

**T.C.
GİRESUN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TASARIM ANABİLİM DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**OSMANLI'DA KUBBE GELİŞİMİ VE
OSMANLI MİMARİSİNDE GÖRÜLEN KUBBE İÇİ SÜSLEMENİN
PLASTİK DEĞERLER AÇISINDAN İNCELENMESİ**

**Hazırlayan
Cemile EREN**

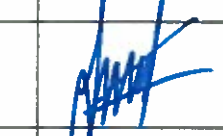


**Danışman
Dr. Öğr. Üyesi Gülcan BAŞAR**

GİRESUN-2018

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Giresun Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 13.07.2018 tarihli toplantısında oluşturulan jüri, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim ve Baskı Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Cemile Eren, "Osmanlıda Kubbe Gelişimi Osmanlı Mimarisinde Kubbe içi Süslemenin Plastik Değerler Açısından İncelenmesi" başlıklı tezini incelemiş olup aday 13.07.2018 tarihinde, saat 10:00 da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Aday çalışma, sınav sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Jürisi	Unvanı, Adı Soyadı	İmzası
Üye (Başkan)	Doç. Dr. Tolga Akalın	
Üye	Dr. Öğr. Üy. Gülcan Başar	
Üye	Dr. Öğr. Üy. Nurullah Atalay	

ONAY

10/07/2018

Doç. Dr. Güven ÖZDEM

Enstitü Müdürü

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “Osmanlı’da Kubbe Gelişimi ve Osmanlı Mimarisinde Görülen Kubbe İçi Süslemenin Plastik Değerler Açısından İncelenmesi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım kaynakların kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

13/07/2018


Cemile EREN

ÖNSÖZ

Bu çalışma, mimari yapıların üst örtüsünde kullanılan kubbenin tarih boyunca gelişim sürecini ve üzerinde uygulanan süsleme tekniklerini ve motifleri kapsar.

Elde edilen son verilere göre kubbenin en eski kalıntıları Mezopotamya topraklarına dayanmaktadır. Yüzyıllar boyunca tercih edilmiş olan kubbe, mimariye yön vermiş ve uygulandığı dönemin kimliğini ortaya koyması açısından araştırmacılara büyük kolaylık sağlamıştır.

Araştırmamız; kubbenin tarihteki oluşumundan günümüze kadar geçirdiği evreleri anlatırken, asıl gelişim gösterdiği Osmanlı mimarisini ele alır. Osmanlı döneminde inşa edilen ve günümüzde de ihtişamını koruyan gösterişli yapıların temelini de kubbe oluşturur. Özellikle Mimar Sinan döneminde anıtsal mekân oluşturma problemine getirilen çözümler sayesinde kubbe problemi çözülerek daha büyük ve gösterişli yapılar inşa etmeyi başarmışlardır. Araştırmaya dâhil edilen örnek yapılar Osmanlı mimarisinin gelişim gösterdiği önemli yapılardan ve çoğunlukla başkent yapılarından seçilmiştir. İncelenen yapılar dönemin kültürünü, sanat anlayışını en iyi ifade eden ve kubbenin gelişimini hem yapısal hem de teknik olarak ortaya koyan yapılardan seçilmiştir.

Tez çalışmamızda özellikle Osmanlı mimarisi üzerinde durulmuş, Osmanlı mimarisi 'Erken, Klasik ve Geç Osmanlı Dönemi' adlı başlıklara ayrılarak incelenmiştir. Bu sayede dönemin kültürü, sanat anlayışı ve coğrafi etmenlerin mimariyi ve sanatı ne yönde etkilediğine dair saptamalar yapılmıştır.

Araştırmanın son bölümünde plastik değerlerin tanımı yapılarak, tarih boyunca gelişimi ve kullanım şekilleri ele alınmıştır. Plastik değerlerin kubbeyle etkileşimi incelenerek, örneklerle ifade edilmiştir.

'Osmanlı'da Kubbe Gelişimi ve Osmanlı Mimarisinde Görülen Kubbe İçi Süslemenin Plastik Değerler Açısından İncelenmesi' başlıklı tezimde, çalışmalarımın tüm aşamalarında değerli bilgilerini ve yardımlarını esirgemeyen başta tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Gülcan BAŞAR'a ve değerli hocalarıma, maddi ve manevi desteklerini esirgemeyen aileme sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

ÖZET

Bu araştırmanın konusunu; kubbenin tarihsel gelişimi ve kubbe içi süsleme programlarından oluşmaktadır. Özellikle Osmanlı mimarisinde görülen kubbelerin yapısı ve tezyinatı incelenip, plastik değerlerle olan ilişkisi incelenmiştir.

Kubbe; inşa edilen yapıların üst örtüsünde kullanılan, yapıya hem teknik hem de süsleme anlamında değer katan önemli bir yapı elemanıdır. Tarih boyunca farklı medeniyetler tarafından tercih edilen önemli bir unsur olmuştur. Fonksiyonel işlevi sayesinde daha büyük ve anıtsal yapıların inşa edilmesini kolaylaştıran bu yarım daire şeklindeki unsur, mekâna ferahlık ve estetik değer de kazandırmıştır. İnşa edilen yapılarda görülen kubbelerin, malzemesi, süslemesi ve şekli gibi etmenler medeniyetlerin kimliğinin tespit edilmesinde belirleyici rol oynamıştır. Kubbenin gelişmesiyle birlikte, kubbe geçiş elemanları olarak isimlendirilen yardımcı unsurlar da gelişmiştir. Bu sayede oluşan sorunlara getirilen çözümler mimarinin gelişimine katkı sağlarken, aynı zamanda medeniyetler arası etkileşimi de artırmıştır.

Kubbenin yapısal gelişim süreci boyunca, medeniyetlerin değişen sanat ve kültür anlayışları kubbeler de yansımıştır. Araştırmamızda kubbelerde uygulanan süsleme teknik ve motifleri incelenerek, örneklendirmeler yapılmıştır. Tezyinatta uygulanan süsleme motifleri ve kompozisyonları dönemlere ayrılarak ele alınmış, yapılar üzerinden örneklendirmeler yapılmıştır.

Araştırmamızın örnek sahasını Osmanlı mimarisi oluşturmuştur. Kubbe, yüzyıllar boyunca kullanılmış ancak altın çağını Osmanlı döneminde yaşamıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundan yıkılışına kadar geçen sürede, mimariyle birlikte kubbenin kullanım alanları ve gelişim süreci ele alınmıştır.

Osmanlı mimarisi; erken, klasik ve geç dönem mimarisi olarak üç ana başlık altında ele alınmış, cami, medrese, hamam, han ve türbe yapılarında karşımıza çıkan kubbelerin kullanım şekli, yapısı ve süsleme programları örneklendirmeler yapılarak ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Yapılar; İstanbul, Edirne, Bursa ve İznik gibi Osmanlı mimarisinin filizlendiği ve ilk denemelerin uygulandığı illerden seçilerek, belli başlı yapılar incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: kubbe, tezyinat, Osmanlı, mimari, plastik

ABSTRACT

The topic of this research is the historical development and the inside decoration programs of the dome. Especially the structure and the decoration of the domes, seen in the Ottoman architecture, are examined and the relationship with plastic arts is compared. The Dome is an important building element which is used in the upper cover of the structures and adds both technical and decorative value. It has been an important element chosen by different civilizations throughout history. This semi-circular element, which facilitates the construction of larger and monumental structures thanks to its functional nature, has brought spaciousness and aesthetic value to the space. Factors such as the material, the decoration and the shape of the domes seen in the constructed structures, played a decisive role in determining the identity of the civilizations. Along with the development of the dome, auxiliary elements called dome transitional elements have also developed. In this way, the solutions to the problems that arise contributed to the development of the architect while at the same time the interaction between the civilizations increased.

During the process of structural development of the dome, the concepts of art and culture of civilizations are reflected in the domes. In our research, decorative techniques and motifs applied on the domes were examined and illustrated. The motifs and compositions applied in the decoration were divided by period and illustrated on the structures.

The sample area of our research was created by Ottoman architecture. The dome has been used for centuries, but its golden age was in the Ottoman Empire time. During the period between the foundation of the Ottoman Empire and its collapse, the use areas of the dome together with the architect developed. The Ottoman architecture was classified in three main groups: early, classic and late period architecture groups. In the structures of the Mosque, school, Turkish bath, inn and shrine, the usage patterns, structures and decoration programs of the antagonistic domes have been examined in detail by making exemplaries. Certain structures like Istanbul, Edirne, Bursa and İznik, chosen from the illusions of Ottoman architecture and the first experiments, have been studied.

Key words: dome, ornament, Ottoman, architecture, plastic

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	V
ÖZET	VI
SİMGELER VE KISALTMALARDIZİNİ	X
1. GİRİŞ	1
1.1.Araştırmanın Amacı, Önemi ve Sınırlılıkları	1
1.2.Problemin Durumu	2
1.3.Yöntem	3
2.KUBBENİN TARİHSEL GELİŞİMİ	6
2.1.Kubbede Kullanılan Malzeme	13
2.2. Kubbede Süsleme.....	14
3. OSMANLI DÖNEMİNDE KUBBE GELİŞİMİ	17
3.1. Erken Osmanlı Mimarisinde Kubbe	20
3.1.1. Cami Mimarisinde Kubbe.....	21
3.1.2. Medrese Mimarisinde Kubbe.....	25
3.1.3. Türbe Mimarisinde Kubbe	28
3.1.4. Hamam Mimarisinde Kubbe	29
3.1.5.Ticaret Yapılarında Kubbe.....	31
3.2. Klasik Osmanlı Mimarisinde Kubbe.....	32
3.2.1. Cami Mimarisinde Kubbe.....	34
3.2.2. Medrese Mimarisinde Kubbe.....	41
3.2.3. Hamam Mimarisinde Kubbe	44
3.2.4. Türbe Mimarisinde Kubbe	46
3.2.5. Ticaret Yapılarında Kubbe.....	47
3.3. Geç Osmanlı Mimarisinde Kubbe.....	48
3.3.1. Cami Mimarisinde Kubbe	50
3.3.2. Medrese Mimarisinde Kubbe.....	54
3.3.3. Türbe Mimarisinde Kubbe	56
4. OSMANLI DÖNEMİNDE SÜSLEME	57
4.1. Mimaride Süsleme	57
4.1.1. Erken Osmanlı Yapılarında Kubbe Tezyinatı	89
4.1.2. Klasik Osmanlı Yapılarında Kubbe Tezyinatı	123
4.1.3. Geç Osmanlı Yapılarında Kubbe Tezyinatı	160
5. PLASTİK SANAT	188
5.1. Türklerde Sanat	188
5.2. Plastik Sanatlar.....	192
5.2.1. Kubbeye Doğrudan Uygulanan Plastik Süsleme Teknikleri.....	194

5.2.1.1. Fresk.....	194
5.2.1.2. Tempera	196
5.2.1.3. Kalem İşi Tekniği.....	197
5.2.2. Kubbeye Aplike Yapılan Plastik Süsleme Teknikleri.....	203
5.2.2.1. Çini.....	203
5.2.2.2. Stuko	210
BULGULAR VE YORUM.....	213
SONUÇ.....	215
KAYNAKÇA.....	218

SİMGELER VE KISALTMALARDIZİNİ

A.g.e.: Adı geçen eser

AÜİF: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi

C.: Cilt

Çev.: Çeviren

DİA: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi

M.Ö: Milattan önce

M.S.: Milattan sonra

PAÜ: Pamukkale Üniversitesi

S.: Sayı

s.: Sayfa

TDV: Türkiye Diyanet Vakfı

1. GİRİŞ

1.1.Araştırmanın Amacı, Önemi ve Sınırlılıkları

Bu çalışmanın ana amacı; kubbenin gelişimini tarihsel ve mimari açıdan incelemek, Osmanlı mimarisinde görülen kubbe yapısını ve kubbe içi süslemelerin uygulama şekilleri ve kompozisyonu değerlendirerek plastik değerler açısından incelenmiştir. Bu amaçla:

- 1.1.1 Mimari yapı elemanı olarak kubbenin dünya tarihinde gelişimi
- 1.1.2 Mimari yapı elemanı olarak kubbenin Türk tarihinde gelişimi
- 1.1.3 Mimari yapı elemanı olarak kubbenin Osmanlı İmparatorluğu tarihinde gelişimi ve inşa edilen yapılarda uygulama şekilleri
- 1.1.4 Kubbelerde uygulanan süsleme kompozisyonları ve teknikleri
- 1.1.5 Kubbe içerisinde kullanılan tüm süslemelerin plastik değerler açısından incelenmesi konuları alt başlıklar olarak belirlenmiştir.

Bu çalışmada, yukarıda sıralanan alt başlıklar ele alınarak, çeşitli kaynak taramaları doğrultusunda elde edilen veriler bir araya getirilmiştir.

Alanyazın incelendiğinde Osmanlı sivil, askeri ve dini mimarisi hakkında pek çok kaynak bulunmasına rağmen, mimarinin ana unsurlarından bir olan kubbenin tarihsel gelişimi ve yapılarda uygulama alanlarıyla, plastik süslemeler arasındaki ilişki hakkında yeterli çalışmanın yapılmadığı görülmüştür. Bu çalışma ile bu alandaki nitel araştırma eksikliğini büyük ölçüde doldurulması hedeflenmiştir.

Yapılan incelemeler ve kaynak taramaları sonucunda kubbenin tarihsel gelişimi ve Osmanlı yapılarında bulunan kubbelerin süslemeleri hakkında yeterli çalışmanın yapılmamış olması bu çalışmanın hazırlanmasına sebep olmuştur.

Osmanlı mimarisinin gelişimini ve sanat anlayışını daha iyi ifade etmek amacıyla, üslubu en iyi anlatan yapılar seçilerek incelenmiştir. Özellikle Osmanlı'ya başkentlik yapmış İstanbul, Edirne ve Bursa illerinde inşa edilmiş yapılar örnek alınmıştır.

Mimari yapı elemanlarının (kubbe) yapısal, işlevsel ve estetik açıdan incelenerek plastik değerler açısından incelenmesi, geleneksel yapının günümüze taşınmasına ve değerlerin gelecek kuşaklara modern yapılar ve sanat eserleri şeklinde aktarılmasına imkân tanıyacaktır. Çalışma kültür varlıklarını tanıma ve koruma anlamında da önem arz etmektedir.

1.2. Problemin Durumu

Mimari unsurlar arasında oldukça önemli bir yere sahip olan kubbe, yüzyıllar boyunca tercih edilmiş ve yapıların tipolojisini de önemli ölçüde etkilemiştir. Yapılan tez çalışmasının asıl konusunu ‘Osmanlı’da kubbe gelişimi ve Osmanlı mimarisinde görülen kubbe içi süslemeler’ oluşturmaktadır. Bu doğrultuda Osmanlı Medeniyetinin var oluşundan yıkılışına kadar geçen süreç içerisinde hüküm sürdüğü topraklarda inşa edilen yapılar incelenmiştir. Tespit edilen yapıların önemli bir kısmı restorasyon geçirerek, özgünlüğünü kaybetmiştir. Bazı yapıların özgün süslemelerine ulaşılarak, araştırmaya dâhil edilmiştir. Özgün süslemeler, dönemin sanat anlayışını ve kültürünü yansıtması açısından oldukça önemlidir.

Yapılan kaynak incelemeleri, Osmanlı kubbeleri hakkında ayrıntılı bir çalışmanın olmadığını göstermektedir. Oktay Aslanapa'nın ‘Türk Sanatı’ adlı eseri, Türk sanatını beslediği kaynakları da dâhil ederek uygulama alanlarıyla beraber kapsamlı olarak anlatmıştır. Türk sanatından genel hatlarıyla bahseden eserden yararlanılmıştır.

Ekrem Hakkı Ayverdi'nin ‘İstanbul Mimari Çağının Menşei: Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805(1230-1402)’ adlı eseri Osmanlı döneminin ilk evresi olarak geçen ‘Erken Osmanlı Dönemi’ni incelemiş ve bu dönemde inşa edilen yapıları ele almıştır. Ayrıca Yazarın ‘Fatih Devri Mimarisi’ adlı eseri de Osmanlı'nın Klasik Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen yapılardan bahsetmektedir. Çalışma boyunca büyük ölçüde yararlanılan kaynaklarda konuyla ilgili olan bölümler taranmıştır. İki eserde de inşa edilen Osmanlı yapılarının inşa tarihi, yapım yeri ve yılı, mimari özellikleri ve tezyinatı konuları işlenmiştir.

Birçok araştırmacının incelediği ve meydana getirdiği kaynaklarda, kubbe sadece bir bölümde yerini almış, tarihte kullanılmaya başlandığı zamandan günümüze

kadar ve Osmanlı mimarisinde uygulama alanları, süsleme teknikleri bir araya getirilmemiştir. Bu bağlamda oluşturulan tez çalışmasında, kubbenin tüm özellikleri bir araya getirilerek, toplanmıştır.

1.3. Yöntem

Hazırladığımız yüksek lisans tez çalışması 'Osmanlı'da kubbenin tarihsel gelişimi ve Osmanlı mimarisinde görülen kubbe içi süslemenin plastik değerler açısından incelenmesi' başlığı altında ele alınarak incelenmiştir. Çalışma kapsamında incelenen yapılar kendi içinde gruplandırılarak, dönemlere ayrılmıştır. Yapılar hakkında detaylı bilgiler verilmeye çalışılmış, özellikle kubbe yapısı ve kubbe içi süslemeleri incelenmiştir.

Çalışma hazırlanırken önce nitel araştırma yöntemi ile alanyazın taranmıştır. Konu ile ilgili olarak yerli ve yabancı alanyazına uzaktan yakına ilgililik ilkesine göre yer verilmiştir. Çalışma için Osmanlı mimarisinde yer alan kubbeli yapılar taranmış, iç süslemeleri değerlendirilmiştir. Osmanlı mimarisi üç başlık altına ele alınmış, değerlendirilen yapılar bölge mimarisi ve süslemesi açısından ayrıntılı bir şekilde incelenerek, dönemle arasında bağlantı kurulmuş, bu sayede sebep-sonuç ilişkilerinin daha iyi gözlemlenmesi sağlanmıştır.

Bu amaç doğrultusunda; Türk sanat ve mimarisinin gelişimini büyük ölçüde etkileyen Osmanlı mimarisi hakkında bilgi veren yazarlar dikkate alınarak konuyla ilgili dokümanlar değerlendirilmiştir. Çalışmanın konusuyla ilgili olarak belirtilmesi gereken önemli yapıların listesi çıkarılarak, bu alanda çalışma yapan yazarların kaynakları taranmıştır.

Kullandığımız kaynaklarla ilgili ayrıntılı kütüphane çalışması yapılmış, internet ortamında bulunan çeşitli makale, dergi ve tezlerden yararlanılmıştır. Yapıların mimari ve süslemesine ait bilgiler için daha çok son yıllarda yapılmış olan çalışmalar temel alınmıştır. Bu aşamadan sonra ana hat planı oluşturularak metin kısmına geçilmiştir.

Tezimizin ana hat planı altı bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde giriş, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, problemin durumu ve sınırlılıkların bahsedilmiş, konuyla ilgili yapılan araştırmalardan bahsedilmiştir.

Tezimizin ikinci bölümünde kubbenin tanımı yapılarak, tarih boyunca farklı medeniyetler tarafından uygulama şekilleri örneklerle açıklanmış, bölgelere göre kubbelerde kullanılan malzeme ve süslemeler anlatılmıştır. Kubbelerin yardımcı elemanları olan kubbe geçiş elemanları; pendentif, tonoz bingi, Türk üçgeni ve mukarnasların kullanım şekilleri, işlevleri incelenmiştir.

Üçüncü bölümde kubbenin Osmanlı mimarisinde gelişimi 'Erken Osmanlı, Klasik Osmanlı ve Geç Osmanlı' şeklinde üç bölümde değerlendirilmiş, uygulama teknikleri anlatılmıştır. Bu dönemlerde rastlanan kubbeler de 'cami, medrese, türbe, hamam ve ticaret yapıları' şeklinde alt başlıklar oluşturularak incelenmiştir. Yapılarda görülen kubbelerin mimariye etkileri ve uygulama teknikleri de anlatılarak örneklerle belirtilmiştir.

Dördüncü bölümde Osmanlı mimarisinde görülen süslemeler yer almaktadır. Türk mimarisinden başlayarak Osmanlı sanatının kaynakları, oluşum süreci ayrıntılarıyla anlatılmıştır. Osmanlı sanatında görülen süsleme motifleri ve teknikleri, mevcut olan yapılar üzerinden örneklendirilerek kubbe yüzeyinde uygulama şekilleri anlatılmıştır. Dördüncü bölümde de 'Erken Osmanlı, Klasik Osmanlı ve Geç Osmanlı' şeklinde üç alt başlık oluşturulmuştur. Teze dâhil edilen yapılar, Osmanlı mimarisine süsleme teknikleri ve motifleri açısından yön veren, dönemin sanat anlayışını en iyi ortaya koyan önemli yapılardan seçilmiştir. Dönemlerin karakteristik özelliğini en iyi yansıtan yapılar seçilmiş, görülen motifler tek tek incelenerek anlatılmıştır.

Tezin beşinci bölümünde plastik süslemelere yer verilmiştir. Plastik süslemelerin tanımı yapılarak, Türk sanatındaki öneminden bahsedilmiştir. Plastik süslemelerin kubbe süslemeciliğiyle ilgili olan teknikleri 'kubbeye doğrudan uygulanan ve kubbeye aplike yapılan' teknikler olarak iki başlık şeklinde incelenmiştir. Kubbeye doğrudan ve aplike yapılarak uygulanan tekniklerin tek tek tanımı yapılmıştır. Tekniklerin kelime kökenlerinden nasıl yapıldığına ve yapılarda uygulama şekillerine kadar örnekler yardımıyla incelenmiş ve teze dâhil edilmiştir.

Tezin altıncı bölümünde sonuç kısmı yer almaktadır. Tezimiz kapsamında tespit edilen kubbenin yapılarda uygulama şekilleri, malzeme, teknik, motif ve kompozisyonlara göre anlatılarak, mimaride ve Osmanlı mimarisinde kubbenin önemine vurgu yapılmıştır.

Tezimizin sonuna ise konuyla ilgili yararlanılan kaynaklar eklenerek, çalışma bitirilmiştir. Kaynakça bölümünde yer alan yayınlar yazarın soyadı ve adına göre alfabetik sırayla verilmiştir.

Metin kısmına dâhil edilen yapılarla ilgili bilgi ve görseller toplanmış, kubbe içi süslemede görülen motiflerin çizimleri ve fotoğrafları eklenerek tez çalışması sonlandırılmıştır.

Bu çalışmada sırası ile:

- 1.1 Kubbenin gelişim süreci
- 1.2 Osmanlı kubbelerinin gelişim süreci
- 1.3 Süsleme teknikleri ve motifleri
- 1.4 Plastik süslemelerin tanımı yapılarak kubbe tezyinatındaki yeri açıklanmıştır.

2.KUBBENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

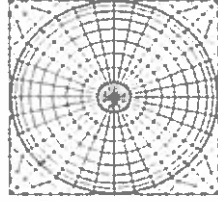
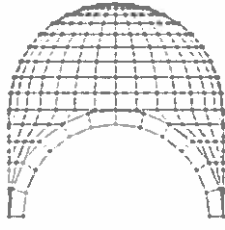
Kubbe; kullanımı çok eski tarihlere dayanan, mimari yapılarda örtü sistemi olarak kullanılmış ve genellikle yarım daire şeklinde uygulanmış bir yapı elemanıdır. Mimari yapılarda geniş açıklıkları örtebilen teknik özelliği sayesinde çok fazla tercih edilmiş, yuvarlak formuyla mimariye estetik açıdan da değer kazandırmıştır.

Farklı coğrafyalarda gelişen farklı mimari kültürlerle birlikte kubbenin yapısı ve formu değişim göstermiştir. Kubbenin yarıçapı, yüksekliği, şekli; döneme ve coğrafyaya göre farklılık göstererek bulunduğu bölgenin kimliğini oluşturmuştur. İç mekânda da yapıyı anlamlı kılan bu yapı unsuru; tarih boyunca gelişme göstermiş, asıl gelişimini ise Türk ve İslam Mimarisi ile gerçekleştirmiştir. Ahşap, tuğla ve taş malzemeler kullanılarak yapıların üzerine kondurulan bu yapı elemanı, en gelişmiş haline Osmanlı Döneminde ulaşmıştır.

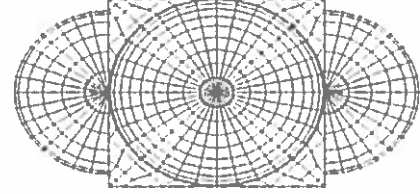
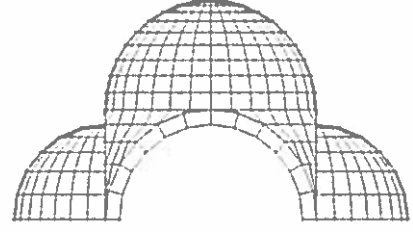
Kubbe; bir kemerin düşey simetri eksenini etrafında 360 derece dönmesiyle elde edilir ve taşınması için sürekli bir dayanağa ihtiyaç duyar. Bu nedenle çoğunlukla kare planlı yapılarda kullanıldığında, taşıyıcı kemer ve duvarlara ek olarak köşelerde 'örtüye geçiş elemanı' olarak adlandırılan taşıyıcı öğelere gereksinim duyar (Kula Say, 2011).

Kubbenin ağırlığından doğan basınç, yapının en alt unsurlarına kadar iletilir. Bu durum, iç kubbelerde de görülür. Taş ve tuğla malzeme kullanılarak yapılan kubbelerdeki yük, temas eden noktalardan sürtünme oluşturularak, meydana gelen basınç dağıtılır. Örtüye geçiş elemanları, kubbe ve yapının temas ettiği noktalara yerleştirilir ve basıncı dağıtma açısından oldukça önemlidir. Manastır tonozu, oluşan basınç problemi için üretilmiş bir diğer yöntemdir. Manastır tonozunda kenar sayısı artırılarak, yapıda meydana gelen aşırı basınç etkisi azaltılmıştır (Altın, 2010).

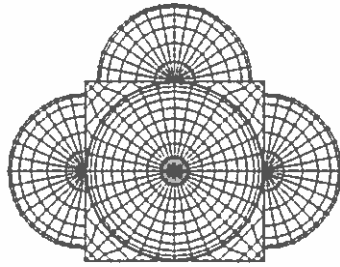
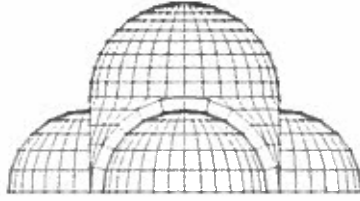
Kubbenin en tepesinde kilittaşı bulunur. Ancak bazı kubbelerde kilittaşı kullanılmamış, bunun yerine dairesel boşluk bırakılmıştır. Bu boşluğa basınç çemberi yerleştirilerek, ağır kubbenin meydana getirdiği basınç hafifletilmiştir. Kubbe ve asıl yapı arasında oluşan boşlukları doldurmak için kullanılan geçiş elemanları yapının şekline göre farklılık gösterir. Bunlar; pandantif, tromp, prizmatik üçgendir.



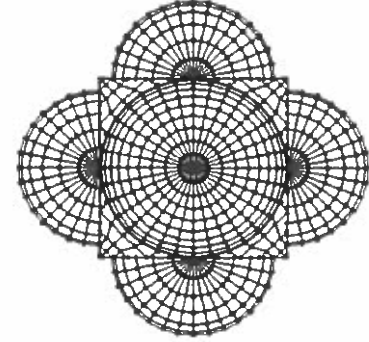
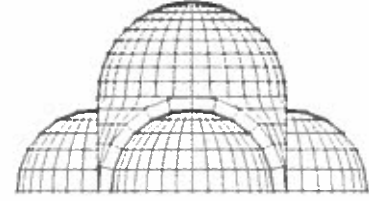
Model 1



Model 2



Model 3



Model 4

(Kubbenin yapılarda uygulama şekilleri (Kaynak: Hüseyin Bilgin))

Pendantif: Kubbeyi taşıyan kemerler ile kubbe kaidesinin arasını kapatan, kare plandan dairevi plana geçişi sağlayan küresel üçgen bingidir. Kubbe, kare planlı yapıya oturduğunda oluşan köşe birleşimi problemi pendantifle çözülmüştür (Hasol, 1993). Üç boyutlu yapılan unsurlardır. Kubbenin tabanının çapı kare yapıdan büyükse, pendantif kubbeye bütünleşir. Eğer durum tam tersiyse, kubbenin çapı kare yapıdan daha küçükse, pendantifler kubbenin dışında yapılırlar, kubbenin tabanında bir

kasnak kirişi oluşturur (Altın, 2010).

Tromp: Bir bina köşesine yerleştirilen bindirmeli inşa edilen tonoz parçasıdır. Kubbede, köşelere yerleştirilen ve kubbeye geçişi sağlayan tonoz bingidir. Kare planlı yapılarda dört köşeye yerleştirilen tromp sayesinde kubbenin oturacağı sekizgen formda bir kasnak oluşturulur (Hasol, 1993).

Türk üçgeni: İsminden de anlaşılacağı gibi Türk mimarisinin ürettiği ve üçgen şeklinde bir geçiş elemanıdır (Hasol, 1993). Duvar ve kubbe arasında oluşan boşluklara yerleştirilen bu geçiş elemanı sayesinde; meydana gelen teknik problemler çözümlenirken, üzerine yapılan bezemeler sayesinde yapıya estetik açıdan da değer kazandırılmıştır.

Mukarnas: İslam mimarisine özgü bir geçiş ögesidir. Mukarnas, küçük prizmatik birimlerin yan yana ve alt alta dizilmesiyle oluşan bir yapı ögesidir. Meydana gelen piramidal geometrik şekiller yapıya estetik bir görünüm kazandırırken, yapıya strüktürel anlamda esnek çözümler de sağlar. Düzlem üçgen, pandantif ve trompların alçı mukarnaslarla kaplanması yapılarda sıkça görülen bir durumdur (Kula Say, 2011).

Geçiş elemanları kubbeyi taşıyan önemli yapı unsurları olup üç boyutludurlar. Önemli boyutta yapılan bazı kubbelerin, taşınabilmesi için iki cidarlı yapıldığı örnekler de mevcuttur (Hasol, 1993).

Kubbenin yapımı, yapı duvarlarının üst kısımlarından başlayarak yukarıya doğru daralan taş halkalarla oluşturulur. Bu tekniğe 'bindirme tekniği' denmektedir. Bindirme tekniği kullanılarak harçsız inşa edilen kubbelere 'yalancı kubbe' adı verilmektedir. Özellikle Roma döneminde bu kubbe tekniği kullanılmıştır. Asıl kaynağı Doğu'ya dayanan yalancı kubbelerin, özellikle Akdeniz ve Ege bölgelerinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. M.Ö. VI. yüzyıldan sonra ortaya çıkan yuvarlak planlı, kubbeli yapıların öncüsü kabul edilir (Mülayim, 2002).

Bazı kubbelerin tepe noktasında farklı boyutlarda açıklıklar görülür. Bunun ilk örneği, Roma'daki Panteon tapınağı, son dönem örneklerinden bir tanesi ise Berlin'deki Reichstag Parlamento Binası'nda yer alan kubbedir (Altın, 2010). Bazı yapı kubbelerinde bulunan bu açıklığa, kubbe feneri yerleştirilmiş, bu sayede ışık ve hava girişi sağlanmıştır. Kubbe fenerinin formu; çevresi pencereli, üzeri örtülü, daire veya çokgen şeklindedir (Hasol, 1993).

Yapının işlevi ve hareket yönü, kültürlere göre farklılık göstermiş, kubbenin şeklini ve konumunu belirlemiştir. Hıristiyan mimarisinde, boyuna gelişmiş plan tipinde yapılar tercih edilirken, Osmanlı mimarisinde merkezi planlı yapılar gelişim göstermiş, kubbelerin boyutu bu doğrultuda büyümüştür. Osmanlılardan çok önce tercih edilen merkezi planlı mekân gelişimine; Roma, Bizans, Anadolu ve Suriye'deki Hıristiyan yapılarında rastlanmasına rağmen bu plan tipi, Osmanlı camilerinde ulaştığı düzeye daha önce hiçbir dönemde ulaşmamıştır (Kuban, 1958).

Tarih boyunca en çok tercih edilen yapı elemanı kubbeler; şekillerine, yük taşıma özelliklerine ve malzemelerine göre sınıflandırılır.

Şekillerine göre kubbeler; sivri kubbe, küresel kubbe, eliptik kubbe, basık kubbe, soğan kubbe, bohemya takkesi, asma kubbe (yelken tonozu), Bizans kubbesi, Rönesans kubbesi gibi farklı sınıflara ayrılır. Yük taşıma özelliklerine göre; yığma kubbeler, kaburgalı (umbrella dome) kubbeler, monolitik kubbeler, çubuk ağı kubbeler, tensegrity kubbeler olarak ayrılırken, malzemelerine göre sınıflandırılan kubbeler ise şu şekildedir; kâgir kubbeler, ahşap kubbeler, metal kubbeler, betonarme kubbeler (Altın, 2010).

Kubbenin tarihi çok eskilere dayanmakla birlikte ilkel kubbe yapımına, M.Ö. 44 000-12 000 yıllarında rastlanmıştır. Bazıları 9,1 m. genişliğinde olup, postlarla örtülmüş ağaç çerçevesiyle kubbe veya konik şekli verilmiş, çevresi mamut kemikleri ve kafataslarıyla süslenmiş evler, kubbenin ortaya çıkmasını önemli etki eden örneklerdir. Araştırmacılar ilkel kubbelere; kubbeli dolmenleri de örnek olarak göstermektedir (Roth, 2000).

Tarihte inşa edilen ilk kubbe hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak yapılan araştırmalar sonucunda, kubbenin ilk kullanımına Mezopotamya'da rastlanmıştır (Janin, 1928). Şehirciliğin en eski dönemlerinden itibaren Akdeniz'den Çin'e kadar hemen her coğrafyada kubbenin kullanıldığı saptanmıştır. Mezopotamya, Arpaçiya'da bulunan ve M.Ö. VI. yüzyılına tarihlenen bir yapının kubbesi tespit edilen en eski tarihli kubbedir. Kubbenin yapı malzemesinin taş ve kerpiç olduğu gözlemlenmiştir. Ege ve Akdeniz bölgelerinde M.Ö.1500-1200 yıllarına tarihlendirilen kubbeli mezarların varlığı araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Yunanistan'da yer alan dokuz adet kubbeli mezardan en büyüğü olan Atreus Hazine Binası'nın 14,50 m. çapındaki kubbesi, süslemesi ve çapıyla

döneminin en önemli örneklerindendir (Mülayim, 2002).

