, strüktürel niteliğini kaybederek, dekoratif-biçimsel elemanlar haline gelmiştir.

Abdülmeccid dönemi selatin camilerinin ibadet mekanlarının dış cepheleri, yatay hatlar meydana getiren kornişler ve düşey etkiyi vurgulayan pilasterlerle çerçevelenmiş durumdadır. Bu çerçevelerin sınırladığı bölümlere, uzun, geniş yüzeyli, ancak klasik ve Barok döneme göre az sayıda pencere açılmıştır. Dış cephe tasarımında iki yaklaşımdan bahsedilebilir; bunlardan ilki, Edirnekapı Mihrimah Camii ile cepheye yaygın kılınan ve Nuruosmaniye Camii ile vurgulu hale getirilen, Barok dönemin Ayazma, Selimiye, Nusretiye camileri ile süreklilik kazanan, geç dönemde Cihangir Camii ve Altunizade Camii'nde de görülen, "cephede askı kemeriyle biçimlenme"dir. Diğer yaklaşım ise, Osmanlı geleneksel dini mimarisinde dış cephe düzenine hakim olan ve kübik bir altyapıyı tasarımın etkin ögesi haline getiren, "cephenin saçak kornişleriyle bitirilmesi" çözümdür.

İncelenen camilerde, Hırka-i Şerif Camii'nin tasarım kriterlerine bağlı olarak iç mekana aydınlık sağlamak amacıyla açılmış kasnak pencereleri hariç, kasnakta pencere gözlenmez. Küçük Mecidiye Camii, Ortaköy Camii ve Dolmabahçe Camii'nde kasnak, üzeri dekorlu bir friz haline indirgenerek dekoratif nitelik kazanmıştır; Teşvikiye Camii dış cephesinde ise, bir kasnak ögesi bulunmamaktadır. Camilerde kasnağın dar tutulması, kubbe eğrisinin pendantsiflerle birlikte altyapıyla bütünleşmesine yol

açmıştır, Barok dönemin Ayazma, Selimiye ve Nusretiye camilerinden farklı olarak, altyapı, artık kendisinden bağımsız olmayan kubbe karşısında ön plana geçmiştir.

Hırka-i Şerif Camii dışında, incelenen selatin camilerinin Barok dönemde olduğu gibi yerden yükseltildiği gözlenmektedir. Ortaköy Camii girişinde, Nusretiye Camii'nde olduğu gibi çift kollu eliptik bir merdiven dikkat çekmektedir.

Abdülmecid dönemi selatin camilerinde, mekan anlayışı ve bazı dekor unsurları açısından gelenekte süreklilik görülmektedir. Camilerde, Batılılaşma etkisi altında görülen esinlenmeler, Fransa ve yer yer İtalya ağırlıklıdır. Bu etkileşimde, Fransa ile 18. yüzyıldan beri sürdürülen kültürel ilişkilerin yanısıra, Nigoğos Balyan'ın bu ülkede mimarlık eğitimi almış olmasının da payı olduğu ileri sürülebilir.

Dekor özellikleri incelendiğinde, Batı etkisi belirginleşmektedir. İç mekan ve strüktür üzerine kurulu olan Osmanlı dini mimarisi, Barok dönemin ardından, Balyan Ailesi'nin elinde dekoratif nitelik kazanmıştır. Geleneksel Osmanlı dini yapılarındaki kabaların yerini, çiçek rozetleri almıştır. Pencere parmaklıklarında geometrik bölümlenmeler içinde dekoratif çiçek motifleri kullanılmıştır. Yüzeylerin panolarla bölümlenerek, içlerinin yağlıboya veya alçak kabartma alçı bezemeye süslediği görülmektedir. İç mekan dekorunda, mihrap, vaaz kürsüsü ve minber bezemelerinde antik motifler kullanılmıştır. İncelenen selatin camilerinde karşılaşılan bir diğer dekor öğesi, ortasında bir dairenin yer aldığı şeritlerden oluşan motiftir, iç ve dış dekorda yaygın olarak kullanılan bu tema, Batı mimarisinde eklektik üslup içinde görülmektedir. Nitekim, geleneksel Osmanlı dini mimarisinde, daire şekli evren simgesi olarak kullanılmaktadır. Çağa hakim olan eklektik anlayış içinde, evren simgesi dairenin, dönem camilerinde Batı etkisi altında yorumlanarak yerini almış olması mümkün görünmektedir.

Abdülmecid dönemi selatin camilerinden, Hırka-i Şerif Camii dışında kalanlar, Dolmabahçe Sarayı'nın yakın çevresi içindeki konumları ve küçük ölçekleriyle, saray çevresinden az cemaate sahip camiler olarak düşünülebilir. Bu yönden, halkın sıklıkla kullandığı geleneksel selatin camilerinden farklılaşırlar. Abdülmecid'in Batı'ya dönük yüzü ve bakış açısıyla şekillenen bir ortamın unsuru olan bu camiler, hükümdarın başkente getirmek istediği yeni yaşam biçimi ve kültürel oluşumun sembolü

konumundadır. Ayrıca, camilerin hünkar kasırları, sarayların bazı işlevlerini üstlenirler; Cuma selamlığı ve kabuller nedeniyle, bu yapılar bir anlamda saray statüsü kazanmışlardır. Bu açıdan bakıldığında, saraya özgü motiflerin camilerde kullanım nedenleri de belirginlik kazanmaktadır.

Geleneksel yaşam tarzının yoğun olduğu bir ortamın içinde, büyük ölçeği ile dikkat çeken Hırka-i Şerif Camii'nde, dönemin diğer camilerine göre orientalist etkilerin ve geleneksel yaklaşımın ağırlıklı olduğu fark edilmektedir; bu tasarımda yapının tarihi yarımada bulunması ve kutsal emanetin varlığı rol oynamış olmalıdır. Hırka-i Şerif Camii'nde mimari detaylar ve dekor özellikleri, bu yapının bir Balyan yapısı olması ihtimalini güçlendirmektedir.

Tıbbiye Camii, küçük ölçeği ve geleneksel üsluba yakın mimari diliyle Topkapı Sarayı yapılarını anımsatmaktadır. Belirli bir cemaate hizmet vermesi, bir prestij yapısı olmaması ve tarihi yarımada, saray çevresinden uzakta bulunması, bu caminin sade ve geleneksel tasarımının kaynaklandığı nedenler arasında sayılabilir.

Ortaköy Camii ibadet mekanında, pencerelerin bulunduğu kısımların içbükey düzenlenmesiyle, pencere aralarında bulunan kolonlarla beraber konturlarda oluşan dalgalanma, Barok yaklaşım sergiler. Ortaköy Camii, dış cephe ve dekor özellikleri açısından, Dolmabahçe Sarayı ile benzerlik içindedir. Bu ilişki, Ortaköy Camii'ne, bir saray yapısı olma niteliği açısından Dolmabahçe Camii'ne oranla daha fazla özellik kazandırmaktadır.

Teşvikiye Camii, bazı iç ve dış mekan unsurlarında dönem camileriyle benzerlik göstermesine karşın, mimari programlama ve genel yaklaşım açısından, Abdülmecid camilerinden daha geç bir dönemi işaret etmektedir. Bu nedenle geç dönem onarımlarının yapı üzerinde daha etkili olduğu düşünülebilir.

Geleneksel motiflerin Batılı üsluplarla birlikte kullanıldığı Abdülmecid dönemi selatin camilerinin hepsinin kendine has zengin dekor özellikleri olduğu görülmüştür. Dekorda kullanılan ortak motiflerin de farklı kompozisyonlar ortaya çıkaracak şekilde tasarlanmasıyla, her caminin kendine özgü kimliğini oluşturması sağlanmıştır.

KAYNAKLAR

- Ağır, A.**, 1998. Palladio ve 19. Yüzyılda İstanbul, *Sanat Tarihi Defterleri*, 2, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını, 5, İstanbul, s.7-48.
- Akbayar, N.**, 1994. Teşvikiye, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.256-257.
- Akkılıç, Z.**, 1980. İstanbul Camilerinde Vaaz Kürsüleri, *Yayınlanmamış Lisans Tezi*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Türk ve İşlam Sanatı Kürsüsü, İstanbul.
- Akşın, S.**, 1997. Siyasal Tarih (1789-1908), *Osmanlı Devleti Türkiye Tarihi*, 3. Cilt, 5. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Anonim**, 1940. Ortaköy Camii, *İstanbul Abideleri*, Yedigün Neşriyatı, İstanbul, s.80-81.
- Anonim**, 1970. Ortaköy Camii, *Vakıflar Bülteni*, 1, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul, s.63-75.
- Arel, A.**, 1975. Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İ.TÜ. Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul.
- Arlı, H.**, 1993. Altunizade Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 1, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.230-232.
- Arlı, H.**, 1994. Cihangir Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.431-433.
- Arşaluys Araradyan**, 1842, 107, İzmir, Pars Tuğlacı, 1981, s.171'deki alıntı.
- Aslanapa, O.**, 1986. Osmanlı Devri Mimarisi, Orhan Gazi'den Başlayarak Başlangıcından Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi, İnkilap Kitabevi, İstanbul.
- Arseven, C.E.**, 1970. Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Banoğlu, N.A.**, 1966. Aksaray Valide ve Ortaköy Camileri, *Hayat Tarih Mecmuası*, 9, Ekim, s.62-67.

Başbakanlık Osmanlı Arşivleri, Dahiliye İradeleri, no 33919, 26 Cemazielevvel 1279 (18 Kasım 1862), Pars Tuğlacı, 1981, s.196'daki alıntı.

—————, Dahiliye İradeleri, no 49065, 4 Rebiülâhir 1292 (10 Mayıs 1875), Pars Tuğlacı, 1981, s.196'daki alıntı.

—————, Dahiliye İradeleri, no 19254, 10 Şevval 1270 (6 Temmuz 1854), Pars Tuğlacı, 1993, s.733'deki alıntı.

—————, Meclis-i Vâlâ İradeleri, no 9912, Mustafa Cezar, 1971, s.171'deki alıntı.

—————, Dahiliye İradeleri, no 33665, 6 Rebiülevvel 1279 (1 Eylül 1862), Pars Tuğlacı, 1981, s.203'deki alıntı.

—————, Dahiliye İradeleri, no 38003, 13 Şevval 1282 (1 Mart 1866), Pars Tuğlacı, 1981, s.203'deki alıntı.

—————, Dahiliye İradeleri, no 49995, 28 Zilhicce 1292 (25 Ocak 1876), Pars Tuğlacı, 1993, s.733'deki alıntı.

—————, Şura-i Devlet İradeleri, no 6858, 5 Cemazielâhir 1309 (6 Ocak 1892), Pars Tuğlacı, 1981, s.203'deki alıntı.

—————, Evkaf İradeleri, no 7, 9 Safer 1324 (4 Nisan 1906), Pars Tuğlacı, 1993, s.733'deki alıntı.

—————, Dahiliye İradeleri, no 60439, 21 Zilkade 1293 (7 Ocak 1877), Pars Tuğlacı, 1993, s.733'deki alıntı.

Batur, A., 1985. Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul, s.1038-1067.

—————, 1994a. Balyan Ailesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.35-41.

—————, 1994b. Dolmabahçe Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.88-89.

—————, 1994c. Ortaköy Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.143-144.

—————, 1994d. Teşvikiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.257-258.

- , 1994e. Valide Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.360-362.
- Batur, S.**, 1970. Ondokuzuncu Yüzyılın Büyük Camilerinde Son Cemaat Yeri ve Hünkar Mahfili Sorunu Üzerine, *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, 2, İstanbul, s. 97-124.
- , 1982. Mecidiye Camisi, *Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan*, İ.T. Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul, s.61-78.
- , 1985. Balyan Ailesi, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul, s.1089-1090.
- , 1994a. Beylerbeyi Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 2, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.203-205.
- , 1994b. Sa'dâbâd Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.386-388.
- , 1994c. Selimiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.512-515.
- Batur, A. ve Batur, S.**, 1985. Dolmabahçe Sarayı, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, İstanbul, s.1068-1077.
- Bulak, N.**, 1969. İstanbul Camilerindeki Minberler, *Yayınlanmamış Lisans Tezi*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.
- Cezar, M.**, 1995 (1971). Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Cilt 1, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayını, İstanbul.
- Çelik, Z.**, 1998. 19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul, çev. Selim Deringil, 2.Baskı, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- Demir, H. ve diğ.**, 1991. Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserler, Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Fatih Müftülüğü Yayını, İstanbul.
- Denel, S.**, 1982. Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri, 1.Baskı, O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, Ankara.
- Doğru, M. (komisyon baş.)**, 1987. Eminönü Camileri, Türkiye Diyanet Vakfı Eminönü Şubesi, İstanbul.
- Erim, Z.M.**, 1999. Kişisel görüşme.
- Esemenli, D.**, 1990. Baldaken Formlu Camilerin Geç Osmanlı Devrindeki Dış Görünümleri Üzerine, *Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 8, İstanbul, s. 49-57.

- Eyice, S.**, 1963. İstanbul Minareleri, *Türk San'atı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri*, I, Devlet Güzel Sanatlar Akademisi Yayını, İstanbul, s. 31-132.
- , 1991. Ortaköy, Tarih-Sosyal ve Mimari Doku, Dragon Yayınları, I, İstanbul.
- , 1993. Ayazma Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 1, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.471-472.
- Giedion, S.**, 1956. Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition, 3. Basım, Cambridge Harvard University Press, A.B.D.
- Goodwin, G.**, 1971. A History of Ottoman Architecture, Thames & Hudson, Londra.
- Gromort, G.**, 1930. Histoire Abrégée de L'architecture de la Renaissance en France, Vincent Freal Editeurs, Paris.
- Harunoğlu, E.**, 1958. XVII. Yüzyıldan Bugüne Kadar İstanbul'da Değişik Minare Tipleri, *Yayınlanmamış Lisans Tezi*, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.
- Hauser, A.**, 1995. Sanatın Toplumsal Tarihi, çev. Yıldız Gölönü, 2. Basım, Büyük Fikir Kitapları Dizisi, 58, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Hayasdan**, 1846, 3, İstanbul, Agop Minasyan, 1973, s.48'deki alıntı.
- Hitchcock, H. R.**, 1958. Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries, Penguin Books, Baltimore.
- İnci, N.**, 1985. 18. Yüzyılda İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler, *Vakıflar Dergisi*, 19, Ankara, s. 223-237.
- İrepoğlu, G.**, 1986. Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesindeki Batılı Kaynaklar Üzerine Düşünceler, *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, 1, İstanbul, s.56-73.
- Kalnein, W.**, 1995. Architecture in France in the Eighteenth Century, ed. Nikolaus Pevsner, Yale University Press, Newhaven.
- Karal, E.Z.**, 1983. Osmanlı Tarihi, Cilt 5, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Kartın, F.**, 1974. Ortaköy Cami Tamir ve Onarımı, *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s.87-98.
- Kuban, D.**, 1954. Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul.

- , 1994. Nuruosmaniye Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.100-103.
- , 1995. Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler, 2.Baskı, Deneme, Eleştiri ve Tarih Dizisi, 1, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul.
- , 1996. İstanbul Bir Kent Tarihi, Bizantion, Konstantinopolis, İstanbul, çev. Zeynep Rona, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, İstanbul.
- Levey, M.**, 1975. The World of Ottoman Art, Thames and Hudson, Londra.
- Minasyan, A.**, 1973. Osmanlı Sarayının Mimarlığını Yapan Balyan Sülalesi, *Yayınlanmamış Lisans Tezi*, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.
- Moreux, J.C.**, 1975. Mimarlık Tarihi, çev. Zeynep Çelik, Gelişim Dizisi, 10, İstanbul.
- Mutlu, B.**, 1996. Mimarlık Tarihi Ders Notları 1, Mimarlık Vakfı, İstanbul.
- Norberg-Schulz, C.**, 1981. Meaning in Western Architecture, Rizzoli International Publications, İtalya.
- Ortaylı, İ.**, 1999. İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı, 2.Baskı, Araştırma İnceleme Dizisi, 90, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Ödekan, A.**, 1997. Mimarlık ve Sanat Tarihi (1600-1908), *Osmanlı Devleti Türkiye Tarihi*, 3. Cilt, 5. Basım, Cem Yayınevi, İstanbul.
- Ögel, S.**, 1979. Türk Mimarisinde Kubbeli Mekan Gelişmesinin Anahatları, *Yapı*, Mart, 32, İstanbul, s.26-43.
- , 1987. Abdülmecid Devrinin Mimari Resimli İki Kubbe Yüzeyi, *Milli Saraylar Dergisi*, 1, s.116-122.
- , 1989a. İstanbul'da 19. Yüzyılın Sekizgen Camileri, *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya / Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri*, Sandoz Kültür Yayınları, 11, İstanbul, s.65-70.
- , 1989b. Sinan'ın Eserlerinde Süsleme ve Mimari'nin Bütünlüğü, *VI. Vakıf Haftası Kitabı*, Ayrıbasım, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, s.347-360.
- , 1992. 18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları, *Semavi Eyice Armağanı - İstanbul Yazıları*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul, s.269-280.

- , 1996. Nuruosmaniye Külliyesi Dekorundaki Sütunlar, *Sanat Tarihi Defterleri*, 1, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını, 4, İstanbul, s.35-71.
- , 1998. 18.Yüzyıl Mihrap Dekorasyonları, *18. Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı Sempozyum Bildirileri*, Ayıbasım, İstanbul, 20-21 Mart 1997, s.183-192.
- Öz, T.**, 1962. İstanbul Camileri, Cilt I, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.
- , 1965. İstanbul Camileri, Cilt II, Türk Tarih Kurumu Yayını, Ankara.
- Özer, B.**, 1961. 19. Yüzyılın Genel Nitelikleri ve Batı Mimarisinde Seçmecilik, *Mimarlık ve Sanat*, 3, s.107-112.
- Pamukciyan, K.**, 1960. Balyan, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 4, Reşat Ekrem Koçu ve Mehmet Ali Akbay İstanbul Ansiklopedisi ve Neşriyat Şirketi, İstanbul, s.2088-2096.
- Pevsner, N.**, 1970. Avrupa Mimarisinin Anahatları, çev. Selçuk Batur, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul.
- Sakaoğlu, N.**, 1993. Abdülmecid, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 1, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.45-48.
- Saner, T.**, 1988. İstanbul 19. Yüzyıl Mimarlığında Orientalist Akım, *Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- Sezgin, H.**, 1984. Türk ve İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış, M.S.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, No 5, İstanbul.
- Sözen, M.**, 1975. Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Suner, Y.**, 1994. Nusretiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.105-107.
- Tanman, M. B.**, 1994. Hırka-i Şerif Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 4, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.68-69.
- Tuğlacı, P.**, 1981. Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Dönemi ve Balyan Ailesi, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul.
- , 1993. Osmanlı Mimarlığında Balyan Ailesinin Rolü, Sanat Yayınları Dizisi, 2, Yeni Çığır Kitabevi, İstanbul.
- Turani, A.**, 1992. Dünya Sanat Tarihi, 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Ungan, O., 1968. 19.yy. İstanbul Cami ve Türbeleri, *Yayınlanmamış Öğrenci Tezi*, İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, İstanbul.