Ortaçağ'da Avrupa mimarisinde pek tercih edilmeyen kubbe, Rönesans döneminde önem kazanmıştır. Floransa'da bulunan Santa Maria Del Fiore Kilisesi'nin kubbesi Avrupa mimarisine yeni bir bakış açısı kazandırmış, önemli bir yapıdır (Şimşek, 2010).

Roma ve Bizans döneminden günümüze az sayıda kubbe kalıntısı kalmasına rağmen, bu dönem kubbelerin tipolojisi bilinmektedir. Roma ve Bizans döneminde inşa edilen kubbelerde; yapının birleştiği yerde ağırlık payandası oluşturulduğu için dışarıdan basık bir kubbe görünümündedir. 537 yılında inşa edilen Ayasofya'nın 31,8 m. çapındaki ana kubbesi Bizans mimarisinin kubbe teknolojisinin ulaştığı boyutları göstermektedir (Aktuğ, 1999). Ayasofya'nın kubbesi, kırk adet tuğla kaburga tarafından taşınmakta, aralara yerleştirilen tuğla dolgu sayesinde kubbenin ağırlığı hafiflemiştir. Kubbeye açılan pencereler tuğla dolguyla birlikte kubbe strüktürünü destekler (Krautheimer, 1986).

Roma döneminde inşa edilen Panteon'un dönemin en büyük kubbesine sahip olması bu tapınağı özel kılar. Günümüze kadar ayakta kalmayı başaran Panteon'un yapı malzemesi roma betonudur. Betonarmenin keşfinden önce yapılmış kubbesi, gök kubbeyi temsil eder. Tepesinde bulunan açıklık, güneşi simgeler ve yapıdaki tek ışık ve hava kaynağıdır. Okülüs olarak da isimlendirilen bu açıklığın çapı 9.1 metredir. Kubbe, eşit yükseklikte bir kasnağa oturur. Yani kubbenin çapı ve kasnağının çapı, 43.4 metredir (Corbusier, 2010).

St. Peter Bazilikası, Hristiyanlar için oldukça önemli bir kilisedir. Yunan hacı şeklinde tasarlanmış kilisenin devasa kubbesinin tasarımı, Michelangelo'ya aittir ve yapımı 1591'de tamamlanmıştır. Michelangelo; kubbenin yaratacağı yükü önceden tahmin ederek, yapının duvarlarını kalınlaştırmış ve oluşabilecek hasarların önüne geçmiştir (Roth, 2000).

İtalya'da yer alan Floransa Katedrali, gotik tarzda inşa edilmiş mimari bir üsluba sahiptir. 42 m. açıklığı geçen kubbesi; tarihin, tuğla malzeme kullanılarak inşa edilmiş en büyük kubbedir. Kubbesi, çift cidarlı ve kaburgalarla taşınan, sekizgen planlı bir kubbedir (Altın, 2010).

Dünyanın en büyük kubbelerinden biri olan Saint Paul Katedralinin kubbesi, birçok yapıya örnek olmuştur. Yapımı 1710 yılında tamamlanmış, geç Rönesans/

Barok tarzında yapılmıştır. Kubbesi, sekiz ahşap kaburgayla taşınır. Tuğladan yapılmış iki cidar, kurşun ve ahşap levhadan yapılmış kabuk ile üç cidarlı bir kubbedir (Roth, 2000).

Orta Asya mimarisinde görülen kubbe geleneği; binaya nispeten daha küçük yapılmış ve genellikle iki kubbe şeklinde görülür. Kubbe kasnağının tezyinatı turkuaz renkli çinilerle sağlanmıştır. Bazı yapılarda dilimli kubbe kullanımı saptanmıştır. Türbe mimarisinde; piramidal yüksek kubbeler kullanılmıştır. Bazı yapılarda iç içe iki kubbe kullanımına rastlanmıştır (Ramazanoğlu, 1998)

İslam mimarisinde kubbe kullanımının ilk örnekleri, Emeviler Döneminde görülmektedir. İslam sanatının günümüze kadar ulaşabilen en eski yapısı Kubbetü's-Sahra'nın kubbesi (691), İslam Sanatının ilk anıtsal kubbesidir. İslam cami mimarisinde anıtsal kubbenin kullanıldığı ilk yapı ise Şam Emevi Camii (705-715)'dir (Hillerbrand). İslam mimarisi özünü İran coğrafyasından almış olsa da kendine has bir üslup oluşturmayı başarmıştır. İslam sanatının yayıldığı bölgelerde beşik, çapraz, çokgen tonoz kullanılmış olsa da, mukarnaslı kubbe geleneği tamamen İslam mimarisine özgü bir örtü sistemidir (Choisy, 1954).

Kubbenin Türk Mimarisinde ilk örneklerine, Uygur Döneminde (745-940) rastlanmıştır. Hoço Harabelerinde kalıntılar üzerinde yapılan çalışmalarda, bölgede tespit edilen mezarlarda kubbe kalıntlarına rastlanmıştır (Tuncer, 1980). Karahanlı mimarisinde yoğun olarak kullanımı gözlemlenen kubbelerin özelliği, yukarıya doğru sivri bir formda olmalarıdır. Karahanlı Döneminde inşa edilen mezar yapıları ise kubbeyle örtülmüş üzeri dışardan külahla kaplanmıştır. Gaznelilerin inşa ettiği Leşker-i Bazar Ulu Cami'nde enlemesine gelişen cami tipolojisinde, ilk mihrap önü kubbesine sahip olması açısından oldukça önemlidir. Timur devrine gelindiğinde kubbelerin daha da yükseltildiği gözlemlenmiştir. Derinliği artırılan kubbeler, çinilerle süslenmiş oldukça gösterişli kubbelerdir. Kubbe tezyinatını en abartılı biçimde Hint ve Güneydoğu Asya mimarisinde görmekteyiz. Bu gelenek daha sonraları Ortodoks kiliseleri ve Rus mimarinde sürdürülmüştür (Tuncer, 1980).

Selçuklu döneminde inşa edilen yapılarda pek çok örtü sistemi kullanılmıştır. Beşik tonoz, kubbe, kubbemsi tonoz ve yıldız tonoz gibi örtü sistemleri en çok bu dönemde kullanılmıştır (Önkal, 1996). Selçukluların göçebe hayat ve yaşam tarzı mimari anlayışlarını da etkilemiştir. Selçuklu halkının yaşam kültürü, Orta Asya'nın

çadır geleneği Selçuklu Kümbetlerine yansımış, yapılarda çadır formunu andıran yuvarlak planlı konik örtü sistemi kullanılmıştır (Önkal, 1996). Selçuklu mimari yapılarında görülen çokgen parçalı, mukarnaslı konik kubbeler yapıların kimliğini oluşturmaktadır. Ve giderek kubbelerde büyüme gözlemlenmiştir. Büyük Selçuklu Devleti'ne Karahanlı ve Gazneli mimarisinden geçen; mihrap önü kubbesiyle mekânda birlik oluşturma geleneğini Selçuklular abidevi boyutlara taşımaya başarmıştır (Çetinaslan, 2013).

Selçuklu mimarisinde, başta camiler olmak üzere medreselerin, hanların, türbelerin, hamamların üst örtüsünde kubbe kullanılmıştır. 10. yüzyılda inşa edilen İsfahan Mescid-i Cuması'nda üst örtüyü örten anıtsal boyuttaki kubbe, Selçuklu sanatında kubbeye verilen önemi kanıtlar. Yapıyı dışardan vurgulayan kubbe, kalın duvarlarla ve payandalarla desteklenmiştir.

Selçuklu mimarisinde kubbenin kullanıldığı diğer yapılar, medreselerdir. En çok inşa edilen plan şeması; orta avlulu, dört eyvanlı medrese tipidir. 12. yüzyılda oldukça yaygın olan bu plan tipinin ilk uygulandığı yapı: Nizamiye Medresesi'dir (Yetkin, 1970).

13. yüzyılın sonlarında Selçuklu Devleti yıkılmış, yazılı kaynaklarda 'Beylikler Dönemi' olarak nitelendirilen dönem başlamıştır. Bu dönemde oluşan mimari ve sanat anlayışı Selçuklu kültürünün neredeyse aynısıdır. Merkezi plan şeması oluşturulma isteği, tek kubbeli küçük camilerde, esas kubbenin arkasına ikincisi yerleştirilerek oluşturulmak istenmiş. Bursa Orhan Bey Cami; arka arkaya oluşturulan iki kubbesiyle hacim artırma çabası ilk bu yapıda ortaya çıkmıştır (Aslanapa, 1955).

Kubbeleri sistemli bir yapı elemanı konumuna getiren, yapım özelliklerini detaylı bir şekilde araştıran ve geliştiren Osmanlı ve Türk mimarları olmuştur. Kubbeye; Osmanlı döneminde ayrı bir önem verilmiş, kubbe kullanıma hemen hemen tüm yapılarda rastlanmıştır. Kubbenin ve merkezi kubbeli yapıların en güzel örnekleri Mimar Sinan döneminde verilmiştir. Sinan'ın tasarladığı Süleymaniye Cami, Şehzade Cami ve ustalık eserim dediği yapısı Selimiye Cami, Osmanlı döneminde merkezi kubbe kullanımını başka bir boyuta taşımıştır.

Sinan'ın ustalık eseri olan, II. Selim için yaptığı Edirne Selimiye Cami, şüphesiz Osmanlı mimarisinin en kusursuz yapısıdır. Yapının kubbesinin çapı, 31. 22

metre, yerden yüksekliği, 42. 25 metredir (Günay, 2002). Kubbe kasnağını sekiz adet kemer, kubbeyi taşıyan kemerleri sekiz adet fil ayağı taşır. Kubbede geçiş Türk üçgenleriyle sağlanmıştır.

Merkezi plan anlayışı doğrultusunda inşa edilmiş yapılarda ana kubbe, ihtiyaca göre yarım kubbelerle desteklenmektedir. Bu sayede iç mekânda hacim artırılır. Osmanlı döneminde inşa edilen cami, medrese gibi yapıların büyüklüklerine göre ana kubbeyi destekleyen iki yada dört yönde yarım kubbesi bulunmaktadır. Kubbeler payandalarla yada ağırlık kuleleriyle desteklenmiştir. Son cemaat yeri, avlu gibi mekânlar küçük kubbelerle örtülmüştür.

Osmanlı döneminde inşa edilen camilerin tipolojisini incelediğimizde; tek kubbeli, çok kubbeli, merkezi kubbeli ve zaviyeli camiler olarak ayrıldığını görmekteyiz. Camilerde kubbe kullanımı ana mekânın üst örtüsünde, son cemaat yerlerinde, avluda yer alan bazı şadırvanların üst örtüsünde görülmektedir. Yapının büyüklüğüne göre üst örtüdeki ana kubbe, yarım kubbelerle desteklenmiştir. Medrese tipolojisi avlunun yapısına göre şekillenmiş, ana mekândaki birimlerin üst örtüsünde kubbe kullanılmıştır. Çarşı, arasta, bedesten, kervansaray gibi ticaret yapılarında çok kubbeli mekânlar görülür ve oldukça yalın inşa edilmiş kubbelerdir (Cantay, 2013).

18. yüzyılda başlayan batılılaşma hareketleri, klasik dönemde görülen mimari ve sanat anlayışından oldukça farklıdır. Bu dönemde gösteriş ve ihtişama daha çok önem verilmiş, yapılan süslemelerle yapılarda derinlik elde edilmeye çalışılmıştır. Çeşme ve sebiller bu dönemde önem kazanmıştır.

2.1.Kubbede Kullanılan Malzeme

Yerçekiminin oluşturduğu etki ve kubbenin yapıda oluşturduğu basınç, malzeme kullanımını önemli derecede etkiler. İnşa edilen yapılarda büyük bir kubbe inşa etmek isteyen mühendis ve mimarlar bu unsuru her zaman göz önünde bulundurmuşlardır.

Tarih boyunca kubbe; ahşap, taş ve tuğla malzeme kullanılarak pek çok kez denenmiş, teknolojinin de ilerlemesiyle modern dönemde yapımında kullanılan malzemeler de farklılık göstermiştir. Kullanılan malzeme kubbenin boyutunu kısıtlayan önemli bir unsurdur. Kubbeler yapıldıkları malzemelere göre dört gruba ayrılır.

Kâgir malzeme: taş ve tuğla malzemenin birlikte kullanıldığı yapılardır.

Ahşap kubbeler: Kubbenin taşıyıcı elemanlarının ahşap malzeme kullanılarak yapıldığı gruptur. Dolgu ve kaplama malzemesinde ahşap kullanılan örnekleri olduğu gibi farklı malzeme kullanılan örnekleri de mevcuttur. Günümüzde bu tip yapılan kubbelerin dolgusu, tutkallı tabaka oluşturularak meydana getirilir (Altın, 2010).

Metal kubbeler: Metal malzeme kullanılarak yapılan bu gruba ait kubbeler genellikle; kaburgalı kubbeler, çubuk ağı kubbeler veya tensegrity kubbelerinin yapımında kullanılır. Dolgu ve kaplama malzemesinde metal kullanıldığı gibi cam, ETFE vb. malzemeler de kullanılmaktadır (Altın, 2010).

Betonarme kubbeler: Tek parçalı ya da kalıba dökülerek, monolitik (tek taş, tek parça) tipte yapılan betonarme kubbelerin tarihteki ilk örneği, Panteon tapınağının kubbesidir (Altın, 2010).

Günümüze ulaşan yapıların kalıntıları incelendiğinde en eski tarihli kubbelerin malzemesinde 'horasan kâgiri' kullanıldığı saptanmıştır. Horasan, taş ve tuğlanın yapısına benzeyen bir yapıdadır ve pişmiş kilden meydana gelir. Harcı, horasan ve kirecin karışımından elde edilir. Bu gelenek Bizans, Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde de devam etmiştir. Mimar Sinan yapılarında; kubbe, tonoz ve kemer horasan kâgirinden, duvar ve ayaklarda taş malzeme kullanıldığı görülmektedir (Bilgin, 2006).

20. yüzyılda gelişen teknoloji ile birlikte kubbe mimarisi de farklı bir boyut kazanmış, devasa kubbeler inşa edilmeye başlanmıştır (Türkçü, 2009). Böylelikle işlevsel ve görsel anlamda farklı formda kubbeler oluşturulmuştur.

2.2. Kubbede Süsleme

Kubbe mimarisinde görülen süslemeler zaman içerisinde, bulunduğu bölgenin coğrafi ve ekonomik koşulları doğrultusunda farklılık göstermiştir. İnşa edildiği dönemin kültürünü ve ekonomisini yansıtmaları açısından, yapılardaki örtü elemanı olan kubbe oldukça önemlidir. Tespit edilen kalıntılar üzerinde yapılan araştırmalarda; inşa edilen ilk kubbelerin süslemeleri, yapımında kullanılan malzemelerle oluşturulmuştur. Taş veya tuğla malzemenin kendi içinde oluşturduğu ahenkle, süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur.

Yapıların inşa edilme amacı da süsleme kompozisyonunu ve içeriğini etkilemiştir. Roma ve Bizans dönemi yapılarında yer alan kubbelerdeki süslemeler dini anlatımlardan oluşur. İsa, Meryem ve havari tasvirleri, farklı malzemeler kullanılarak yapılan mozaikler dönemin kubbelerini süsler.

Türk mimari yapılarında gözlemlenen süslemeler; bitkisel, geometrik ve yazı ile oluşturulan süsleme şeklinde sağlanmıştır. Abbasi sanatının etkisi olan ve sıvama tekniğiyle sağlanan süsleme şekli; stüko, Türk yapılarında başarıyla işlenmiştir. Bu süsleme üslubu yapı kubbelerinde; yonca, palmet, helezon motifleri, geometrik çerçevelere girmeden uyum içinde uygulanmıştır (Akurgal, 1994).

İslam mimarisinin etkileri olan arabesk ve ince yazılı süslemeler, Türk mimari eserlerinde de karşımıza çıkar. Selçuklu döneminde inşa edilen yapılarda süsleme kompozisyonu tuğla malzemenin dik, eğik veya girintili, çıkıntılı olarak düzenlenmesiyle oluşturulurdu. Özellikle ihtişamlı inşa edilen kubbeleri; ince kufi ve neshi yazı panoları süslemiştir. Mavi renginin ağırlıklı olarak kullanıldığı tezyinata; mor, beyaz, yeşil, siyah ve kiremit renginin kullanıldığı da görülmektedir. Selçuklu mimarisinin özünü oluşturan stüko süsleme, Gazneli yapılarında da başarıyla uygulanmıştır. Bu süsleme kompozisyonu; saraylarda ve camilerde, zenginliği göstermek için kullanılmıştır (Dimand, 1958).

Selçuklu anıtlarında görülen süslemeler, kendine özgü karakteriyle dikkat çekicidir. Yapılarda ve kubbe tezyinatında en çok kullandıkları kufi yazı türüdür ve süsleme kompozisyonu çoğunlukla yazı ve yazıdan meydana gelen motiflerden oluşur (Aslanapa, 1951).

Selçuklu mimari ve süsleme sanatının şaheseri olarak tarihe geçen, merkezi kubbeli yapısı ile Karatay medresesi, zaman içerisinde tahrip olmuş olsa da görkemini hala korumaktadır. 12 m. çapındaki kubbenin iç süslemesi çinilerle sağlanmış; mavi, mor renkli yıldız ve çeşitli geometrik yazılarla ve bitkisel motiflerle bezelidir. Kubbe kasnağında kufi tarzda yazılmış ayetler yer alır (Yetkin, 1970).

Günümüzde Konya Karatay Müzesinde sergilenen Kubadabad ve Alaeddin sarayı çinileri Selçuklu sanat ve üslubunu yansıtan en güzel örneklerdir. Farklı büyüklük ve şekillerde yapılan çinilerin üzerinde; grifon, sfenks, siren, ejder, çift başlı kartal figürleri görülür (Aslanapa, 1951). Kubadabad kazılarında çıkan; sekiz köşeli çini mozaiklerde kadın ve erkek figürleri yer alır (Yetkin, 1970). Bu eser İslam

mimarisinin süsleme kompozisyonunu anlatması açısından oldukça önemlidir.

Bir diğer Selçuklu yapısı olan Malatya Ulu Cami'nin kubbesi, arabesk tarzda bezenmiş çinilerle kaplıdır. Beyaz, siyah, lacivert, firuze, yeşil renklerde çini süslemesi ve tuğla yapısıyla Selçuklu döneminde en çok tercih edilen süsleme kompozisyonuna sahiptir. Bu yapıya benzer diğer örnekler ise; Konya'da ki Sırçalı Medrese, Sivas Gök Medrese, Erzurum Çifte Minareli'dir (Aslanapa, 1984).

Osmanlı dönemine gelindiğinde Türk mimarisi en özgün eserlerini vermiştir. Erken Osmanlı döneminde inşa edilen yapılarda Selçuklu sanat ve mimarisinin etkileri görülür. Klasik Osmanlı döneminde kendine özgü üslubunu oluşturmayı başarmıştır. Osmanlı mimarisinde; aşırı süslemeye gitmekten ziyade renklerin, çizgilerin ahengine önem verildiği görülür. Kalem işi tekniğiyle yapılmış, bitkisel ve geometrik süslemeler, yazı kuşakları ve özellikle; palmet ve rumî motifleri Osmanlı döneminde kubbe içi tezyinatının vazgeçilmezi olmuştur. Süleymaniye Cami, Osmanlı mimari ve sanat anlayışını yansıtan, yaşayan en olgun örnektir (Eyice, 1992).

18. yüzyılda Osmanlı devletinde batılılaşma hareketlerinin başlaması, sanat alanında pek çok gelişmeye sebebiyet vermiştir. Batılılaşma hareketleri tam anlamıyla, tarihçilerinde hem fikir olduğu 'Lale Devri'nde başlamıştır (Eyice, 1992). Türk sanatında batılılaşma dönemi; klasik dönemden, neo-klasik döneme kadar olan süreçtir. Bu dönemde; Barok, Ampir ve Rokoko sanat üslupları aynı anda yapı tezyinatına girmiş ve klasik Osmanlı döneminde görülen sanat anlayışının değişmesine sebep olmuştur. (Kuban, 1982). Barok ve Rokoko'nun etkisi yapılarda; 'C' ve 'S' kıvrımları, istiridye motifleri, akant yapraklar, manzara resimleri şeklinde görülmektedir (Kuban, 2004).

3. OSMANLI DÖNEMİNDE KUBBE GELİŞİMİ

Türk sanatını önemli ölçüde etkileyen Osmanlı sanatı, mimariye de yön vermiştir. Yüzyıllar boyunca süren bir kültürün meydana getirdiği Türk sanatını Osmanlı, yetiştirdiği önemli mimarlar ve sanatçılarla en üst düzeye taşımıştır. İnşa edilen yapılarda teknik ve sanat en başarılı şekilde uygulanmış, Türk mimarisinde görülen anıtsal yapı inşa etme çabası Osmanlı döneminde getirilen çözümlerle aşılmıştır. Kubbenin uygulanma mantığını çözen mimarlar, günümüzde de dünya sanat tarihinin konuştuğu yapılar inşa etmeyi başarmışlardır. Bu bağlamda; kubbe gelişimini ve tekniğini anlamak için Osmanlı sanat ve mimarisinin anlaşılması gerekmektedir. Sanata ve mimariye yön veren etmenleri ve bir kültürün oluşum sürecini çözümlmek için beslendiği kaynakları iyi anlamak gerekmektedir.

Osmanlı sanatını; erken Anadolu Türk sanatı hazırlamış, ama Osmanlı bir Asya devleti olmaktan çıktığında imparatorluk haline gelmiştir. Ve buna bağlı olarak bu süreç içerisinde kendi sanat ve mimari anlayışını oluşturmayı başarmıştır. Bu sürekli değişimin ve gelişimin bir sonucudur (Kuban, 1965).

Osmanlı, kurulduğu ilk dönemden itibaren ele geçirdiği bölgelerde imar faaliyetlerine hızlı bir şekilde başlamıştır. Kaynağını oluşturan İslam sanat ve kültür yapısını zaman içerisinde farklı boyutlara taşımayı başarmış ve ilerleyen süreçlerde kendine has üslubunu oluşturmuştur. Osmanlı mimarisinde inşa edilen yapılar incelendiğinde kubbenin kullanımı oldukça önemlidir. Kubbe kullanılmaya başladığı tarihten itibaren en çok Osmanlı döneminde kullanımı talep edilmiştir. Osmanlı kurulduğu ilk dönemlerden, son dönemlerine kadar pek çok yapı inşa etmiş ve hemen hemen tüm yapılarında örtü elemanı olan kubbeyi kullanmıştır. Gelişimi ve tezyinatı dönem dönem farklılık göstermiş ve altın çağını bu dönemde yaşamıştır. Özellikle klasik dönemde, Osmanlı tarihinin en gelişmiş yapıları inşa edilmiştir.

Osmanlı mimarisinde örtü sistemi olarak kullanılan kubbe genellikle; tek cidarlı, kalıpsız örülmüş yarım küresel formdadır. Ancak göz ardı edilemeyecek örnekte farklı strüktürel çözümlerin üretildiği de aşikârdır. Çift örtü sistemlerinin yapım teknikleri dikkate alındığında ahşap ve kâgir olmak üzere iki temel grup vardır. Ahşap sistemler; dini yapılarda tercih edilmiş, Topkapı sarayının harem odaları olan çifte kasırlara kadar geniş bir kullanım alanına yayılmıştır. Ancak

yangın vb. gibi nedenlerden ötürü çok az sayıda örnek günümüze kadar gelebilmiştir. Örneğin, Kanlıca İskender Paşa Camisinin üst örtüsü; içte bir ahşap kubbe, dışta onu gözden saklayan ahşap bir çatı yapısından oluşmaktadır (Çelebi, 1314). İstanbul'da Takkeci İbrahim Ağa Camisinin 16. yüzyıldan günümüze ulaşmış kubbesi, ahşap yapısıyla bu türde, özgün bir kubbedir. Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılarda ahşap kubbeli üst örtü strüktürünün günümüze kadar ulaşan bir örneği yoktur. Tersane şadırvanı yada Fatih Cami Şadırvanı gibi küçük ölçekli yapılarda ahşap kubbe kullanımına rastlanmıştır (Kuzucular, 1951). Bu yapılarda iç örtü ahşap bir kubbe, dış örtü ise konik bir külahtan meydana gelir.

Ahşap kubbelerin tercih edilmesindeki sebep ucuz ve yapımının basit olmasıdır. Sadece görünür yüzeyin süslemesi titiz bir çalışmayla sağlanırken, üst çatının konstrüksiyonu da oldukça basit bir çatı mantığından oluşur (Tanyeli, 1999).

Bir başka grup; kâgir yapıda olan ancak iç çeperi dışardan görülemeyen, içteki kubbenin dıştan piramidal bir kubbeyle örtülü olduğu gruptur. Örneğin; Kastamonu İbni Neccar Cami'nin özgün örtü sistemi, bu yapıda ve kiremitli piramidaldir. Kütahya İshak Fakih Cami'nin kubbesi de bu sistemde yapılmış bir diğer örnektir. Bizans döneminden gelen; kiremidin eğriselliği dıştan algılanacak biçimde yapılan örtü sistemi, beylikler ve erken Osmanlı döneminde de devam etmiştir. Erken Osmanlı döneminde kubbelerin kiremitle kaplanması oldukça yaygın bir gelenektir.

16. yüzyılda Anadolu'da bazı camilerin kubbeleri kurşunla kaplanmaya başlanmıştır. Ancak kurşun, pahalı bir malzeme olduğu için çok fazla tercih edilmemiştir. Doğuya gidildikçe pek tercih edilmeyen bir malzeme olması daha da belirginleşir. Örneğin; Diyarbakır Hadım Ali Paşa Camisi'nin 14.40 m. çapındaki kubbesi; kâgir, dıştan kiremitle kaplı sekizgen ahşap çatı içerisindedir (Kuran, 1979).

İç ve dış mekânı belirleyen kâgir kubbelerin, farklı yapıda olanları mevcuttur. İç mekânda bulunan kubbenin dışardan görülememesi ve yapıyı dışardan kubbeyle vurgulama isteği, dış mekânda ayrı bir örtünün yapılmasıyla gerçekleşen ikili strüktürler bulunur. Osmanlı döneminde de yaygın bir şekilde kullanılan çift örtü sisteminin grupları; kubbe üzerinde kubbe, tonoz üzerinde kubbe, mukarnas üzerinde kubbe ve sahte kubbe şeklidir (Tanyeli, 1999).

Alttaki kubbeyi saklayan, dış kubbeli örtü sisteminin en eski tarihli örneği; Şehzade Cami'sinin ana ibadet mekânının üzerinde bulunan dört köşe kubbesidir. İç kubbenin çapı 7 m. olup yüksekliği ise 1.5 m. yapılmış oldukça basık bir kubbedir. Üst kubbenin tepe noktasıyla, iç kubbe arasında 3.5 m. mesafe vardır. Bu şekilde inşa edilen örtü sistemi sayesinde yapının kubbesi daha yüksek bir forma sahip olarak yapı dışardan vurgulanmıştır (Tanyeli, 1999).

Şehzade Cami'nde görülen örtü sistemin daha gelişmiş şekline Süleymaniye Cami'nin yan sahnlardaki örtü sisteminde görülür. İç kubbe ve dış kubbede görülen aykırılıklar araştırmacıların dikkatini çekmiştir. Osmanlı tarihinde bu çapta ve karışıklıkta başka bir çift örtü sistemine rastlanmamıştır (Meriç, 1965). 16. yüzyıl yapılarında görülen çift örtü sisteminin kökeni erken Osmanlı dönemi mimarine dayandığı ve daha geç örneklerinin varlığı araştırmacıların hem fikir olduğu bir konudur. Tonoz üstünde kubbe formu; Rüstem Paşa Cami'sinin yan sahnlarındaki kubbelerde ve Süleymaniye Tabhanesi'nin giriş kubbesinde görülür (Tanyeli, 1988). Muharnaslı bir sistem üzerine kubbe yerleştirme uygulamasının bir örneği, Sultanahmet Cami'dir (Nayır, 1975).

Sahte kubbe uygulaması, Edirnekapı Mihrimah Cami'sinin örtü sisteminde görülür. Kible duvarına yakın yan sahnların örtü sisteminde bu form uygulanmıştır. Bu kubbeler; alta hiçbir örtü elemanı ile ilişkisi görülmeyen, âleme sahip iki simetrik küçük kubbelerdir (Tanyeli, 1988).

16. yüzyılda yapılan yapılarda daha karmaşık örtü sistemlerinin var olduğu görülmektedir. 'çift çeperli eklemlenme' olarak adlandırılan örtü sistemi, türbe yapılarında görülür. Bu sistem; içte birkaç strüktürel elemanın bulunmasına rağmen dıştan görünmeyen ve tek bir kubbe formuyla çatının örtülmesi şeklinde yapılır. Sistem bilinçle var edilmiş bir ikileme dayanır. Bu sistemde inşa edilmiş yapılar; 16. yüzyıl sultan türbeleri (Kanuni, II. Selim, III. Murad, Şehzadeler), 17. yüzyıl III. Mehmed Türbesi'dir (Tanyeli, 1991).

Osmanlı mimarisinde kullanılan çift örtü sistemlerinin içeriği ve kökeni hakkında yeteri kadar içerik bulunamamakta ancak bu sistemin hemen her kültürde ve coğrafyada kullanıldığı bilinmektedir. Avrupa, Rönesans'tan itibaren bu sistemi kullanmış, İran-Orta Asya ve Rus mimarisinde çift örtü sistemi yapılarda tercih edilen bir uygulama olmuştur (Ayverdi, 1966).

18. yüzyıldan itibaren, konutların iç mekânlarında oval planlı sofalarda kubbemsi örtüler ortaya çıkar. 19. yüzyıl kilise yapılarını çoğunda ahşap, alçı sıvalı tonoz ya da gösterişli, kubbeli iç mekânlar yapılmıştır. Tekke ve küçük ölçekli cami yapılarının üst örtü sistemlerinde ahşap kubbe kullanılarak, bu gelenek sürdürülmüştür. Gelibolu Mevlevihane'si bu gelenekte yapılmıştır. İzmit Orhan Cami, Çorum Ulu Cami ahşap baldakenli iç mekân sistemi oluşturularak inşa edilmiş yapılardır (Kuran, 1986).

Önceleri bir beylik olan ve zaman içerisinde büyük bir imparatorluk haline gelen Osmanlı Devleti, gelişimine bağlı olarak üç döneme ayrılmaktadır. Bu dönemler; Erken Osmanlı Dönemi (1299-1453), Klasik Osmanlı Dönemi (16.-17. Yy.), Batılılaşma Dönemi'dir. (18. Yy. ve sonrası) (Yenişehirlioğlu, 1994).

3.1. Erken Osmanlı Mimarisinde Kubbe

Erken Osmanlı Dönemine; Anadolu Selçuklu ve Beylikler döneminin üslup anlayışı devam etmektedir. Osmanlı Devleti pek çok alanda Selçuklu Devleti'nden etkilenmiştir. Selçuklunun yapı kültürünü; bulunduğu coğrafyanın yapı malzemesini alarak kendi kültürüyle harmanlamış ve bu doğrultuda imar faaliyetlerini gerçekleştirmiştir. Erken Osmanlı döneminde inşa edilen yapılarda görülen fark; Selçuklu inşa ettiği yapılarda süslemeyi ön plana alırken Osmanlı Devleti, mekân kullanımını vurgulamıştır (Kuban, 1978). Erken Osmanlı döneminde; külliye, camiler, hamamlar, zaviyeler, türbeler, hanlar, çeşmeler gibi pek çok zengin yapı programları vardır.

İslamiyet kültüründe toplum örgütlenmesinin gereği olarak doğan, tek yapıda birleşen, farklı işlevleri bulunan yapı toplulukları, 'külliye' yapı programı erken dönemde oluşmaya başlamıştır. Külliyelerin işleyebilmesi için devlet arazilerine ya da vakıfa bağlanır. Sosyal hizmet olarak halkın ihtiyaçlarını ücretsiz olarak karşıladığı külliye şehir gelişimi açısından da oldukça önemlidir. Erken Osmanlı'da ilk külliye yapısı cami ve hamamdan oluşan İznik Orhan Gazi Külliyesidir. Daha sonra inşa edilen Bursa Orhan Bey Külliyesi (1340); cami, medrese, hamam, şifahane ve mektepten oluşmaktadır. Külliye programı, zamanla devletin ekonomik ve sosyal gücüne bağlı olarak gelişme göstermiştir. Bu külliye yapılarını; Hüdavendigar, Yıldırım Bayezid, Yeşil ve II. Murad külliye takibi eder

(Kula Say, 2007).

Osmanlı mimarisinde kubbe gelişimini, inşa edilen cami yapılarında görmek mümkündür. 14. yüzyılda inşa edilen camilerde; kare mekânın üstünü örten tek kubbe plan şeması görülmektedir. Bu şemanın en erken örneği, İznik Hacı Özbek Cami'dir (1333). Daha sonra inşa edilen Bursa Alaaddin Bey Cami ve Mudurnu Yıldırım Bayezid Cami de bu plan şemasında inşa edilmiş örnek yapılarıdır (Kula Say, 2007).

15. yüzyılın ortalarına kadar kullanılan bu plan anlayışı, İznik, Bursa ve Edirne'de inşa edilen yapılarda görülür. 16. yüzyıla doğru ana mekânı tek kubbeyle kapatma isteği enine genişlemeyi doğurmuştur. Mekânı sınırlandıran beden duvarları yerine dört, altı veya sekiz ayaklı bir baldakene kubbeyi oturtarak bu sorun çözülmüştür. İlerleyen yüzyıllarda yanlara doğru genişlemeyle mekânların genişliği ve fonksiyonu artırılmıştır (Tuluk, 2006).

Osmanlı 1326 yılında Bursa'yı fethetmiş olsa da ilk yapılarını İznik'e inşa etmiştir. Erken Osmanlı döneminde, önemli sayıda yapı inşa edilmiş, dönemin kültürü, ekonomisi ve yönetim gücü günümüze ulaşan bu yapılardan anlaşılmaktadır. Beylik topraklarında inşa edilen; 132 cami, 77 mescit, 47 türbe, 114 tarikat yapısı ve 53 medresenin varlığı saptanmıştır (Gündüz, 2006).

Edirne'nin Osmanlı topraklarına katılmasıyla (1362) II. Mehmet'in tahta çıkışına kadar (1451) bu bölgede inşa edilen yapıların sayısı kaynaklarda şu şekilde geçmektedir; 19 cami, 10 mescit, 8 medrese, 4 Han, 8 hamam. Ayrıca çok sayıda tekke, çeşme ve köprü inşa edilmiştir (Meriç, 1963).

3.1.1. Cami Mimarisinde Kubbe

Osmanlı dönemi yapılarında bir gelenek haline gelen kubbe kullanımı, merkezi plan arayışlarının artmasıyla doğru orantılı olarak, yapılardaki kubbe çaplarının artmasına da neden olmuştur.

Osmanlı mimarisinde kubbenin egemenliği özellikle camilerde hissedilir. Erken dönem camileri, kare mekân üzerini örten tek kubbe şeklinde gelişir. Genelde camilerde yer alan kubbeler, kasnak ve beden duvarlarından bağımsız olarak yapılmışlardır. 14. yüzyılda cami planlarına yavaş yavaş kapalı veya revaklı birkaç parça kubbe veya tonozlarla örtülü son cemaat yeri eklenmeye başlar. Geçiş ögesi

olarak Selçuklu yapılarında da kullanılmış; tekli veya çoklu düzlem üçgen ve üçgen kuşağı tercih edilmiş, ayrıca tromp ve pendentif de kullanılmıştır (Kula Say, 2007).

Bu dönemdeki camiler; tek kubbeli, çok kubbeli ve ters T planlı camiler olarak sınıflandırılırlar.

Tek kubbeli camiler, yapı olarak kendi içinde farklılık göstermektedir. Tek kubbeli camiler kategorisinde yer alan Hacı Özbek Cami, 1333 yılında inşa edilmiş ve en eski tarihli Osmanlı yapısı olarak kabul edilir. On iki köşeli bir kasnağa oturan merkezi kubbesi ve son cemaat yerinden oluşan bir camidir (Koyunoğlu, 1935).

Bilecik Orhan Cami; 14. yüzyıla tarihlendirilmiş ve yeni bir tarzın denendiği yapı olması sebebiyle önemlidir. Tek kubbeli camiler grubuna giren bu yapı, dört yönde derin kemerlerle genişletilmiştir. Küreviye yakın olan kubbesi gayri-muntazam sekiz köşeli bir kasnağa oturtulmuştur (Ayverdi, 1989).

Genişleme çabasının Erken Osmanlı döneminde ilk kez uygulandığı yapı, İznik Yeşil Cami'dir. (1378) Üst örtüde çapraz tonoz kullanılmış, ortası açık kalan kısım kubbeyle kapatılmıştır. Oldukça yüksek bir kasnağa oturtulan kubbe, yirmi dilimli yapısıyla farklı bir görünüme sahiptir (Ayverdi, 1989).

Bu dönemde merkezi kubbe plan şemasında inşa edilmiş diğer örnekler; Bursa'da Alaaddin Cami (1326), Bolu Yıldırım Cami (1382), İznik Mahmut Çelebi Cami (1442-1443), İstanbul Firuz Ağa Cami (1441), Gebze Çoban Mustafa (1522-23).

Osmanlı cami mimarisinde tek kubbeli plan şeması, başlangıçtan itibaren oldukça çok fazla tercih edilmiş ve oldukça yalın yapılar inşa edilmiştir. Bu plan şeması zaman içerisinde değişimlere uğramıştır. İstanbul'un alınmasıyla birlikte bu farklılıklar artmaya başlamıştır. Mimar Sinan'a bağlanan tek kubbeli yapı anlayışı O'nun sayesinde farklı bir özellik kazanmıştır. Tek kubbeli plan şeması, mekân bütünlüğünü sağlama çabasından doğmaktadır. Bu plan şeması bağımsız camilerde görüldüğü gibi külliye yapılarında da tercih edilmiştir (Cantay, 2013).

Ulu cami plan tipi olarak da bahsedilen çok kubbeli camiler, Selçuklu mimari anlayışın etkisidir. Selçuklu döneminde görmeye başladığımız ve Anadolu'da örneklerine rastladığımız bu plan tipinin en güzel yorumu; Anadolu Selçuklu döneminde inşa edilen Sivrihisar Ulu Cami'dir.

Ulu cami plan şemasının özelliği; ana bölümün, sahnınlarla ve payelerle

bölümlere ayrılmasından meydana gelmesidir. Bazı camilerde mihrabın kubbeye örtüldüğü görülmektedir. Camilerde görülen mihrap önü kubbesi geleneğinin sürdürülmesine vesile olmuştur (Cantay, 2013).

Erken Osmanlı döneminde çok kubbeli camiler; altı bölümlü ulu camiler ve dokuz bölümlü ulu camiler olarak ayrılmaktadır.

I. Murat döneminde yapılmaya başlanan, altı bölümlü plan şemasına sahip camilerin genel özellikleri; son cemaat yerine sahip olup, payelerle ayrılan sahnaların olduğu bölümde orta kısmın örtü sisteminde art arda iki kubbenin kullanılmasıdır (Çetintaş, 1964).

Altı bölümlü ulu camiler plan şemasının bir örneği; Bursa Şehadet Cami'dir. Çok direkli yapısıyla, kubbeli ulu cami planında inşa edilmiştir. Ana bölümün üst örtüsünde arka arkaya sıralanmış iki kubbe ve son cemaat yerinde 4 kubbe bulunur (Eldem, 1963).

Altı kubbeli ve son cemaat yeri bulunan diğer camiler; Alaşehir Cami, Şeyh Sinan Cami'dir. Örnekleri bu kadarla sınırlı olup ve Anadolu'da Fatih döneminde inşa edilmişlerdir (Cantay, 2013).

Dokuz bölümlü inşa edilen ulu camiler incelendiğinde kendi içlerinde de farklılık gösterdikleri saptanmıştır. Örtü sistemi kubbe ve tonozlardan oluşan camiler, orta bölümde üç kubbeli ulu camiler, çok bölümlü, çok kubbeli ulu camiler şeklinde farklı özelliklere sahiplerdir.

Evliye Çelebi'nin ifadesiyle Bursa'nın Ayasofya'sı olan Bursa Ulu Cami; çok kubbeli, çok bölümlü plan tipinde inşa edilmiştir. Yıldırım Bayezid tarafından 1396-1400 yıllarında yaptırılmıştır. Oldukça kalın duvarlarla yapılan caminin üst örtüsünde 20 kubbe bulunur. Beş bölüme ayrılmış ana mekânda, her bölüm dörder kubbeye örtülüdür. Kubbeler kalın kemer ve pandantiflerle taşınır. Orta bölümde yer alan dört kubbenin kasnakları yükseltilerek üst örtüde hareketli bir görünüm elde edilmiştir. Orta bölümde kasnakları yüksek kubbelerden ikinci sırada yer alan kubbenin üzeri açıktır. Tellerle örtülen orta kubbeden, yağın yağmurun suyu akarak altında bulunan şadırvanlı havuzda birikir. Günümüzde bu kubbenin üzeri tamamen kapatılmıştır (Koyunoğlu, 1935).

Bu gruba örnek bir diğer yapı Edirne Eski Cami'dir. Yapının örtü sisteminde 10 kubbe ve 4 adet çapraz tonoz kullanılmıştır. İbadet bölümü üçe ayrılmış, her

sahının üzerinde 3'er kubbe bulunur. Son cemaat yeri kubbeyle örtülmüş, yan bölümlerinin örtüsünde çapraz tonoz kullanılmıştır.

Üst örtüde yer alan kubbelerdeki farklılıkların amacı, bulunduğu mekânı vurgulamaktır. En kutsal bölümde bulunan mihrap önü kubbesi, düzlen üçgenler kuşağıyla örtülmüştür. Orta sahında bulunan, mihrap hattında yer alan 3 kubbe diğer kubbelerle göre daha yüksek tutularak vurgulanmıştır (Eyice, 1962).

Ulu cami plan şeması en güzel örneklerini erken Osmanlı döneminde vermiş, 17. yüzyıla kadar Anadolu ve Balkan coğrafyasında örnekleri bulunmaktadır.

Kaynaklarda tabhaneli ve zaviyeli cami olarak da anılan ters T planlı camiler; eyvanlı kubbeli plan ve eyvanlı kubbeli medrese planı şeklinde gelişim göstererek kendi içinde de ayrılır. Bu plan şemasının kaynağını birden fazla etkileyen unsur ve öge vardır. Aynı kültür ve sosyal çevre içinde bulunan planların birbirinden etkilendiği görülmektedir. Çok işlevli inşa edilen bu yapıların; mescit veya misafirhane (tabhane) bölümü bulunur. Ve orta bölüme daima şadırvanlı havuzlu, aydınlık fenerli bir mekân eklenir (Cantay, 2013).

Tabhaneli plan tipinde inşa edilmiş en erken tarihli yapı; Murad Hüdavendigâr'ın annesi için yaptırdığı İznik'te bulunan Nilüfer Hatun İmaretidir. (1388)

Bursa'daki ilk ters t planlı cami, Orhan Bey külliyesinin bir parçası olan Orhan Bey Cami'dir. 1339 yılında Orhan Bey tarafından yaptırılmıştır. Mihrabın hizasında arka arkaya yerleştirilmiş iki kubbe ana mekânı örter. Bu kubbeler sekizgen kasnağa oturtulmuştur. Yanlarda bulunan iki eyvanın üzerini küçük kubbeler örter.

Bursa Muradiye Cami, zaviyeli plan şemasında inşa edilmiş bir diğer örnek yapıdır. Ortada yüksek bir kubbe ve yanlarına yerleştirilmiş, eyvanın üst örtüsü olan daha alçak iki kubbe bulunur. Mihrap eksenine yerleştirilmiş büyük bir kubbesi daha bulunan camide son cemaat yeri beş bölümden oluşup, çapraz tonozlu ağır payelerle örtülmüştür. Son cemaat yerinin orta bölümünde kalan giriş kısmının üzerinde de küçük bir kubbe bulunur (Aksu, 2007).

Bursa Hüdavendigâr Cami; I Murad tarafından 1366 yılında yaptırılmış, plan şeması olarak oldukça önemli bir yapıdır. İki katlı ve merkezi kubbe plan şemasına sahiptir. Kaidesi saçak ve dilimlerle hareketlendirilen devasa kubbe yayvan tiptedir. Ana mekânı örten kubbenin yanlarında birer eyvan bulunur. Ana kubbe on altı

dilimli bir kaideye oturur. Son cemaat yeri beş bölüme ayrılmış, yanlarda bulunan bölümler tonozla, ortada yer alan üç bölümün üzeri kubbeyle örtülüdür (Ayverdi, 1989).

Bursa Yıldırım Cami; Yıldırım Beyazıt'ın yapımını başlattığı ve oğlu Musa Çelebi'nin tamamladığı, bir diğer tabhaneli camiler grubunda yapılan yapıdır. İki katlı, iki kubbeli büyük kubbeden oluşan oldukça gösterişli bir yapıdır. Yapı; art arda sıralanmış iki kubbesi mekân ve etrafına yerleştirilmiş kubbeli eyvanlardan oluşur. Köşelerde tekne tonozlu odalar yer alır. Birinci kubbe yaklaşık 22 m. yükseklikte, esmer taş malzeme kullanılarak yapılmıştır. 11.50x11.50 ebatlarındaki mihrap kubbesinde yer alan dört altlık, altı üstlük pencereler mekânı aydınlatır. Revak bölümü beşe ayrılmış, ortada bulunan kubbe, diğer kubbelere göre 85 cm. daha yüksek yapılmıştır. Ancak asıl kubbe kısımları yıkılmış, üstleri çatıyla örtülmüştür (Ayverdi, 1989).

3.1.2. Medrese Mimarisinde Kubbe

Osmanlı devleti kurulduğu ilk tarihten itibaren eğitime önem vermiş ve bu konuda çeşitli faaliyetler göstermiştir (Halaçoğlu, 1994). Zira Türkler Anadolu'ya gelmeden önce de çeşitli ilmi faaliyetlerde bulunmuş, özellikle Selçuklu döneminde birçok şehre medreseler kurulmuştur. Bu medreseler gerek mimari gerek teşkilatlanma alanlarında Osmanlı medreselerine örnek olmuştur.

Bu dönemde inşa edilen medreseler, Selçuklu ve Abbasi medreselerinin devamı olarak nitelendirilse de Osmanlı kendi kültürünü medreselere katarak farklı bir üslup kazandırmıştır (Bayraktar, 2006). Selçuklu döneminde kurulan Nizamülmülk medreseleri sistemleşerek Türk tipi medrese yapısını oluşturmuştur. Bu şema Selçuklu döneminde başlamış ve beylikler döneminde devam etmiş, Osmanlı döneminde de gelişimini tamamlamıştır (Köşklü, 1999).

İmar faaliyetlerine ilk olarak İznik'ten başlayan Osmanlı Devleti ilk medresesini; Orhan Gazi döneminde, 1330 yılında İznik'te inşa ettirmiştir (Yakuboğlu, 2006).

Osmanlı devletinin ikinci medresesi; Orhan Bey'in Bursa'yı fethettikten sonra buraya yaptırttığı yapı, Bursa Lala Şahin Paşa Medresesi olarak kabul edilir. (Adıvar, 1970). Lala Şahin Paşa Medresesi ve Süleyman Paşa Medresesi; işlevi için

özel inşa edilen binalar olup, Orhan Gazi döneminde İznik ve Bursa'da kurulan medreseler için mevcut binalar dönüştürülerek kullanılmıştır (Demiralp, 1999).

İznik Süleyman Paşa medresesi; açık avlulu ve dikdörtgen plana sahiptir. Yapıda her mekânı örten kubbeler bulunur ve üst tabakası düz kiremitle kaplanmıştır. Dershane, medresenin batı kanadında yer alır. Bu bölümün üst örtüsü sivri kemerli trompla geçilen büyük bir kubbeyle sağlanmıştır. Medresenin en büyük kubbesi dershane bölümünde yer alır. Üzeri açık bırakılan avlunun üç bölümü revaklarla çevrilmiş, sekiz adet kubbeyle örtülmüştür. Revakların gerisinde on bir adet hücre bulunur ve hücreler pandantif geçişli kubbelerle örtülmüştür (Ayverdi, 1989).

Erken Osmanlı döneminde inşa edilen medreseler; avlu, eyvan, öğrenci odalarının yanı sıra, bir veya iki adet kışlık dershane yerleştirilerek oluşturulurdu (Demiralp, 1999). Osmanlı ilminin gelişmesiyle medreselere verilen önem artmış, dönemin önemli ilim ve kültür merkezleri sayılan Mısır, Suriye, İran Ve Türkistan'dan gelen âlimler Osmanlı'nın kurmuş olduğu medreselerde eğitim vermiştir (İhsanoğlu, 1999).

Osmanlı medrese mimarisi incelendiğinde; inşa edilen medreselerin, kapalı avlulu medrese plan tipi ve açık avlulu medrese plan tipi şeklinde gelişim gösterdiği saptanmıştır. Kapalı avlulu medrese tipine çok fazla rastlanmamış, açık avlulu plan şeması inşası en çok tercih edilen plan şeması olmuştur. Selçuklu mimarisinde de çok tercih edilen bu plan şeması, revaklarla çevrili bir avlunun etrafında sıralanan öğrenci odalarından meydana gelmektedir. Osmanlı mimarisinde de esas olan medrese şemadır. Avlu çevresinde yer alan; odaların, revakların ve eyvan bölümlerinin üzerlerinin kubbeyle örtüldüğü, dershane olarak kullanılan asıl eyvanın kubbesinin diğer kubbelere göre yüksek ve büyük yapılarak vurgulandığı görülmektedir. Bu plan şeması Osmanlı medreselerinde görülen asıl şema olsa da, kapalı avlulu medrese plan şemasıyla inşa edilmiş medreseler vardır (Yetkin, 1998).

Kapalı avlulu ve açık avlulu medreseler arasındaki fark; kapalı avlulu plan şemasında yapılan medreselerin orta bölümün kubbeyle örtülmesi, açık avlulu medreselerdeki orta bölümün üzerinin açık bırakılmasıdır. Bu sebeple kapalı avlulu medreselerin planı kare veya kareye yakındır. Açık avlulu medreseler; genellikle giriş eksenini itibariyle uzunlamasına dikdörtgen şeklindedir (Atçeken, 1998).

Bursa Lala Şahin Paşa Medresesi; kapalı avlulu medrese grubuna girer.

Kuzey-güney yönde dikdörtgen tasarlanmış bir medresedir. Orta bölümde yer alan eyvan ve avlu zemini diğer bölümlerden yükseltilerek yapılmış, avlu bölümü pandantiflerle geçilmiş bir kubbeyle kapatılmıştır. Kubbe göbeğinde, sekizgen formda bir ışıklık yer alır. Bu ışıklığın altına, avlu zeminine bir havuz yerleştirilmiştir. Üst örtünün dış görünümü Bazilikal planlı camileri anımsatır (Demiralp, 1999).

Açık avlulu medreselerde yer alan revaklar; avlunun iki, üç veya dört köşesini çevreler. Osmanlı Devleti'nden önce Anadolu'da inşa edilen medreselerde üst örtü sistemi beşik tonoz ve tonoz çeşitleriyle sağlanmaktadır. Erken Osmanlı döneminde, üst örtüde kubbe kullanılmaya başlanmıştır. Selçuklu döneminde medreselerin vazgeçilmez unsuru olan eyvan, Osmanlı döneminde de kullanılmaya devam etmiştir. Ancak erken Osmanlı döneminde inşa edilen medreselerin hepsinde eyvan bulunmaz. Eyvan, Klasik ve klasik dönem sonrası yapılan medreselerin hemen hemen hepsinde yer alır. Ayrıca öğrenci odalarının üst örtüsünde kubbe kullanımı, Osmanlı mimarisinde uygulanmaya başlanan bir gelenektir.

Bursa'da yer alan Yeşil Medrese; külliye yapısının bir parçası olarak tasarlanmış ve günümüzde Türk-İslam Eserleri Müzesi olarak kullanılmaktadır. Dikdörtgen tasarlanmış yapının eyvan şekilli dershane/mescidi, medresenin güney kanadında, yapının dışında yer alan kare bir bölümdür. Avlu; dikdörtgen planda tasarlanmış, üzeri açık ve üç tarafı revaklarla çevrili ve ortasında daire şeklinde havuz bulunur. Revak birimlerinin çoğu pandantifli kubbelerle kapatılmıştır. Medresenin girişindeki revak birimi yıldız tonozla, yan eyvan birimleri ise çapraz tonozla kapatılmıştır (Baysun, 1982).

Erken Osmanlı döneminde inşa edilen medreselerin çoğunlukla bağımsız yapılar olarak tasarlandığı görülmektedir. İstanbul'da bulunan fatih döneminde yapılan çifte ayak kurşunlu ve çifte baş kurşunlu medreseleri bitişik inşa edilmelerine rağmen ayrı taç kapıları bulunur. Bazı durumlarda cami ve medrese yapılarının avlusunun ortak tasarlandığı görülmektedir. Ancak cami ve medreselerde tam bir bütünleşme durumu söz konusu değildir (Demiralp, 1999).

Bursa Murad Hüdavendigâr Medresesi; o tarihe kadar Anadolu'da eşine rastlanmamış bir plan şemasında tasarlanmıştır (Kuran, 1969). I. Murad tarafından yaptırılan yapı; cami, imaret, hamam ve türbenin de bulunduğu bir külliye yapısıdır.

Dikdörtgen planlanmış ve iki katlı bir yapıdır. Medrese; cami ile aynı binada, caminin üst katında yer alır. Caminin iki kat boyunca yükselen eyvan şeklinde harimi bulunur. Revak bölümü kuzeyde yer alır ve iki katlıdır.

Medrese yapılarında kullanılan malzeme; kesme taş, moloz taş ve devşirme malzemeleridir. Tuğla; genellikle kemer ve kubbe gibi unsurların yapımında ve süslemede tercih edilmiştir. Osmanlı devletinin Bizans ile komşu olması mimari ve kültürel etkileşime sebep olmuş, yapıların dış yüzeyinde tuğla malzeme kullanılmıştır. Tuğla malzeme, moloz taşla birlikte kullanılarak almaşık duvar örgüsü oluşturulmuştur. Türk mimarisinde ilk defa kullanılmaya başlanan almaşık duvar örgü sistemi, Bizans mimari kültürünün bir etkisidir. Erken Osmanlı medreselerinde sıkça rastlanan bu duvar örgüsünün görüldüğü yapılar; Lala Şahin Paşa Medresesi, Murad Hüdavendigâr Medresesi, Bursa Muradiye Medresesi'dir (Demiralp, 1999).

3.1.3. Türbe Mimarisinde Kubbe

Türbe inşa etme fikri ölümlere duyulan saygı ve sevginin uzun yıllar devam etmesi için ortaya çıkmıştır. Bu yapı türü, yüzyıllar boyunca inşa edilmeye devam etmiş ve gelişimini sürdürmüştür.

Türbeler, Anadolu coğrafyasında Türklerin İslamiyet'i kabul ettikleri dönemden itibaren var olan mimari yapılardır. İlk örnekleri; 10. Yüzyılda Karahanlı döneminde inşa edilmeye başlamış, farklı coğrafyalarda, farklı tiplerde anıt mezarlara rastlanmıştır.

Anadolu'da yer alan türbeler; içinde asıl mezar yeri bulunan havi oturtmalık: alt kat, sembolik lahitlerin bulunduğu ziyaret bölümü: üst kat ve örtü sisteminden oluşur (Arık, 1969).

Üst örtü elemanı olarak en çok tercih edilen kubbenin formu; 13. ve 14. yüzyıllarda inşa edilen türbelerde genellikle; dıştan piramidal veya üzeri konik bir külahla kapatılarak oluşturulmuştur. Gövdesi sekizgen planlı türbelerde külah sekiz kenarlı, ongen prizma gövdeli yapılarda ise on kenarlıdır (Önkal, 1996). Silindirik gövdeli planlanan yapılarda da külahın gövde formuna uygun olarak silindirik yapıldığı görülmektedir. Selçuklu döneminde inşa edilen kare planlı türbelerin bazılarında külah yoktur. Beylikler dönemine gelindiğinde külah ortadan kalkmaya başlamış, üst örtüde kubbe belirginleşmeye başlamıştır.

Osmanlı devletinin kurucusu Osman Bey ve oğlu Orhan Bey'in Bursa Tophane'de bulunan ilk türbelerinden günümüze hiçbir iz ulaşmamıştır. Şimdiki türbeleri, sultan Abdülaziz tarafından 1863 yılında yaptırılmıştır (Aslanapa, 1984). Osman Bey'in ilk türbesi erken dönem türbe mimarisine uygun olarak, tipik yuvarlak formda, yüksek bir kasnağa oturtulmuş basık kubbeden oluştuğu tahmin edilmektedir (Tahaoğlu, 1988). Günümüzdeki türbesi ise sekizgen formdadır.

Bu dönemde inşa edilen türbeler genellikle, Selçuklu türbe mimarisinde görülen sekizgen ve silindirik türbe planı yerine kare planlı türbe şeması ön plandadır (Aslanapa, 1984).

Araştırmalar sonucunda Osmanlı devrinden günümüze ulaşan en erken tarihli yapı, Orhan Gazi döneminde yapılmış; Bilecik'te yer alan Şeyh Edebalı türbesidir. Bu yapı dikdörtgen planlı olarak yapılmış, üzerinde yer alan kubbenin geçişleri Türk üçgeniyle sağlanmıştır. Kubbe eteğine iki pencere yerleştirilmiştir (Eyice, 1992).

Aynı döneme tarihlendirilen bir diğer yapı; Çanakkale'de bulunan Süleyman Paşa türbesidir. Kare planlı ve çift örtü sistemiyle yapılmıştır. Düz köşelikli bir kasnağın taşıdığı, içten sekizgen sivri külâh dıştan kubbeyle kapatılmıştır (Tahaoğlu, 1988). Bursa'da Balaban hisarında bulunan Çoban Bey Türbesi, kare planlı olarak inşa edilmiştir. Üçgen kuşak üzerine oturtulmuş basık bir kubbesi bulunur.

Bu dönemde piramidal veya konik külâhlı inşa edilmiş türbelerin sayısı oldukça azdır. 1344 yılında yapılmış İznik Hacı Hamza Türbesi'nden günümüze sadece kitabesi kalmıştır. Türbe; kare kaide, sekizgen planlı gövde ve üzeri konik bir külâhla örtülmüş, erken Osmanlı türbe geleneğine göre inşa edilmiştir. Osmanlı mimarisinde tespit edilen diğer konik külâhlı yapılar; Lala Şahin Paşa Türbesi, Bursa Hatun Paşa Türbesi'dir. İçten sivri, dıştan kubbe ile örtülmüş yapı örneği ise Malkoçoğlu Mehmet bey türbesidir (Ayverdi, 1989).

Murad Hüdavendigâr Türbesi Yıldırım Bayezid tarafından Bursa'da yaptırılmıştır. Kare planlı inşa edilmiş yapı, sekizgen kasnak üzerine oturtulmuş kubbeyle örtülüdür. Kubbenin etrafı ve tonozlar kurşunla kaplıdır (Aslanapa, 1984).

3.1.4. Hamam Mimarisinde Kubbe

Selçuklu ve Beylikler döneminde görülen hamam plan şeması Osmanlı döneminde de devam etmiştir. Osmanlı hamamlarında büyük ve gösterişli bir kubbe

yapıyı örter. Genellikle, kubbenin ortasında bir fener ve duvarlara açılan pencerelerle yapıya ışık girişi sağlanır. Hamam yapısının ortasında da bir fıskiyeli şadırvan bulunur. Osmanlı döneminde aralık hacmi giderek küçülmüş, yerini aralık bölümüne bırakmıştır. Aralıkta bulunan traşlık, WC bölümleri, ılıklığa açılan bölüme yerleştirilmeye başlanmış, ılıklığa bir buhar bacası eklenip, çift kapı kanadı kullanılarak, buradaki sıcak havanın dışarıya gitmesi önlenmiştir. Osmanlı dönemi hamamlarında; ılıklık bölümü giderek büyümüş, bazı hamam yapılarında ortaya şadırvan yerleştirilmiştir. Sıcaklık bölümü; klasik aksiyel eyvanlı, köşe halvetli şemayla tasarlanmaya devam etmiştir. Erken Osmanlı döneminde de keçelik bölümü hamam yapılarında görülen bir unsurdur (Önge, 1995).

Osmanlı hamamları hakkında araştırma yapan Semavi Eyice, hamamları sıcaklık bölümlerine göre sınıflandırmıştır. A tipi olarak kategorize ettiği hamamlar, Erken Osmanlı döneminde görülen hamamların genel şemasıdır. Aksiyel eyvanlı ve köşe halvetli sıcaklığa sahip hamam yapılarıdır. B tipi hamamlar; antik dönem hamamlarıdır ve sıcaklık bölümü yıldızvaridir. Çok az rastlanan C tipi hamamlar, kare sıcaklığa sahiptir. D tipi hamamlar ise sıcaklık bölümünün çok kubbeye örtüldüğü hamamlardır (Kula Say, 2007).

Erken Osmanlı dönemi hamam yapılarının ortak özelliği, farklı tonoz ve kubbe örtüleri, her mekânda kubbeye geçiş elemanları tek başına ya da kademeli olarak kullanılmıştır. Isıtılan bölümde aydınlatma fil gözleriyle sağlanmış, zaman içerisinde fil gözlerinin sayısı artmış, şekli büyümüştür. Ana kubbenin 20 m. çapına kadar büyüdüğü örnekler rastlanmıştır. Diğer bölümlerin kubbesi daha küçüktür. Çifte hamam olarak planlanan yapılarda da aynı şema görülür, ancak erkek bölümünün kubbesi her zaman daha büyük ve gösterişli olarak tasarlanmıştır (Kula Say, 2007).

Erken Osmanlı döneminde genelde malzeme Bizans, plan şeması olarak Selçuklunun etkileri görülür. Bunun nedeni, aynı atölyede hem kilise hem Osmanlı yapılarının tasarlanması, farklı kültürlerden insanların yapıların inşasında çalışması gibi faktörlerdir. Bazı yapıların kubbe geçişleri ise ne Selçuklu ne de Bizans yapılarına benzer (Kula Say, 2007).

Hamamların camekân kısımlarında kimi zaman ahşap malzeme kullanılmış, ısıtılan bölümde asıl bloğun olduğu kısım kâgir malzemeyle yapılmıştır. Duvarlarda

moloz taş, tuğla malzeme kullanılmış, nadiren de olsa kesme taş, tuğla almaşık örgü kullanılmıştır. Kemer ve kubbeler tuğla malzemeyle inşa edilmiştir (Eyice, 1997).

Hamam kubbelerinde, farklı geçiş ögeleri kullanılmış, aydınlatma elemanı olarak da yapıdan yapıya farklılık gösteren unsurların kullanıldığı görülmektedir. Kubbeye çok sayıda fil gözü yerleştirilerek iç mekânda aydınlatma sağlanmıştır. Süsleme kubbenin iç yüzeyinde; kalem işi, sıva üstüne malakâri desenler, nadiren çini kaplamayla sağlanmıştır (Önge, 1995).

Hamam yapıları incelendiğinde külliyeinin bir parçası olarak yapıldıkları görülmektedir. Erken Osmanlı döneminde inşa edilen ilk külliye, İznik Orhan Gazi külliyesidir. Bir cami ve hamam yapısından meydana gelir. Bu yapıyı Bursa Orhan Bey külliyesi izler. Cami, medrese, hamam, mektep ve şifahaneden meydana gelir. I. Murad, Yıldırım Bayezid, Yeşil ve II. Murad külliyelerinde programın geliştiği gözlemlenmiştir (Kula Say, 2007).

Bursa Orhan Hamamı, 1340 yılı dolaylarında, çifte hamam olarak inşa edilmiş bir yapıdır. Bu yapıyı ayrıcalıklı kılan, hamam mimarisinin gelecekteki ana değerlerini belirlemesi ve ana unsurları ortaya koymasıdır. 12 m. çapındaki tromplu kubbesi erkekler bölümünü örter. 'Dört eyvanlı, dört köşe mekânlı' plan şeması bu yapıyla başlar. Kadınlar bölümü; bir camekânın yanı sıra, küçük ılık ve iki hacimli sıcaklık bölümünden oluşur (Cantay, 1988).

Bu dönemdeki hamamlarda genellikle tuğla malzemenin kullanıldığı görülmektedir. Kimi zaman tromp kemerlerinde taş malzemeye rastlansa da, dolgu malzemesi olarak her zaman tuğla tercih edilmiştir. Üçgen dizileri oluşturularak farklı şekil ve açılarla yerleştirilerek dekoratif görüntü sağlanır. Bu dönemde dikkat çeken geçiş ögesi taşıma ve dekoratif desteklerdir. Taşırmaların tek başlarına yada diğer geçiş ögeleriyle birlikte kullanıldığı örnekler mevcuttur. Yalpaze tonozları andıran dekoratif destekler, taşıyıcı özelliğinden ziyade süsleme amaçlı tercih edilmiştir. Erken Osmanlı hamam yapılarında kubbe geçişlerine yerleştirilen mukarnaslar genellikle dekoratif amaçlı kullanılırdı (Kula Say, 2007).

3.1.5.Ticaret Yapılarında Kubbe

Osmanlı Devletinin ilk dönemlerinde ticaret etkinliği, Bursa ve Edirne kentlerinde yoğun olarak görülmektedir. Bursa ve Edirne'nin konumu ve kuruluş

döneminde oluşturulan sistem sayesinde Osmanlı da ticaret canlanmış ve devletin bir imparatorluğa dönüşmesinin en önemli katkılarından biri olmuştur.

Ticaret yapıları; avlulu şehir hanları ve bedestenler olarak yapılan ve zaman içerisinde çevresinde çarşıların oluştuğu yapılardır (Cantay, 1988).

Osmanlıda kullanılan bir diğer ticaret yapısı arastalar, dükkânların bir ya da iki eksen üzerine yerleştirildiği, aynı yükseklik ve boyutta yan yana ya da karşılıklı sıralandığı yapı türleridir. Üstü örtülü ya da açık, sokak ya da meydanlardan oluşan çarşılar iki tarafı dükkânlarla çevrilerek oluşturulur (Doğanay, 2002).

Emir hanı, Osmanlı hanlarının ilk yapısıdır. Bursa'da Orhan Gazi külliyesinin bir parçası olan Emir Hanı, 1340'lı yıllara tarihlendirilir. Kare planlı, avlulu, iki katlı tasarlanmış yapının alt katının alt katında 74 oda bulunur. Alt katta yer alan odalar; eşyaların depolanması için kullanılmış, önü revaklı ve penceresiz bölümlerdir. Üst katta, revak sistemi tekrar edilmiş ve bu bölümde yer alan odalara pencereler yerleştirilmiştir (Aslanapa, 2005). Üst kat revaklarının dört köşesinde birer kubbe yer alır. Dükkânlar, iki yanda beşik tonozla, ahır bölümü ise tonozla örtülüdür. Bu yapı; sonraki dönemlerde inşa edilen diğer hanlara örnek olmuş, aynı plan büyük ölçüde tekrar edilmiştir. Yalnızca cephe süslemeleri ve ölçü bakımından farklılıklar görülür (Aslanapa, 2005).

Bursa Yıldırım Bedesteni; enine dikdörtgen planlanmış, on dört kubbeli, altı ayaklı bir yapıdır. Kubbe paye destek dizisi ve yüksek kemerlerle taşınır. Dükkânlar, bedestenin dışında sıralanır. Dükkânlar tonoz örtülü olup, dört yönde bulunan girişleri dışa açılarak, dükkân arasında eyvan görünümü verilmiştir (Cantay, 1988).

3.2. Klasik Osmanlı Mimarisinde Kubbe

Osmanlı sanatının klasik dönemi; İstanbul'un fethedilmesiyle başlayan ve 16. ve 17. yüzyılları kapsayan dönem olarak kabul edilir. Osmanlı mimarisi, Fatih devrinde yükselişe geçmiş, altın çağını klasik dönemde yaşamıştır. Bu dönemde inşa edilen yapılarda görülen ana kubbe giderek büyümüş, mimari alanda zirve noktaya ulaşmıştır. Devletin ekonomik anlamda altın çağını yaşaması, Mimar Sinan gibi önemli sanatçı ve bilim insanlarının yetiştirilmiş olması bu dönemi pek çok anlamda

ayrıcalıklı kılar. Özellikle, Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) hükümdarlığında, mimaride görülen gelişmeler, Türk mimarisini daha önce ulaşamadığı noktaya taşır.