Wittkower, R., 1965. Art and Architecture in Italy 1600 to 1750, ed. Nikolaus Pevsner, 2.Basım, Penguin Books, Britanya.

Yetkin, S. K., 1977. Barok Sanat, Cem Yayınevi, İstanbul.

Yıldırım, N., 1994. Mekteb-i Tibbiye-i Şâhâne, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.375-377.

Yücel, E., 1968. Dolmabahçe Camii, *İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 9, Koçu Yayınları, İstanbul, s.4671-4674.



ŞEKİL KAYNAKLARI

- Şekil 2.1. Çalıkoğlu, M. E., 1998. Dolmabahçe Palace, Do-Gü Yayınları, İstanbul, s.9.
- Şekil 2.2. Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, Enstitü Negatif No: R 29286
- Şekil 2.3. Batur, S., 1985. Balyan Ailesi, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, s.1089.
- Şekil 2.4. Batur, S., 1985. Balyan Ailesi, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt 4, İletişim Yayınları, s.1090.
- Şekil 3.2. Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, Enstitü Negatif No: 10075
- Şekil 3.3. Öz, T., 1964. İstanbul Camileri, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Yayını, s.109.
- Şekil 3.7. Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, Enstitü Negatif No: 3280.
- Şekil 3.26. Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, Enstitü Negatif No: 28178.
- Şekil 3.28. Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, Enstitü Negatif No: KB. 13196.
- Şekil 3.73. Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, Enstitü Negatif No:R 24791.
- Şekil 3.109. Arseven, C. E., 1970. Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul, s.199.
- Şekil 4.1. Middleton, R.(ed.), 1984. The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture, Thames and Hudson, Londra, s.154.
- Şekil 4.2. Middleton, R.(ed.), 1984. The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture, Thames and Hudson, Londra, s.169.
- Şekil 4.3. Giedion, S., 1954. Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition, 3. Basım, Cambridge Harvard University Press, A.B.D., s.221.
- Şekil 4.4. Sala, C., 1996. Michelangelo, Pierre Terrail Editions, Paris, s.153.
- Şekil 4.5. Mutlu, B., 1996. Mimarlık Tarihi Ders Notları, 1, s.153.
- Şekil 4.6. Pevsner, N., 1997. Ana Çizgileriyle Avrupa Mimarlığı, çev. Selçuk Batur, Cem Yayınevi, İstanbul, s.108.

- Şekil 4.7. Norberg-Schulz, C., 1979. *Architettura Barocca, Storia dell Architettura*, Electa Editrice, Milano, s.175.
- Şekil 4.8. Yetkin, S.K., 1977. *Barok Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul, s.30.
Wittkower, R., 1965. *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, ed. Nikolaus Pevsner, 2.Basım, Penguin Books, Britanya, s.74.
- Şekil 4.9. Wittkower, R., 1965. *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, ed. Nikolaus Pevsner, 2.Basım, Penguin Books, Britanya, s.74.
- Şekil 4.10. Wittkower, R., 1965. *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, ed. Nikolaus Pevsner, 2.Basım, Penguin Books, Britanya, s.73.
- Şekil 4.11. Wittkower, R., 1965. *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, ed. Nikolaus Pevsner, 2.Basım, Penguin Books, Britanya, s.105.
- Şekil 4.12. Norberg-Schulz, C., 1979. *Architettura Barocca, Storia dell Architettura*, Electa Editrice, Milano, s.100.
- Şekil 4.13. Norberg-Schulz, C., 1979. *Architettura Barocca, Storia dell Architettura*, Electa Editrice, Milano, s.101.
- Şekil 4.14. Anonim, 1986. *Barok, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, 3. Cilt, Interpress Basın ve Yayıncılık, İstanbul, s.1327.
- Şekil 4.15. Anonim, 1986. *Barok, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, 3. Cilt, Interpress Basın ve Yayıncılık, İstanbul, s.1328.
- Şekil 4.16. Norberg-Schulz, C., 1979. *Architettura Barocca, Storia dell Architettura*, Electa Editrice, Milano, s.85
- Şekil 4.17. Norberg-Schulz, C., 1980. *Architettura Tardobarocca*, Electa Editrice, Milano, s.51
Yetkin, S.K., 1977. *Barok Sanat*, Cem Yayınevi, İstanbul, s.139
- Şekil 4.18. Kalnein, W, 1995. *Architecture in France in the Eighteenth Century*, ed. Nikolaus Pevsner, Yale University Press, Newhaven, s.114
- Şekil 4.19. Millon, H.A. (ed.), 1996. *Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo*, Thames and Hudson, İtalya, s.180
- Şekil 4.20. Norberg-Schulz, C., 1980. *Architettura Tardo Barocca*, Electa Editrice, Milano, s.111
- Şekil 4.21. Anonim, 1986. *Barok, Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi*, 3. Cilt, Interpress Basın ve Yayıncılık, İstanbul, s.1329.
- Şekil 4.22. Gromort, G., 1930. *Histoire Abrégée de L'architecture de la Renaissance en France*, Vincent Freal, Paris, planş 63.

- Şekil 4.23. Jones, O., 1865. Grammaire de l'Ornement, Day and Son Limited, Londra, plan LXXXII.
- Şekil 4.24. Millon, H.A, 1996. Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo, Thames and Hudson, İtalya, s.144-145.
- Şekil 4.25. Middleton, R.(ed.), 1984. The Beaux-Arts and nineteenth-century French Architecture, Thames and Hudson, Londra, s.234
- Şekil 4.26. Ağır, A., 1998. Palladio ve 19.Yüzyılda İstanbul, *Sanat Tarihi Defterleri*, 2, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi Yayını, 5, İstanbul, s.19.
- Şekil 5.1. Kuban, D., 1994. Nuruosmaniye Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.101.
- Şekil 5.5. Sezgin, H., 1984. Türk ve İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış, s.200.
- Şekil 5.7. Batur, S., 1994. Selimiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 6, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.514.
- Şekil 5.11. Sezgin, H., 1984. Türk ve İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış, s.200.
- Şekil 5.13. Goodwin, G., 1971. A History of Ottoman Architecture, Thames and Hudson, Londra, s.417.
- Şekil 5.14. Aslanapa, O., 1986. Osmanlı Devri Mimarisi, Orhan Gazi'den Başlayarak Başlangıcından Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi, İnkılap Kitabevi, İstanbul, s.431.
- Şekil 5.15. Aslanapa, O., 1986. Osmanlı Devri Mimarisi, Orhan Gazi'den Başlayarak Başlangıcından Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi, İnkılap Kitabevi, İstanbul, s.431.
- Şekil 5.16. Aslanapa, O., 1986. Osmanlı Devri Mimarisi, Orhan Gazi'den Başlayarak Başlangıcından Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi, İnkılap Kitabevi, İstanbul, s.454.
- Şekil 5.34. Sezgin, H., 1984. Türk ve İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış, s.200.
- Şekil 5.35. Sözen, M., 1967. The Evolution of Turkish Art and Architecture, İstanbul.
- Şekil 5.38. Sezgin, H., 1984. Türk ve İslam Ülkeleri Mimarisine Toplu Bakış, s.200.
- Şekil 5.39. Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi, Enstitü Negatif No: 9673.

EK KAYNAKLARI

- Ek A.1.** Müller-Wiener, W., 1977. Bildlexikon zur Topographie İstanbuls, Deutsches Archäologisches Institut, Germany, s.497.
- Ek A.2.** Rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek A.3.** Üst örtü ve minare fotoğraflardan yararlanılarak, diğer kısımlar rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek B.1.** Batur, S., 1994. Mecidiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 5, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.315.
- Ek B.2.** Batur, S., 1982. Mecidiye Camisi, *Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul, s.77.
- Ek B.3.** Üst örtü ve minare, Batur, S., 1982. Mecidiye Camisi, *Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, s.78'deki kesitten yararlanılarak, diğer kısımlar rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek B.4.** a.e., s.78'deki kesitten yararlanılarak ve rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek B.5.** a.e., s.78'deki kesitten yararlanılarak ve rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek B.6.** Batur, S., 1982. Mecidiye Camisi, *Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan*, İ.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Yayını, İstanbul, s.78.
- Ek C.1.** Veysel Karani Hırka-i Şerif Camii Hizmet Vakfı
- Ek C.2.** Kulçay, Z., 1984. Osmanlı Camilerinde Hünkar Daireleri, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s.91.
- Ek C.3.** a.e., s.92.
- Ek C.4.** Üst örtü ve minareler fotoğraflardan yararlanılarak, diğer kısımlar rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek C.5.** Üst örtü ve minareler fotoğraflardan yararlanılarak, diğer kısımlar rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek C.6.** Üst örtü ve minareler fotoğraflardan yararlanılarak, diğer kısımlar rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.

- Ek D.1.** İşözen, E., 1991. Ortaköy Meydanı ve Çevre Düzenlemesi, *Tasarım*, 14-16, s.100.
- Ek D.2.** *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, 1974, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s.93'den alınarak ölçeği belirlenmiştir.
- Ek D.3.** a.e., s.94'den alınarak ölçeği belirlenmiştir.
- Ek D.4.** a.e., s.95'den alınarak ölçeği belirlenmiştir.
- Ek D.5.** a.e., s.96'den alınarak ölçeği belirlenmiştir.
- Ek D.6.** a.e., s.97 'den alınarak ölçeği belirlenmiştir.
- Ek D.7.** a.e., s.98'den alınarak ölçeği belirlenmiştir.
- Ek E.1.** Batur, S., 1994. Dolmabahçe Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 3, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.88.
- Ek E.2.** Kulçay, Z., 1984. Osmanlı Camilerinde Hünkar Daireleri, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s.99.
- Ek E.3.** İşleyen, E., 1995, İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, s.611'deki çizimden yararlanılarak ve kısmen rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek E.4.** a.e., s.600'deki çizimden yararlanılarak ve kısmen rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek E.5.** a.e., s.583'deki çizimden yararlanılarak ve kısmen rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek F.1.** Batur, S., 1994. Teşvikiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını, İstanbul, s.258.
- Ek F.2.** Üst örtü ve minare, İşleyen, E., 1995, İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, s.611'deki çizimden yararlanılarak, diğer kısımlar rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek F.3.** a.e., s.600'deki çizimden yararlanılarak ve rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.
- Ek F.4.** a.e., s.583'deki çizimden yararlanılarak ve rölövesi çıkarılarak çizilmiştir.

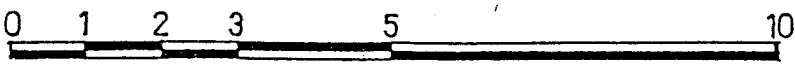
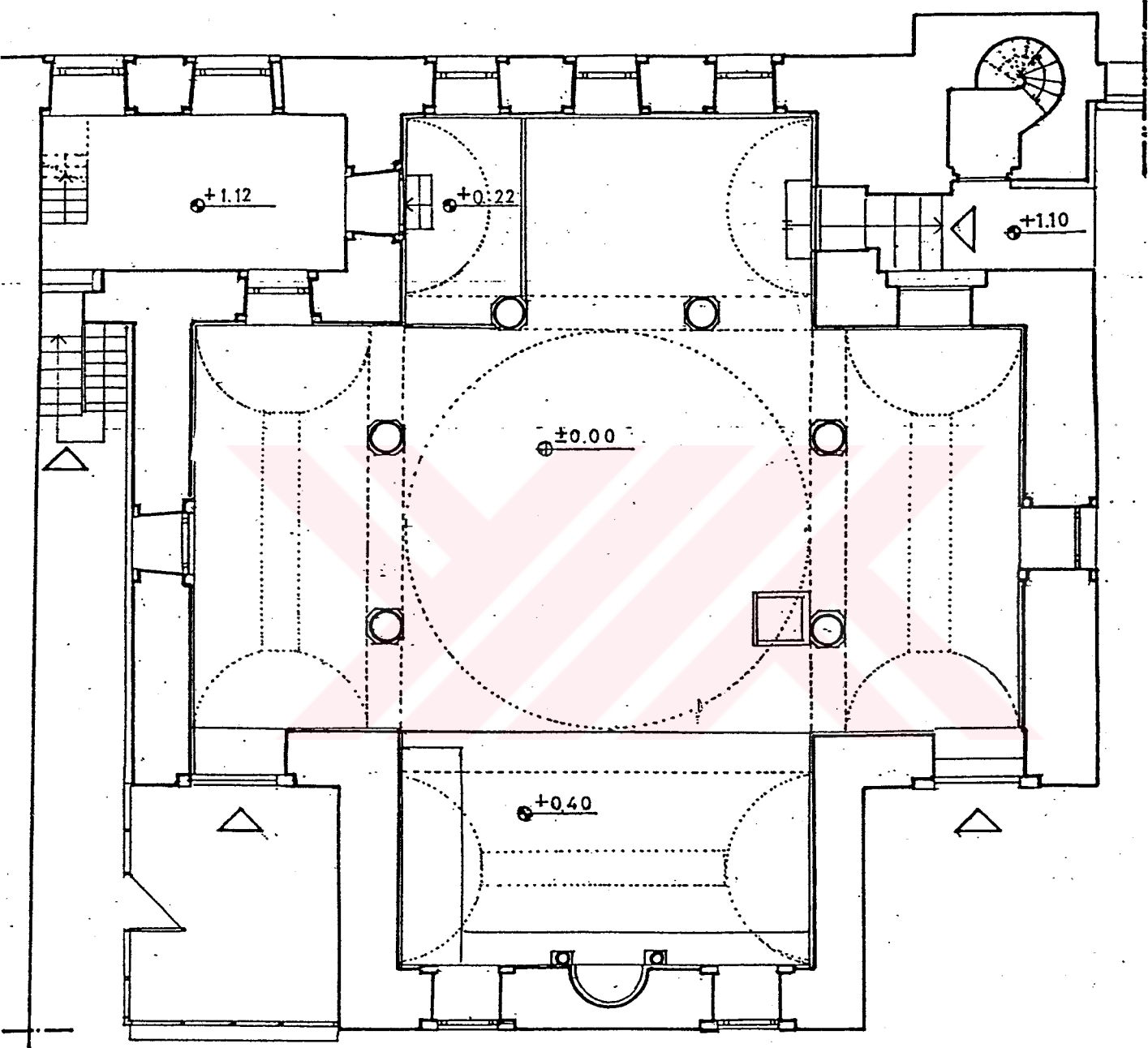
EKLER

Ek A.1.



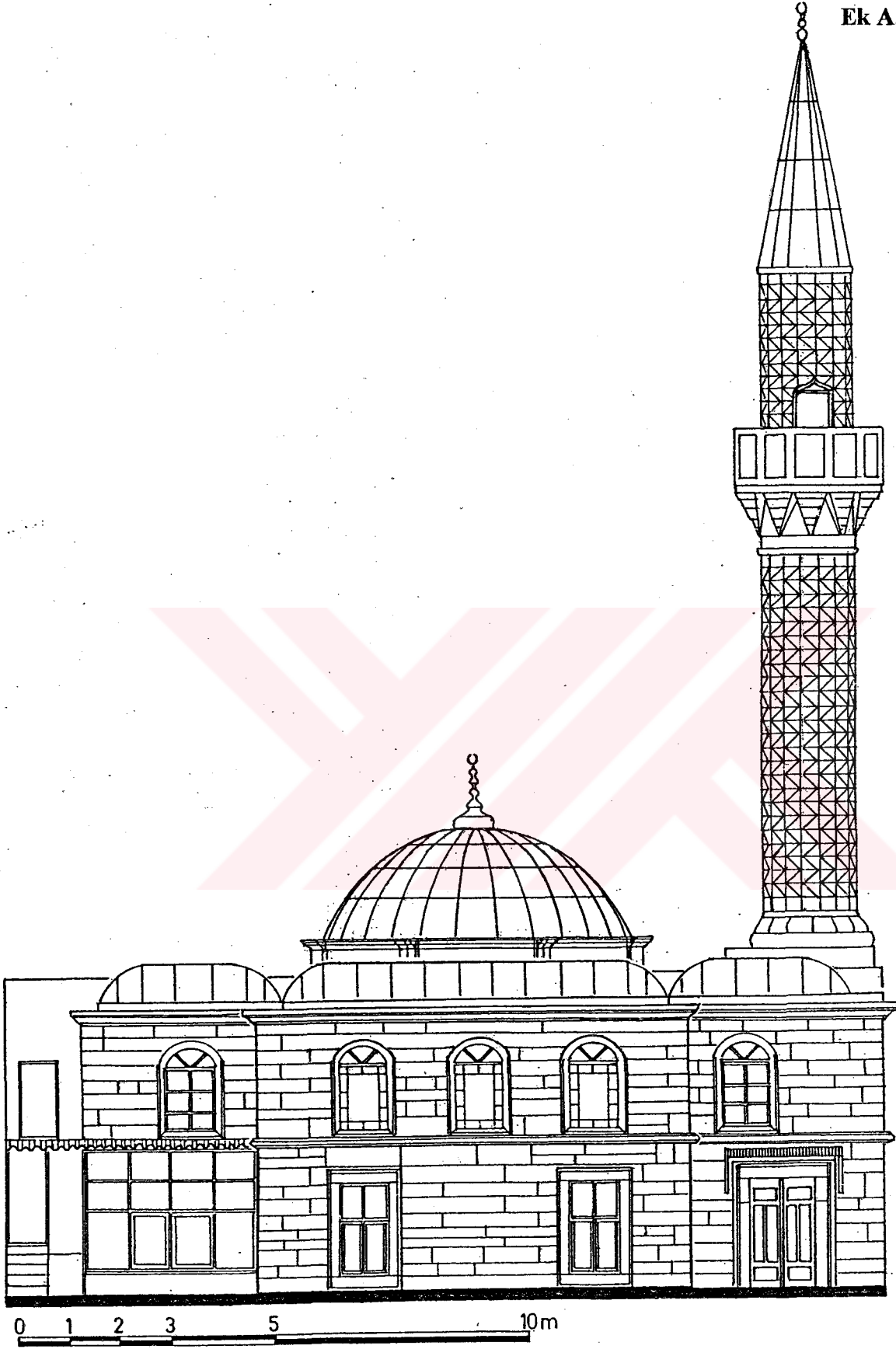
Ek A.1. Tıbbiye Camii vaziyet planı (Kaynak: W. Müller-Wiener, Bildlexikon Zur Topographie İstanbuls, s.497).

Ek A.2.