Klasik dönem mimarisinde; gösterişli ve anıtsal boyutta yapılar inşa edilmeye başlanmış, erken dönemde uygulanan teknikler geliştirilerek, daha büyük boyutta yapılar inşa edilmiştir. Klasik dönemi etkileyen, dönemin en görkemli yapısı 537 yılında yapılan, Ayasofya olmuştur. Ayasofya gibi büyük yapılar inşa edebilme düşüncesi; bu dönemde, ana kubbeyi destekleyen yarım kubbeler kullanma fikri yaygınlaşmıştır. Yapılarda görülen genel sistem; özellikle camilerde, ana kubbeyi çevreleyen ve yan mekânları örten yarım kubbeler ve tavanı destekleyen fil ayakları şeklinde oluşturulmuştur (Kos, 1995).

Çok daha büyük inşa edilen yapılarda abanma ve taşımadaki problemler, kubbe anlayışının geliştirilmesiyle çözülmeye çalışılmıştır. Merkezi kubbenin ağırlığı; kemer, pandantif, payanda ve yarım kubbelerle oluşturulan taşıyıcı sistemler sayesinde yapının temeline dağıtılmıştır. Merkezi anlayış çerçevesinde inşa edilen yapılarda göz önünde olan bu kolektif taşıyıcı sistemler ana mekâna yuvarlak bir görünüm kazandırmıştır. Yarım kubbelere; iki ya da üç kademe şeklinde eklemeler yapılmış, bu sayede ana mekân genişletilmiştir (Şimşek, 2010).

Binanın önemine göre kullanılan malzemeler; kesme taş, moloz taş, tuğla ve taş sırası, kaba yonma taştır. Tuğla hatilla duvarlar oluşturulmuş, düzgün kesme taş malzeme kullanılarak günümüze kadar ulaşan sağlam yapılar inşa edilmiştir. Devrin tuğlalarının ebatları genellikle, 4.5 cm kalınlığında ve 28 cm boyundadır. Harçlar 4 cm kalınlıkta ve hafif horasan malzeme kullanılarak yapılmıştır (Ayverdi, 1953).

14. yüzyılda birçok kubbe kiremitle kaplanmış, İznik Nilüfer Hatun imareti ve hamamları bu şekilde inşa edilmiş, 15. yüzyılın ilk yarına kadar bu gelenek devam etmiş, klasik dönemde bu gelenek bırakılarak, kurşun malzemeye geçiş yapılmıştır (Ayverdi, 1953).

Yapılan araştırmalar sonucunda geçiş elemanı olarak kullanılan üçgen kuşağı; Orhan Gazi döneminde inşa edilen yapılarda çok fazla tercih edilmiş bir unsurdur. Zaman içerisinde üçgen kuşağının kullanımı artmış, Çelebi Mehmed döneminde zirve noktaya ulaşmıştır. Fatih Sultan Mehmed dönemine gelindiğinde, anıtsal yapılarda kullanımı azalmıştır. II. Bayezid döneminde bazı yapılarda kullanımına rastlansa da

Klasik Osmanlı mimarisinde, üçgen geçiş sistemi tamamen terk edilmiştir (Şimşek, 2010).

3.2.1. Cami Mimarisinde Kubbe

Klasik Osmanlı mimarisinde inşa edilen camiler kütleli biçimleniş açısından ele alındığında Roma mimarisine, strüktürün dışarıdan hissedilmesi açısından ele alındığında Gotik mimarisine benzer (Kuban, 1958).Camide, iç mekânın dışa yansıdığı görülür. Taşıyıcı sistem, dış şekillenmeyi belirlemektedir. Özellikle bu dönemde, kütleli şekillenmede sadeliğe gidilmiş, yapı öğeleri arasında uyum ve simetri oluşturularak, estetik görünüm elde edilmeye çalışılmıştır. Yapıların dış yüzeyinde; yoğun süsleme ve bezeme örneklerine rastlanmaz (Şimşek, 2010).

Bu dönemde inşa edilen merkezi kubbeli yapılar, Osmanlı mimarisinin 'kubbe mimarisi' olarak değerlendirilmesine neden olmuştur. Bunun sebebi, en uygun ve akılcı sistemin oluşturulması, orta mekânı geniş boyutlu ve tek bir hacimde toplama imkânı sağlayan, yan alanları ve orta alanı belirgin kılan derinlik unsurlarının en mantıklı şekilde oluşturulmasıdır (Kos, 1995). Klasik döneme hâkim olan cami yapısı merkezi kubbeli camilerdir. Bu dönemde; tabhaneli camiler, çok kubbeli camiler, çatı örtülü camiler de tasarlanmıştır.

Klasik Osmanlı döneminde, camilerin üst örtüsünde genellikle kubbe tercih edilmiştir. Bu dönemde kubbe kullanımını Kuban; 'hacim daima orta kubbe altında toplanır. Büyük kubbenin etrafındaki bütün kubbeler onun yardımcısıdır ve ona tabidir. Bu mekân tesiri açısından çok önemli bir özelliktir. Kubbe-küre, insana ölçü hissi veren bir formdur. Muhtelif ebatta kubbelerle örtülü bir hacimde, insanın nispetlerini anlama imkânı çok kuvvetlidir. Heterojen bir örtüde aynı ölçü hissi mevcut değildir' şeklinde açıklamaktadır. (Kuban, 1973).

Bu dönemde; Erken Osmanlı kubbe geleneği sürdürülmüş, merkezi plan şemasını geliştirerek, anıtsal boyutlara taşınmıştır. Klasik Osmanlı anlayışının karakteristik özelliği olan; ana kubbeyi yarım kubbeler aracılığıyla genişletme fikrinin, bazı araştırmacılara göre Ayasofya'dan etkilenilmesi sonucu ortaya çıktığı düşünülmektedir. Fatih Cami'nde bu etkilenmenin izleri, oluşturulan üst örtü sisteminde hissedilmektedir (Kos, 1995).

İstanbul'un fethinden dokuz yıl sonra Apostol Kilisesi'nin yerine inşa edilen

Fatih Mehmet Cami, şehrin ilk büyük ve görkemli camisi olmuş, kendinden sonra inşa edilen diğer Türk yapılarının öncüsü olmuştur. İç mekânın değerlendirilmesinde oluşturulan estetik algı, yapının dışında da mükemmel bir şekilde uygulanmıştır. Osmanlı mimarisinde kubbeyle sağlanan merkezîyetçilik anlayışı, klasik dönemde daha katı bir şekilde uygulanarak, ana denge sağlanmıştır. Kubbenin zirve noktasından, yapının temel duvarlarına varıncaya kadar bu denge ve güç bütünlüğü hissedilir (Kuran, 1979).

Fatih Cami; İstanbul'da Osmanlı üslubuyla yapılan ilk yapı olup geçmişte bir örneği olmayan ve gelecekteki mimari anlayışa yeni kapılar açan önemli bir yapıdır. 1463 yılında, büyük bir külliye'nin parçası olarak inşa edilen caminin mimarı, Atik Sinan'dır. 1766 yılında, deprem sonucu yıkılmış, 1767-1771 yıllarında, ana kubbe ve dört yarım kubbeli tasarımıyla yeniden inşa edilmiştir. Bu yapıda avlu ve ibadet mekânı bir bütün olarak tasarlanmıştır. İbadet mekânı; ortada kubbe, kible yönünde bir yarım ve yanlarda üçer yarım kubbe yerleştirilerek tasarlanmıştır. 26 m. çapındaki ana kubbesi, Süleymaniye Cami'nin (1557) 26.40 m. çapındaki kubbe inşasına kadar, Türk mimarisinin en büyük kubbe yapısı olma özelliğini taşır (Cantay, 1988). Yan sahnelerde üçer kubbe kullanılırken, avluyu üç taraftan 22 kubbe çevreler.

1496-1497 yıllarında inşa edilen Çemberlitaş Atik Ali Paşa Cami'nin kible yönünde bulunan yarım kubbesi, Fatih Cami'siyle ilişkilendirilir. Dört fil ayağına oturan merkezi kubbesi; 24 m. yükseklikte ve 12.50 m. çapında inşa edilmiştir. Mihrabı örten bir yarım kubbe ve yan mekânları örten dört yarım kubbesi bulunur. Son cemaat yerinde giriş yükseltilmiş, bu bölümün üst örtüsünde 5 kubbe kullanılmıştır (Eyice, 1964).

Osmanlı mimarisinde, İstanbul Bayezid Cami(1501-1505); kubbe mimarisini ve mekân bütünlüğünü ileri boyuta taşıyan önemli bir yapıdır. Yapı eksenî üzerinde 'yarım kubbe- kubbe- yarım kubbe' tasarımı oluşturulmuştur. Kare planlı inşa edilen yapının, yan mekânlarını dört yönden örten kubbeleri bulunur. 16.80 m. çapta merkezi kubbe ve iki yanda yer alan yarım kubbe; orta alanda ayaklara ve kemerlere oturur. Yapıdaki en önemli gelişme; Mimar Sinan'ı üç yarım kubbeli, dört yarım kubbeli cami tasarımı oluşturma fikrine yönlendirmiş olmasıdır (Sözen, 1975).

Günümüze gelememiş iki yapı; Eyüp Sultan Cami ve Şeyh Vefa Cami, enine dikdörtgen plan şemasında tasarlanmış diğer yapı örnekleridir. Ortada kubbe, iki

yanda birer yarım kubbe ve mihrabı çıkmalı yarım kubbeyle örtülen tasarımı ile klasik Osmanlı üslubuna göre inşa edilmiş yapılardır. Enine dikdörtgen cami tasarımı, Manisa'da inşa edilen yapılarda da görülmektedir. Çeşnigir Cami (1474), Sultan Cami (1523); merkezi mekânı örten büyük bir kubbe ve yan alanları örten iki yarım kubbe tasarımı ile inşa edilmişlerdir (Cantay, 1988).

Klasik dönem mimarisinde inşa edilen bir diğer grup camiler, tabhaneli camilerdir. Bu grupta yer alan camiler; dıştan tabhane görünümünü korur, ancak içte ara duvarlar kaldırılmış, bu sayede ibadet mekânında bir bütünlük sağlanmıştır.

Tabhaneli camiye geçiş evresi gösteren yapılar; Edirne II. Bayezid Cami (1488), İstanbul Bayezid Cami(1505), İstanbul Sultan Selim Cami(1522)'dir. Yan tabhane bölümleri, orta mekân çevresinde, dört eyvanlı ve köşe mekânlı tasarımlarıyla bağımsız birimler olarak inşa edilmişlerdir. Tabhane bölümleri, doğrudan dışarıya açılarak daha çok oturma alanı sağlamak için düşünülmüştür. Bu yapılar tek kubbeli ve tabhaneli olma özellikleriyle önem taşır (Kuran, 1979).

Erken Osmanlı döneminde de inşa edilen tabhaneli cami geleneği, klasik dönemde farklı özellikler kazanarak sürdürülmüştür.

Afyon Gedik Ahmet Paşa Cami(1472), tabhaneli camilerin en önemli yapısıdır. Mihrap önünde genişleyen kubbesi ile kubbeli iki bölüm, bir bütün olarak değerlendirilir. Tabhane mekânına, yan cephelerde eyvanlı girişler bulunur. Eyvanlı tabhane giriş tasarımı, İstanbul Davud Paşa Cami (1485)'nde de tekrarlanmıştır (Cantay, 1988).

Erken dönem mimarisinde görülen tek kubbeli yapı tasarımı; bu dönemde de kullanılmış, ancak kesme taş malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. İstanbul Firuz Ağa Cami(1491), bu geleneğe tasarlanmış bir yapıdır. Üst örtü olarak; ana mekânı saran merkezi kubbe ve son cemaat yerinde üç adet kubbe kullanılmıştır (Çetintaş, 1964).

Geniş bir ibadet mekânı sağlayan çok kubbeli yapı tasarımı bu dönemde inşa edilen yapılarda da görülmektedir. Sofya Mahmud Paşa Cami(1460), kare planlı ve dokuz kubbeli tasarlanmış, Alaşehir Şeyh Sinan Cami(1480), enine dikdörtgen, altı kubbeli olarak inşa edilmiş bir yapıdır ve çok kubbeli yapılar grubuna girer (Sözen, 1975).

Klasik dönem camilerinde, dış görünüm etkisini belirginleştirmek için önemli

ek unsurların eklendiği görülmektedir. Bunlar doğrudan doğruya yapıya bitişik inşa edilmiş, bu dönemde daha da inceldiği gözlemlenen minarelerdir. İnce ve uzun olarak tasarlanan minareler; bir, iki veya üç şerefe eklenerek tamamlanmıştır. Bu zarif yan unsurlar, caminin görkemini ve sanatsal değerini pekiştirirler (Kos, 1995).

Hiç şüphesiz ki klasik dönem Osmanlı mimarisini doruk noktasına taşıyan ve döneme damga vuran Mimar Sinan'dır. Mimar Sinan'dan önce birçok mimar yetişmiş ve Osmanlı mimarisine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Ancak Mimar Sinan, Selçuklulardan beri gelen tecrübelerden en iyi şekilde yararlanmasını ve üretken zekâsıyla bunları geliştirerek yepyeni ve orijinal eserler ortaya koymasını başarmıştır. Mimar Sinan'ın Osmanlı mimarisine getirdiği en önemli yenilik, 'kubbe-mekân' ilişkisini en ideal bir sistemde yapılarda uygulamasıdır. Mimar Sinan, 1530'lardan 1588'e kadar süren uzun meslek hayatı boyunca, devletin çeşitli yerlerinde camiden köprüye, kervansaraydan hamama kadar birçok alanda 300'den fazla eser vermiştir. Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Cami'lerinde Mimar Sinan'ın mesleğindeki tasarımı anlayışını ve buluşlarını gözlemlemek mümkündür. Mimar Sinan: 'Şehzade Cami çıraklık, Süleymaniye Cami kalfalık, Selimiye Cami ustalık eserlerimdir' diyerek meslek hayatındaki gelişimi bu şekilde ifade eder. Gerçekten de Mimar Sinan'ın ustalık eseri olan ve onu mimaride zirveye taşıyan Selimiye Camii'nde, Mimar Sinan'ın daha önceki mimari üslubunun ve tecrübeleri bu yapıda toplanmıştır (Kuban, 1982).Sinan'ın inşa ettiği tezkerelere kayıtlı 478 yapıdan 337 'si İstanbul ve çevresindedir (Kuran, 1972).

İstanbul'un fethinden, Mimar Sinan'ın ilk eserlerini oraya koymaya başladığı dönem, Osmanlı mimarisinin gelişme evresi, Mimar Sinan öncesi dönem olarak nitelendirilir. İstanbul Fatih Cami, Bayezid Cami Sultan Selim Cami ve fetihden kısa bir süre önce inşa edilen Edirne Üç Şerefeli Cami, Osmanlı mimarisinin geldiği noktayı gözler önüne serer. Bu yapılar mimari sistemi, Mimar Sinan dönemine ulaştıran dönemin önemli yapılarıdır (Cantay, 1988).

Bu dönemde önemli mimarların yetiştirilmiş olması, Osmanlı mimarisinin üst seviyelere taşınmasında önemli bir etkidir. Dönemin önemli mimarı olan, Mimar Sinan'ın Osmanlı mimarisine en önemli katkısı; kubbeli mekân anlayışını Türk geleneklerine uygun olarak sistemleştirmesidir. Merkezi kubbeli mekân anlayışını, yaptığı her planda yeniden yorumlayarak tarihi anlamda önemli örnekler bırakmıştır.

İlk anıtsal kubbeye sahip olan yapısı Şehzade Cami'deki anlayışın daha sonra planlarını yaptığı Fatih Camii, Üç Şerefeli Camii, II. Beyazıt Cami ile Osmanlı mimarisinin gelişimi kanıtlanmaktadır (Ögel, 2007).

Mimar Sinan'ın İstanbul'da inşa ettiği ilk büyük yapı Şehzade Cami'dir. Bir külliye ait olan yapı, dönemin padişahı Kanuni'nin oğlu Şehzade Mehmed adına yaptırılmıştır. Yapı, beş tanesi son cemaat yerine ait olmak üzere toplamda on altı kubbeden oluşur. Revaklı şadırvan avlusu bulunan yapıda ana mekân kare tasarlanmıştır. Ana mekânı örten kubbe, 37 m. yükseklikte ve 19 m. çapındadır. Bu kubbeyi dört yanda yarım kubbeler destekler. Üst örtüde yer alan ana kubbe ve dört yarım kubbeyi duvarlara bitişik yapılmış payandalar taşır. Şehzade Mehmed'in türbesi; adına inşa edilen yapının kible tarafında caddeden görülebilecek bir yere yapılmış, bu özelliğiyle Sinan, Fatih külliyesinde simetrik düzenden kaçınmıştır (Eyice, 1988).

Mimar Sinan camilerinde görülen ve ilk kez Şehzade Cami'nde kullanılan unsur, dış avludur. Bu bölüm, dinlenme veya camiye girenler için hazırlık mekânı olarak düşünülmüştür. Yapıyı kütleli olarak hafifletme imkânı veren dış sofalar, cemaatin soluk almasına ve dinlenmesine olanak sağlar. Diğer İslam ülkelerinde görülmeyen dış avlu, Osmanlı mimarisine ait bir unsurdur (Ögel, 2007).

Cami yapılarında vazgeçilmez unsur son cemaat yeridir. Mimar Sinan, tasarladığı yapılarda farklı birkaç tasarım denemiş olsa da Osmanlı döneminin tüm dönemlerinde son cemaat yeri; revaklı, yarı açık mekân şeklini korumaktadır (Erzen, 1981).

16. yüzyıldan sonra inşa edilen önemli anıtsal yapılar; Sultan Ahmet Cami(1609-1619), Yeni Cami(1663), Yeni Fatih Cami(1774)'lerinde Şehzade Cami'de görülen merkezi kubbeli ve dört yarım kubbe plan şeması tekrarlanmıştır (Kuban, 1982). 17. ve 18. yüzyıl yapılarının mimarları ve banileri Sinan'ın geliştirdiği bu plan şemasını keşfetmiş, O'nun geliştiremediği gelişimi üstlenmişlerdir. Sultan Ahmet Cami'nin mimarı, Sedefkâr Mehmet Ağa, kronolojik olarak bu planı ilk uygulayan kişi gibi görünse de, Mimar Sinan'ın öğrencisi Davut Ağa, inşa ettiği Yeni Cami'nde görülen düzen ortadadır ve bu plan şemasını kullanarak, geliştiren ilk mimardır. Dönemin diğer önemli mimarı Mehmet Tahir Ağa; tasarladığı Fatih Cami'nde yalnızca Şehzade Cami'ni değil, Sultan Ahmet Cami

ve Yeni Caminin tasarımından etkilendiği ve yapıda kullandığı görülür (Ögel, 1988).

Süleymaniye Cami; Mimar Sinan'ın, 'Saray Başmimarı' olduğu dönemde tasarladığı bir yapıdır. Büyük bir külliye ait olan yapı, Haliç'e hâkim bir tepeye kurulmuştur. Caminin etrafını çevreden geniş bir dış avlusu, üç girişi yönde girişi olan iç avlusu bulunur. İç avlusu, kubbeli revaklarla çevrilmiştir. Ana mekânı; anıtsal bir kubbe ve iki yarım kubbe örter. Ana kubbesi, 53 m. yükseklikte ve 26.50 m. çapındadır. Kubbe sisteminin yapıya uyguladığı basınç, dış payandalar arasına yerleştirilen galeri bölümleri sayesinde hafifletilmiştir. 19. Yüzyılda bozulan kubbe, geç dönem süsleme kompozisyonuna göre tekrar dekore edilmiştir (Ögel, 1988).

Mimar Sinan'ın ustalık eserim dediği Selimiye Cami, anıtsal kubbesi ve oluşturulan kusursuz düzen, yapıyı tüm yapılardan özel kılar. Saray Başmimarı Koca Sinan bu yapıyı, Osmanlı Devleti'nin ikinci başkenti sayılan Edirne'de inşa etmiştir. II. Selim'in isteği üzerine yapımına 1568'de başlanan cami, 1574 yılında tamamlanmıştır. Bu dönemin diğer yapılarından farklı olarak Selimiye Cami, bir külliyenin parçası olarak tasarlanmamıştır. Yalnızca güney yönünde iki medrese yer alır. Dış avlunun çevrelediği yapının, iç avlusu revaklı ve şadırvanlıdır. İç avluda son cemaat yerini örten beş kubbe, revaklı bölümü örten on üç kubbe bulunur. Esas cami, kare olarak tasarlanmıştır. Burada ağırlığı sekiz kuvvetli payeye oturan merkezi kubbe yer alır ve merkezi sistem ideal bir şekilde oluşturulmuştur. Ana kubbe; 42.25 m. yükseklikte, 31.22 m. çapında olup, ağırlığı kemerlerle payelere bindirilmiştir. Yuvarlak kasnak üzerine oturtulan devasa kubbe sayesinde tek mekân algısı oluşturulmuş bu yapı, dünya sanat tarihi açısından da oldukça önemlidir. Kubbeyi taşıyan payeler, duvar içlerine veya dışına aktarılmış, bu sayede yapının ibadet bölümünde olağan dışı bir bütünlük yakalanmıştır. Yapıda yer alan; geometrik elemanların, kare, çokgen daire ve yarım kürenin eksiksiz bir şekilde büyük bir marifetle harmanlanarak estetik bir yapı meydana gelmiştir (Sözen, 1973).

İstanbul'un önemli semtlerinden biri olan Eyüp'te inşa edilmiş, Zal Mahmut Paşa Cami büyük ve gösterişli bir yapıdır ve külliyenin bir parçası olarak tasarlanmıştır. Mimar Sinan'ın tasarladığı son eserlerinden biri olan yapıda farklı bir estetik tasarım oluşturulmuştur. Cami, bol pencereci duvarların çevrelediği bir kitle halinde oluşturulmuştur. 12.40 m. çapındaki ana kubbeyi üç kemer taşır. Doğu, batı ve kuzey yönde bulunan tonozlu bölümlerle ana mekân genişletilmiştir (Ögel, 1988).

Mimar Sinan'ın camilerinde görülen esas özellik; simetri ve denge politikalarına dayanan merkezi mekân anlayışıdır. Sinan'ın inşa ettiği camilerde; iç mekân bütünleşir, yapı dikleşir, iç mekân ve dış mekânda ahenk sağlanır. Osmanlı mimarisinde geleneksel içe dönük cami yapısı, Sinan döneminde dıştan algılanan mimari düzen ve cephe anlayışı oluşturularak, mimariye yeni bir anlayış kazandırmıştır. Erken Osmanlı döneminde de varlığını sürdüren ve yapılara da yansımış olan Selçuklu motifleri, Sinan döneminde terk edilmiş ve klasik Osmanlı cami tasarımı üslup bütünlüğü kazanmıştır (Kuran, 1986).

Sultan Ahmet Cami; Sultan I. Ahmed tarafından 1603-1617 yıllarında yaptırılmıştır. İstanbul'da yer alan caminin mimari Sedefkâr Mehmed Ağa'dır. Külliye cami olarak tasarlanan yapıyı, genişçe bir çevre duvarı ve dış avlu çevreler. Cami klasik dönem revaklı avlu şemasını devam ettirir. Kareye yakın planda inşa edilmiş yapının ibadet mekânını, ana kubbe ve dört yönde yarım kubbe örter. 22.40 m. çapındaki ana kubbeyi; sivri kemerlere oturan ve pendentiflerle desteklenen, 5 m. kalınlıkta dört adet fil ayağı taşır. Yapıda; mihrap yönündeki yarım kubbe iki, diğer yarım kubbeler üç kademeli olarak genişletilmiştir. Mimar Sinan'ın daha önce Şehzade Cami'nde iki kademeli olarak uyguladığı bu genişletme yöntemi, Sultan Ahmet Cami'nde üç kademeli olarak uygulanmış, bu sayede ana mekân daha da genişletilmiştir. Ana kubbeyi taşıyan payeler, sivri kemerlerle duvarlara bağlanmıştır. Dört büyük paye, dıştan sekizgen gövdeli ağırlık kuleleriyle yükseltilmiştir. Üzerine sivri kubbe yerleştirilen ağırlık kuleleri, payanda kemerleriyle birlikte kubbeye destek sağlar. Köşelerde oluşan kare mekânların üzeri birer küçük kubbeye örtülmüştür (Arseven, 1956).

Cami hariminden biraz büyük inşa edilmiş avlu; iki katlı olup, yan cephelerinde galeri bölümleri bulunur. Üzeri kurşun kaplı sundurmayla örtülmüş galeri bölümleri yükseltilmiş, bu sayede bu bölüme hareket kazandırılmıştır. Kuzeyde bulunan giriş, mukarnaslı yaşmağı ve yüksek kasnaklı kubbe yapısıyla diğer girişlerden farklıdır. Avluda bulunan revaklı bölüm, otuz birime ayrılmış, mukarnaslı başlıklara sahip sivri kemerlerle taşınan kubbelerle örtülüdür. Kubbe geçişleri pendentiflerle sağlanmıştır. Diğerlerinden farklı olarak, cümle kapısının üzerinde yer alan kubbe mukarnaslı geçişe sahiptir. Avlu ortasında yer alan, şadırvan görünümlü havuz, altıgen planlı ve kubbeli olarak tasarlanmıştır (Arseven, 1956).

Klasik Osmanlı üslubuyla inşa edilen bir diğere cami, Yeni Cami'dir. Yapımına 1598 yılında Mimar Davud Ağa ile başlanan ve külliye yapısı olan Yeni Cami'ni tamamlayan Mimar Dalgıç Ahmed Ağa'dır. Merkezi plan şemasında inşa edilen caminin, ana kubbesi 16.20 m. çapındadır. Harimde; dört kollu ayaklar üzerine sivri kemerlerle yerleştirilmiş pandantifler, ana kubbeyi taşır. Ana kubbenin dört yönüne yerleştirilmiş yarım kubbeler sayesinde iç mekân genişletilmiştir. Doğu, batı ve güney yönünde bulunan yarım kubbeler, üç çeyrek kubbe ile kademelendirilmiş, bu sayede mekânda dikine düzenleme oluşturulmuştur. Ana kubbeyi taşıyan payelerden mihrap önünde bulunanlar sivri kemerlerle duvarlara, kuzeyde bulunan payeler kuzey duvarına serbest payelere sivri kemerlerle bağlanmıştır. Dört büyük payenin üzerine ağırlık kuleleri yerleştirilerek kubbe eteğine kadar uzatılmıştır. Mekânın köşelerinde kalan boşlukların üzeri küçük kubbelerle örtülerek, dikdörtgen şema bu sayede oluşturulmuştur. Caminin kuzeyinde yer alan avluya, üç yönde giriş bulunur. Yirmi dört birimden oluşan avlunun revak bölümü, mukarnas başlıklı sivri kemerlerle taşınır ve üzeri kubbelerle örtülüdür. Avlunun ortasında sekizgen köşeli mermer şadırvan kubbeyeyle örtülmüştür. Şadırvanın kubbesini, mukarnas başlıklı sekiz kemer taşır (Öz, 1962).

3.2.2. Medrese Mimarisinde Kubbe

Bu dönemde inşa edilen medreseler; bazı farklılıklar haricinde, çoğunlukla Erken Osmanlı döneminde görülen medrese plan şemasını tekrar eder. Genel olarak görülen medrese şeması; geniş U planlı, üç kanatlı ve dikdörtgen planlı medreselerdir (Cantay, 1988).

Bu dönemde inşa edilen medreseler; külliye yapısı olup, konumları belli bir eksen üzerine yerleştirilmiştir. Külliye'nin merkez yapısını camiler oluşturur ve diğere yapılar belli bir geometrik düzende yerleştirilir. Bu sistem Mimar Sinan tarafından geliştirilerek, selatin külliyelerine uygulanmıştır (Reyhanlı, 1976). Bu düzenin ilk örnek külliyesi, cami merkez alınarak iki yanına on altı medrese yerleştirilen Fatih Külliyesi'dir. İşlevine bağlı olarak ön plana çıkarılan medreseler, dönemin önemli eğitim kuruluşları olmuş ve klasik ölçüleriyle, mimari tasarımlarıyla sonraki medreselere örnek olmuşlardır (İzgi, 1997).

Klasik dönemde medreseler külliyelerin bir parçası olduğu gibi tek başlarına

da inşa edilirler. Bağımsız inşa edilen medreselere örnek olarak; Edirne Peykler, Amasya Kapağası Medresesi gösterilebilir. Ayrıca bir yapıyla kompleks bir görünüm içerisinde tasarlanan yapılarda mevcuttur. Bursa'da bulunan Ahmet Paşa Medresesi, türbe yapısıyla birlikte yapılmıştır ve bu gruba örnektir (Ayverdi, 1953).

İstanbul'da inşa edilen ve Fatih Külliyesi'nin bir külliyesinin parçası olan Fatih Medreseleri, klasik dönem medrese mimarisine büyük ölçüde yön vermiştir. Erken dönemde ilk kez İznik Süleyman Paşa Medreselerinde görülen dersane bölümü, Fatih Medreselerinde yapıdan bağımsız olarak tasarlanmış ve medrese mimarisinin değişmez unsuru haline gelmiştir. 16 yapıdan oluşan Fatih Medreseleri; kubbeli revaklar arkasında, 19 kubbeli hücre ve bir açık eyvan, önü revaklı büyük bir dersane, gasil hane bölümlerinden oluşur. Bu tasarım Süleymaniye ve Bayezid medreselerine örnek teşkil eder (Aslanapa, 1988).

Erken dönem medrese mimarisinde görülen geleneksel strüktür, bu dönemde de klasikleşerek devam etmektedir. Medrese avluları, genellikle dikdörtgen veya dikdörtgene yakın plandadır. Medrese yapısına göre şekillenen revaklı avluda, revak düzeni sürekliliğini korur. Revak bölümlerinin üst örtüsünde kubbe kullanımı devam etmektedir. Erken dönem örneklerinde de görülen açık dersane uygulaması, giriş kısmında veya hücreler arasına yerleştirilerek, aynı düzenleme korunmuştur. İstanbul Fatih Medreselerinde, dersane bölümü hücreler arasında karşılıklı olarak yerleştirilmiştir. Afyon Gedik Paşa Medresesi, Edirne Peykler Medresesi; açık dersane düzenlemesiyle, Amasya Bayezid, Amasya Kapağası medresesinde açık dersane ve hücreler arasına yerleştirilen karşılıklı eyvan uygulaması, geleneksel yapının üst örtüsünde kubbe kullanımı, klasik dönem yapılarındaki değişimi kanıtlar (Kuran, 1986).

Medreselerin önemli bir bölümü olan dersane-mescitler; kare planlı, üzeri kubbeye örtülü ve diğer bölümlere göre daha büyük, dışa taşkın olarak tasarlanır. İstanbul Fatih Medreselerinde dersane-mescit bölümü, müstakil olarak inşa edilmiş, İstanbul II. Bayezid Medreselerinde bu şemanın oturduğu görülmektedir. Erken Osmanlı mimarisinde görülen kubbe örtülü açık eyvan dersane plan tasarımı; Afyon Gedik Ahmet Paşa ve Edirne Peykler Medreselerinde de uygulanmıştır. Dersane modelinde farklı bir uygulama, Amasya Kapağası Medresesinde uygulanmıştır. İki yanda yarım kubbelerle örtülü birer küçük eyvana sahip olan plan şeması

uygulanmıştır. Bu dönemde de yapılar, önem ve büyüklüğüne göre farklı tasarlanmışlardır. İstanbul Fatih, İnegöl İshak Paşa, İstanbul Davud Paşa, Amasya Bayezid, Edirne Bayezid, İstanbul Bayezid, Manisa Hafsa Sultan Medreseleri, kare ve kareye yakın planda ve mekânların üzeri farklı büyüklüklerde kubbelerle örtülüdür. Edirne Bayezid Medresesinde, dersane bölümünün doğu tarafında iki katlı tasarımıyla, Manisa Hafsa Sultan Medresesi iki katlı planıyla diğer medreselerden farklı tasarlanmışlardır (Köşklü, 1999).

Klasik dönem medrese mimarisinde hücre bölümlerinin üzeri kubbeyle örtülmüştür. Bu uygulamanın dışına çıkıldığı, farklı tonoz çeşitlerinin denendiği yapılarda bulunmaktadır. Edirne Peykler Medresesinde üst örtüde; kubbe, çapraz tonoz ve düz tonoz kullanılmıştır. Bursa Ahmet Paşa Medresesinde ise üst örtüde, aynalı tonoz kullanılmıştır. Bu farklılık revak bölümüne yerleştirilen kubbelerde daha belirgindir. İstanbul Fatih, Afyon Gedik Ahmet Paşa, İstanbul Davud Paşa, Edirne Bayezid, İstanbul Bayezid medreselerinde revak örtüsünde kubbe kullanılmış, İnegöl İshak Paşa ve Bursa Ahmet Paşa Medreselerinde aynalı tonoz, Edirne Peykler Medresesinde tonoz, Amasya Bayezid medresesinde çapraz tonoz kullanılarak farklı bir uygulamalara gidilmiştir (Köşklü, 1999).

Mimar Sinan'ın yaptığı ilk medrese; Halep'te Hüsreviye Külliyesinde yer alır. Medrese, revaklı avlusuyla U biçiminde tasarlanmıştır. Mimar Sinan bu yapıda, İznik Süleyman Paşa Medresesiyle başlayan, bir tarafı revaksız olarak açık bırakılan plan şemasını uygulamıştır.

Mimar Sinan'ın İstanbul'daki ilk eseri olan Haseki külliyesinin medresesi, Klasik Osmanlı şemasında inşa edilmiştir. Revaklı avluda ayrılan bölümlerin üzeri kubbeyle örtülmüştür. Kubbeleri; mermer sütunlar üzerine yerleştirilen kemerler taşır. Giriş bölümünde, revaklar arkasında hücre yoktur. Girişin Karşısında yer alan kubbeli dersane, büyük ve çıkıntılı olarak inşa edilmiştir (Aslanapa, 1988).

Mimar Sinan'ın inşa ettiği medreselerde farklı tasarımlar mevcuttur. Cami tasarımında görülmeyen ancak medrese tasarımında kullanılan sekizgen plan şeması, 18. Yüzyıldan itibaren yapılarda kullanılmaya başlanmıştır. Sekizgen şema, kubbeğe geçişin ikinci safhası olarak kubbe geçişlerinde tercih edilirken, bu dönemde yapının kendisi olmuştur. Yüzeylerin çoğalması, kubbeğe geçişleri kolaylaştırarak sadelik meydana getirmiştir. Geç dönemde, kubbeli mekânda bütünlük sağlama ilkesine

katkı sağlayarak, ileriki dönemin mimari anlayışını oluşturmuştur (Ögel, 1988).