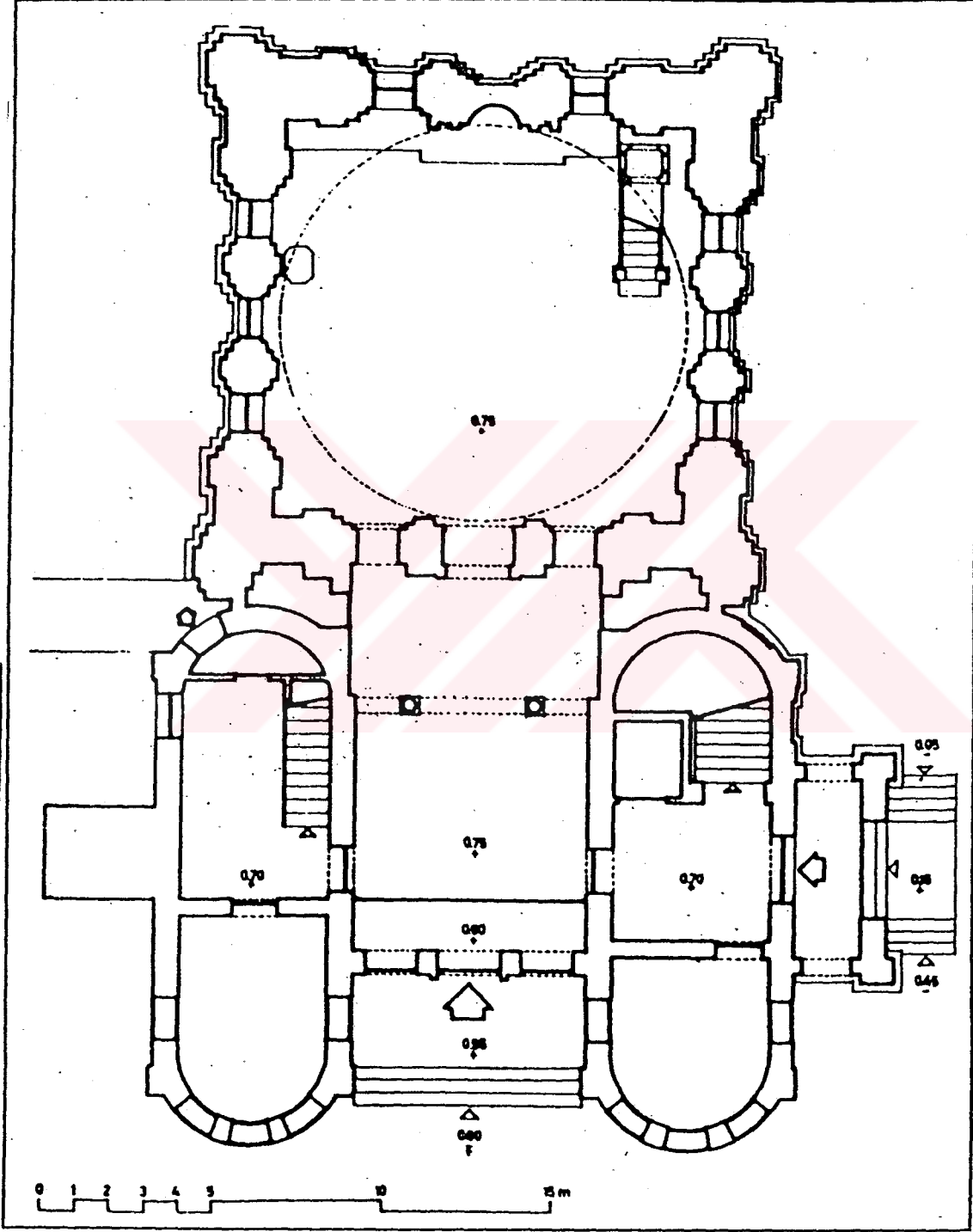


Ek A.2. Tıbbiye Camii planı. (Çizim: Gözde Çelik)

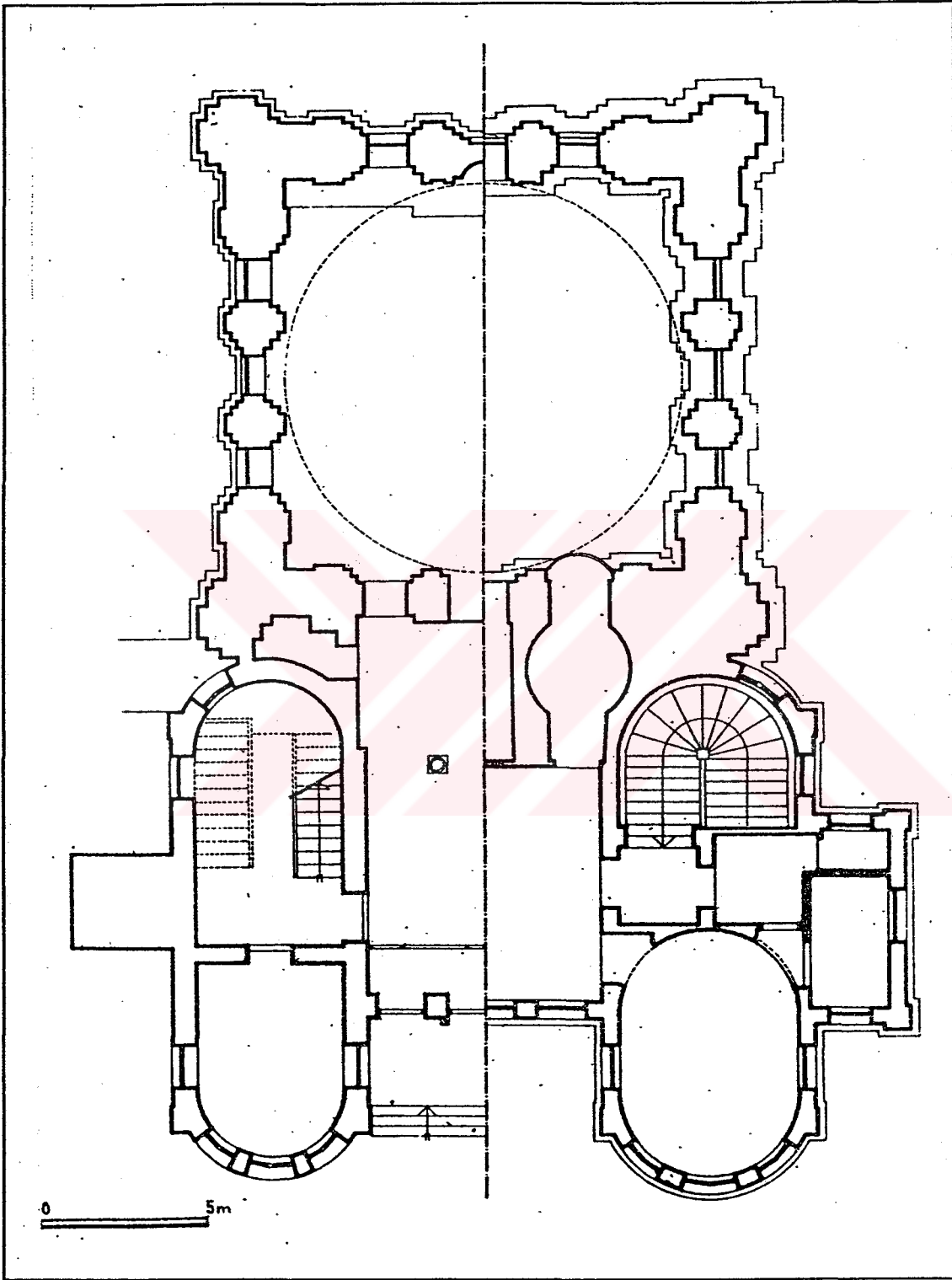
Ek A.3.



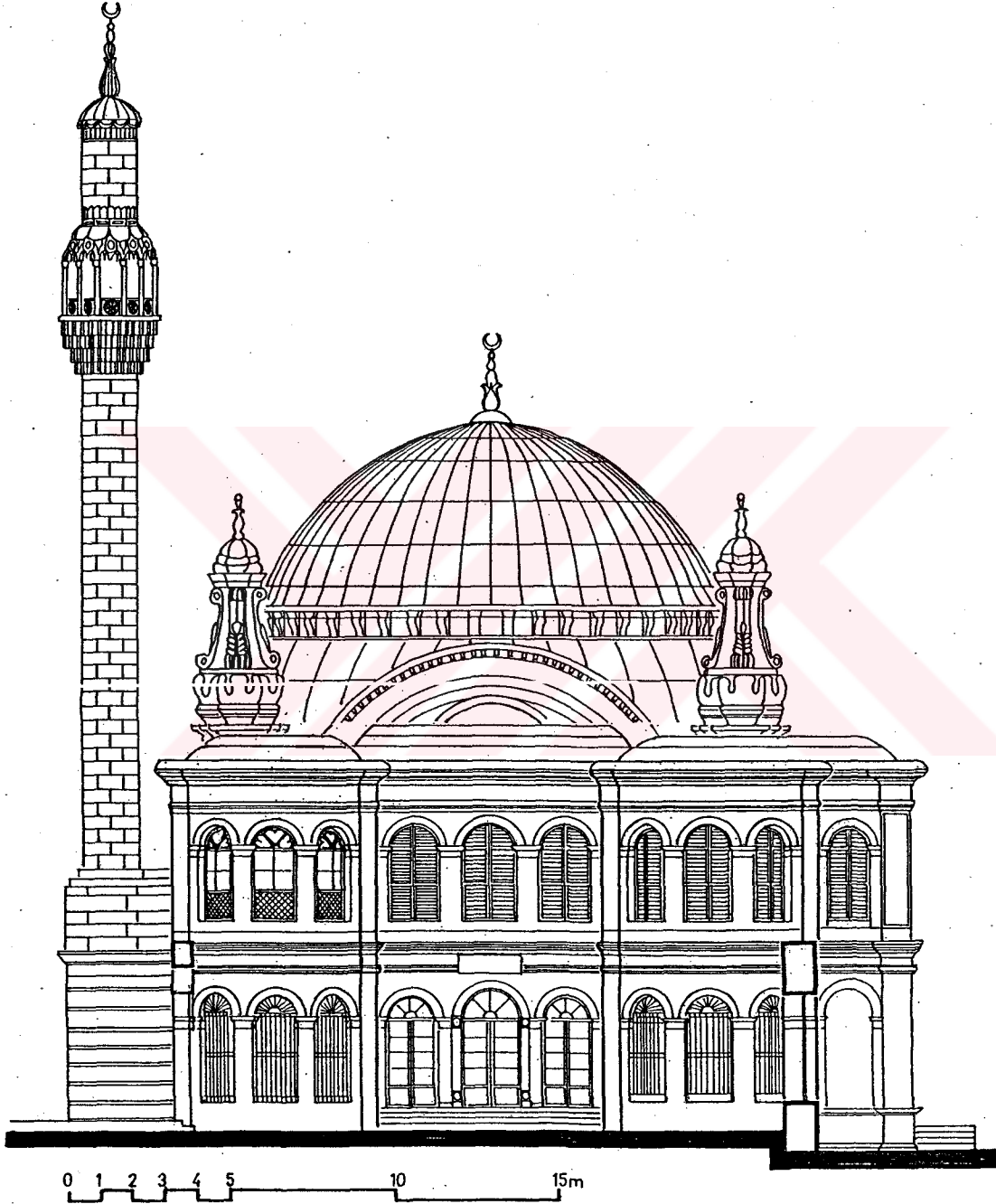
Ek A.3. Tıbbiye Camii güney cephesi (Çizim: Gözde Çelik)
(Not: Üst örtü ve minare, fotoğraflardan yararlanılarak çizilmiştir).



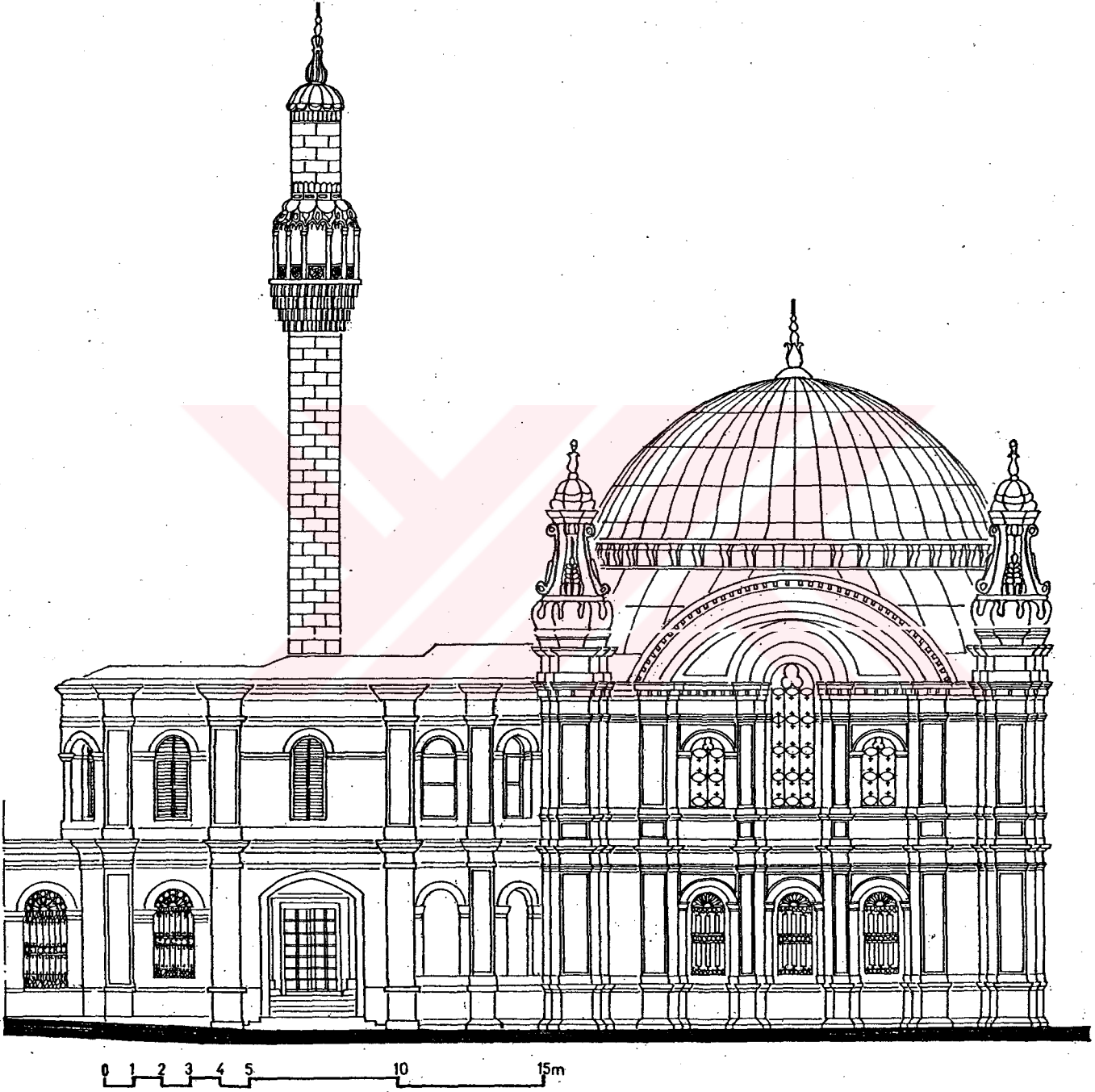
Ek B.1. Küçük Mecidiye Camii giriş katı planı (Kaynak: Selçuk Batur, Mecidiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, s.315).



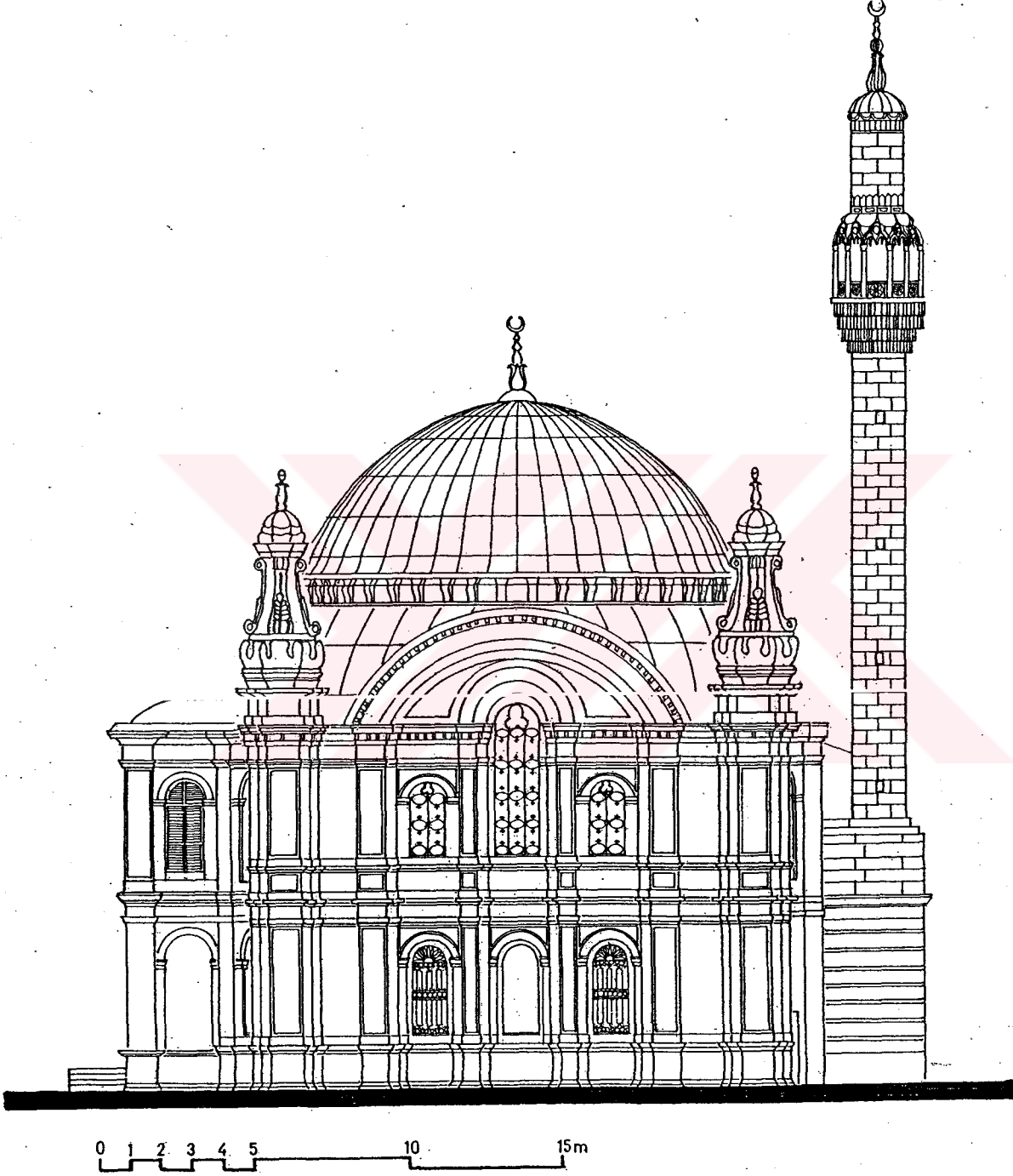
Ek B.2. Küçük Mecidiye Camii, simetri eksenine göre alt ve üst katın birleştirilmiş planı (Kaynak: Selçuk Batur, Mecidiye Camisi, Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan, s.77).



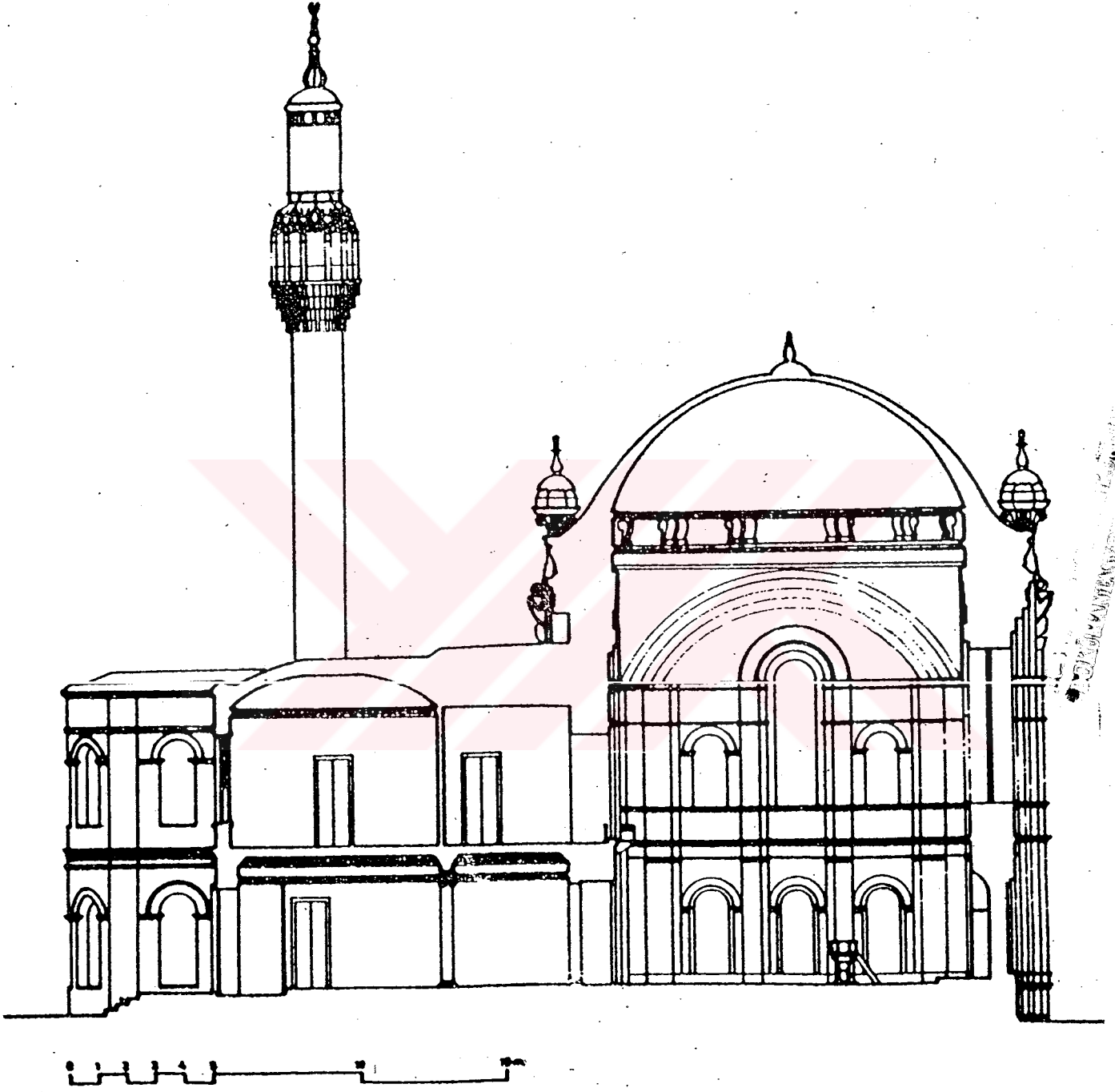
Ek B.3. Küçük Mecidiye Camii kuzey cephesi (Çizim: Gözde Çelik)
(Not: Selçuk Batur, Mecidiye Camisi, Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan, s.78'deki kesitten yararlanılarak çizilmiştir).



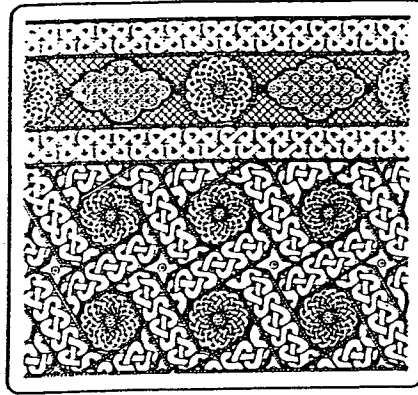
Ek B.4. Küçük Mecidiye Camii batı cephesi (Çizim: Gözde Çelik)
(Not: Selçuk Batur, Mecidiye Camisi, Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan,
s.78'deki kesitten yararlanılarak çizilmiştir).



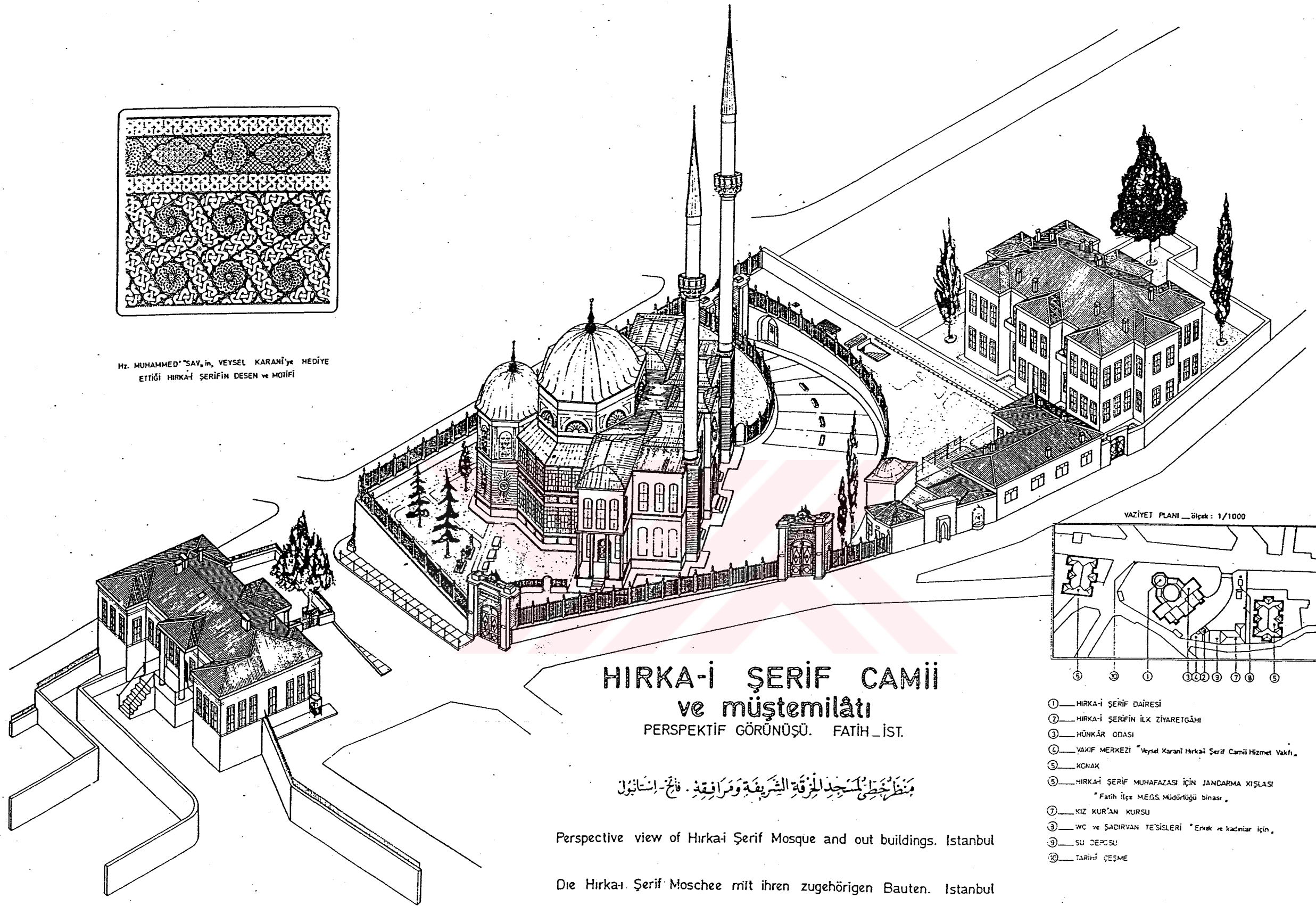
Ek B.5. Küçük Mecidiye Camii güney cephesi (Çizim: Gözde Çelik)
(Not: Selçuk Batur, Mecidiye Camisi, *Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na Armağan*,
s.78'deki kesitten yararlanılarak çizilmiştir).



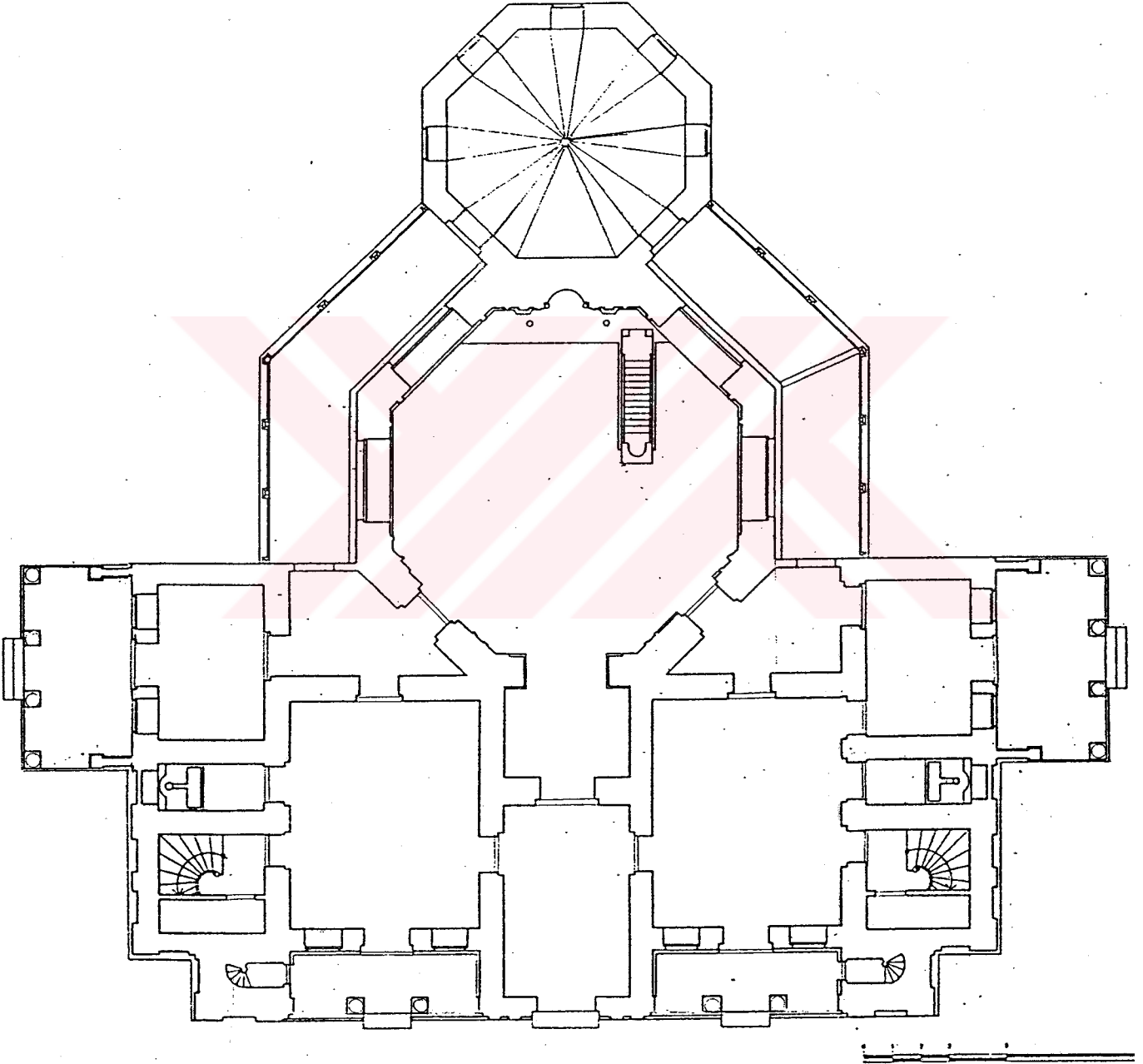
Ek B.6. Küçük Mecidiye Camii, mihrap aksından geçen kesit
(Kaynak: Selçuk Batur, Mecidiye Camisi, Prof. H. Kemali Söylemezoğlu'na
Armağan, s.78).



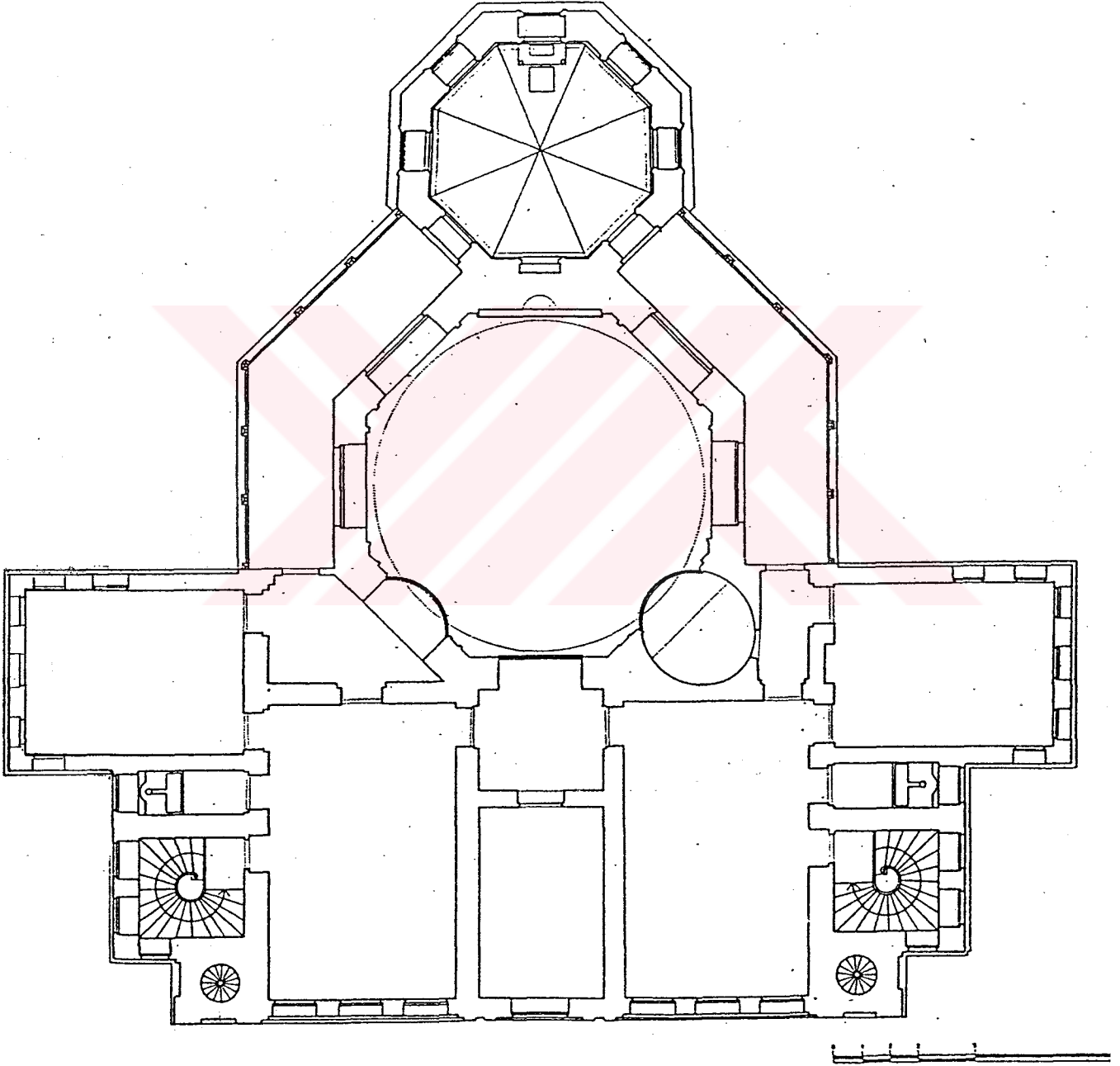
HZ. MUHAMMED'İN SAVI, VEYSEL KARANİ'YE HEDİYE
ETTİĞİ HIRKA-I ŞERİFİN DESEN VE MOTİFİ