1569 yılına tarihlenen İstanbul Mihrimah Sultan Medresesi, U biçiminde tasarlanmış olup caminin şadırvan avlusunu üç yönden çevrelemektedir. Medrese; üzeri kubbeli iki eyvan ve on yedi hücreden oluşur. Yalnızca burada görülen farklılık; dersane bölümünün olmamasıdır (Aslanapa, 1988).

Süleymaniye medresesi caminin batısında, simetrik olarak iki bina şeklinde tasarlanmıştır. 1552-1553 yıllarında inşa edilmiş çifte medresesinin tasarımı, mimar Sinan'a aittir. Evvel ve Sani olarak adlandırılan iki medresede giriş; alışılmışın dışında köşeye yakın yerleştirilmiş, avlu yerine revaklara bağlanmıştır. Revaklarla çevrili avlunun etrafına, yirmi iki hücre ve dersane yerleştirilmiştir. Dersane kubbeye örtülü ve dikdörtgen planlıdır. Dershanenin karşısında üç kubbeli eyvan bulunur. Kubbeye örtülü revakları ise sivri kemerler taşımaktadır (Binan, 2016).

Atik Valide Nurbanu Sultan Medresesi; 1579-1580 yıllarına tarihlendirilen Mimar Sinan'a ait bir yapıdır. Selatin olmayan yapılarda cami ve medresenin avlusu ortak olarak kullanılır. Ancak Mimar Sinan burada farklı bir tasarım uygulamış; caminin avlusuna U planlı revaklar, revakların kuzeyine de U planlı bir medrese yerleştirmiştir. U planlı inşa edilmiş yapıda; on sekiz oda, bir dersane ve batıda kubbeli geçiş yer almaktadır (Katkak, 2006).

Sultan Süleyman'ın emriyle babası I. Selim için inşa ettirdiği Sultan Selim Medresesi'nin tasarımı da Mimar Sinan'a aittir. Klasik Osmanlı medrese şemasına uygun olarak inşa edilen yapı, bir avlu etrafına sıralanan revaklı hücreler ve dershaneden oluşur. Medreseye giriş kubbeli bir mekânla sağlanır. Avlunun üç tarafını, kare planlı 19 hücre ve bir eyvan çevreler. Dersane hücrelerinin ve revakların üst örtüsünde kubbe kullanılmıştır. Kubbeler dışarıdan sekizgen kasnaklara, içeriden pandantiflere oturur (Saatçi, 2016).

3.2.3. Hamam Mimarisinde Kubbe

Klasik Osmanlı döneminde incelenen hamam yapılarında, erken Osmanlı döneminde ortaya konan esasların devam ettiği görülmektedir. Sıcaklık bölümü; dört, eyvanlı köşe mekânlı ve altıgen, sekizgen planlı olarak köşeleri eyvanlı olarak inşa edilmiş, kubbe kullanımı ve geçiş unsurları bu dönemde de devam etmiştir (Cantay, 1988).

İstanbul Fatih'te bulunan ve günümüze ulaşamamış Çukur Hamam, dönemin en büyük yapısı olma özelliğini taşır (Eyice, 1988). Çifte hamam olarak tasarlanan yapıda, erkekler bölümü kubbeli camekânla kapatılmış, enine dikdörtgen planlı, dört eyvanlı olarak inşa edilmiştir. Kadınlar bölümü, kubbeli camekân ile örtülü, yan eyvanlı kubbeli ılıklik bölümü sekizgen olarak tasarlanmıştır (Cantay, 1988).

Günümüzde de faaliyetlerine devam eden dönemin önemli yapısı Ayasofya Hürrem Sultan Hamamı, Mimar Sinan'ın tasarladığı bir yapıdır. Sinan bu yapıda farklı bir tasarım denemiş, erkekler ve kadınlar bölümünü aynı aks üzerine yerleştirmiştir. İki eş bölümden oluşan erkekler bölümünün girişi üç gözlü revaktan oluşur. Daha sonra beş bölüme dönüştürülen revak bölümünün; orta bölümü kubbeli, yan bölümleri ise aynalı tonoz ile örtülmüştür. Üç bölüme ayrılmış soyunmalıklar ise tromp üzerinde yükselen üçer kubbe ile örtülmüştür. Sıcaklıkta yer halvet bölümleri birbirine bitişik ve dört eyvanlı olarak tasarlanmıştır (Genim, 2016).

Kılıç Ali Paşa Hamamı; 1583 yılında inşa edilmiş, klasik dönem özellikleri taşıyan bir yapıdır. Kare planlı soyunmalık bölümünün üzeri; içten mukarnaslı tromplara, dıştan sekizgen kasağa oturmuş büyük bir kubbeyle örtülür. Bu kubbe 14.10 m. çapındadır ve caminin ana kubbesinden büyük tasarlanmış olması ilginç bir durumdur. Kubbenin ortasına aydınlık feneri yerleştirilmiştir (Yılmaz, 2016).

1565-1570 yıllarına tarihlendirilen bir diğer hamam yapısı, Mihmimah Sultan Hamamı'dır. Külliye'nin doğusunda yer alan yapı klasik Osmanlı plan şemasında inşa edilmiştir. Çifte hamam olarak yapılmış yapının; erkekler bölümü ve kadın bölümünün plan şeması birbiriyle aynıdır. Her iki bölümde kare planlı olarak yapılmıştır. Soyunmalık bölümü kare planlı olup, kubbeyle örtülmüş, ılıklik bölümünün üst örtüsünde aynalı tonoz kullanılmıştır. Sıcaklık bölümü dört eyvanlı olarak tasarlanmıştır (Yılmaz, 2016).

1557 yılında tamamlanan Dökmeciler Hamamı olarak da anılan Süleymaniye Hamamı, külliye'nin güney ucunda bulunur. tek hamam tipinde inşa edilmiş yapının köşe noktalarına soyunmalıklar yerleştirilmiştir ve her birinin üzeri büyük bir kubbe ile örtülmüştür. Kubbeler; dışarıdan sekizgen kasağa, içeriden pandantiflere oturur. Üç bölümden meydana gelen ılıklik bölümüne kenarda bulunan bir kapı ile girilir. Esas bölümü bir büyük kubbe ve yapım kubbe örtülmüş, diğer mekânların üzerinin de küçük kubbelerle örtüldüğü görülmektedir (Binan, 2016).

3.2.4. Türbe Mimarisinde Kubbe

Klasik dönem türbe mimarisinde açık ve kapalı mekânlar ile plan oluşturulduğu görülmektedir. Açık türbeler; baldaken tipinde kare plan üzeri sütunlarla oluşturulmuştur. Kapalı türbeler ise iki şemada görülür. Birinci şema; dikdörtgen biçimindeki yapının üstü iki tonoz veya bir kubbe ile örtülerek oluşturulur. Ve örnekleri oldukça azdır. İkinci şema; sekizgen tabanlı yapı üzerine hafif kasnaklı veya kasnaksız sağır bir kubbe ile örtülerek oluşturulur. Bu dönemde en çok tercih edilen plan şemasıdır (Sözen, 1975).

Mimar Sinan'ın tasarımını yaptığı Şehzade Külliyesinde bir de Şehzade Mehmed Türbesi bulunur. Türbe; sekizgen planda inşa edilmiş ve üzeri 9 metreyi aşkın bir kubbeye örtülmüştür. Mimar Sinan'ın türbe yapılarında görülmeyecek şekilde, türbenin dış cephesi renkli taşlarla, iç duvarı çinilerle bezenmiştir (Sözen, 1975).

Mimar Sinan'ın türbe mimarisine kazandırdığı en önemli özellik çift cidarlı kubbe tasarımıdır. Türbe yapılarına kazandırılmak istenen abidevi görünüm, bu kubbe tasarımıyla verilmeye çalışılmıştır. Mimar Sinan Çift cidarlı kubbeyi Hürrem Sultan Türbesinde uygulamaya başlamıştır (Doğanay, 2002).

Dönemin önemli külliyesi olan Süleymaniye külliyesinde; Sultan Süleyman'a ve eşi Hürrem Sultan'a ait türbeler bulunur. Hürrem Sultan'ın türbesi; çift cidarlı kubbenin yapıya hâkim olduğu, sekizgen planda inşa edilmiş, iç mekân ve dış mekân çinilerle kaplanmıştır. Türbe mimarisinin başyapıtı olarak görülen Kanuni'nin türbesi; daha büyük ölçülerde inşa edilmiş; sekizgen planlı ve etrafı 29 sütunlu revaklarla çevrilir. Osmanlı-Türk mimari geleneğinde rastlanmayan çift örtü sistemi kullanılmıştır. İç kubbeyi türbe içindeki ayaklar, dış kubbeyi ise beden duvarları taşır. Ayrıca türbede, Kanuni'nin dışında altı sanduka daha bulunur. Bu sandukalar; II. Ahmet'in kızı Asiye Sultan, II. Süleyman ve annesi Saliha Dilaşup Valide Sultan, Kanuni'nin kızı Mihrimah Sultan, II. Ahmet ve hasekisi Rabia Sultan'a aittir (Eyice, 1988).

Eyüp Sultan Türbesi; sekizgen planda inşa edilmiş, kasnaksız sağır kubbe ile örtülmüştür. Mahmud Paşa Türbesi; sekizgen planda tasarlanmış üzeri kör bir kubbeye örtülmüş bir yapıdır. Destari Mustafa Paşa Türbesi; kare planlı inşa edilmiş olup, üzeri iki tonozla örtülmüştür. Davud Paşa Türbesi; sekizgen planda, üzeri basık

kasnaklı sivrice sağır bir kubbe ile örtülüdür (Konyalı, 1977).

Mimar Sinan'ın Süleymaniye külliyesini tamamladıktan sonra, 1588 yılında kendi türbesini de buraya yaptırmıştır. İnşa ettiği diğer türbelere göre oldukça sade tasarlanmış olması dikkat çeker. Yol kotundan yükseltilerek yapılan türbe; dikdörtgen biçiminde olup, iki yanda çiftler, ön ve arkada tek kemerli açık bir tasarımda inşa edilmiştir. Yapı bu tasarımıyla; dört payeye dayanan dört kemerli ve üstü açık türbe geleneğine yenilik getirmiştir (Eyice, 1988).

Klasik dönem türbelerinde tonoz kullanımına da rastlanmıştır. Tonozlar genellikle, revak örtülerinde ve kemerler ve yapı bedeni arasında oluşan açıklıkları kapatmak amacıyla çeşitli şekillerde tercih edilmiştir (Aslanapa, 1993).

3.2.5. Ticaret Yapılarında Kubbe

Klasik dönemde ticaret yapılarının oluşturduğu, şehir hanları ve bedestenler, daha önce ortaya koyulan esaslar doğrultusunda inşa edilmişlerdir. Kare ya da dikdörtgen planlı, iki katlı, revaklı avlulu ve bedestenlerde dışa sıralanan dükkânlar şeklinde tasarlanmış, ancak daha belirli bir gelişme göstererek inşa edilmişlerdir (Cantay, 1988).

Bursa'da Fidan Hanı (15. yüzyıl üçüncü çeyreği), Koza Hanı (1491), Piriç Hanı (1508), şehir hanlarının dönem özelliklerini gösterir. Fidan Hanı ve Koza Hanı'nın üst kat revakları kubbeli, orta avluda ayaklar ve kemerler üzerinde yükselen altı şadırvanlı mescit bulunur. Koza Hanı sekizgen, Fidan hanı ise onikigen plan şemasında inşa edilmiştir. Piriç Hanı'nın üst kat revakları kubbeli olarak inşa edilmiştir. Yapıların alt ve üst katlarında odalar bulunur (Ayverdi, 1966).

İstanbul'da Fatih Sultan Mehmed'in inşa ettirdiği Büyük Bedesten; dikdörtgen planlı, on beş kubbeli ve sekiz ayaklı bir plan şemasında tasarlanmıştır. 'mahzenli, dışta dükkânlı bedesten' plan kuruluşunu gösteren yapının üst örtüsünde kubbeler üç sıra şeklinde dizilmiştir. İçte bölümünde kırk dört mahzen bulunan yapıyı altmış dört dükkân çevreler (Cantay, 1988).

Selimiye Arastası; III. Murad tarafından mimar Davud Ağa'ya yaptırılmış, külliye sonradan ilave edilen bir yapıdır. Selimiye Cami'sinin batısına yapılan yapının üst örtüsünde tonoz kullanılmıştır. İçinde karşılıklı dükkânların sıralandığı 73 kemerli tonozlarla örtülü holün iki tarafına 124 dükkân sıralanmıştır. Cami ile

aynı aks üzerinde bulunan dua kubbesi; sivri kemerler taşır ve köşe geçişleri pandantiflerle sağlanmıştır (Bulut, 2014).

Sultanahmet Arastası, külliye ile beraber Mimar Sedefkâr Mehmed Ağa'ya yaptırılmıştır. Arasta düzeninde küçük bir çarşığı andıran yapı, Bizans İmparatorluğunun harabe saray yapısı üzerine kurulmuştur (Cezar, 1985). Büyük bir yangın sonucu asıl plan şemasını kaybeden yapıda, vakıf kayıtlarına göre 101 dükkân bulunduğu tespit edilmiştir.

Safiye Sultan'ın talimatıyla 1597 yılında yapılan Mısır Çarşısı, Yeni Cami külliyesi içinde yer alır. 'L' şeklinde inşa edilen yapıda iki kolun kesiştiği nokta çapraz tonoz ile örtülür. Çarşının uzun kolunda karşılıklı 46, kısa kolunda 56 eyvan ve hücreler bulunur. Böylece içteki eyvan ve hücre sayısı 88'dir. Sakağa bakan tarafında ise 18 dükkân bulunur. İçte ve dışta yer alan dükkânlar tonoz örtülüdür (Özdeş, 1988).

3.3. Geç Osmanlı Mimarisinde Kubbe

Mimari alanda birçok özgün eser veren Osmanlı Devleti, Klasik mimari alanında son örneklerini 17. yüzyılın ortalarında vermiş, bu dönemden sonra gelişme gösterememiştir. 18. yüzyıla gelindiğinde, III. Ahmet döneminde mimaride bir canlanma yaşanmaya başlanmıştır. Bu dönemde yapılan çalışmalarda Osmanlı mimarisinde bir arayış olduğu görülmektedir. Bu arayış; klasik dönemden ayrılma, farklı üslupları deneme şeklinde gelişmektedir. Osmanlı'nın Batıyla politik anlamda sıkı ilişkiler kurmaya başlaması, mimariyi ve sanatı da etkilemiştir (Cezar, 1971). Yapılarda Barok, Rokoko, Ampir gibi batı kaynaklı süsleme üslupları görülmeye başlanmıştır. Bu üsluplar Osmanlı yapılarına girse de geleneksel Türk yapı ve motiflerinden vazgeçilmemiştir.

Özellikle 'Lale Devrinde' batılı bezeme unsurları kullanılmıştır. Ancak genel mimari tasarımında; kitle, hacim ve planlarda klasik dönem özellikleri devam etmiştir (Batur, 1985).

İtalya'da Rönesans akımının ortaya çıktığı dönemde, İstanbul fethedilmiş ve Osmanlı klasik dönemini yaşamaya başlamıştır. Bu dönemde Avrupa'daki akımlardan etkilenmeyen Osmanlı devletinin, 18. yüzyılda Türk-Fransız ilişkilerinin de gelişmeye başlamasıyla pek çok alanda etkilendiği görülmüştür. Ülkeye gelen

sanatçıların, mimarların eserleri ve hediye edilen eşyaların sonucunda Osmanlı, Avrupa kültürünü yavaş yavaş tanımaya başlamıştır. Kısa bir süre sonra Osmanlı sanatçı ve mimarları etkilendikleri bu kültürde eserler üretmeye başlamışlardır. Padişahların ve yüksek sınıfta da bu kültüre yoğun ilgi göstermesi, yeni üslubun doğmasını hızlandırmıştır. Lale devriyle başlayan kıvrık ve yumuşak şekilli motifler, klasik Osmanlı tezyinatının ağırbaşlı havasını değiştirmiştir. Böylelikle Osmanlı; Avrupa Rönesans'ını kabul etmiş, kendi kültürüyle de harmanlayarak, Türk-Barok'u için zemin hazırlanmıştır (Arel, 1978).

Batı etkisi başlarda dinsel kalıplar dışında görülmeye başlanmıştır. Barok ve Rokoko üslubu süsleme kompozisyonu olarak; çeşme, sebil, köşk ve konut yapılarında kullanılmıştır (Cezar, 1971). Özellikle 18. yüzyılın ortalarında Barok ve Rokoko, Osmanlı mimari tasarım kalıplarına yoğun bir şekilde uygulanmaya başlanmıştır. Başlarda yabancı sanatçıların saraylarda kullandığı Barok ve Rokoko zamanla yerli sanatçılar tarafından da tercih edilmeye başlanmıştır. Ayrıca bu dönemde çini kullanımı kalkmış, yerine peyzaj konulu duvar resimleri kullanılarak süslemeler oluşturulmuştur (Kuban, 1998).

Roma ve Eski Mısır'ın mimarisinden ilham alınarak ortaya çıkan ve geç Osmanlı döneminde de etkileri hissedilen Ampir; Barok akımıyla aynı dönemde kullanılmaya başlanmıştır. Yaklaşık 20 yıl boyunca kullanılan Ampir akımı, Osmanlı mimarisine girerken, Türk motiflerine ve zevkine uygun olarak şekillenmiştir. Avrupa mimarisinde görülen Ampir'in barındırdığı hayvan motifleri alınmamış, İslam motifleriyle harmanlanarak, Osmanlı mimari kültürüne uygun hale getirilmiştir. Bu üslupta inşa edilen eserler; Laleli Cami, Fatih Cami, Nuruosmaniye Cami, Ortaköy Cami, Dolmabahçe Cami'dir (Cezar, 1971).

Topkapı sarayının yakınında bulunan III. Ahmet Çeşmesi, bu dönemin kültür ve üslubunu anlatan en güzel yapı örneğidir. Sebil ve çeşme işlevlerini gören yapı, Barok üslupta yapılmıştır. Taş süslemesinde, akantus kıvrımları ve çiçek panoları bulunan yapı, Barok'un kıvrık hatlarını, gölge ışık etkisini belirgin bir şekilde yansıtır (Kuban, 1982).

I. Mahmud döneminde inşası başlanan Nuruosmaniye Külliyesi, batılılaşma hareketlerinin ilk uygulandığı yapı topluluğu olması sebebiyle Osmanlı mimarisinde önemli bir yere sahiptir. Külliye, birçok mimari özellikleriyle İstanbul'da Barok

üslubunun en yoğun hissedildiği yapı topluluğudur. Bu külliye Osmanlı mimarlık tarihinde farklı bir kültür dönemini simgeler (Kuban, 1994).

III. Mustafa döneminde, sivil ve dini mimaride önemli gelişmeler yaşanmıştır. Bunun en önemli nedeni ekonomik anlamda devletin güçlü olmasıdır. Ayrıca geç Osmanlı döneminin parlak başmimarları bu dönemde faaliyet göstermiştir. Dönemin önemli mimarı Mehmed Tahir Ağa; yaşadığı dönemde Osmanlı devletinin tüm yapı faaliyetlerinden sorumlu ve kesin yetkili kişidir (Özer, 1991).

III. Ahmet'in tahta çıkmasından sonra başlayan ve 19. yüzyıla kadar devam eden bu dönemde inşa edilen; camiler, saraylar, sebiller ağırlıklı olarak Barok üslubu kullanılarak yapılmıştır (Denel, 1982).

19. yüzyılda inşa edilen Dolmabahçe Cami, batı etkisinin en yoğun biçimde uygulandığı yapı olarak, Osmanlı mimarisinde ayrı bir yere sahiptir. Bu dönemde Barok, Rokoko ve Ampir gibi batı akımları, yerleşik sanat birikimleri ve zevkiyle kaynaştırılarak ilginç bir yorumlama anlayışına gidilmiştir. Mimari anlamda yapılarda bir yenilik uygulanmazken, asıl değişimin süslemede ve dış cephede gerçekleştiği görülür. 19. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı motif ve bezeme kompozisyonlarının yerini; Barok, Rokoko ve Ampir sanat üslupları almaya başlamıştır. Geç Osmanlı döneminin karakteristik özelliği; eklektik yani karma üslubun yapılara hâkim olmasıdır. Batılı sanat üslupları, yapıların süslemelerinde sınırsızca kullanılmış, yer yer Osmanlı ve İslam unsurları uygulanarak kullanılmıştır. Bu açıdan Dolmabahçe Cami, ait olduğu dönemin genel özelliklerini ve karakterini yansıtan tipik bir örnektir (Selda, 2007).

Geç Osmanlı döneminde inşa edilen yapılarda, batı akımlarının etkileri yoğun olarak görülürken, başkentin doğusunda kalan şehirlerde inşa edilen yapılarda batı etkisi çok fazla görülmez. Bu yapılar; geleneksel mimarinin korunduğu, daha küçük ölçekli ve sade yapılardır (Bulut, 2014).

3.3.1. Cami Mimarisinde Kubbe

18. ve 19. yüzyıllar, Osmanlı sanatında batı etkilerinin görülmeye başladığı dönemlerdir. Bu dönemde batı etkisi süsleme sanatına tesir etmiş, batı kaynaklı üsluplar Osmanlı mimarisine girmiştir. Ancak Osmanlı sanatındaki geleneksel Türk

motifleri ve yapı tipleri kullanılmaya devam etmiş, Osmanlı bu üslupları alırken kendi kültürüyle harmanlayarak uygulamıştır. Cami planları klasik dönemde görülen tasarımlarıyla, ancak biraz daha ayrıntılı olarak uygulanmaya devam etmiştir. Geç dönemde cami yapıları; genellikle kare planlı, üzeri kubbe ile örtülü bir ibadet mekânı olarak tasarlanmaya devam etmiştir. Kubbeye geçiş unsurlarında, pandantif ve tromp kullanılmıştır. Bu dönemde camilerin yanlarında galeri bölümleri yer almaya başlamıştır. Bu sayede ibadet mekânında genişlik sağlanmıştır. Mihrap bölümlerinin dışa taşkın, bir hücre şeklinde, başlı başına bir bölüm gibi tasarlanması bu dönemde görülen bir diğer özelliktir (Oral, 1993).

18. yüzyılda görülmeye başlanan ve 19. yüzyılda gelişerek devam eden yenilikler daha çok yapıların dış yüzeylerinde görülür. Yapılan yenilikler mimari yapıları değiştirmek yerine onlara farklı bir görünüm kazandırmak içindir (Oral, 2006).

Batılılaşma hareketlerinin mimariye yansıdığı ilk yapı Nuruosmaniye Cami'dir. Yapının harim kısmı geleneksel özellikleri yansıtırken, kübik kütlelerin üzeri kubbe ile örtülmüştür. Avlunun oval tasarımı batı etkisini açıkça göstermektedir. Cephelelerdeki hareket, kornişler, zengin profiller, kapı nişlerindeki soyut motifler, süslemede görülen 'C' ve 'S' kıvrımlar dönemin karakteristik özelliğini yansıtır (Kuban, 1994).

Nuruosmaniye Cami'nin yapımına I. Mahmud döneminde, 1749 yılında başlanmış, ancak yapı III. Osman döneminde, 1755 yılında tamamlanabilmiştir. Kare planlı harimi, 25.50 m. çapındaki tek kubbe örter. Mermer mihrap; dışarıya çıkıntılı, üstü yarım kubbe ile örtülmüş küçük bir mekândır. Dış avlunun doğu batı yönünde yuvarlak kemerli iki kapısı bulunur. Dış avludan merdivenlerle çıkılan revaklı avlunun yarım yuvarlak formu, Türk mimarisinde ilk defa kullanılmış bir tasarımdır. Estetiği tamamlayan bir unsur olarak düşünülen avlu kullanışsızdır. Avlunun ortasında şadırvan olmadığı için, abdest muslukları dış avluda caminin yan duvarına yapılmıştır (Eyice, 1988).

Geç Osmanlı döneminin Anadolu'daki en önemli eseri; 1726 yılında yapımı tamamlanan Damat İbrahim Paşa Külliyesi'dir. Osmanlı tarihinde Lale Devri (1718-1730) olarak anılan ve batılılaşma sürecine geçişte önemli bir dönüm noktası sayılan bu dönemde, Anadolu'da inşa edilen en kapsamlı yapı topluluğudur (Aktuğ, 1992).

18. yüzyıl; Osmanlı Devleti'nin İstanbul dışında büyük ve gösterişli yapıların inşasını durduğu dönemdir. Bu külliye; 18. yüzyılda başkent dışında yapılan ilk ve tek kapsamlı yapı olma özelliği açısından önemlidir. Külliye çağdaşı olan diğer yapılardan farklı olarak klasik dönem anlayışına yakın olarak inşa edilmiştir (Ekiz, 2006).

Külliye de yer alan Damat İbrahim Paşa Cami, klasik Osmanlı mimari özelliklerini yansıtan bir yapıdır. Geniş bir avlu içerisine inşa edilen ve üç girişi olan cami, klasik dönemdeki cami yapılarında görüldüğü gibi son cemaat yerinin önüne açılır. Genellikle yarım kubbe ile örtülen mihrap bölümü, bu camide yarım aynalı tonoz ile örtülmüştür. Merkezi kubbesi; Mimar Sinan'ın 16. yüzyılda geliştirdiği formda, sekiz destekli tek kubbe şeklinde tasarlanarak ana mekânı örter (Aktuğ, 1992).

Bu şema, Mimar Sinan döneminde çok sık görülen bir özelliktir. Yarım kubbeye kapatılan bu bölümler zamanla yaygınlaşmış, Nuruosmaniye Cami'nde poligonal bir biçim kazanmıştır. Laleli Cami'nden başlayarak görülen bu özellik, tonoz kullanılarak yapılan örneklerinde daha katı ve kübik bir etki bırakır duruma gelmiştir (Ekiz, 2006).

Plan düzeyinde camide bir yenilik görülmemekte, yapıların içinde ve dışında yer alan bazı bölümlerin tasarımlarında Barok mimari anlayışının etkileri görülmeye başlanmıştır. Özellikle süsleme kompozisyonunda görülen 'S' ve 'C' kıvrımları, istiridye kabuğu motifleri batı tarzı bezemeler değişimin habercisidir. Lale devrinin bir diğer özelliği; camilerin sekizgen kasmağına yerleştirilen ağırlık kuleleri ve âlemleridir (Ekiz, 2006).

1734 yılında İstanbul'a inşa edilen Hekimoğlu Ali Paşa Cami; altıgen kasmağı oturan merkezi kubbesi, mihrabı örten yarım kubbesi ile klasik dönem özellikleri taşıyan bir yapıdır. Plan klasik döneme özellikleri taşısa da süsleme ve motifler farklı dönem özelliği gösterir (Kuban, 1982).

1763 yılında inşa edilmiş olan Laleli Cami'nde Barok üslubunun yoğun kullanımı görülmez. Bu yapıda da klasik dönem özelliği olan, sekizgen kasmağı oturan merkezi kubbe plan şeması tekrar edilmiştir. Barok üslubu yapıda, süsleme olarak kullanılmış, dalgalı yuvarlak kemerler, pencereler şeklinde uygulanmıştır. Özellikle kubbede 'S' şeklinde payanda uygulaması dikkat çekicidir. Yapının altında

bulunan arasta, yapıyı yoldan oldukça yüksek bir konumda gösterir. Bu özelliğiyle cami, 'fevkani' olarak adlandırılan yükseltilmiş yapılar grubuna girer (Yüzeroğlu, 2006).

1778 yılında tamamlanan Beylerbeyi Cami, bir külliye yapısı olarak tasarlanmış, geç dönem Osmanlı özelliği gösteren bir yapıdır. Dönemin önemli mimari Tahir Ağa tarafından inşa edilmiştir. Yapı; yan mekânları olan, çokgen planlı ve kübik alt gözde üzerinde yükselen kubbe tasarımı ile dönemin başarılarından biri sayılır. Mihrabı yarım kubbe örtmekte, ana kubbenin iki yanında yer alan yarım kubbeler, harimi örtmektedir. Bu tasarımıyla yapı, klasik dönem mimarisinin son temsilcilerinde biridir. Ana kubbenin kasnağı ise sekizgen formdadır. Alt yapının köşelerinde bulunan ağırlık kuleleri silindirik formda ve oldukça küçültülmüştür. Son cemaat yeri; altı sütunla desteklenen bir yapıda, iki mihrabiyesi ile gösterişli bir cephe oluşturmaktadır (Eyice, 1988).

II. Mahmud tarafından yaptırılan Nusretiye Cami, geç dönem özellikleri taşıyan önemli bir yapıdır. Yüksekçe bir platforma dikdörtgen planlı olarak yapılmıştır. Ana kubbeye dört büyük kemere yerleştirilmiş, geçişleri ise pandantiflerle sağlanmıştır. Kubbeye yerleştirilen âlemler ve armudi formu ağırlık kuleleri sayesinde etkili bir görünüm elde edilmiştir. Harim çapraz tonoz örtülü birimlerle genişletilmiş, dışta iki yanda çapraz tonoz örtülü galeri bölümleri bulunur. Caminin içinde ve dışında Barok ve Ampir üslupta zengin süslemeler kullanılmıştır. Yapıda Türk motiflerine yer verilmemesi oldukça ilginçtir (Eyice, 1988).

Büyük Mecidiye Cami olarak da bilinen Ortaköy Cami, 19. yüzyıla tarihlendirilen bir yapıdır. Harim bölümü ve girişin önünde bulunan hünkâr kasrından oluşmaktadır. Harim; bir kenarı yaklaşık 12.25 m. olan kare bir mekân olup üzeri sağır kasnaklı bir kubbeye örtülmüş, kubbenin geçişi pandantiflerle sağlanmıştır. Kuzeyde bulunan diğer bölümler tonozla örtülüdür. Son cemaat yeri içeri alınarak, dikdörtgen planlı bir giriş oluşturulmuştur (Gündüz, 2007).

Dolmabahçe Cami; 19. yüzyılda inşa edilmiş, Batı akımlarının en yoğun hissedildiği yapı olarak önemli bir yere sahiptir. Camide ana hacim, kubbe ile örtülmüş mekândan ibarettir. Kare planlı harimi örten kubbeyi dört kemer taşımaktadır. Yüksek tutulan alt bölümde pencere aralarına ve köşelere iki kat halinde gömme ayaklar yerleştirilmiştir. Orta bölümde de aynı düzen tekrarlanmış,

ancak bu bölüm daha dar tutulmuştur. Duvarların üst kısmında, pandantiflerin yardımıyla kubbeyi taşıyan kemerler görülür. Kubbe klasik mimaride görülmeyen şekilde, doğrudan duvarlara oturtulmuş, köşelerine dikdörtgen ağırlık kuleleri yerleştirilmiştir (Selda, 1994).

Pertevniyal Valide Sultan Cami; İstanbul'da bulunan, son devir Osmanlı yapısı olup, eklektik (karma) üslupta inşa edilmiş bir yapıdır. Cami; bu dönemde en çok tercih edilen, dört büyük ayak üzerine oturtulmuş dört kemerli ve tek kubbeli bir tasarımdadır. Ancak bu yapıda kasnak çok büyük tutulmuş, büyük kemerler dışarıdan belirtilmemiştir. On altıgen kasnakta, geometrik geçmeler ve altında bir sıra mukarnas geçme bulunur. Her cephede büyük, gotik tarzda pencere vardır. Caminin köşelerinde vurgulanan ayaklar bir kule gibi yükseltilmiştir (Yavaş, 2007).

Ayazma Cami; III. Mustafa tarafından 1760 yılında yaptırılmıştır. Geç dönem Osmanlı mimarisinin bir diğer örnek yapısı olan caminin mimarı, Tahir Ağa'dır. Yapının üst örtülerinde kubbe ve tonoz kullanılmıştır. Son cemaat yerinin iki yan açıklığı eliptik kubbeyle örtülmüştür. Giriş bölümü ise bu kubbelerden daha yüksek ve aynalı tonoz kullanılarak örtülmüştür. İbadet mekânı karedir ve üst örtüde bulunan tek kubbenin geçişlerinde pandantif kullanılmıştır. Caminin dört köşesinde ağırlık kuleleri ve ön cephesinde dört tane küçük kule bulunur. Ağırlık kuleleri, sekizgen kasnak üzerine yerleştirilmiş ve üzeri kubbelerle kapatılmıştır. Küçük kulelerin üst örtüsü kubbe formundadır. Kubbeler kurşun malzeme ile kaplanmıştır (Çelebi, 2004).

3.3.2. Medrese Mimarisinde Kubbe

17. ve 18. yüzyılda inşa edilen yapıların şekillenmesinde, dönemin ekonomik sorunları en önemli etken olmuştur. Yaşanan sorunlar, küçük külliye düzenlemelerinin tercih edilmesine sebep olmuştur. Bu dönemde eğitime olan ihtiyaç, medrese merkezli külliye yapılarının doğmasına neden olmuştur. 17. yüzyılda medrese eğitiminde bozulmalar başlamış, 18. yüzyıla kadar devam etmiş, ıslah çalışmaları sonuç vermemiştir. Bu sorunlar devlet yapısına zarar vermeye başlayınca, eğitime ağırlık verilerek, medrese merkezli külliye plan şeması gelişmiştir (Bildirici, 1997).

Batılılaşma döneminde Osmanlı devletinin bulunduğu ekonomik ve sosyal

ortam ile gelişen külliye anlayışındaki medreseler, farklı bir şemada ele alınmıştır. 17 ve 18. yüzyılda külliyelerin odak noktası olan medreseler; Osmanlı medrese plan şemasının geliştirilmesi ve geçmişten gelen yapı tipinin yeni bir yorumu olarak değerlendirilir. Batılılaşma akımı ile Osmanlı mimarisine giren akımlar, medrese plan şemasını çok fazla etkilememiş, klasik Osmanlı mimarisinde görülen plan şeması bu dönemde de kullanılmıştır. Kare, dikdörtgen ve sekizgen olarak tasarlanmış plan tipleri görülür. Sadece; dersane mescidin yerleştirilişi, araziye bağlı olarak görülen geometrik düzenlemelerde bozukluklar oluşmuştur. Batı etkisi; kemer, sütun gibi unsurlarda, medreselerin giriş ve iç kısımlarında süsleme olarak görülür (Köşklü, 1999).

Bu dönemde incelenen medreseler; külliye medreseleri ve bağımsız medreseler olmak üzere ikiye ayrılır. Ve bu medreseler işlevlerine göre gruplandırılır.