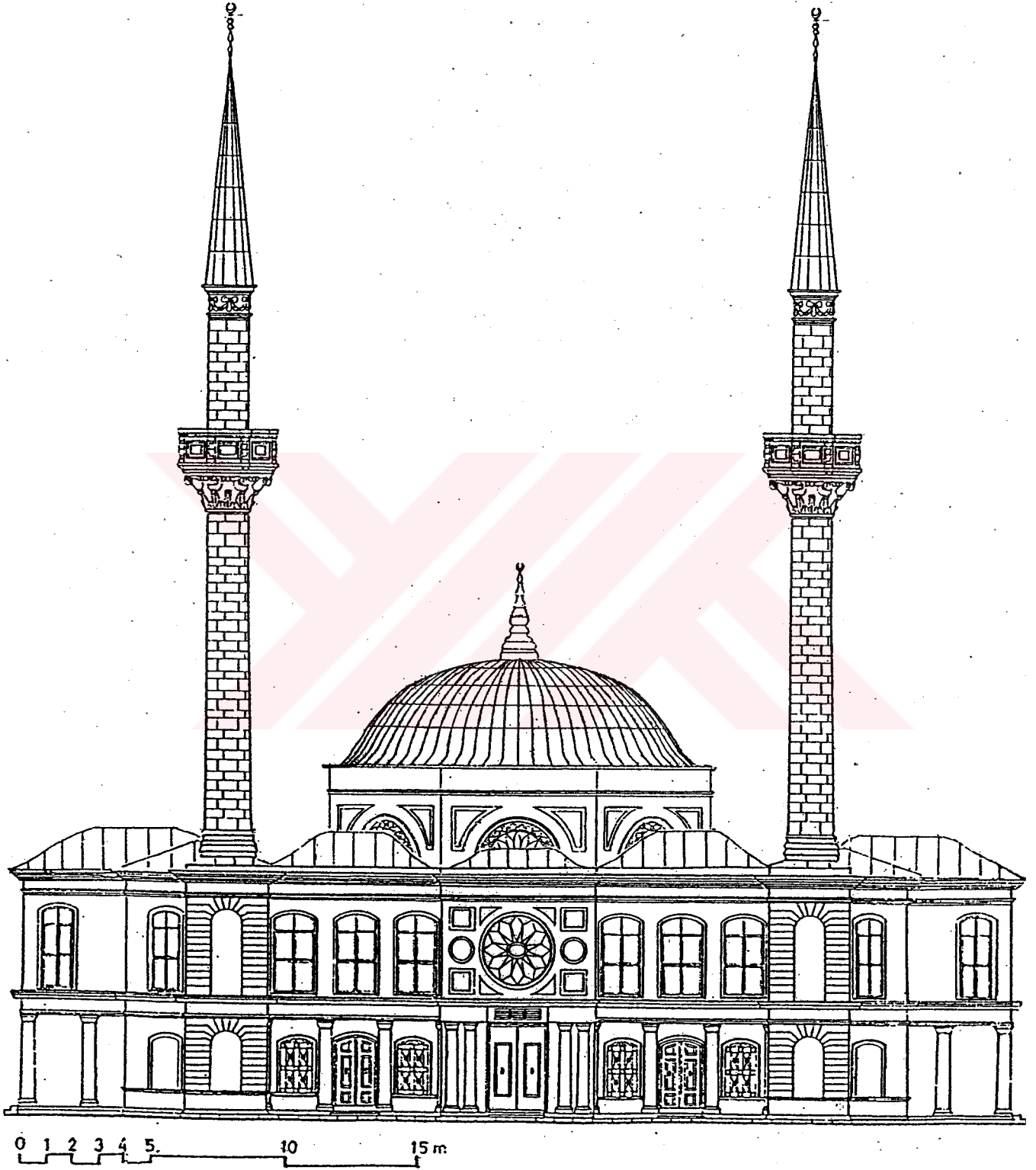
Ek C.1. Hırka-i Şerif Camii vaziyet planı, perspektif görünüşü ve kutsal emanetin deseni (Çizim: Hattat Yusuf İzzettin Sav. Kaynak: Veysel Karani Hırka-i Şerif Camii Hizmet Vakfı)



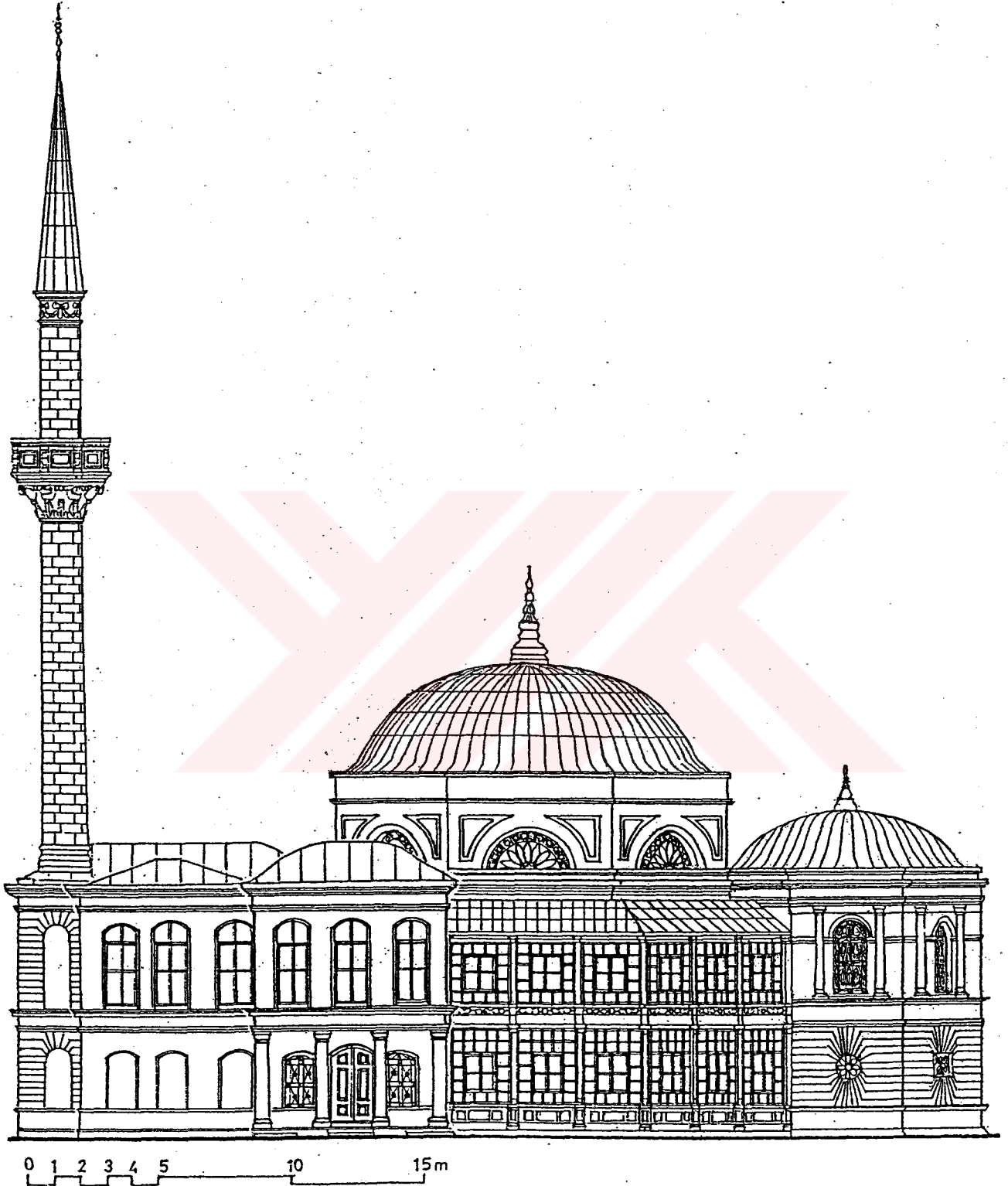
Ek C.2. Hırka-i Şerif Camii zemin kat planı (Kaynak: Zeynep Kulçay, Osmanlı Camilerinde Hünkar Daireleri, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., s.91).



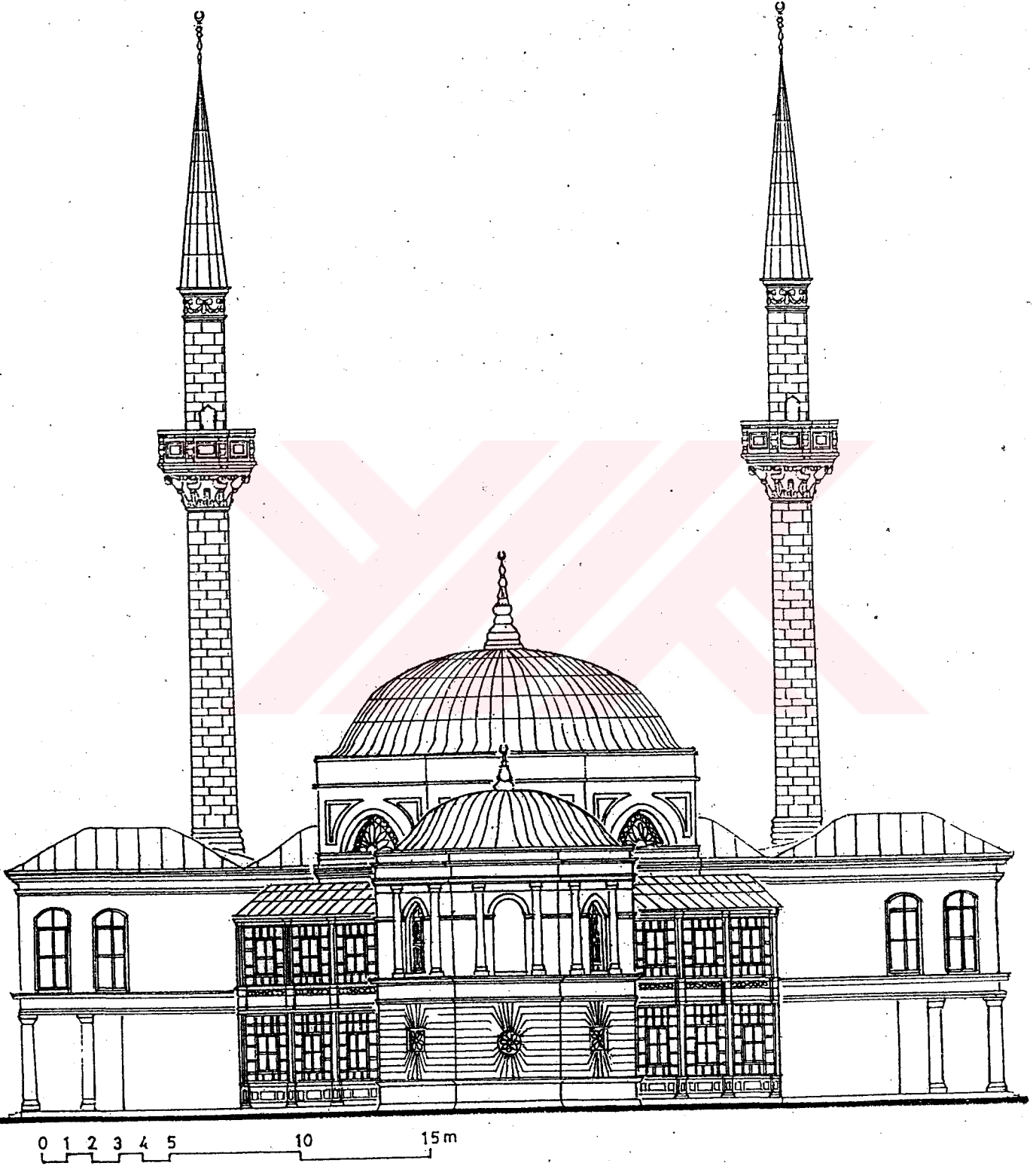
Ek C.3. Hırka-i Şerif Camii üst kat planı (Kaynak: Zeynep Kulçay, Osmanlı Camilerinde Hünkar Daireleri, *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., s.92)



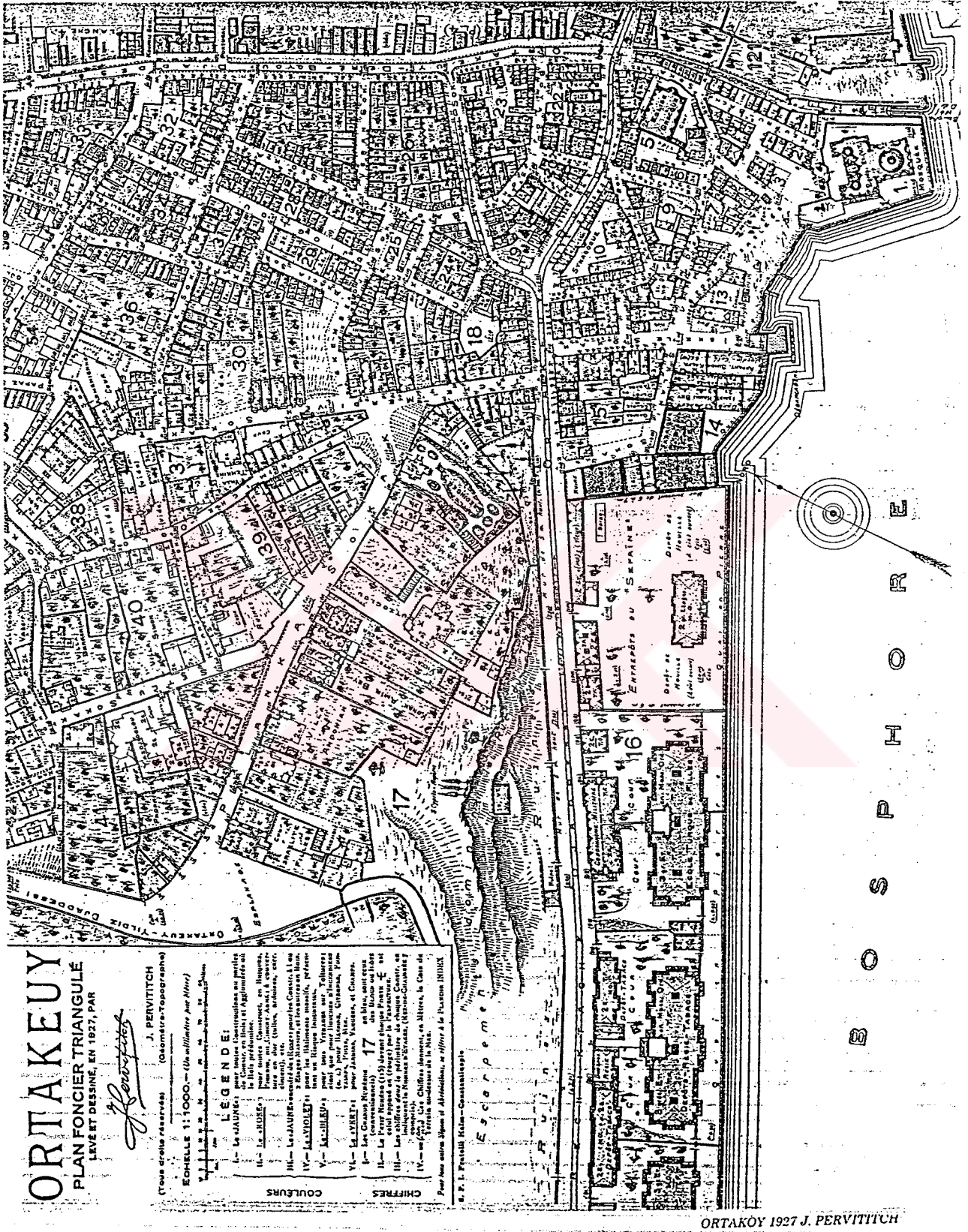
Ek C.4. Hırka-i Şerif Camii kuzey cephesi (Çizim: Gözde Çelik).
(Not: Üst örtü ve minareler, fotoğraflardan yararlanılarak çizilmiştir).



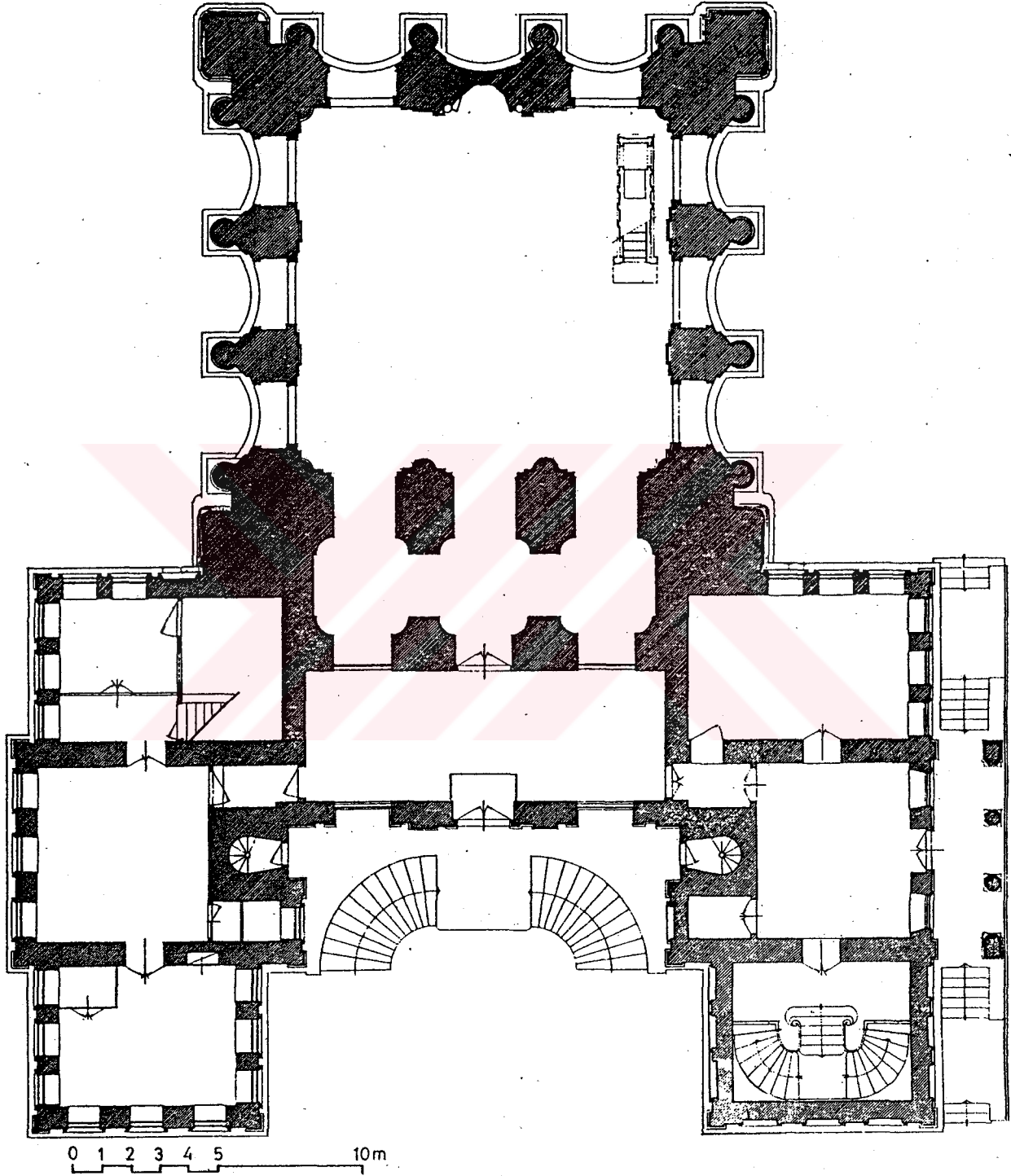
Ek C.5. Hırka-i Şerif Camii batı cephesi (Çizim: Gözde Çelik).
(Not: Üst örtü ve minareler, fotoğraflardan yararlanılarak çizilmiştir).



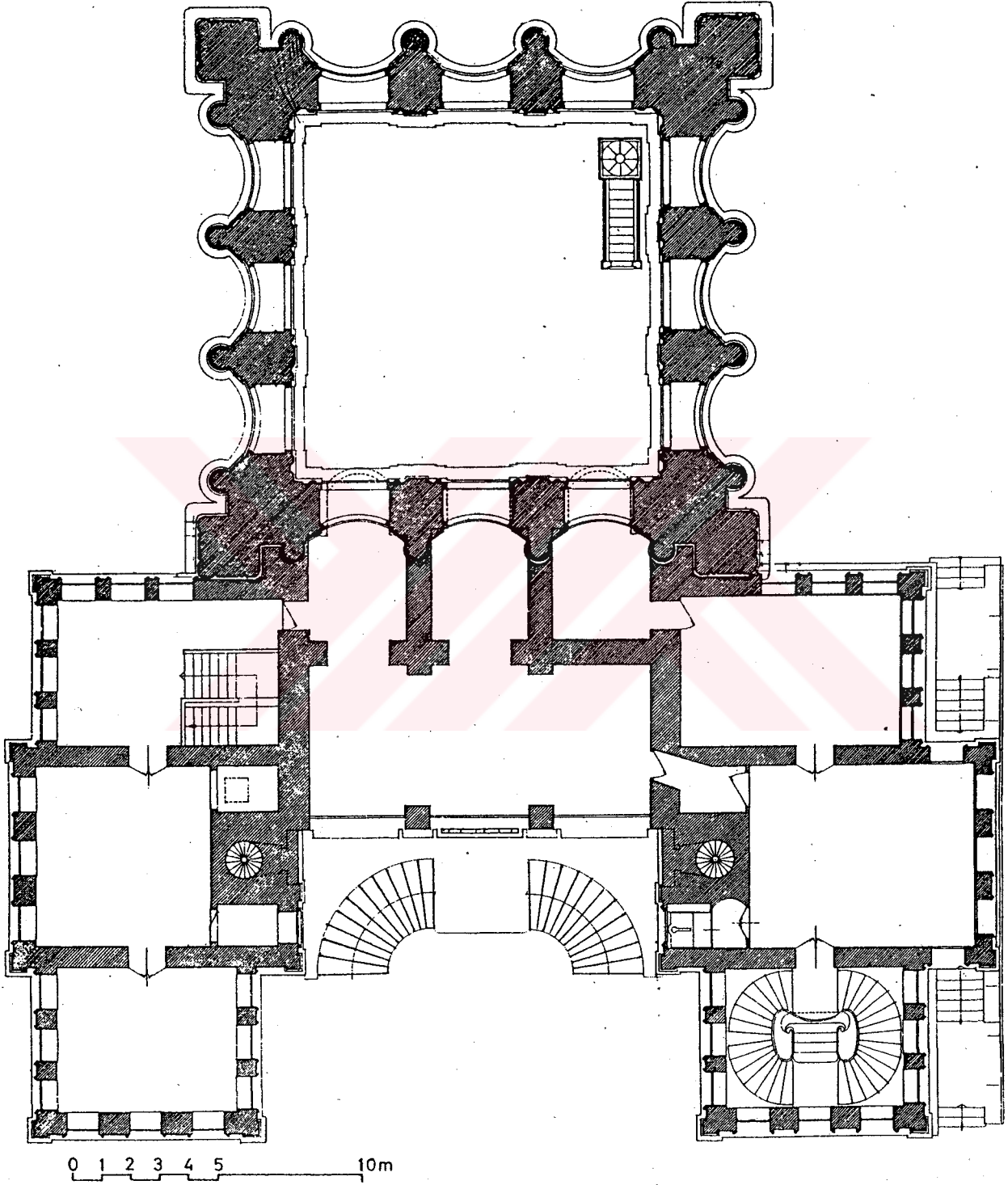
Ek C.6. Hırka-i Şerif Camii güney cephesi (Çizim: Gözde Çelik).
(Not: Üst örtü ve minareler, fotoğraflardan yararlanılarak çizilmiştir).



Ek D.1. Ortaköy Camii pervititch haritası, 1927 (Kaynak: Erhan İşözen, 1991. Ortaköy Meydanı ve Çevre Düzenlemesi, *Tasarım*, 14-16, s.100).

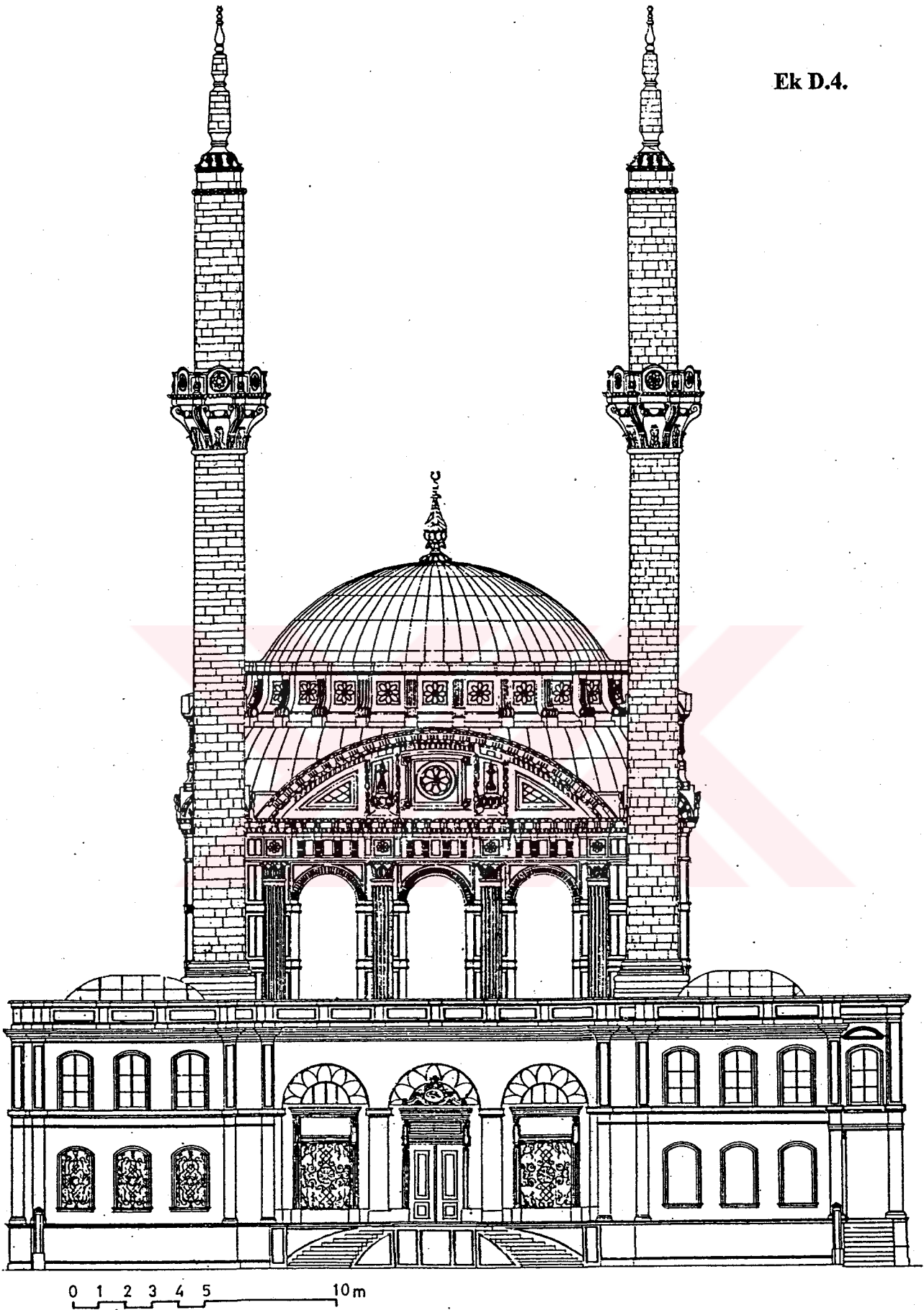


Ek D.2. Ortaköy Camii giriş katı planı (Kaynak: *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, 1974, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 93).

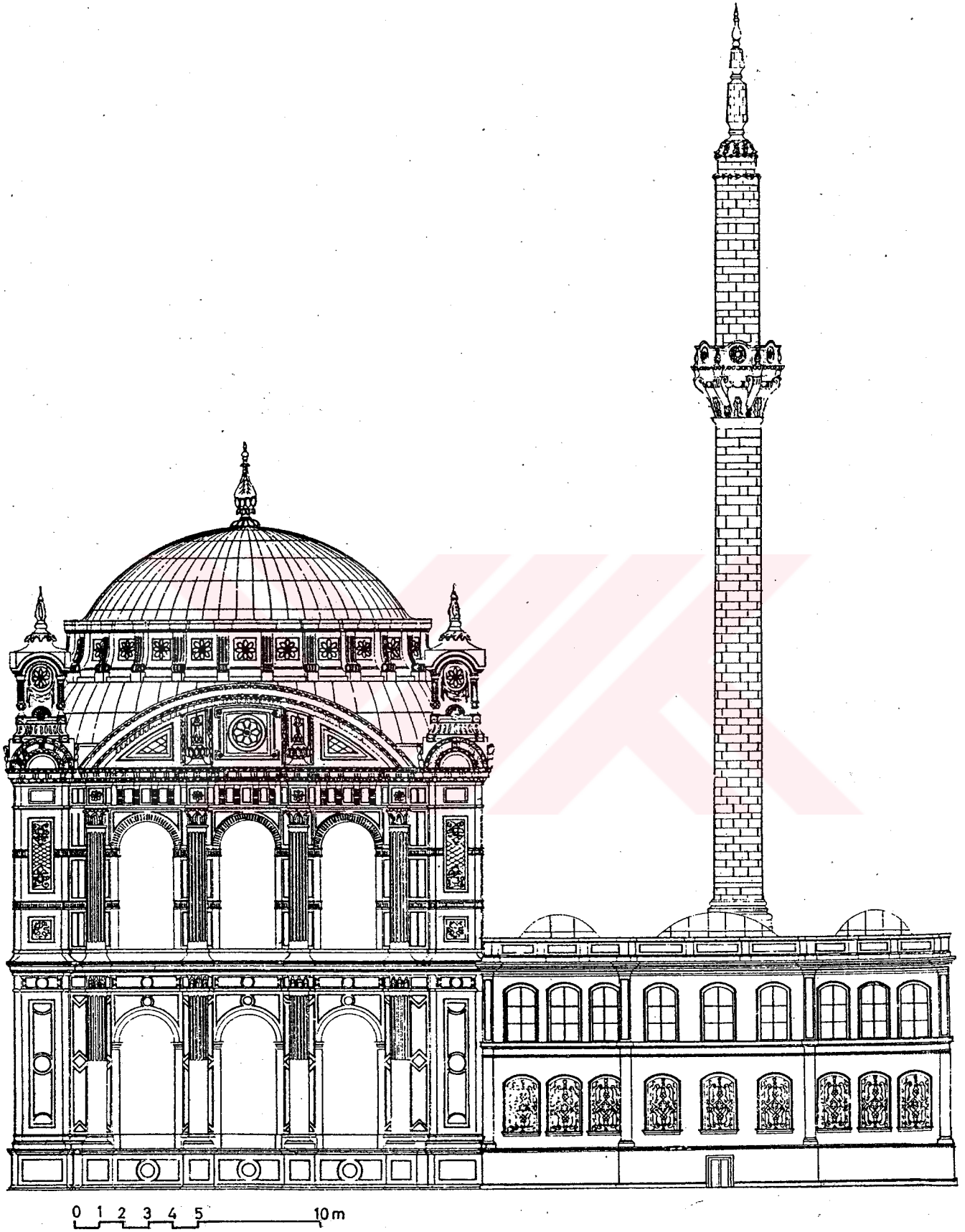


Ek D.3. Ortaköy Camii üst kat planı. (Kaynak: *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, 1974, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 94).

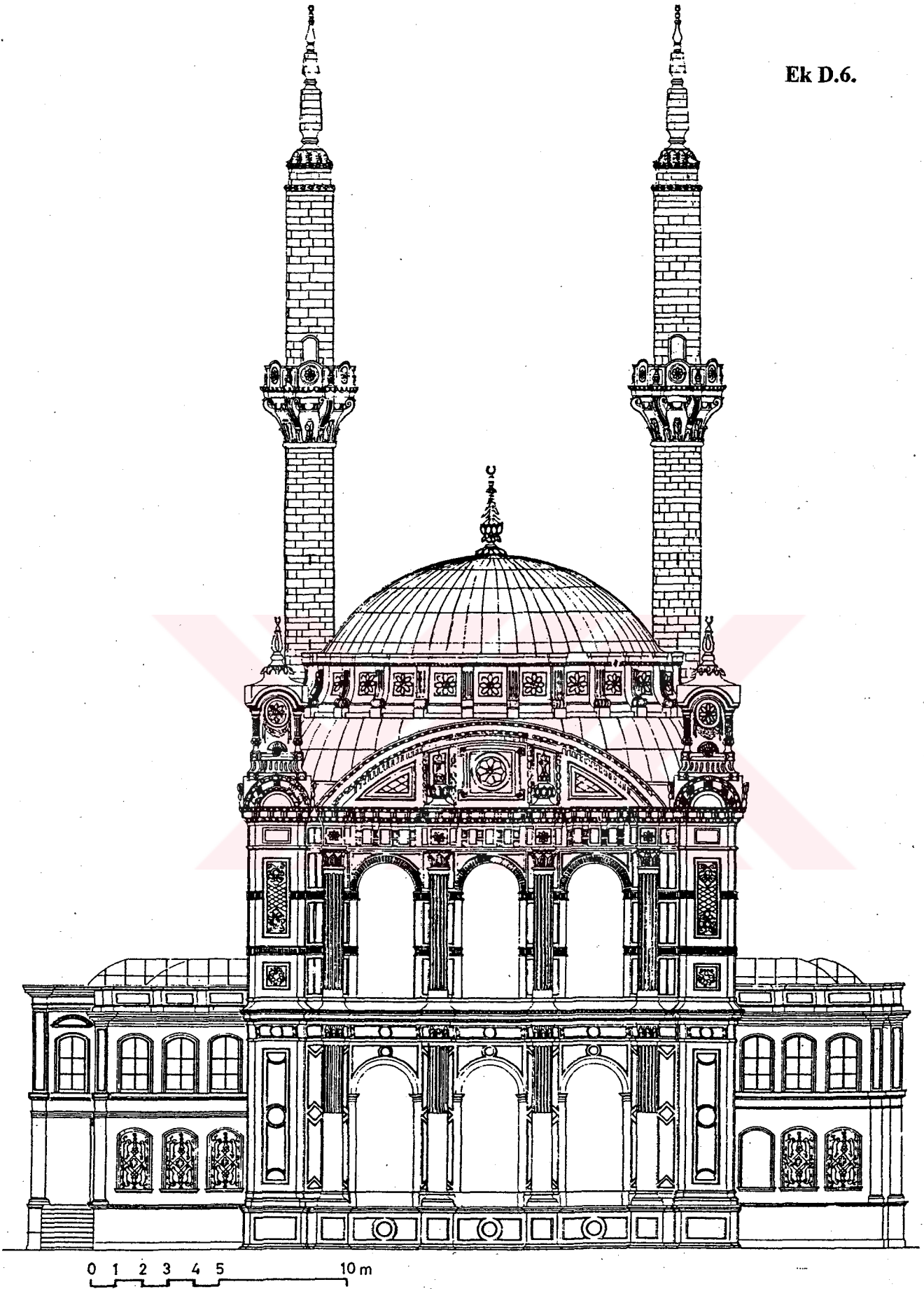
Ek D.4.



Ek D.4. Ortaköy Camii kuzey cephesi (Kaynak: *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, 1974, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 95).

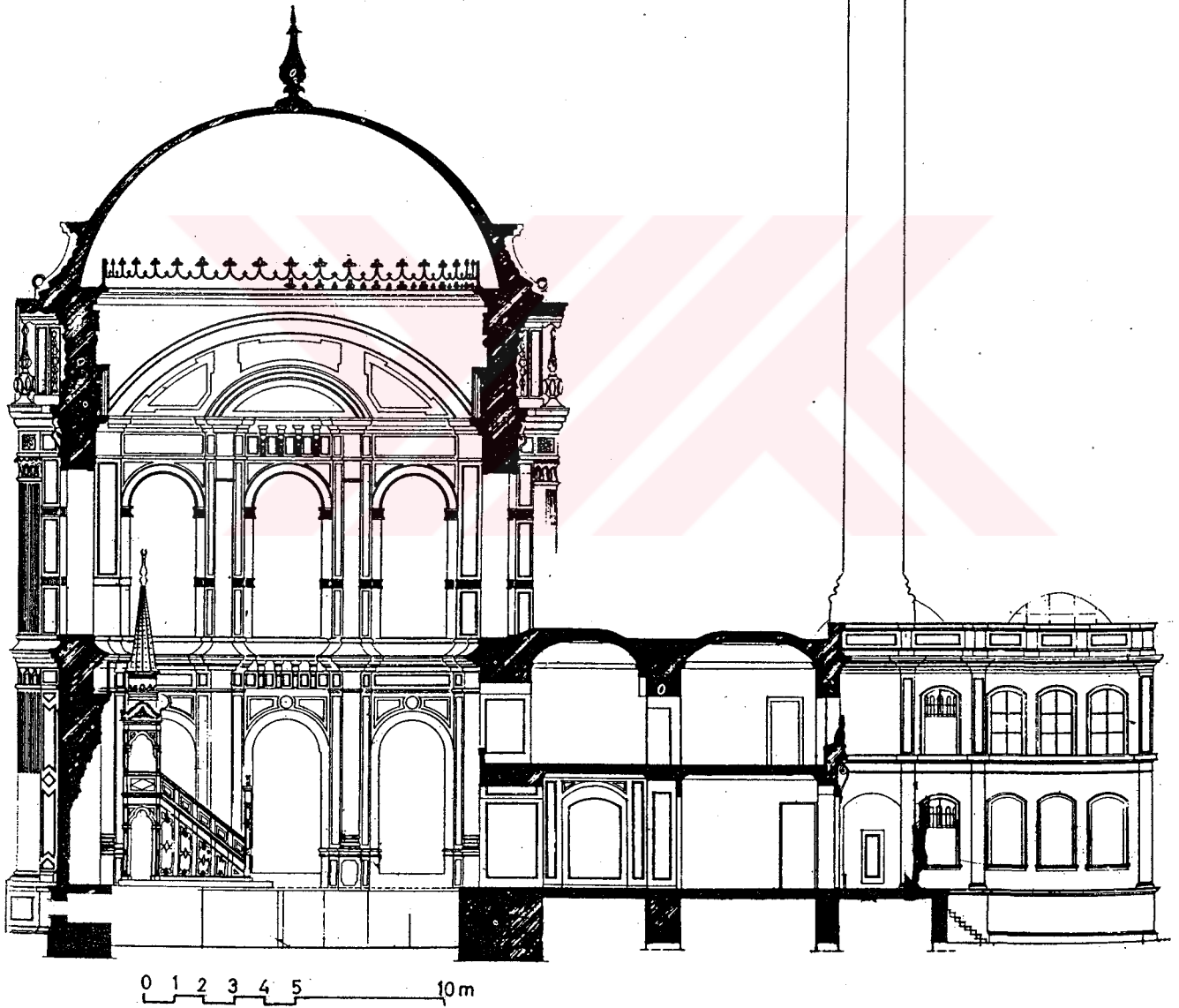


Ek D.5. Ortaköy Camii doğu cephesi (Kaynak: *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, 1974, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 96).