Geç dönem Osmanlı medrese mimarinde üst örtü elemanları; kubbe ve tonozdur. Bazı medreselerin hücre bölümleri kubbe ile örtülüyken, bir ya da iki hücrede tonoz örtü kullanılan yapı örnekleri de mevcuttur. Hücre örtüsünün tonoz olduğu yapıların tamamı Anadolu'da inşa edilen yapılarda görülür. Tonoz örtü, İstanbul'da inşa edilen yapılarda kubbenin yanında ikinci derecede kullanılan bir örtü sistemi olarak görülmüştür. İstanbul Çorlulu Ali Paşa, İstanbul Damat İbrahim Paşa, İstanbul Hacı Beşir Ağa, İstanbul Esad Efendi, İstanbul Kaba Halil Efendi medreselerinde değişik tonoz örtüleri kullanılmıştır. Bu yapıların genel örtü şekli kubbe olup, bir veya iki hücrenin örtüsünde tonoz örtü kullanılmıştır. Özellikle dikdörtgen planlı yapılan İstanbul medreselerinde kullanılan tonoz, medrese şemasından kaynaklanan zorunluktan doğmuştur (Köşklü, 1999).

Tonoz örtü kullanılan medreselerde, genellikle beşik tonoz kullanılmaktadır. Nadiren beşik tonoz veya kubbe ile birlikte ikinci derecede çapraz tonoz, aynalı tonoz, tekke tonoz gibi farklı tonoz çeşitleri görülür. Tonoz kullanılan medreselerde hücreler, dıştan düz dam ya da eğimli çatılı olarak yapılmışlardır. Aydın Nasuh Paşa Medresesi çift meyilli ahşap çatılı bir örtü sistemine sahiptir (Ahunbay, 1988).

Üst örtüsünde kubbe kullanılan yapılar; İstanbul Nuruosmaniye, İstanbul Kuyucu Murad Paşa, Elmalı Ömer Paşa, İstanbul Ekmekçizade Ahmet Paşa, İstanbul Sultan Ahmed, İstanbul Bayram Paşa, İstanbul Seyyid Paşa medreseleridir.

Medreselerin önemli bölümü olan dersanelerin üst örtüsünde genellikle kubbe kullanıldığı görülmektedir. Az da olsa tonoz örtü sisteminin tercih edildiği yapılarda mevcuttur. İstanbul Çorlulu Ali Paşa, İstanbul Ahmediye, Nevşehir Damat İbrahim Paşa, Urfa Rızvaniye, İstanbul Abdürrahim Efendi, İstanbul Nuruosmaniye, Çermik Abdullah Medresesi, Urfa Nazikzade Medreseleri, dersane bölümü kubbe ile örtülü plan şemasına örnek yapılardır. Dershane mescidi kubbeye örtülü yapılarda şemaya bağlı olarak farklı uygulamalar görülmektedir. İstanbul Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Medresesinde üçgen şeklinde kanat kubbe tasarımı, daha önce rastlanmamış bir uygulamadır. Urfa İbrahimiye Medresesinde; dersane bölümü ikiye ayrılmış ve dikdörtgen şeklindedir. Ana mekân kubbe ile örtülürken, diğer bölümler düz tavan ile örtülmüştür (Ahunbay, 1988).

Kubbe ile örtülü bölümlerin geçişlerinde pandantif, mukarnas ve tromp gibi unsurlar kullanılmıştır.

3.3.3. Türbe Mimarisinde Kubbe

Geç Osmanlı döneminde inşa edilen türbeler, klasik Osmanlı döneminde görülen mimari şemayı devam ettirmekte ancak, cephe ve tezyinatında batı etkisi hissedilmektedir.

1755 yılında inşa edilen Nuruosmaniye Türbesi, aynı adı taşıyan külliyenin bir parçasıdır. Şehsuvar Sultan Türbesi olarak da anılır. Osmanlı mimarisinin biçimsel değişiminde bir dönüm noktası sayılan külliyenin içinde yer alan türbe; yaklaşık kare planlı olup, yuvarlak kübik gövdenin yüksek bir kasnak üzerine oturan kubbe ile örtülmesiyle oluşur. Yapıya Barok görünümünü kazandıran pek çok unsur bulunur. Kare plan, dışta dört köşeye yerleştirilen payelerin yuvarlatılarak yumuşatılması, üstte dört adet yüksek köşe kulecikleri ile yapıya yükseklik hissi kazandırılması batı etkisini gösterir. Orta bölümü kapatan kubbede geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Yan bölümler aynalı tonoz ile kapatılmıştır (Ziyrek, 2004).

Sultan III. Mustafa-III. Selim türbeleri, Laleli Külliyesi içinde bağımsız bir avluda yer alan en büyük türbe yapılarıdır. Mimari Tahir Ağa olup, 1763 yılında inşa edilmiştir. Ongen planlı yapı, silindirik gövde ve üzerine yüksek kasnaklı yarım küre şeklinde örtülen bir kubbeden meydana gelir. Revak kemerlerle üç bölüme ayrılmış,

ortada bulunan bölümün üst örtüsü pandantif geçişli kubbe ile yan bölümler aynalı tonoz ile örtülüdür (Ziyrek, 2004).

Fatih Cami'nin kible yönünde bulunan hazire içine konumlandırılan Fatih Sultan Mehmed Türbesi, sultanın ölümünden kısa bir süre sonra yaptırılmıştır. Büyük bir deprem sonucu yıkılan türbenin ilk plan semasının sekizgen olduğu tahmin edilmektedir. Günümüze ulaşan türbe yapısı, 1767 yılında tamamlanmıştır. Ongen planlı inşa edilen yapının üst örtüsü kubbeye sağlanmıştır. Yapının tek gözlü revağı, dört kemerden oluşur. Pandantif geçişli kubbenin dışına büyük dalgalı saçak yerleştirilmiştir. Yapının tezyinatında Barok-Klasik Osmanlı ve Oryantalizm etkileri görülür (Eyice, 1994).

Bir diğer türbe örneği ise I. Abdülhamid'in 1775-1780 yıllarında yaptırdığı Bahçekapı'da bir külliye parçası olan yapı, Sultan Abdülhamid Türbesi'dir. Yapının tasarımı, köşeleri yuvarlatılmış kare plan şeklindedir. Yapı kare kuruluş ve kübik gövdeden oluşur. Üst örtüsünde; dört yanda tromplu sekizgen kasnakla geçilen yarım küre formlu kubbe kullanılmıştır. Kubbe dışardan kurşun malzeme ile örtülmüştür (Ziyrek, 2004).

III. Mustafa'nın kızı olan Şah Sultan'ın türbesi, 1800-1801 yıllarında bir külliye parçası olarak yaptırılmıştır. İçte 8 m. çapında ve dairevi olan yapısı, dışta köşelere yerleştirilen dört paye ve dört köşe kuleleriyle kare görünümündedir. Revak bölümü kemerlerle üç bölüme ayrılmış; orta bölümün üst örtüsünde kubbe, iki yanında tonoz örtü kullanılmıştır (Ziyrek, 2004).

Eminönü'nde bulunan II. Mahmud Türbesi; 1839-1840 yıllarında Sultan Abdülmecid tarafından yaptırılmıştır. Geç Osmanlı mimarisinde ampir uygulamasının bilinen en iyi uygulaması olan türbe, sekizgen planlı olarak tasarlanmıştır. Çokgen silindirik gövde üzerine yüksek bir kasnak yerleştirilmiştir. Üst örtüde kullanılan yarım küre şeklindeki kubbe, bu kasnağa oturur (Günkut, 1994).

4. OSMANLI DÖNEMİNDE SÜSLEME

4.1. Mimaride Süsleme

İnsanlığın var oluşuyla başlayan süsleme, tarih boyunca farklı coğrafyalarda

farklı malzemeler kullanılarak gelişimini sürdürmüştür. Kendini, yaşadığı ortamı güzelleştirme tutkusu insanın var oluşuyla başlamış ve her dönemde bu arzu devam etmiştir. Toplulukların sanat anlayışıyla, kültürüyle biçimlenmiş nesnelerin, inşa edilen anıtların kimliğini belirleyen önemli bir unsur olmuştur. Türk mimarisinde de süsleme oldukça önemli bir yere sahiptir. İnşa edilen yapıların işlevine göre süsleme kompozisyonunda farklılıklar görülür. Dönemin kültürü ve coğrafyası süsleme sanatına yön vermiş, İslam inancı Türk kültürünü etkileyen en önemli etmen olmuştur.

İslam dininin figürlü süslemeyi hoş karşılamaması Türklerin süsleme anlayışlarını da etkilemiştir. Orta Asya kültüründen getirilen remzi değer taşıyan hayvani motifler kullanılmayarak motiflerde üsluplaştırma yoluna gidilmiştir. Özellikle Abbasiler dönemindeki süslemelerde; yazı ve henzenin yanında üsluplaştırılmış bitki motifleri yoğun bir şekilde kullanılmıştır. Türk sanatı tarih boyunca, yazı ve henzenin ön planda olduğu, figürsüz, bitkisel ve geometrik bezemelerden meydana gelen bir tezyinata gelişim göstermiştir. İslam sanatının sonsuzluk ve tevhit inancı Türk sanatına yansımış ve ana karakterini oluşturmuştur (Doğanay, 2012). İnşa edilen yapılarda yer alan süslemeler bunun en önemli kanıtıdır.

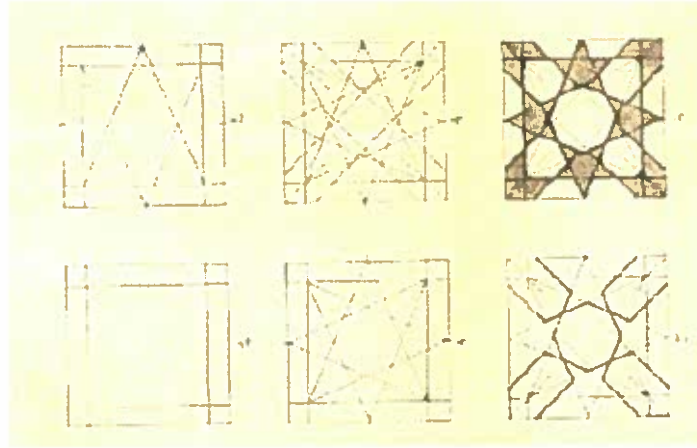
Selçuklu döneminde inşa edilen yapılarda görülen süsleme özellikle cephede yoğunlaşırken, Osmanlı dönemi yapılarında sadelik ön planda olmuş, abidevi yapılarda belli başlı noktalara süsleme yapılarak, estetik; kütle ve hacim sanatıyla sağlanmıştır. Osmanlı anıtlarında; süslemenin yapıldığı yüzeylerde görülen nakışların benzer kompozisyonda olması, üretim noktalarının aynı yer, yani saray nakışhanesi olmasından kaynaklanır. Burada belirlenen süsleme, bazı yapılarda küçük değişikliklere uğrasa da temel de aynı prensiplere dayanır (Doğanay, 2012).

Türk sanatı; sadelik, mübalağadan uzaklık, şekillerin ahengi ve uyumu çerçevesinde gelişim göstermiştir (Kuban, 2016).Türk-İslam anıtlarında süslemeyi oluşturan motif ve desenler; geometrik, bitkisel, figürlü, nesneli ve yazı ile teşkil edilmiş süslemeler olarak gruplara ayrılır. Geometrik süslemeler Türk sanatında oldukça fazla kullanılmış, İslam inancının bir yansıması olarak sonsuzluk teması oluşturulmaya çalışılmıştır. Batılıların arabesk olarak nitelendirdiği geometrik süslemeler anıtlarda; kırık ve düz çizgiler, yıldız, çokgen ve öteki formların

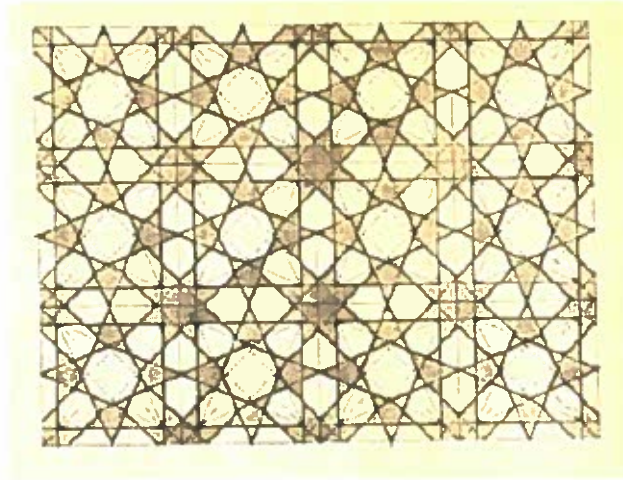
birleştirilmesiyle oluşturulmuştur (Mülayim, 1992).

Yalın geometrik formların bir araya gelmesiyle oluşturulan geometrik şekiller Türk ve İslam tezyinatında önemli bir yer kaplar. Özellikle Anadolu Selçuklu yapılarında geometrik süslemenin çok fazla tercih edildiği görülmektedir. Osmanlı tezyinatında geometrik motifler zaman içerisinde sembolik anlamlarını yitirerek salt bir süsleme haline dönüşmüştür (Akar ve Keskiner, 1978).

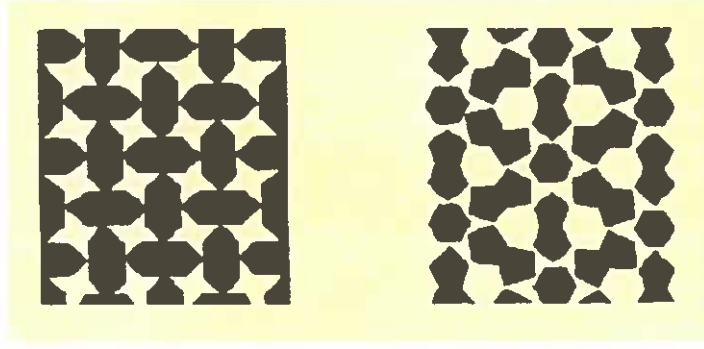
Geometrik motifler; kare, dikdörtgen, daire, üçgen poligon, baklava ve yıldız gibi basit formların birleşmesiyle oluşturulmuştur ve anlam olarak sonsuzluğu simgeler. Genellikle sınırları belli olmayan, serbest stillerde, başlangıç ve bitişi belli olmayan formlarda uygulanmıştır. Dini mimaride iç ve dış tezyinatta, maden, taş, kitap süsleme alanlarında görülmektedir. Geometrik motifler bazı süslemelerde rumî ve natüralist motiflerle birlikte de kullanılmıştır (Akar ve Keskiner, 1978).



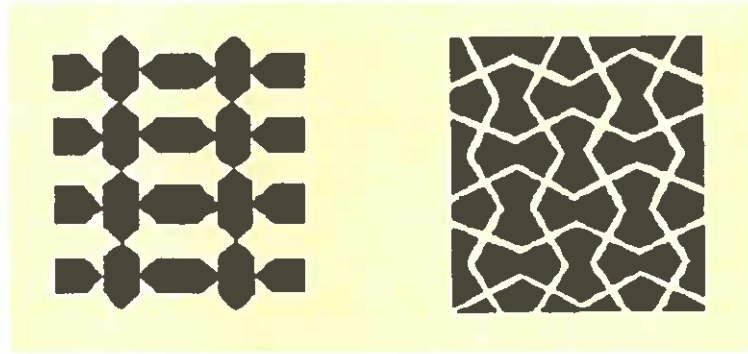
Şekil 1/a: Geometrik motiflerin çizim süreci (Akar ve Keskiner, 1978).



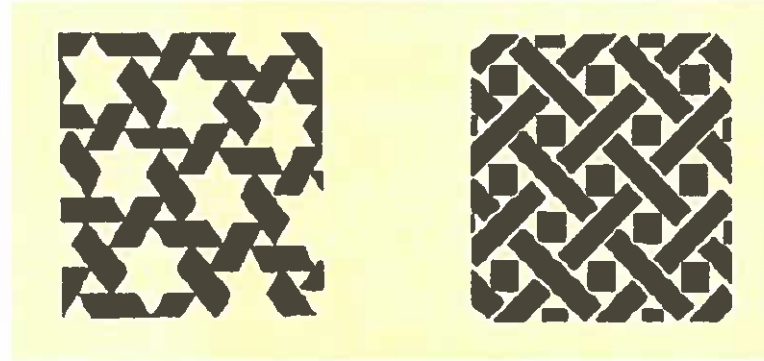
Şekil 1/b: Türk süsleme kompozisyonlarının hemen hemen hepsinde (taş, çini, maden, kitap vb.) kullanılmış desen (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 1/c: Selçuklu dönemi çini tezyinatında kullanılan desenler (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 1/d: Çini tezyinatında kullanılan desenler (Akar ve Keskiner, 1978).



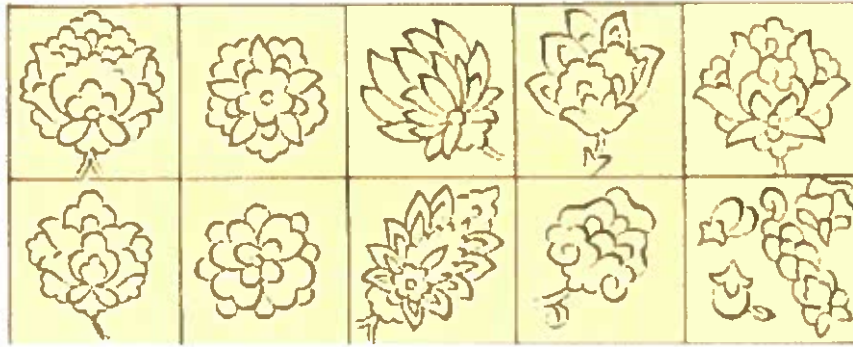
Şekil 1/e: Çini tezyinatında kullanılan desenler (Akar ve Keskiner, 1978).



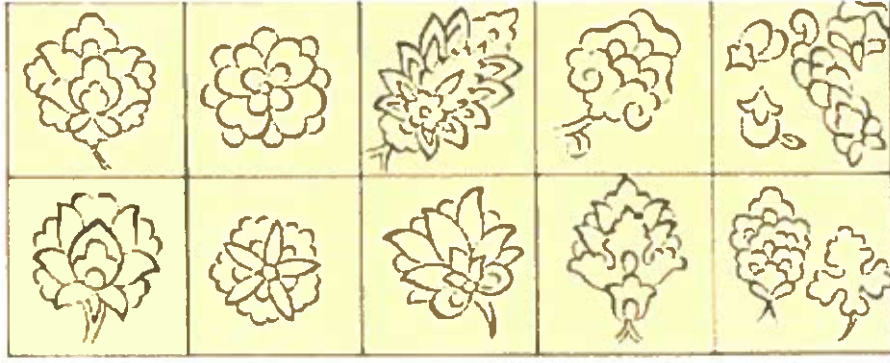
Şekil 1/f: Çini tezyinatında kullanılan desenler (Akar ve Keskiner, 1978).

Türk sanatında yaygın olarak görülen bitkisel süslemelerin kaynağını; Emevi, Helenistik ve batılı sanatlar oluşturur. Türk sanatında görülen bitkisel süslemeler stilize bir karaktere sahiptir. Süslemede motiflerin stilize edilmesi, yani gerçekçi bir görünüm verme çabası, kısmen İslam inancıyla bağlantılı olduğu ve arabeskin bitkisel versiyonunu doğurduğu düşünülmektedir. Bitkisel süslemeler içinde önemli bir yere sahip olan stilize bitkisel süsleme tarzı olarak doğan ‘hataî’ motifi tamamen Türk sanatının ürünüdür (Can ve Gün, 2011).

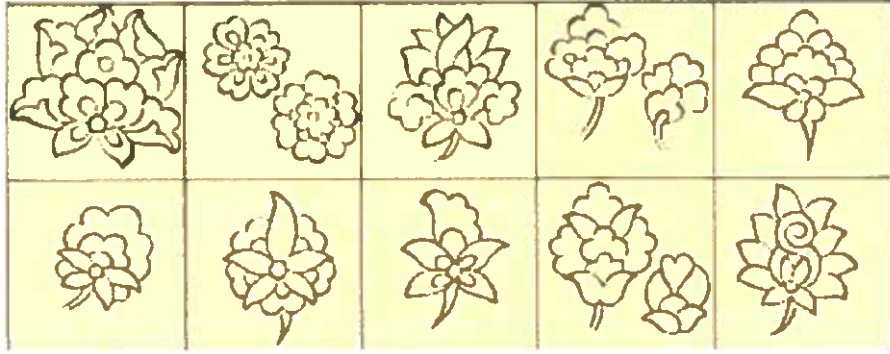
Süsleme sanatlarının başlıca motifi olarak kullanılmış ve tarihi süreç boyunca pek çok çeşidi üretilmiştir. Çin ve Orta Asya’nın etkisinde oluşan motif, çoğu kez kökeni belli olmayan stilize edilmiş çiçek ve yaprak desenlerinden oluşur. Hataî motifi süslemelerde; büyük, küçük, sade, çok çeşitli, alttan ve üstten profillerle uygulanmıştır. Yapraklar çiçek desenlerine göre daha az stilize edilmiştir. Yaprak motifleri; pençberk, seberk, berki, halkari gibi isimlerle anılır. Tüm motifler tezyinata belli bir simetrik düzende uygulanır. Birleşik halde, bordürlerde, alınlıklarda, şemse ve panolarda kullanılmıştır. Belirli kalıpların sınırlandığı uygulamalarda özellikle rumî motifi ile birlikte işlenmiştir (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 2/a: Hataî tarzında hazırlanmış çiçek motiflerinden bazıları (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 2/b: Hataî motifi (Akar ve Keskiner, 1978).



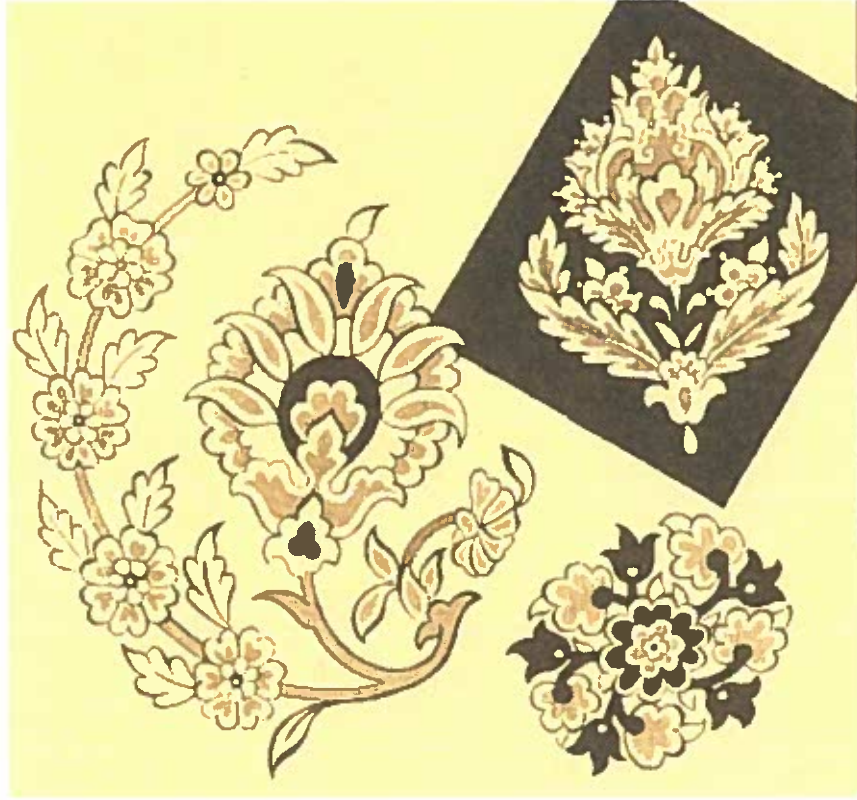
Şekil 2/c: Hataî motifi (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 2/d: Hataî motifi (Akar ve Keskiner, 1978).



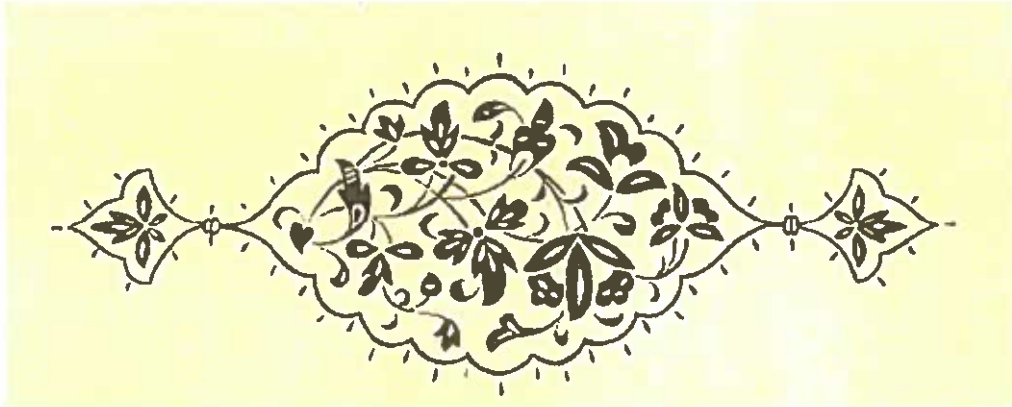
Şekil 2/e: Çini tezyinatında kullanılan hataî desenlerinden bazıları (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 2/f: Hataî süsleme kompozisyonları (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 2/g: Bordür içerisine yerleştirilmiş hataî motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 2/h: Şemse motifine uygulanan hataî motifi (Akar ve Keskiner, 1978).

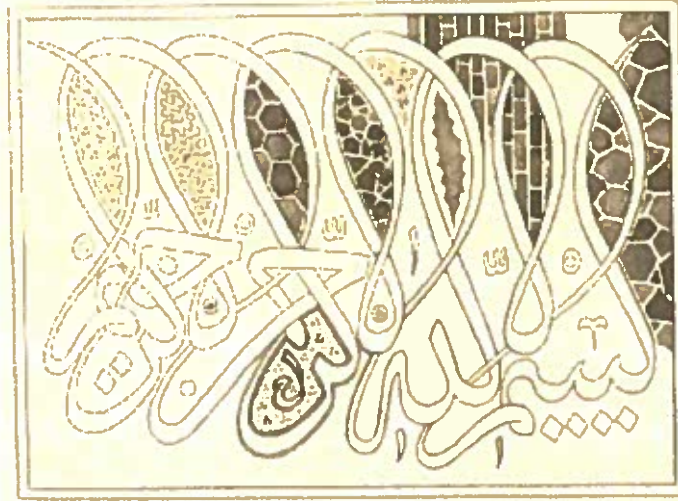
Hataî motifinin uygulandığı süsleme alanı oldukça geniştir. Halı, çini, kâğıt, demir, taş, ahşap, sedef gibi farklı malzemeler üzerine farklı formlarda işlenmiştir. Dönemlere göre farklı özellikler almıştır. Örneğin; Selçuklular döneminde basit ve sade formlarda uygulanırken, 15. yüzyılda Çin sanatından etkilenerek çok çeşitli formlara bürünmüştür. 16. yüzyıla gelindiğinde ise asıl formunu bularak Türk sanatını zenginleştiren önemli bir motif olarak süslemelerde yer alır (Akar ve Keskiner, 1978).

Figürlü süslemenin; İslam sanatının özünü oluşturduğu Türk sanatında, minyatür haricinde kullanımına rastlanmamıştır. Nesneli süslemeler her dönemde tercih edilmiştir. Emevi sanatında, Batı etkisinde kalan Osmanlı yapıtlarında, minyatürlerde ve mezar taşlarında örneklerine rastlanmıştır. İslam sanatının önemli bir diğer süsleme unsuru; 'hat' olarak da bahsedilen yazı ile oluşturulan süsleme sanatıdır. Tasvirin dışlanması, süslemelerde kaligrafik yazı örneklerinin önemli ölçüde gelişmesine sebep olmuştur. Osmanlı hattatlarının elinde zirveye ulaşan hat sanatı; anıtların belli noktalarına yerleştirilen ayet ve hadislerle kendini gösterir (Can ve Gün, 2011).

Arap harfleri kullanılarak uygulanan hat yazı süsleme sanatı; anlam, üslup ve kompozisyon zenginliğinin yanında teknik olarak da farklılıklar gösterir. En yaygın örnekler, yazının tezhip ile kaynaştığı süslemelerdir. Tezyinat için özellikle büyük boyutta yazılmış harfler kullanılır. İçleri veya dışları isteğe bağlı olarak her türlü motifle zenginleştirilir. Geometrik şekiller, rumî, hataî gibi motiflerin farklı üsluplarıyla uygulandığını görmek mümkündür. Osmanlı döneminde güzel yazı tezyinatı 'Mustafa Rakım Efendi' ve 'Ahmet Karahisarî' gibi iki önemli hattatın benimsediği uygulamalar anıtlarda kullanılmıştır (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 3/a: Hattat Ahmet Karahisarî'ye ait yazı kalıbının zeminine uygulanan dokuz çeşit bezeme örnekleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 3/b: Hattat Ahmet Karahisarî'ye ait yazı kalıbının zeminine uygulanan yedi çeşit bezeme örnekleri (Akar ve Keskiner, 1978).

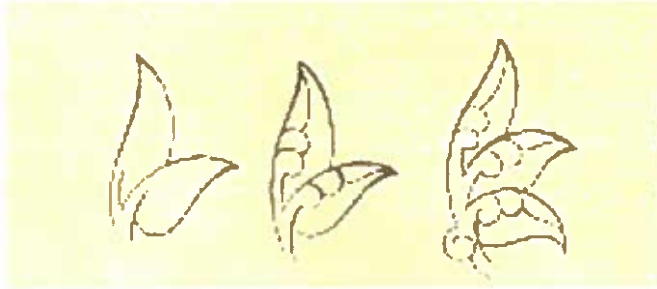
İslam inancı ve düşüncesi, sanatın biçimlenişini önemli ölçüde etkilemiş, tezyinata somuttan soyuta bir kaçışa neden olmuştur. İslam'ın bu etkisi bazı bölgelerde tamamen soyut bezeme örneklerinin doğmasını sağlamıştır. Örneğin Abbasi mimarisinde oluşturulan tezyinat büyük ölçüde soyut şekillerle sağlanmıştır. Endülüs ve Emevi sanatında da soyuta yaklaşan tezyinat örnekleri görülmektedir (Can ve Gün, 2011).

Soyut süslemenin meydana getirdiği ve Türk tezyinatında bir klasik olan süsleme unsuru 'rumî' motiftir. Hayvan motiflerinin üsluplaştırılmasıyla oluşturulan

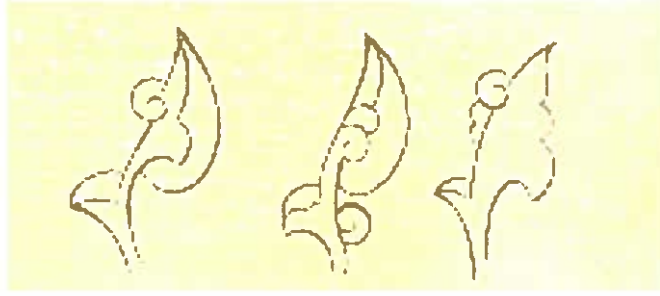
rumî motifini, Anadolu'ya getiren Selçuklu Türkleri'dir. Zaman içerisinde Türk tezyinatının önemli bir bölümüne hâkim olan rumî motifi, taşınır, taşınmaz eşyalara zevkle uygulanmıştır (Mert, 2008).

Rumî motifi; süsleme sanatına giren ve işlemesi oldukça zor bir motiftir. Buna rağmen en çok uygulanan motif olmuş ve tezyinata çarpıcılık ve estetik kazandırmıştır. Yapılan araştırmalar rumî motifiyle ilgili bilinen yanı sıra açıklık getirmiştir ve asıl kaynağının bitkisel olmadığı anlaşılmıştır. Kelime anlamı 'Anadolu' olan ve kökeni Orta Asya'ya dayanan rumî motifi, Selçuklu sanatı ile Türk tezyinatına girmiştir. Muhtelif hayvan motifleri stilize edilerek süslemelerde yer almıştır. 14. yüzyıla kadar rumî motifi tezyinata stilize edilmiş hayvan motifleriyle uygulanmaktaydı. Girift ve kıvrık yollar üzerinde; tavşan, balık, kuş ve kurt figürleri açık bir şekilde seçilebilmektedir. Çiçek dalları ve rumî yolları hiçbir süslemede birbirine karışmadan ayrı bir şekilde uygulanmıştır. 15., 16., ve 17. yüzyıl uygulamaları incelendiğinde rumî motifi kökeni belli olmayacak kadar farklı stilize edilmiştir. 18. yüzyılda ise Batı etkilerin tezyinata girmesiyle tamamen sonsuzlaşmaya başlamış, bazı süslemelerde natüralist görünüm almıştır (Akar ve Keskiner, 1978).

Rumî motifi; sade, çift, üç kanat, rumî içinde rumî, süslü, kıvrımlı gibi pek çok formuyla süslemelerde görülmektedir. 17. yüzyıla kadar zengin kompozisyonları yapılarla uygulanmıştır. Edirne Muradiye Cami'sinin mihrabında bulunan çini panolarda yer alan motifler, Türk tezyinatında rumî motifinin en güzel örneklerini teşkil eder (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 4/a: Rumî motifinin çizim aşaması (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 4/b: Rumî motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 4/c: Stilize rumî motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



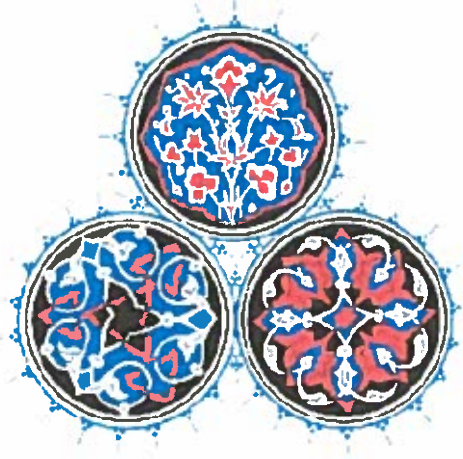
Şekil 4/d: Rumî motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 4/e: Rumî motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 4/f: Rumî motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 4/g: 14. yüzyıla ait rumî motifi örnekleri (Akar ve Keskiner, 1978).

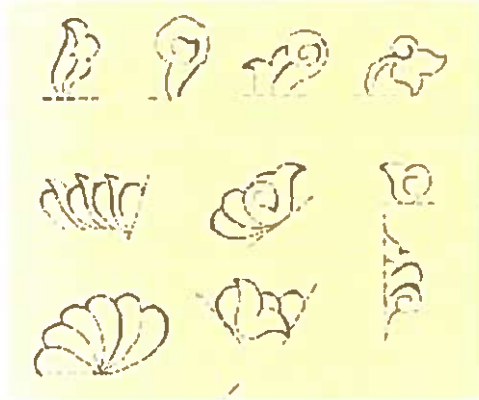


Şekil 4/h: Rumî üslubunda hayvansal süsleme örneği (Akar ve Keskiner, 1978).