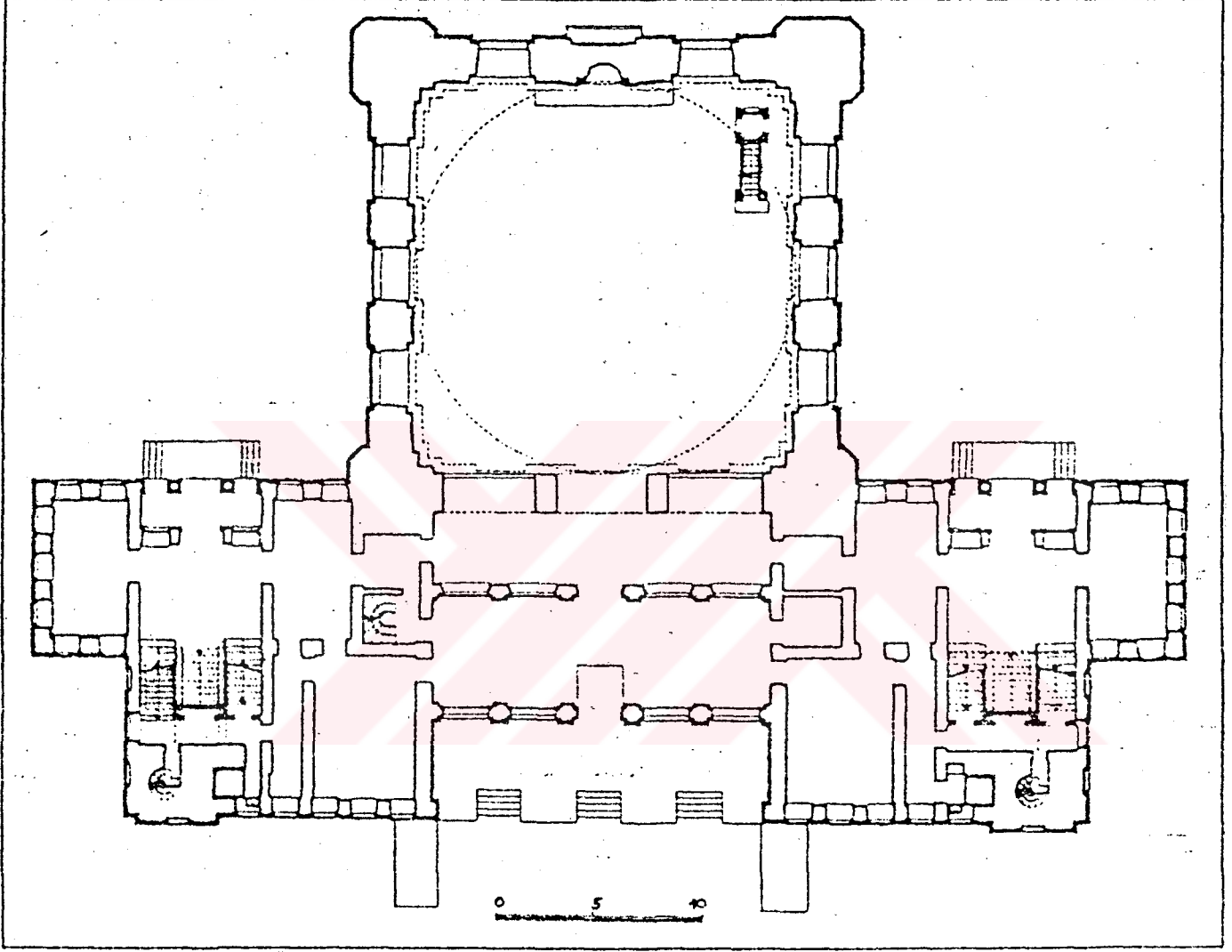


Ek D.6. Ortaköy Camii güney cephesi (Kaynak: *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, 1974, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 97).

Ek D.7.

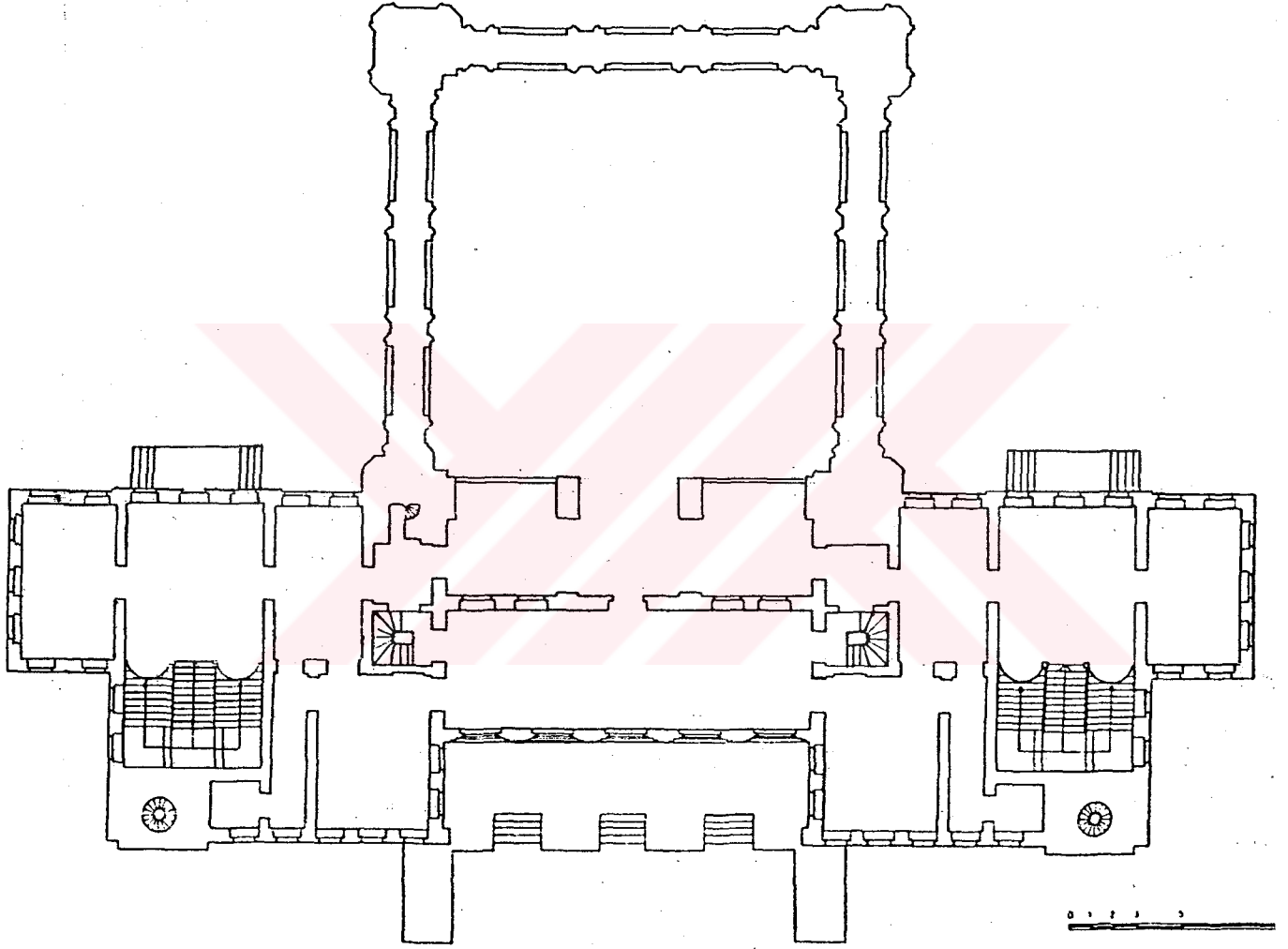


Ek D.7. Ortaköy Camii mihrap aksından geçen kesit (Kaynak: *Rölöve ve Restorasyon Dergisi*, 1, 1974, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, s. 98).

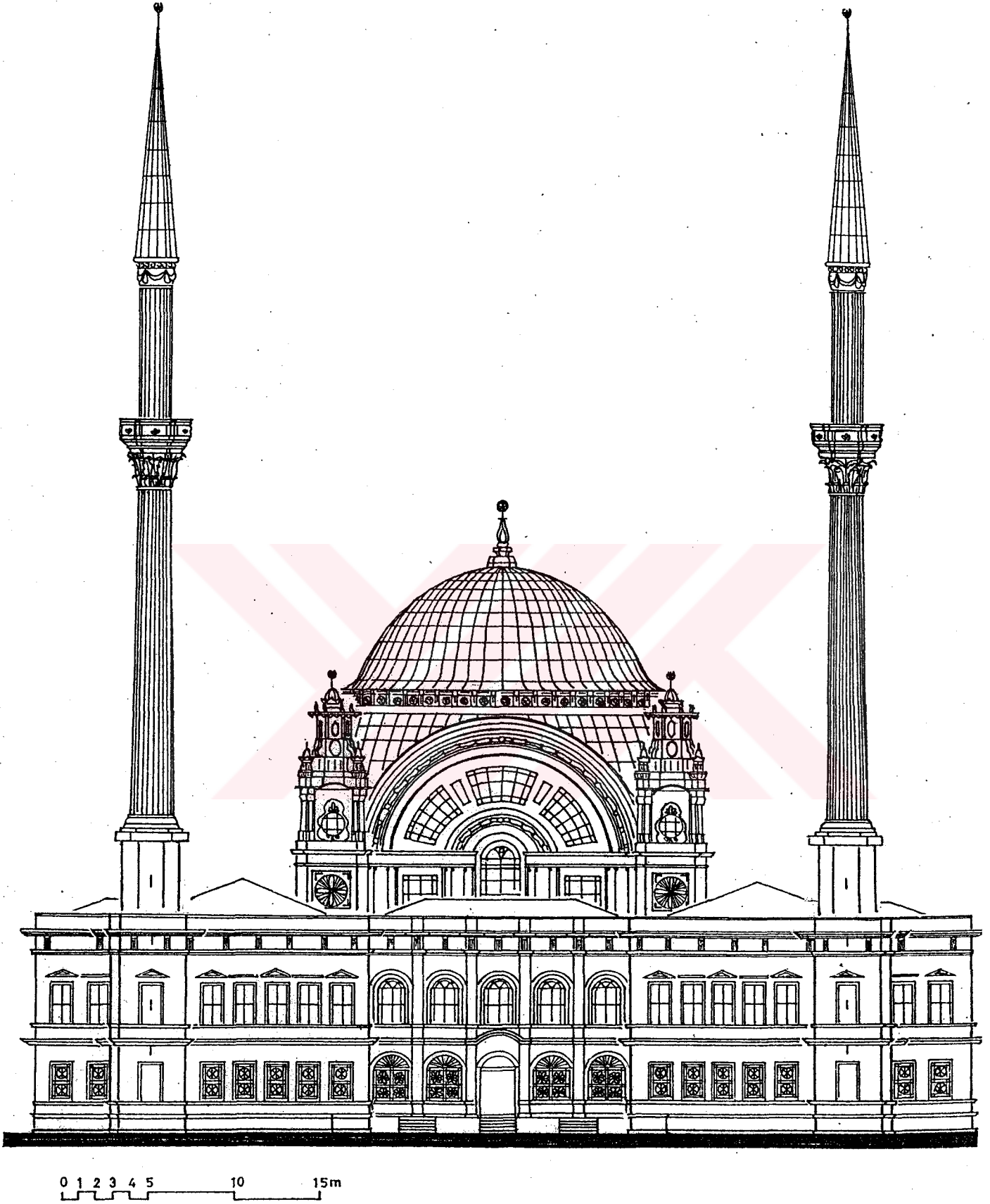


Ek E.1. Dolmabahçe Camii giriş kattı planı (Kaynak: Selçuk Batur, 1994. Dolmabahçe Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 3, s.88).

Ek E.2.



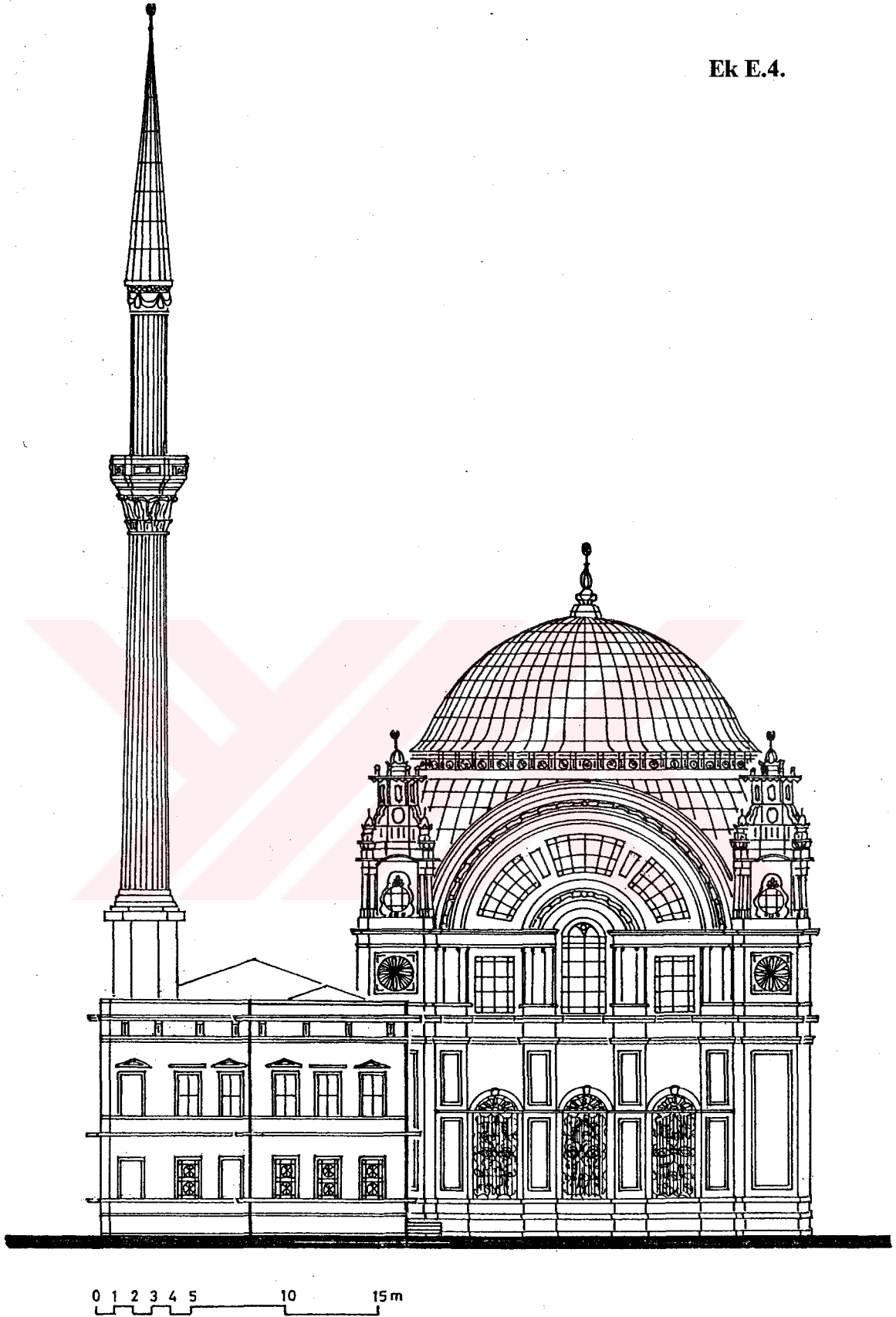
Ek E.2. Dolmabahçe Camii üst kat planı (Kaynak: Zeynep Kulçay, Osmanlı Camilerinde Hünkar Daireleri, *Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, İ.T.Ü., s.99).