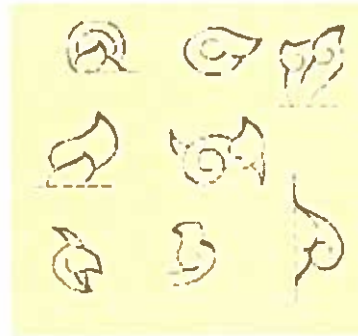
11. ve 15. yüzyıllarda Türk tezvinatında görülen bir diğer motif münhanilerdir. Özellikle el yazması kitap tezvinatında kullanılmıştır. Selçuklu sanatında geniş yer kaplaması nedeniyle Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver tarafından bu üsluba 'Selçuklu Münhanileri' adı verilmiştir. Münhaniler, kavisli çizgiler oluşturularak, yuvarlak ana hatlarla tezvinata uygulanır. Genel olarak rumîlerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerine gizlenen motif, kendine özgü renklendirme sistemiyle uygulanır. Ancak rumî motifi gibi bir sap üzerinden devam etmeyip, birbirine yapışık kümeler halinde işlenir. Bordürlere, madalyonlara ya da belirli formlar halinde uygulanan münhaniler daima birbirlerinin arkasından çıkacak şekilde çizilir. Ayrıca her bir münhaninin daralan kısmı kompozisyonun yönüne doğru incelerek devam eder (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 5/a: Selçuklu döneminde uygulanan münhaniler (Akar ve Keskiner, 1978).



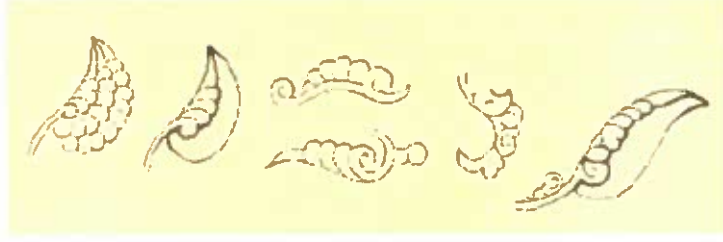
Şekil 5/b: Münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



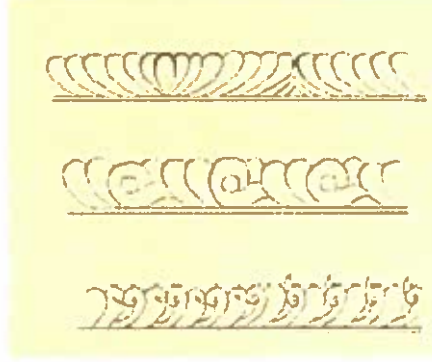
Şekil 5/c: Münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 5/d: Bordürlere uygulanan münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



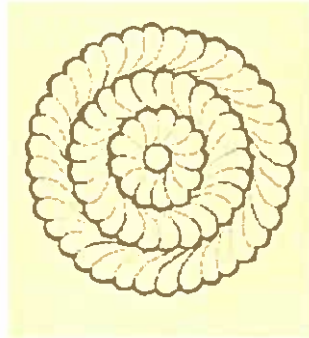
Şekil 5/e: Münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



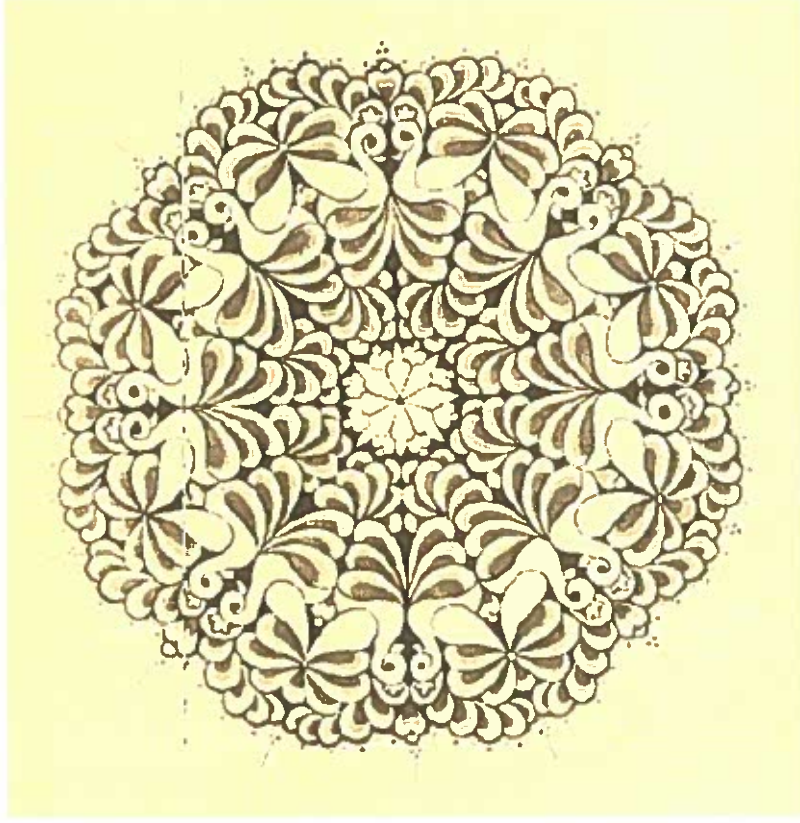
Şekil 5/f: Bordürlere uygulanan münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 5/g: Süsleme kompozisyonuna uygulanmış münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).

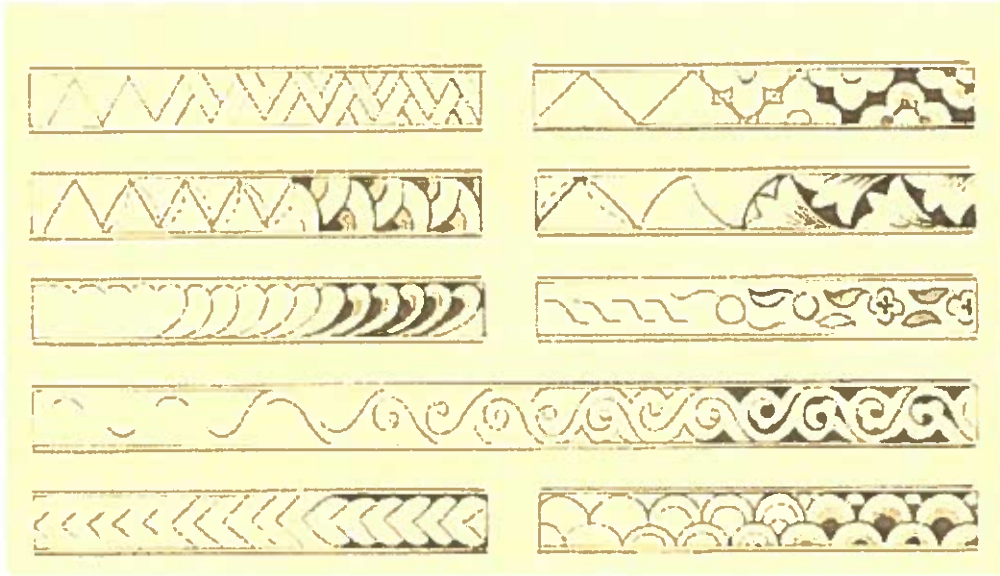


Şekil 5/h: Stilize edilmiş münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).

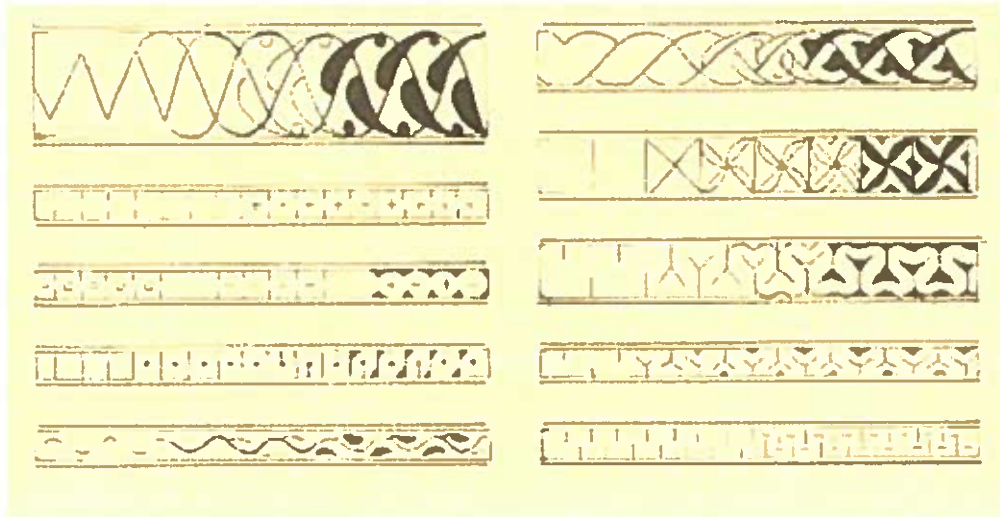


Şekil 5/1: Süsleme kompozisyonuna uygulanmış münhani motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).

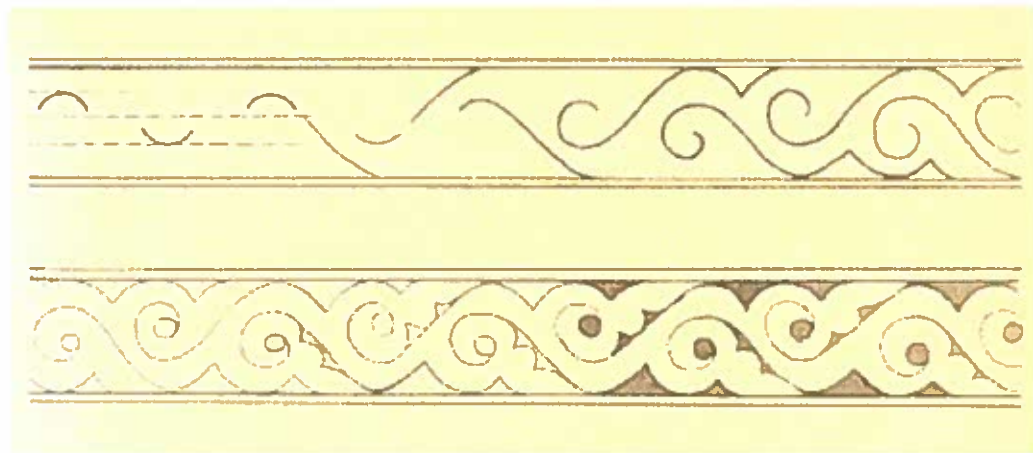
Bordür ve geçmeler; hemen hemen her tezyinata uygulanmıştır. Tüm süsleme motifleriyle birlikte farklı boyutlarda işlenmiştir. Oldukça geniş bir uygulama sahası olan bordürler yüzyıllar boyunca tezyinata kullanılmıştır. Bordürler; ulama, pervaz ve kenarsuyu gibi farklı isimlerde anılır. Ara, konar, ince, kalın olarak ayrılır. Bordürlerde asıl motifler 'ana iskelet' olarak adlandırılan şemalar üzerine uygulanır.



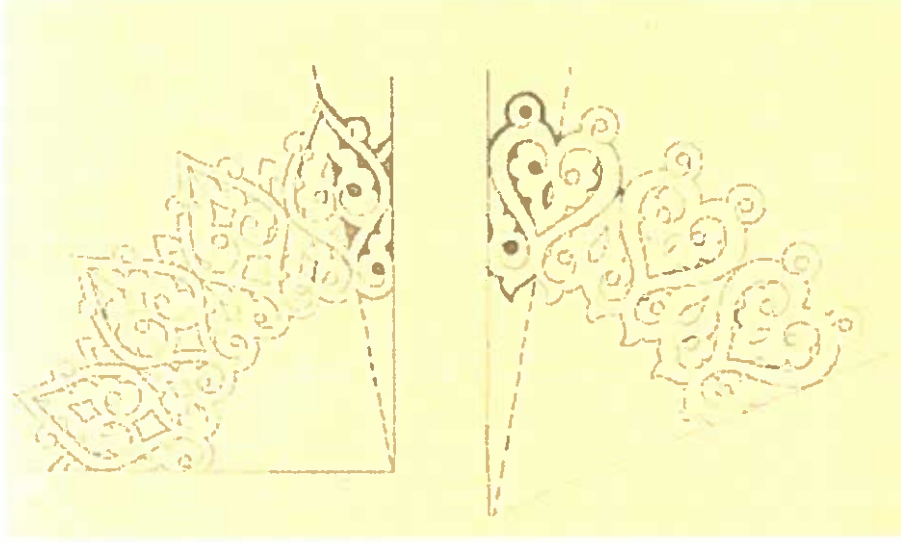
Şekil 6/a: Bordür (kenarsuyu) oluşturma şeması (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 6/b: Bordür (kenarsuyu) oluşturma şeması (Akar ve Keskiner, 1978).



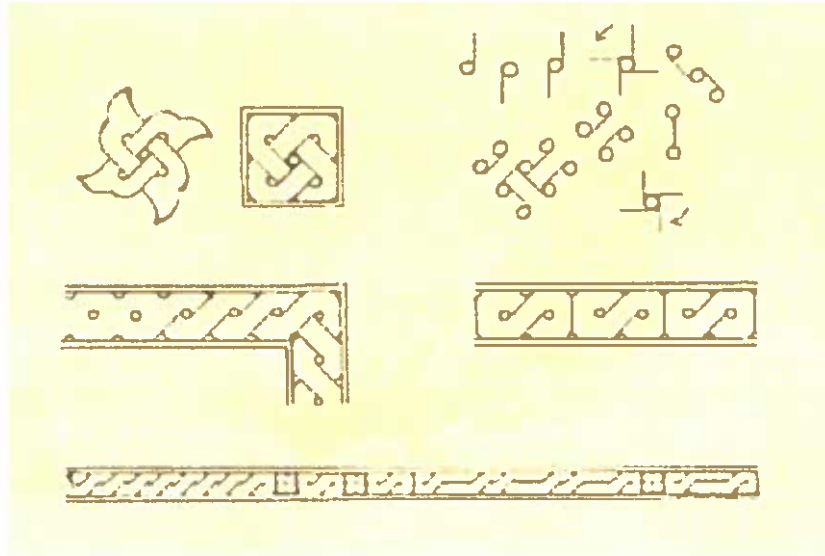
Şekil 6/c: Bordür çeşitleri (Akar ve Keskiner, 1978).



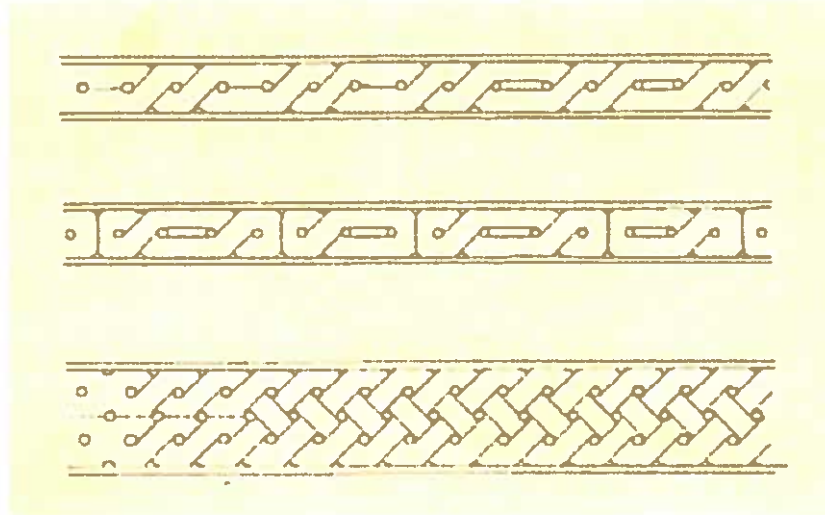
Şekil: 6/d: 11., 12. ve 13. Yüzyıllarda Yakın Doğu'da görülen bordür motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).

Yapılan incelemeler sonucunda Türk tezyinatında on altı şema bulunmuştur. Ve bu şemaların üzerinde oluşturulmuş süsleme kompozisyonları oldukça fazladır. Bordürler tezyinatta süsleme amacı güttüğü kadar diğer tezyinatları birbirinden ayırma özelliği de taşır. Panolar oluşturularak uygulanan süsleme kompozisyonları bordürler sayesinde birbirinden ayrılır (Akar ve Keskiner, 1978).

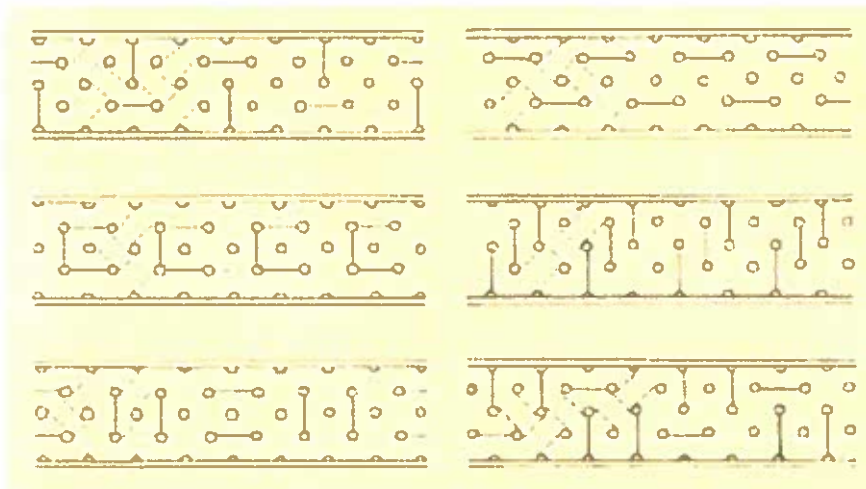
Eski adı zencerek olan geçmeler, bordürlerle uyum içerisinde uygulanmıştır. Geçmeler, farklı topluluklar tarafından kullanılmış ve çok eski tarihlere dayanan bir tezyinattır. Türk süsleme sanatlarının her kolunda uygulanmıştır. Selçuklu Türklerinin mimari yapılarında ve el yazması kitaplarında en gelişmiş uygulamaları görülmektedir. Çizim ve yapıları kolay olsa da oldukça dikkat isteyen bir tezyinattır (Akar ve Keskiner, 1978).



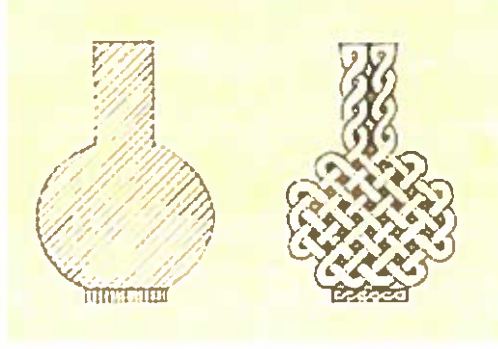
Şekil 7/a: Geçmeler (zencerek) motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



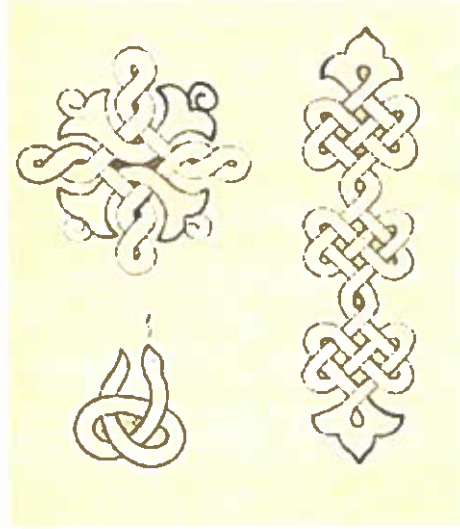
Şekil 7/b: Geçmeler (zencerek) motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



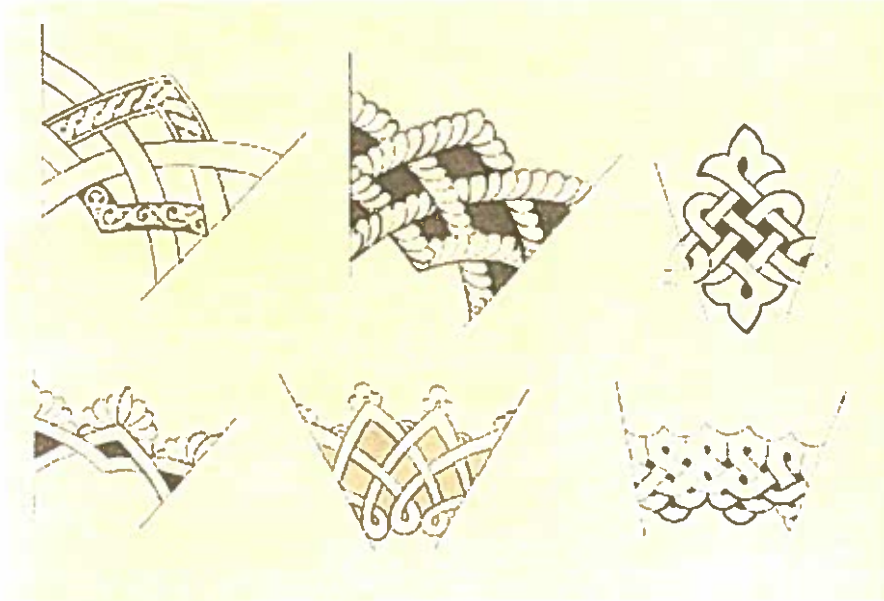
Şekil 7/c: Geçmeler (zencerek) motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



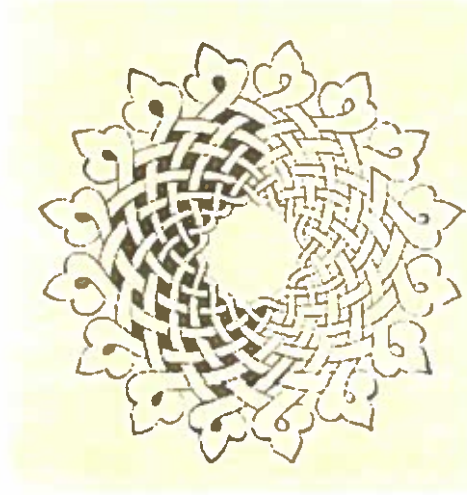
Şekil 7/d: Geçme motifleri (Her hangi bir formu doldurmak için kullanılan motif)
(Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 7/e: Geçme motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



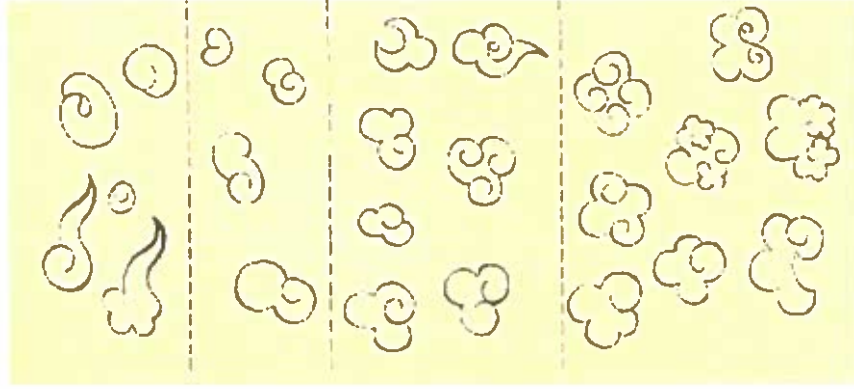
Şekil 7/f: Yazı ve motiflerin kenarlarını doldurmak için kullanılan geçmeler (Akar ve Keskiner, 1978).



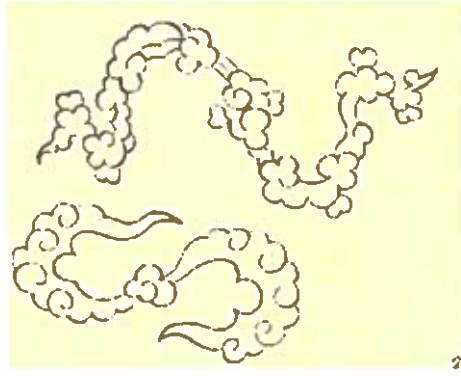
Şekil 7/f: Yuvarlak formlu geçmeler (Akar ve Keskiner, 1978).

Türk tezyinatında evren ile ilgili öğeler arasında (ay, güneş, yıldızlar) ‘bulut’ motifinin ayrı bir yeri olduğu görülür. Bulut motifinin hareketli bir şekilde tezyinata uygulanması çeşitliliğini artıran önemli bir etmendir. Sanatçıya geniş ilham kaynağı olmuş ve zaman içerisinde çeşitli üsluplarda uygulanmıştır. Türk tezyinatında en çok 16. ve 17. yüzyıllarda kullanılmış ve en çeşitli uygulamaları görülmektedir. Ancak zaman içerisinde süslemede kaybolup gitmiştir (Akar ve Keskiner, 1978).

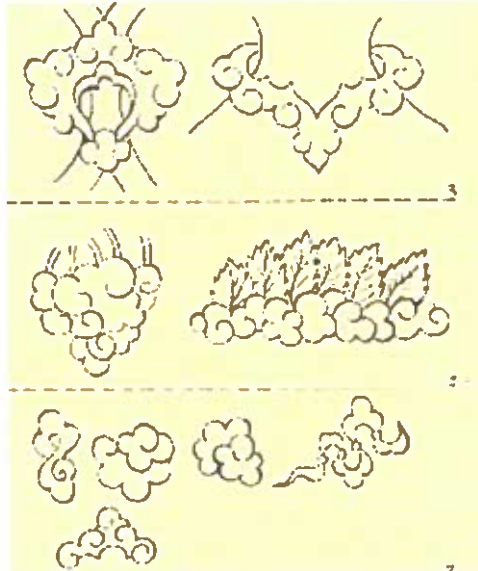
Süsleme kompozisyonlarında bulut motifleri; küçük ve büyük kümeler halinde uygulanmıştır. Bazı süslemelerde ince, uzun, kavisli ve stilize ejderha uygulamaları da görülmektedir. Bulut motifi Türk tezyinatında başlıca dört bölüm halinde incelenmektedir; kendi bünyeleri halinde, diğer motiflerle karışmayan uygulamalar, herhangi bir tezyinatı zenginleştirmek için yardımcı motif olarak uygulananlar, desenin çıkış noktasını simgeleyen zemin olarak, desenleri yumuşatma amacı taşıyan uygulamaları, özellikle minyatür sanatında görülen manzarayı tamamlayan uygulamalar olarak işlenmiştir (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 8/a: Bulut motifi (tek ve kümeler halinde) (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 8/b: Bulut motiflerinin birleşmesinden oluşan yardımcı motifler (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 8/c: Stilize edilmiş bulut motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 8/d: Bulut motiflerinden oluşan süsleme kompozisyonu (Akar ve Keskiner, 1978).



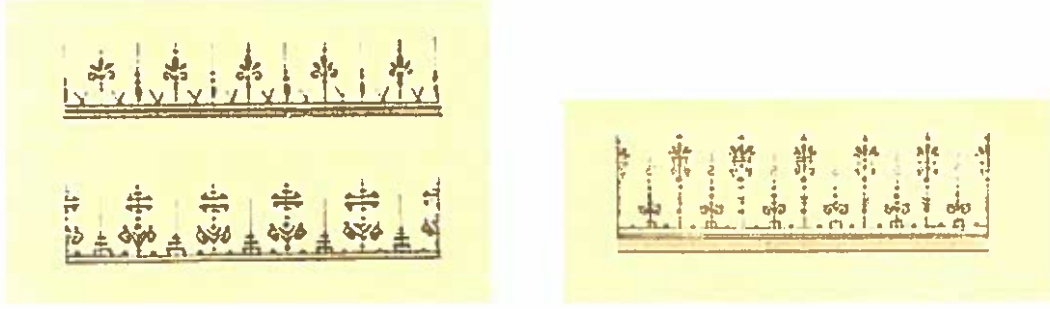
Şekil 8/e: Bulut motiflerinden oluşan süsleme kompozisyonu (Akar ve Keskiner, 1978).



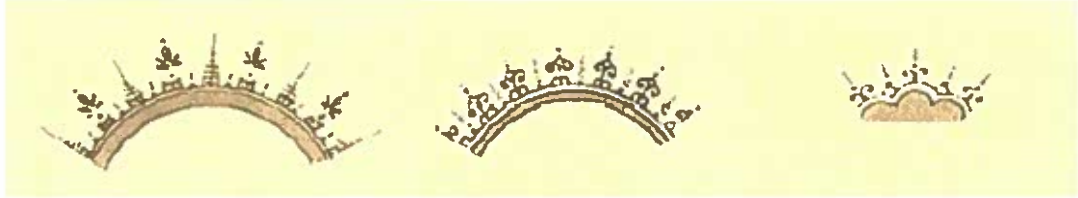
Şekil 8/f: Bulut motiflerinden oluşan rumî kompozisyonu (Akar ve Keskiner, 1978).

Osmanlı süsleme sanatında uygulanan bir diğer desen tiğ motifidir. Genellikle yardımcı eleman olarak kullanılan tiğ motifi, tezhip sanatında önemli bir yere

sahiptir. Süslemelerin bittiği noktadan başlayarak, paralel çizgilerle dışa doğru uzanır ve uçları, sivrilerek son bulur. Süslenen bölüm ile boş yüzey arasında bir denge sağlar. Oldukça ince ve zarif bir uygulama olan tığ motifi, yüzyıllar boyunca tezyinata kendine yer bulmuş ve sevilerek kullanılmıştır. Süslemenin boyutlarına ve tekniğine göre üsluplaşarak sade formları olduğu gibi zengin ve iri formları da mevcuttur. Çok büyük alanlara uygulanan formları genellikle sıva üzeri tavan nakışlarında görülmektedir. Tığ motifi, iri şemselere daireler oluşturarak bağlanmış ve yardımcı motif olmaktan çıkarlar. Esas olan büyükten küçüğe doğru giden desenlerin oluşturulmasıdır. Tığ motifi; geometrik, bitkisel, rumî, bulut gibi her türlü motifle tezyinata uygulandığı gibi bazı nadir durumlarda hayvan ve insan figürleriyle uygulanmış örnekleri de mevcuttur (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 9/a: Türk sanatında görülen tığ motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 9/b: Tığ motifleri (Akar ve Keskiner, 1978).

Türk mimarisinde ve tezyinatında kullanılan teknikler ve malzemeler döneme göre farklılık göstermiştir (Doğanay, 2012). Osmanlı öncesinde Türk devletlerinin ve boylarının inşa ettiği yapılarda görülen en önemli bezeme tekniği taş oymacılığıdır. Taş süslemenin ilk örneklerine Emeviler döneminde rastlanmaktadır. Devletin yapı malzemesinin taş olması doğal olarak tezyinatını da etkilemiştir. Motiflerde Suriye ve Mısır etkileri görülür. Tezyinatı büyük ölçüde bitkisel motifler oluşturur. Asma yaprakları, akantus, kenger yaprağı ve kıvrımlı dallar nadiren de olsa meyve ve

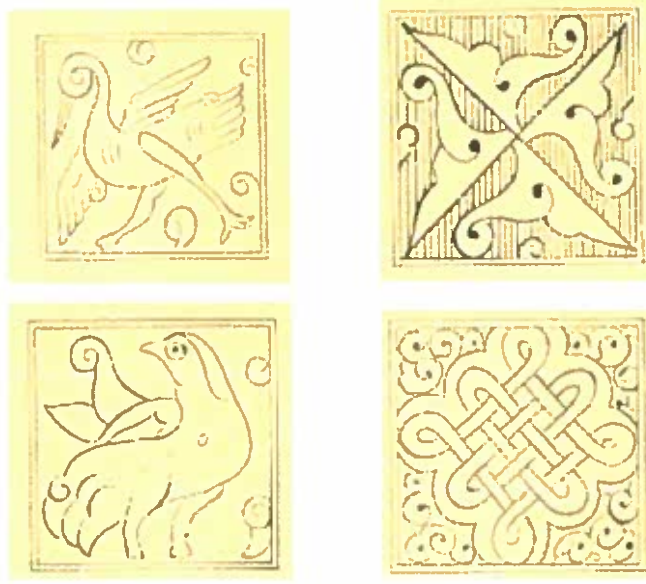
çiçeğin katıldığı süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur. Bu dönemde inşa edilen; Kayravan Seydi Ukba Camii ve Emevi saraylarından Kasrû'l Mişatta, bitkisel süslemenin taş malzeme kullanılarak oluşturulduğu en güzel örneklerdir (Can ve Gün, 2011).

Emevi sanatında geometrik ve kabartma süslemelerin az da olsa örnekleri mevcuttur. Şam Ümeyye Camii'nde görülen mermer kafes oymaları geometrik süslemeye örnektir. Kasrû'l Mişatta sarayında bulunan taş kabartma figürler de bu dönemin figürlü süslemelerine örnektir (Demiriz, 1979).

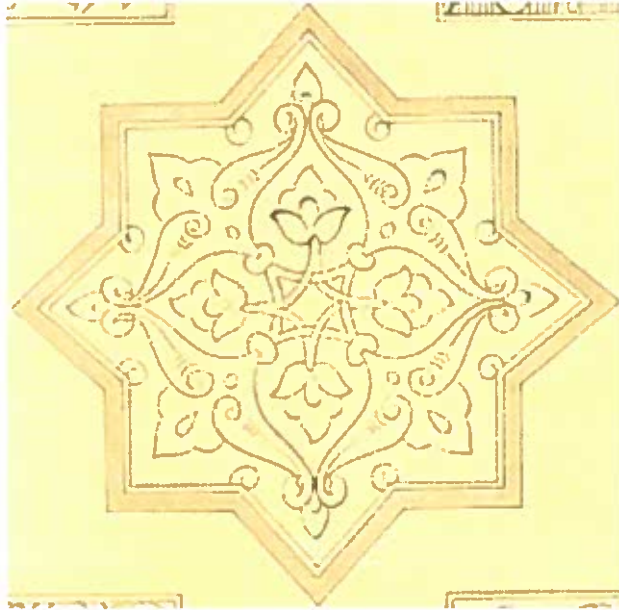
Beylikler döneminde, Selçukluda görülen bazı teknikler devam ettirilmiş, Antik Roma-Bizans'ın etkisiyle üslup değişikliğine gidilmiştir. Mermer kaplama ve renkli taş işçiliğinin kullanılması dönemin önemli özelliklerinden biridir. Beylikler döneminde kullanılmaya başlayan mermer, Osmanlı dönemi yapılarında yaygınlık kazanan bir unsur olmuştur (Can ve Gün, 2011). Zaman içerisinde Osmanlı anıtlarında sadelik ön plana çıkmış ve geometrik süsleme, ikinci derecedeki yapı unsurlarına indirgenmiştir. Taş oymacılığı Osmanlı yapılarında; taç kapı, mukarnas, sütun başlıkları, saçak, minber ve mihrap gibi unsurlarda tercih edilen süsleme tekniğidir (Doğanay, 2012).