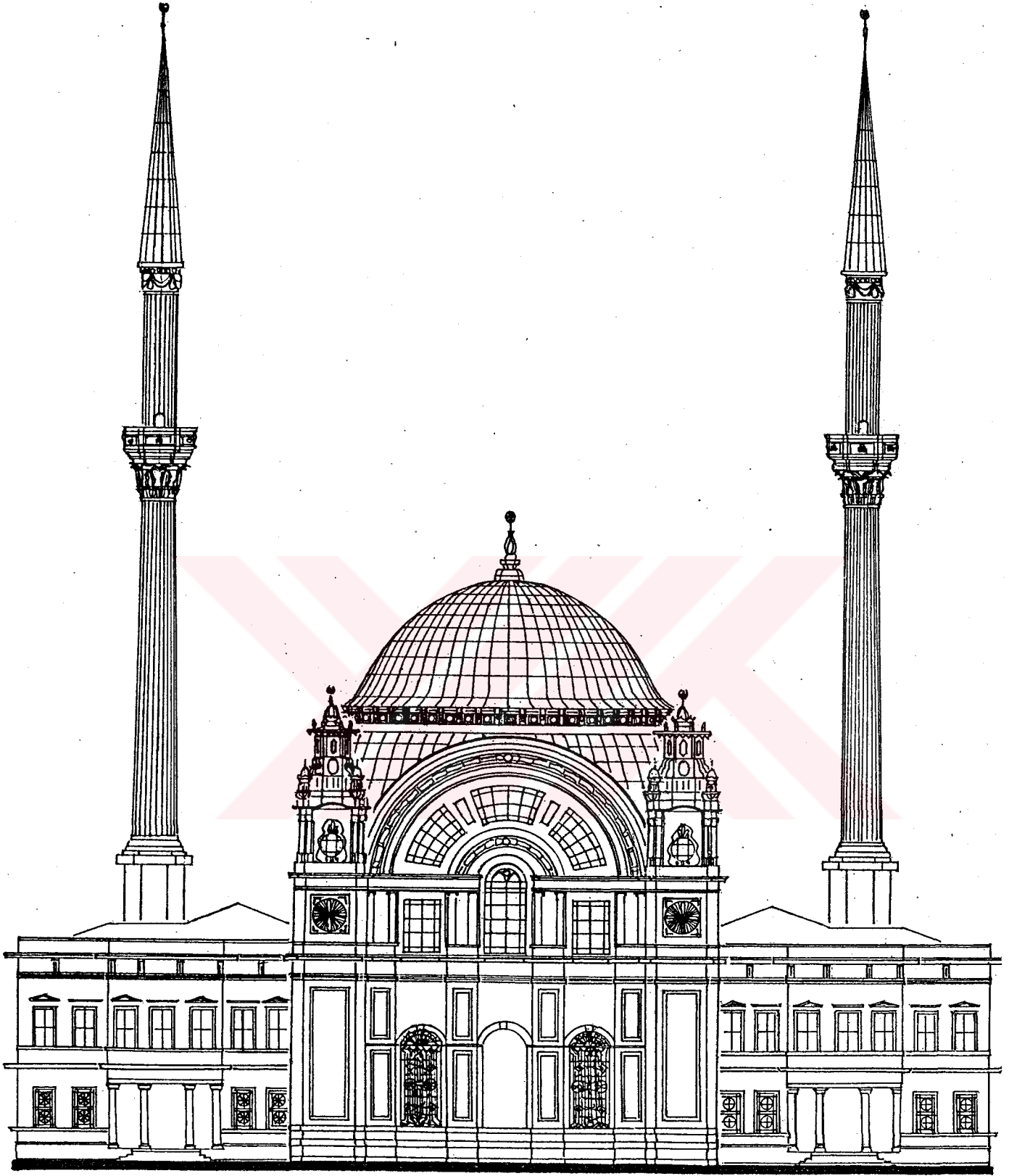
Ek E.3. Dolmabahçe Camii kuzey cephesi (Çizim: Gözde Çelik)

(Not: Emel İşleyen, 1995, İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü., s. 611'den yararlanılarak çizilmiştir).

Ek E.4.

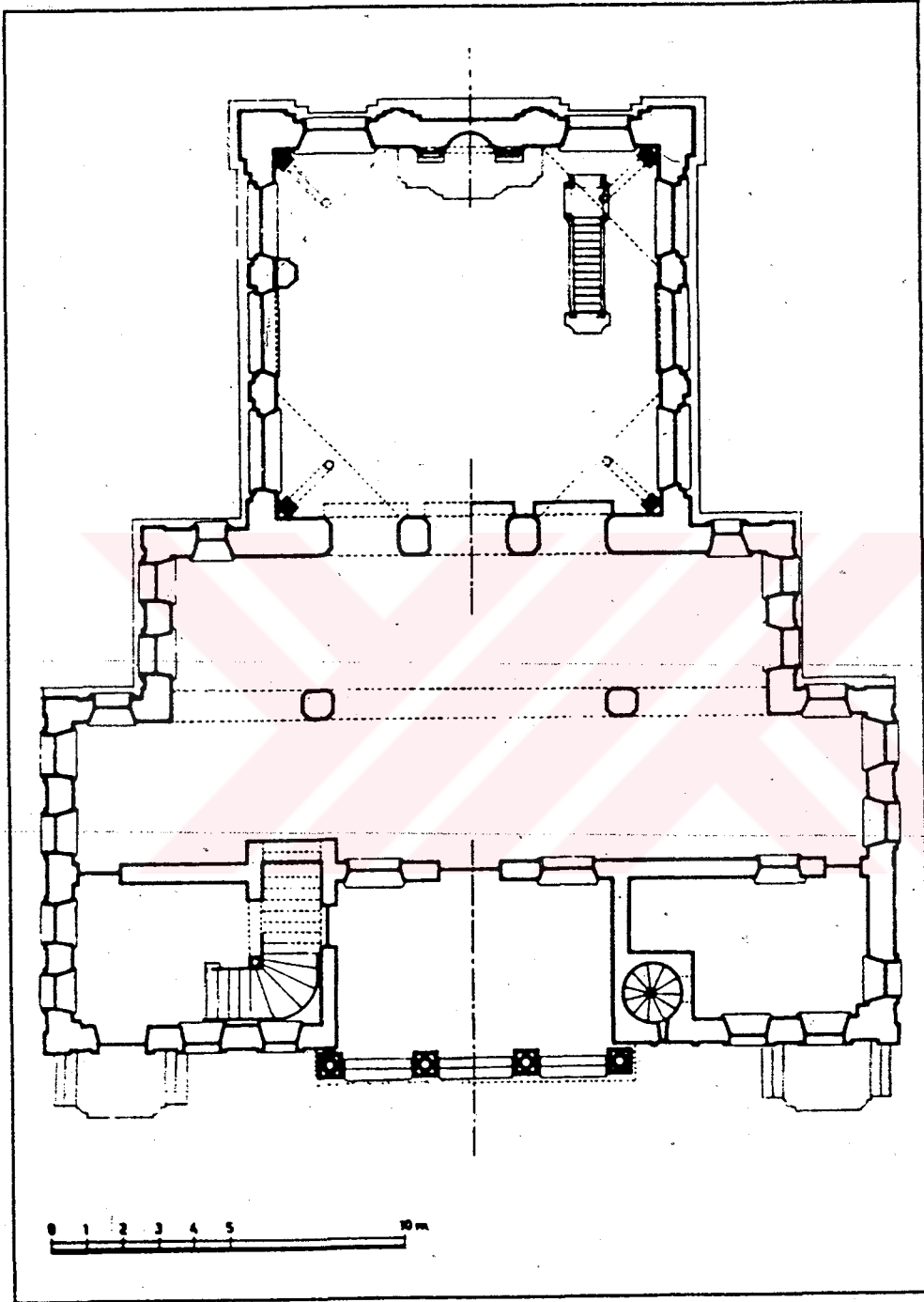


Ek E.4. Dolmabahçe Camii -batı cephesi (Çizim: Gözde Çelik)
(Not: Emel İşleyen, 1995, İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü., s. 600'den yararlanılarak çizilmiştir).

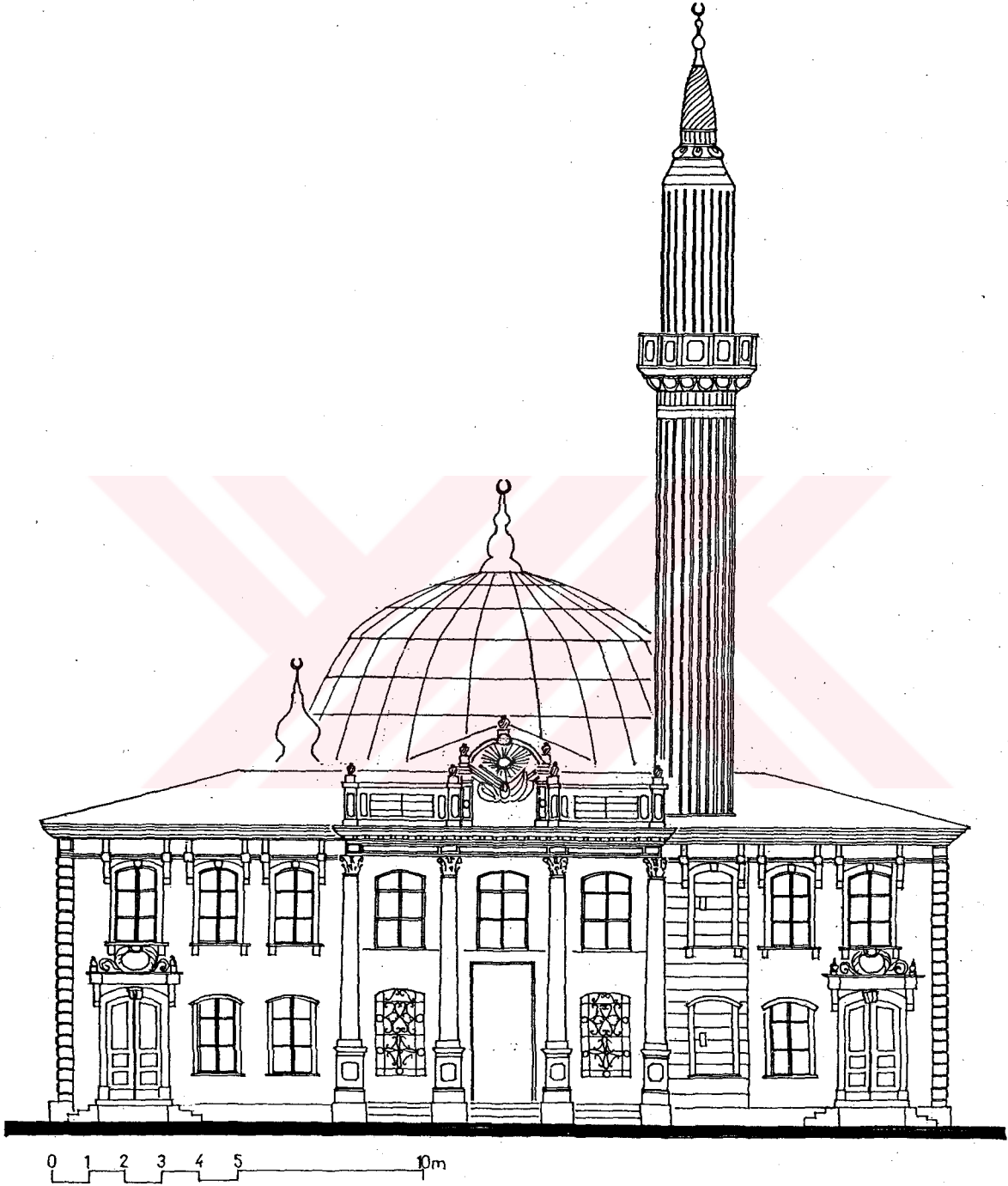


Ek E.5. Dolmabahçe Camii güney cephesi (Çizim: Gözde Çelik)

(Not: Emel İşleyen, 1995. İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü., s.583'ten yararlanılarak çizilmiştir).

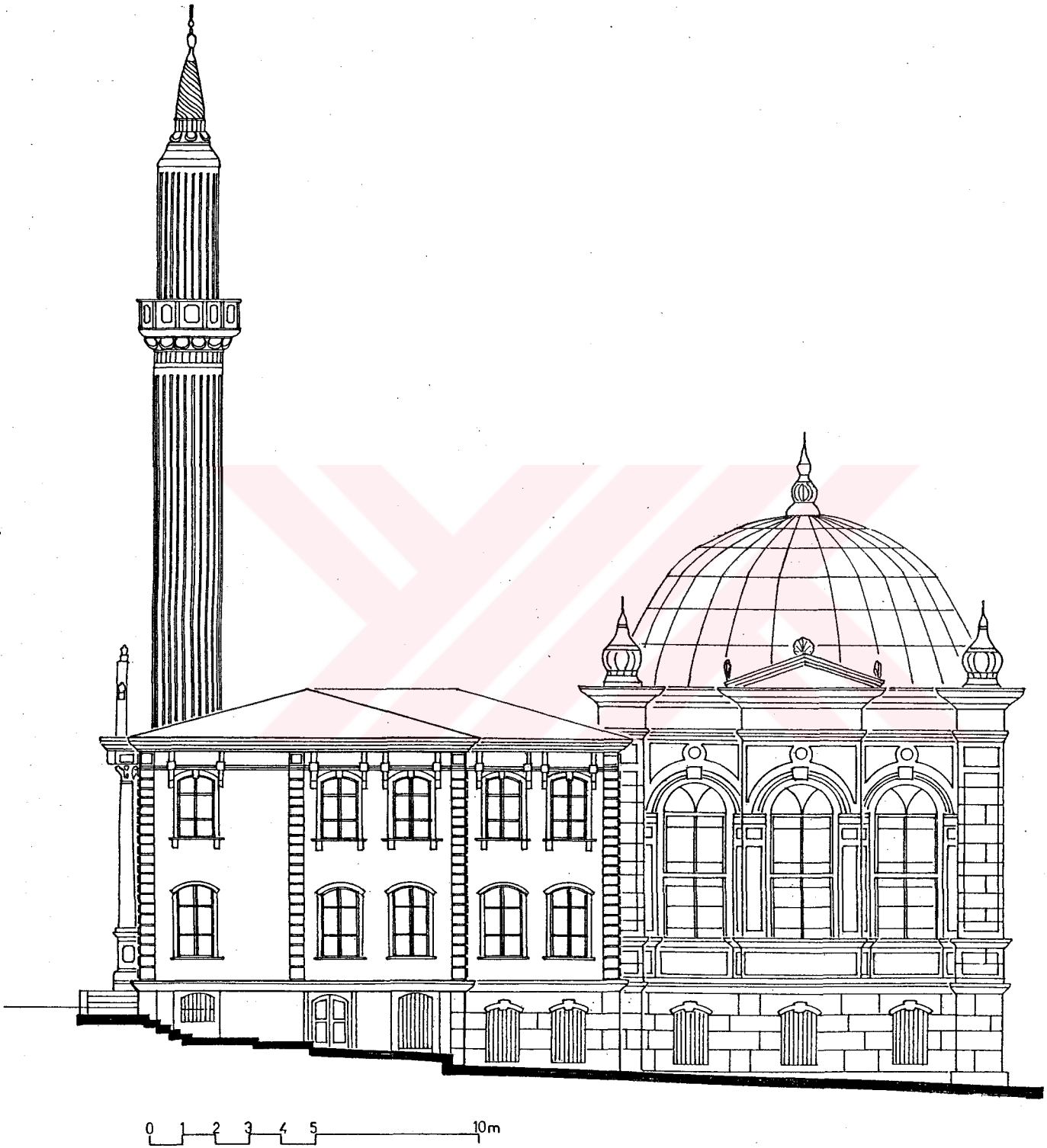


Ek F.1. Teşvikiye Camii planı (Kaynak: Selçuk Batur, 1994. Teşvikiye Camii, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt 7, s.258).

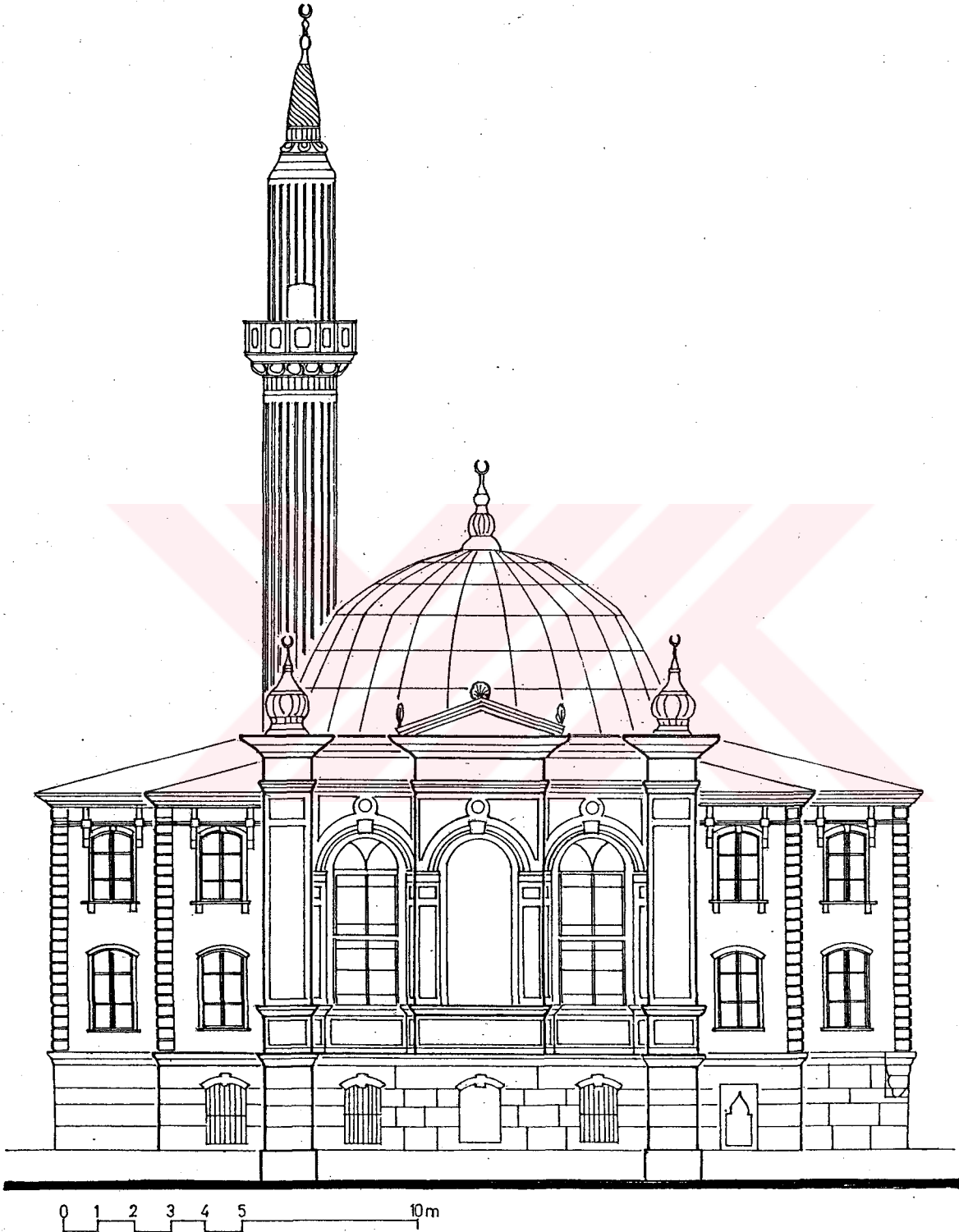


Ek F.2. Teşvikiye Camii kuzey cephesi (Çizim: Gözde Çelik)
(Not: Emel İşleyen, 1995. İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü., s.611'den yararlanılarak çizilmiştir).

Ek F.3.



Ek F.3. Teşvikiye Camii batı cephesi (Kaynak: Emel İşleyen, 1995. İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü., s. 600).



Ek F.4. Teşvikiye Camii güney cephesi (Kaynak: Emel İşleyen, 1995. İstanbul Camilerinde Cephe Gelişimi, *Yayınlanmamış Doktora Tezi*, Y.T.Ü., s. 583).

ÖZGEÇMİŞ

1976 yılında İstanbul'da doğan Gözde Çelik, ilköğrenimini Koşuyolu Cenap Şahabettin İlkokulu'nda tamamladı. 1993 yılında Kadıköy Kazım İşmen Lisesi'ni birincilikle bitirdi. 1997 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi'nden mezun oldu. Aynı yıl İ.T.Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim dalı Mimarlık Tarihi Programı'nda yüksek lisans eğitimine başladı.