Anadolu'ya İran'dan gelen ve Türk mimarisinde gelişim gösteren bir diğer süsleme tekniği sırlı tuğla ve çini kaplamadır. Çini; yapılarda duvar kaplaması olarak yer almış ve yüzyıllar boyunca Türk-İslam mimarisinde çok fazla tercih edilmiş bir tekniktir. İran, Horasan, Türkistan ve Anadolu topraklarında yaygın olarak kullanılan bu tekniğin en güzel örneklerini Türkler ve İranlılar vermiştir. En önemli gelişimini Selçuklu döneminde yaşayan çini sanatı, erken Osmanlı döneminde de tercih edilmiş, ancak Selçuklu mimarisinde görülen teknik etkisini kısa sürede kaybederek yerine renkli sır tekniği ile imal edilen çini kaplamalar kullanılmaya başlanmıştır (Can ve Gün, 2011).

Mimari tezyinatta çininin ilk kullanımı ve geliştirilmesi Büyük Selçuklular döneminde başlamıştır. Çini süslemenin ilk örnekleri İran coğrafyasında inşa edilen yapılarda görülmektedir. Ancak Moğol istilası nedeniyle günümüze ulaşabilen örnekler oldukça azdır (Aslanapa, 1972). Selçuklu yapılarında çini; genellikle medrese, köşk ve saraylarda görülmekle birlikte, bazı camilerin mihrap, minare ve kubbelerinde, nadiren de türbelerde görülmektedir (Can ve Gün, 2011).



Şekil 10/a: Selçuklu döneminde kullanılan çiniler (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 10/b: Selçuklu döneminde kullanılan sekiz köşeli çini örneği (Akar ve Keskiner, 1978).

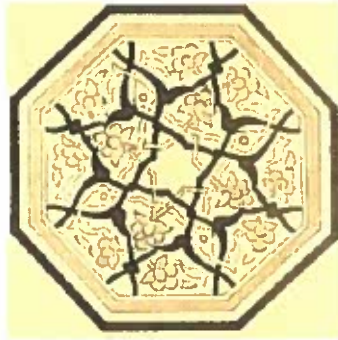


Şekil 10/c: Selçuklu döneminde çinilerde görülen insan tasvirleri (Akar ve Keskiner, 1978).

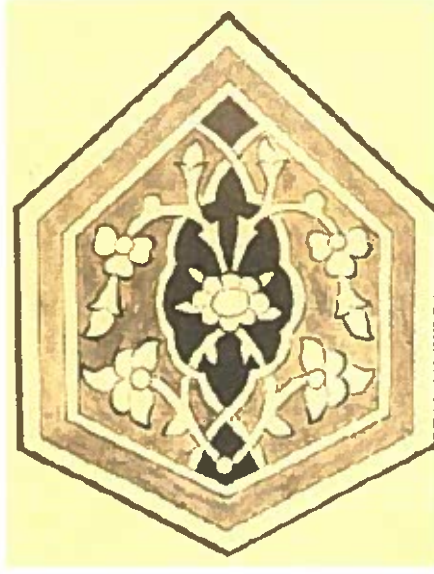
Çini tezyinatının görüldüğü en eski tarihli yapı, Damgan Mescidi Cuması'dır(yaklaşık 1058). Minarenin dış yüzeyinde görülen çini, firuze sırlı kufi yazı tezyinatından oluşur (Öney, 1976). Selçuklulara ait bir diğer örnek Mescid-i Haydariye'dir. Damla ve baklava deseni oluşturularak sağlanmış çini süsleme, kubbeli mescit bölümünü süslemektedir (Yetkin, 1972).

Anadolu Selçuklu döneminde inşa edilen; Konya Köşkü, Kayseri Keykubadiye, Beyşehir Kubadabad Sarayı, Diyarbakır Artuklu Sarayı, Antalya Sarayı çini tezyinatının başarıyla uygulandığı önemli yapılardır (Yetkin, 1973).

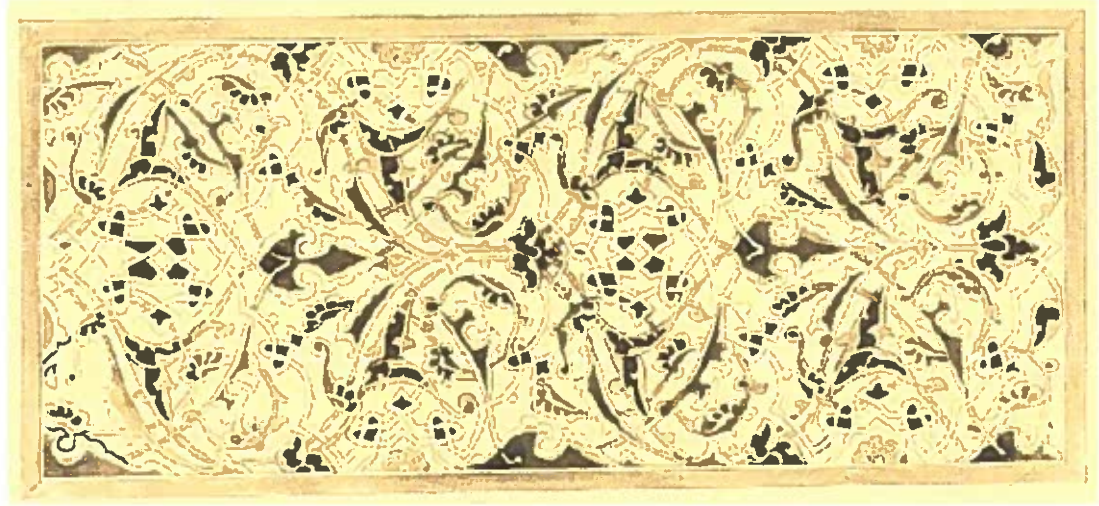
Osmanlı mimarisinde çini tezyinatının ilk örnekleri İznik ve Bursa'da inşa edilen yapılarda verilmiştir. İznik Yeşil Cami, Bursa Yeşil Cami ve Türbesi Osmanlı Çini tezyinatının başarıyla uygulandığı örneklerdir. Edirne ve Bursa Muradiye Camilerinde görülen süslemeler, erken Osmanlı çini tezyinatını yansıtır. İstanbul'un fethinden sonra inşa edilen Çinili Köşk'ün çinilerinde Selçuklu geleneğinin etkileri görülmektedir (Can ve Gün, 2011).



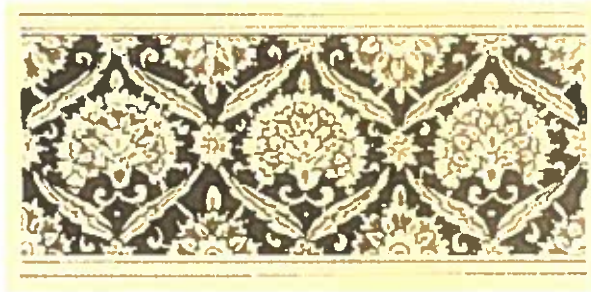
Şekil 11/a: Osmanlı döneminde kullanılan bitkisel motiflerle oluşturulmuş çini örneği (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 11/b: Osmanlı döneminde görülen çini örneği (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 11/c: Osmanlı dönemine ait çini pano (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 11/d: Osmanlı döneminde çini tezyinatında sık sık kullanılan karanfil motifi (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 11/e: Osmanlı döneminde kumaş ve çini tezyinatında görülen karanfil motifi (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 11/f: kumaş ve çini tezyinatında görülen lotus motifi (Akar ve Keskiner, 1978).

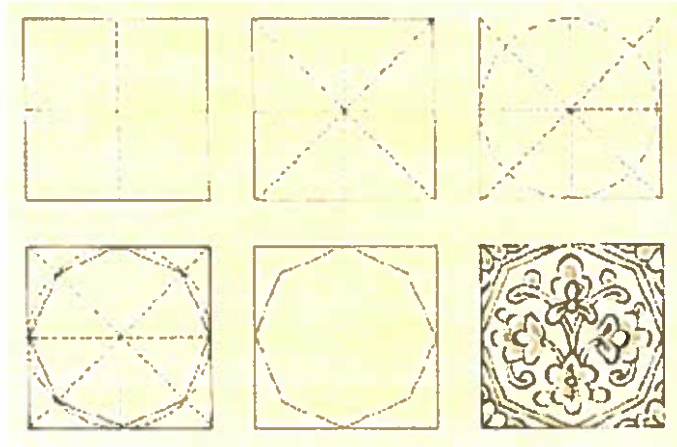
Mimari tezyinatında görülen bir diğer teknik, ahşap malzemeyle oluşturulan süslemelerdir. Ahşap, İslam sanatının bütün dönemlerinde tercih edilmiş bir malzeme olmuştur. Taşa uygulanan teknikler ahşaba da uygulanmış, daha kolay işlenebilen yapısı sayesinde taş tezyinatına oranla daha zengin bezeme kompozisyonuna sahiptir (Doğanay, 2012). Hemen hemen her dönemde yapıların; genellikle kapı ve pencere kanatlarında, mahfil, minber ve mihrap gibi unsurlarda kullanılmıştır.

Ahşap, bazen yapının bütünü olarak tercih edilmiş, bazen de çatı, tavan gibi bölümlerde kullanılmıştır. İslam sanatında ahşap işçiliğinin en erken örnekleri Emeviler döneminde görülür. Kayravan Seydi Ukba Camii'nin minberi günümüze kadar ulaşan en eski ahşap minberdir. Endülüs Emevi mimarisinin en önemli yapıtlarından olan Kurtuba Camii'ü'l Kebir'in minberi, ahşap malzemedен yapılmış ve fildişi kakmalarla süslenmiş olduğu bilinmektedir. Ayrıca tavan tezyinatında da

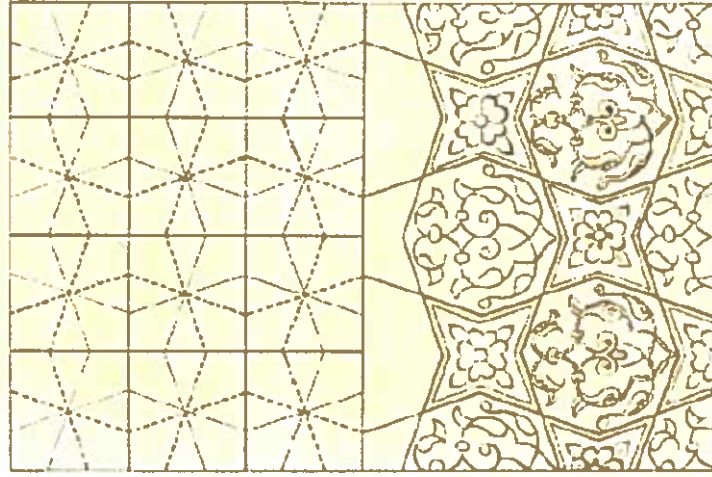
ahşap oyma tekniği kullanılmıştır (Can ve Gün, 2011).

Selçuklu ve Beylikler döneminde ahşap işçiliği genellikle; düz, yuvarlak, satırlı ve eğri kesim tekniği kullanılarak oluşturulmuştur. Motif olarak kullanılan geometrik, bitkisel öğeler ve rumîli kompozisyon süslemenin ana temasını oluşturur. Selçuklu mimarisinde, süsleme unsurları içinde en çok yazı tercih edilmiş ve nadir olarak figür kullanılmıştır (Can ve Gün, 2011).

Ahşap işçiliğinin önemli bir kısmı, künde-kari tekniği ile oluşturulmuştur. Künde-kari; küçük tahta parçalarının birbirine geçirilmesiyle oluşturulan bir süsleme tekniğidir. Anadolu'da inşa edilen; Konya Alaeddin, Siirt Ulu, Divriği Ulu, Ankara Arslanhane, Beyşehir Eşrefoğlu ve Çorum Ulu Cami minberlerinde künde-kari tekniğinin en güzel uygulamaları görülmektedir. Ayrıca; Beyşehir Eşrefoğlu, Ankara Arslanhane, Sivrihisar Ulu, Kastamonu Kasaba Köyü Mahmut Bey ve Afyon Ulu camilerinin sütun ve direklerinde ahşap malzeme kullanılmış, oluşturulan tezyinat ahşap oymacılığının nadide örnekleridir (Can ve Gün, 2011).



Şekil 12/a: Ahşap süslemenin oluşum şeması (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 12/b: Ahşap süsleme örneği (Akar ve Keskiner, 1978).



Şekil 12/c: Bordür içerisine uygulanmış ahşap süsleme (Akar ve Keskiner, 1978).

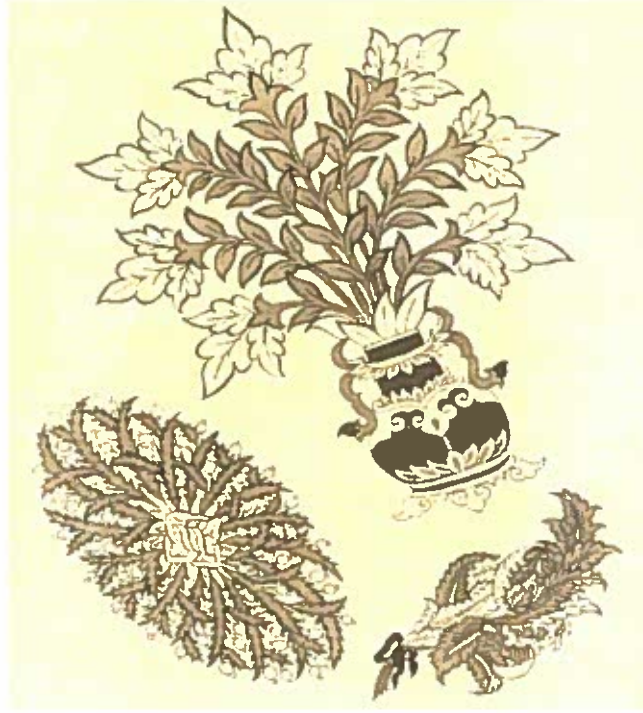
Osmanlı mimarisine, Selçuklu mimarisinden geçen ahşap işçiliği, bu dönemde gelişerek ve çeşitlenerek sürdürülmüştür. Geometrik, bitkisel, yazı ve rumî motifler süslemede tercih edilen unsurlar olmuş ve Osmanlı mimarisinde figürlü süsleme kullanımına rastlanmamıştır (Can ve Gün, 2011). Selçuklu ahşap işçiliğini devam ettiren Osmanlı diğer teknikleri de kullanmış, sedef, fildişi, kakma gibi malzemeler ilave ederek ahşap oymacılığını geliştirmiştir. Kakmalı künde kari tekniğinin en güzel örneği Gebze’de bulunan Çoban Mustafa Paşa külliyesinde yapılarında görülmektedir (Mülayim, 1982). Ayrıca Bursa Ulu Cami minberi, Amasya Bayezid Paşa Cami kapı kanatları, Amasya II. Bayezid Cami kapı ve pencere kanatları, İstanbul Şehzade ve Süleymaniye camilerinin kapı kanatları ve vaaz kürsüsü, İstanbul Yeni Cami ve Sultanahmet camilerinde görülen tezyinat, ahşap oymacılığının Osmanlı mimarisinde geldiği noktayı anlatan en güzel örneklerdir (Can ve Gün, 2011).

Türklerin Anadolu’ya getirdikleri bir diğer süsleme tekniği alçı ve stuko

süslemedir. Bu teknik hemen hemen her dönemde kullanılmış, özellikle tuğla kullanımının yaygın olduğu coğrafyalarda, alçı süsleme de yoğun olarak kullanılmıştır. Abbasi mimari tezyinatının en belirgin özelliği olan alçı süsleme, Selçuklu döneminde de önemini korumuş, 14. ve 15 yüzyıllarda Osmanlı mimarisini süsleyen önemli bir unsur olmuştur. Osmanlı yapılarında tuğla malzemede kendini gösteren alçı süsleme; kubbe ve tonoz içlerinde, çeşitli geometrik motif ve üçgenler oluşturularak kullanılmıştır. Ayrıca Osmanlı yapılarında görülen bir diğer süsleme unsuru ‘malakâri’ tekniğidir. Alçı sıvanın mala yardımıyla oyulması sonucu doğmuş olan bu teknik, kapalı mekânlarda örtü sisteminin tezyinatında ve duvarlarda görülür (Doğanay, 2012). Türklere özgü olan malakâri tekniğinin Osmanlı mimarisindeki en eski örneği; Bilecik Orhan İmaretî’nde, kemer ve kubbe içlerinde görülmektedir.

Anadolu Türk sanatının erken tarihli yapıların tezyinatında görülen bir diğer tekniği kalem işi süsleme; kalem gibi ince hassas fırçalar yardımı ile farklı renkte boyalar kullanılarak binaların yüksek bölgelerini süslemek için sıva, ahşap ve taş üzerine uygulanan bir tekniktir. (Can ve Gün, 2011). Tahrip olması diğer süsleme tekniklerine oranla daha kolay olan kalem işi; yapıların iç tezyinatında, özellikle kubbe ve tonoz gibi mimari unsurların tezyinatında görülür.

Osmanlı mimarisinde kalem işi tezyinatı önemli bir yere sahiptir. Erken Osmanlı döneminde inşa edilen Bursa Yeşil Cami ve Edirne Muradiye Cami’nde görülen kalem işi süsleme, Osmanlı sanatının zenginliğinin bir göstergesidir. Kalem işi süsleme asıl gelişimini klasik Osmanlı döneminde yaşamıştır. Yapıların hemen hemen hepsinde kalem işine rastlanır. Geometrik bölmeler içine yerleştirilmiş rumî, palmet ve hataî motifleri süsleme programını oluşturur. Geç Osmanlı döneminde, sanatta görülen Barok ve Rokoko etkileri kalem işi tekniğiyle yapılara işlenmeye Sarayı’nda yer alan kalem işlerinin duvar resmine yaklaştığı daha natüralist örnekler görülmektedir (Can ve Gün, 2011).



Şekil 13: Geç döneminde Osmanlı tezyinatına giren akant yaprağı uygulamaları (Akar ve Keskiner, 1978).

Osmanlı mimarisinde Mimar Sinan önemli bir yere sahiptir. Osmanlı mimarisine altın dönemini yaşatan Mimar Sinan, yalnızca plan tasarımlarıyla değil, inşa ettiği yapılarda uyguladığı süsleme programlarıyla da dikkat çeker. Yapılarına, motifleri kimlik ve ruh kazandıran bir üslupla işlediği görülür.

Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılarda tasarım anlayışı; Osmanlı camisinin iç mekânı mimari, toplumsal ve ruhsal olarak 'çekirdek' merkezi temsil eder. Mezar yapıları ise ölümü temsil eder. Toplumun bir araya geldiği avlu ortasında cami, yer ve gökyüzünün birleştiği yer olarak görülürdü. İç mekân, tabandan başlayarak örtüye kadar kademe kademe ruhsallaştırılırdı. Yapının kubbesi ise gökyüzünü temsil etmekteydi. Tabanın geometrisi insan hareketine düzen getirirken, örtü sistemi kutsal gücü simgeliyordu (Erdem, 2011).

Koca Sinan'ın inşa ettiği camilerde, süsleme programının ayrıntılara değil, belli başlı öğelerde toplandığı görülür. Bezemeler merkezde toplanarak gözü yukarıya çeken bir program uygulanmıştır. Mekânın ferahlığı ve dinginliği ön plandadır. Bu sayede farklı öğeler yapıda kendini belli eder ve yapı bir kitap gibi

okunmaya başlar. ‘Her şeyden önce dikkati çeken ana kubbe veya yönlendirme yaratan mihrap, kubbe çevresini tanımlayan sütunlar ve payeler diğer öğelere göre daha çok vurgulanır. Ayak ya da sütun başlıklarına mermer işleme, alçı kornişler, renkli mermer taşları, kubbelerde, tambur ve tonozlarda kalem işi süslemeler görülür. Bitkisel motifli ya da hat yazı süslemeli çinilerin parlak yüzeyleri, turkuaz renkleri ile mermerin sıcak beyazı ve ahşap işçiliğinin koyu tonları birbirleri ile karşıtlık oluşturur. Çiçek motifleri yakından bakıldığında sıcak kırmızı renkleri ortaya çıkar. Aksi halde renk çeşitliliği kısıtlı tutulmuş, en çok mihrap yanındaki pencerelerin renkli camlarında kullanılmıştır. Arkadan ışık geldiğinde, renkli camlardan süzülen güneş ışınları duvarlarda renk oyunları yaratır. Daha geç dönem Osmanlı camileri incelendiğinde, Mimar Sinan’ın Camileri’nde rengin ne denli ince işlendiği görülür. Selimiye Cami’sinde görüldüğü gibi renkler ışığın etkisini vurgular, sıcak ve soğuk karşıtlıkları uygulanır. Diğer bezeme öğeleri ışığa karşı ilginç dokular oluşturan pencere kafesleri, minber üstündeki ve parmaklıklardaki ince taş işçiliği ve oymalarıdır’ (Erdem, 2011).

Türk mimarisinde ilk dönemlerden beri, hem süsleme hem de fonksiyonel özelliği nedeniyle tercih edilen cam malzeme, mimari tezyinatın önemli bir bölümünü oluşturur. Yüzyıllar boyunca farklı tekniklerde farklı amaçlarda kullanılmış olan cam, Osmanlı döneminde ayrı bir öneme sahiptir. Bu dönemde vitray denilen renkli cam sanatı gelişim göstererek pek çok anıtın tezyinatında kullanılmıştır. Osmanlı mimarisinin başyapıtları; Süleymaniye Cami, Üsküdar Mihrimah Cami, Yeni Cami, Nur’u Osmaniye Cami’de bulunan vitraylar, Osmanlı tezyinatının geldiği noktayı yansıtan en güzel örneklerdir (Can ve Gün, 2011).

Sonuç itibarıyla, figür tasvirinden kaçan ve doğada gördüğü eşyaları birebir taklit etmeyen Müslüman sanatçılar, kendilerine has bir üslup geliştirmeyi başarmışlardır. Gelişen üslup ve teknikler inşa edilen anıtlara başarılı bir şekilde uygulanmış, özellikle Osmanlı döneminde Türk sanatı altın çağını yaşamıştır. Tevhit inancının merkezde olduğu bir sanat kültürü oluşturarak, dünya tarihi açısından önemli eserler vermişlerdir (Doğanay, 2012).

4.1.1. Erken Osmanlı Yapılarında Kubbe Tezyinatı

Anadolu Selçuklu Devleti’nin yıkılmasından sonra kurulan birçok beylikten

birisi olan Osman Beyliği, 1326 yılında Bursa'yı fethetmiş ve 1335 yılında bu şehri başkent ilan etmiştir. Bu tarihten itibaren Bursa, birçok padişahın tahta çıkışına sahne olmuş ve Erken Osmanlı mimarisinin temellerinin atıldığı önemli bir coğrafya olmuştur. Zamanla devlet haline gelen Osmanlı'nın gelişimine şahitlik eden bölgeye padişahlar kendi isimlerini taşıyan külliye inşaa etmişlerdir. 1362 yılında Edirne'nin fethedilmesi ve kısa bir süre sonra başkent ilan edilen şehirde, hızlı bir şekilde imar faaliyetleri başlamıştır. 1453 yılında İstanbul'un fethedilmesiyle, imar süreci bu bölgede hız kazansa da Bursa ve Edirne şehirleri Osmanlı döneminde hiçbir zaman önemini kaybetmeyen iki şehir olarak kalmıştır (Gürhan, 2007). Erken Osmanlı dönemi mimarisi, İstanbul'un fethedildiği sürece kadar Bursa ve Edirne şehirlerinde gelişim göstermektedir.

Erken Osmanlı dönemi, Klasik Osmanlı mimarisinin alt yapılarını oluşturan, teknik ve sanat kültürünün temellerinin atıldığı dönem olması nedeniyle oldukça önemli bir yere sahiptir. Çok çeşitli zevklerin, motiflerin kullanıldığı ve mimarinin gelişimiyle birlikte tezyinatında gelişerek sürdürüldüğü ve dünya tarihi açısından önemli eserlerin doğmaya başladığı bir devirdir.

Erken Osmanlı mimarisinde; yapı programı, kullanılan teknikler, malzemeler, örtü ve örtüye geçiş elemanları Orta Asya, Çin, Hint mimari gelenekleri, Selçuklu, Kafkas, Ermeni, Suriye ve Anadolu Selçuklu mimarisinde görülen etkiler hissedilmektedir (Kula Say, 2007). Coğrafi yakınlığın mimari kültürler üzerindeki etkisi de Bizans, Roma ve Batılı mimari unsurların Osmanlı mimarisine ve sanatına da girmesini sağlamıştır.

Erken Osmanlı mimarisinde görülen süsleme teknikleri şu şekildedir; alçı, ahşap oymacılığı, çini, keramik, sırlı tuğla, kalem işi, malakârı, mukarnas (geçiş öğelerinde kullanılan bezeme türü), taş işçiliği.

Ancak her çeşit süslemenin aynı mimaride toplandığı yapı olarak; Bursa Yeşil Cami'nin Osmanlı ve Türk mimarisinde yeri ayrıdır. Camide görülen hataî grubu bitkisel motifler ve rumî motifi, Osmanlı döneminde süsleme sanatının ulaştığı olgunluğu ve kompozisyonda sağlanan dengeyi kanıtlayan önemli bir örnektir.

Türk sanatında çok eski bir tarihe sahip olan tuğla süsleme tekniği, yapıların içinde ve dışında yer alarak süsleme kompozisyonunu zenginleştiren bir unsur olmuştur. Erken Osmanlı döneminde de yapıların tezyinatında çok fazla tercih

edildiği görülmektedir. İlk dönemlerde tuğlanın yatay ve dikey surette yerleştirilmesiyle geometrik şekiller oluşturularak süslemenin meydana getirildiği görülmektedir. Tonoz ve kubbelere çeşitli boyut ve biçimlerde yerleştirilerek tuğlalar kaplama malzemesi olarak kullanılmıştır (Aslanapa, 1971).

Bursa Orhan Cami'nin ilk inşasında kullanılan teknik ve malzemelerin kaynaklardan öğrenildiği şekilde, tuğla malzemenin Osmanlı mimarisinde görüldüğü ilk örnek olduğu anlaşılmaktadır. Kurşunlu'da bulunan kervansaray, taş ve tuğla malzeme birlikte kullanılmış ve bu gruba örnek bir yapıdır. Portaldeki alınlıkta yer alan taş ve tuğla malzemenin zikzak oluşturularak süsleme meydana getirilmiştir. Benzeri denemelerin yapıldığı erken tarihli bir diğer örnek Issız Han'da görülür. Tuğla süsleme girişin iki yanındaki kemer dolgusuna işlenmiştir (Demiriz, 1979).

Erken Osmanlı döneminde Bursa; taş ve tuğla tezyinatının görüldüğü önemli bir merkezdir. Gülçin Hatun Türbesi, Yıldırım Medresesi ve Darüşşifası, İbrahim Paşa Cami, İbni Bezzaz Cami, Muradiye Medresesi, Selçuk Hatun Cami gibi yapılarda, tuğla taş malzemeye birlikte kullanılarak bezeme oluşturulduğu görülmektedir. Anadolu'nun doğusuna gidildiğinde de tuğla tezyinatının yapılarda kullanıldığı görülmektedir. Gümüş'te bulunan Hacı Halil Paşa Medresesi, Ankara Karacabey Türbesi tuğla süslemenin görüldüğü diğer yapı örnekleridir.

Bursa İbrahim Paşa Cami, Zengiler Cami ve Abdülatif-i Kudsi Türbesinde; kemerlerde oluşturulan zencirek, meander gibi ilginç geometrik motiflerin tuğla tezyinatında görülen ilk kompozisyon örnekleridir (Ayverdi, 1953). Ayrıca tuğlaların radyal yerleştirilmesiyle elde edilen rozetler, Erken Osmanlı mimarisinde cephe süslemesinde önemli bir yer kaplar. Bursa Orhan Cami, Yenişehir Seyyid Mehmed Dede Zaviyesi, İznik Nilüfer Hatun İmaret, Lala Şahin Paşa Türbesi, Bursa Timurtaş Cami, 14. Yüzyıla tarihlendirilen ve rozet uygulamasının belli bir düzen olmaksızın yapı süslemelerinde kullanıldığı bazı yapı örnekleridir (Çetintaş, 1946).

Yapıda belli bir noktayı süsleyen rozetlerin yanında, çökertme ve düz yüzey üzerinde oluşturulan süslemeler sayesinde aynı sonuca varılmaktadır. İznik'te bulunan Nilüfer Hatun İmaretinin bir duvarında rastgele yapılmış böyle bir pano bulunur. Son cemaat yeri cephesinde tuğla malzemenin süsleme oluşturduğu yapılar da mevcuttur. Bursa Hüdavendigâr camii, Timurtaş camii, Muradiye camii ve Muradiye medresesi bu süslemenin uygulandığı yapılardır (Ayverdi, 1953).

Bursa'nın cami ve mescitlerine has bir özellik olan; son cemaat yerinde bulunan orta kubbe kasnağının yükseltilmesiyle meydana gelen kalkan duvarında taş ve tuğla malzemelerle süsleme oluşturulmuştur. Ayrıca kemer ve nişlerde tuğla bezeme örneklerine rastlanmıştır. Bu çeşit tuğla süsleme örnekleri 1440 yıllarında görülmeye başlanmıştır (Ayverdi, 1953).

Erken Osmanlı döneminde özellikle cephelerde oluşturulan tuğla bezeme tekniği, bütün coğrafyalarda kullanılmış ancak inşa edilen yapılar incelendiğinde, bu tekniğin Bursa ve çevresinin asıl karakteristik yapısını oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Bu dönemde inşa edilen yapılarda kubbe geçişlerinde farklı unsurlar tercih edilmiştir. Özellikle yapıların vurgulanmak istenen noktalarında; camilerin mihrap önü bölümü, giriş bölümü, son cemaat yerinin orta bölümü gibi yerlerde bulunan kubbelerin geçiş unsurlarında Osmanlıya özgü üçgen kuşaklar, mukarnaslar yerleştirilmiştir. Işık gölge oyunu ve üç boyutluluğu vurgulayan geometrik biçimde tasarlanan bir sistemdir (Grabar, 1964).

Türk ve İslam mimarisinin önemli süsleme elemanlarından biri de mukarnaslardır. Mukarnas; İslam sanatında çok fonksiyonlu yönüyle tercih edilen iç boyutlu bezeme tekniğidir. Pek çok yapıda kullanıldığı görülen mukarnas, ilk dönemlerde işlevsel özelliği nedeniyle kullanılmaya başlanmıştır. İlk örnekleri alçı malzeme ile yapılan mukarnas; niş, sütun başlıkları, tonoz ve kubbe tezyinatında, duvarlarda ve örtü elemanlarında geçiş işlevi gören yüzeylerde görülmektedir (Kuban, 2016).

Bursa Hüdavendigâr Cami, Yıldırım Medresesi'nde kubbe geçişleri mukarnaslarla sağlanmış, zengin geometrik bezemelerle süslenmiştir. Bu dönemde, Mukarnas süsleme tekniğinin en zengin örnekleri hamam yapılarında görülmektedir. Mudurnu Yıldırım Hamamı, Bursa İbrahim Paşa Hamamı ve Edirne Beylerbeyi Hamamı mukarnas süslemenin kullanıldığı örnek yapılardır (Demiriz, 1979).

Bursa Yıldırım Cami'nde görülen mukarnaslar, taş bezeme tekniği ile titizlikle işlenmiş, süslemeler yapıya ayrı bir önem kazandırmıştır. Ayrıca yapıda; zencirek ve geometrik motifleri, yazı kuşakları ve palmetler süsleme kompozisyonunda kullanılmıştır. Aynı külliyyede bulunan medreselerde taş süslemenin oldukça sade yapıldığı görülmektedir. Yıldırım Medresesi'nde taş tezyinatı, mukarnaslarda basit geometrik şekillerle ve girişte bulunan rozetlerle

sağlanmıştır.

Mukarnas, yapıların portal ve mihrap tezyinatında da çok fazla tercih edilen bir tekniktir. Bursa Bedrettin Cami, Umur Bey Namazgâhı, Nalbantoğlu Cami mihraplarında, tek süsleme mukarnasla sağlanmıştır. Ayrıca Yeşil Medrese'nin yan eyvanlarında, Yeşil Türbe'nin portal nişlerinde uygulanan mukarnaslı tezyinat çini ile birlikte oluşturulmuştur (Demiriz, 1979).

Türk sanatının en başarılı süsleme tekniklerinden biri olan çini, Erken Osmanlı mimari tezyinatında çok fazla tercih edilmiştir. Bu dönemde, 13. yüzyılda görülen teknikler sürdürülmüş, Selçuklu geleneği devam ettirilmiştir. 14. Yüzyıla gelindiğinde çini kaplama örneklerine rastlanmamıştır. Yalnızca İznik Yeşil Cami minaresinde mozaik ve sırlı tuğla karışımı, basit geometrik süsleme görülür (Kuban, 2016). Erken Osmanlı döneminde görülen çini teknikleri; sırlı tuğla, çini mozaik, düz çini plakadır. İlk dönemlerde mozaik çini tekniği kullanılmış, ilerleyen dönemlerde Osmanlı kendi mimarisine has yeni üslup ve teknikler geliştirmiştir. Renkli çini levha kullanımı yalnızca Osmanlı döneminde inşa edilen yapıların tezyinatında görülen bir tekniktir. Orhan İmareti (1335) kazılarında bu teknikte bezenmiş duvar kalıntılarına rastlanmıştır (Aslanapa, 1964).Orhan Cami'nde mihrap bölümü dışında kalan kısımlar çini panolar yerleştirilerek süslenmiştir. Bursa Yeşil Cami, Yeşil Türbe ve Medresesi'nde, Muradiye Cami ve Medresesi'nde çok büyük ölçüde çini tezyinatın kullanıldığı yapılardır. Farklı bir örnek ise Ankara Karacabey Cami minaresinde görülür. Farklı renklerde bezenen minareye çini panolar yerleştirilmiştir (Demiriz, 1979).

Çağın en önemli çini bezeme örnekleri, Bursa ve Edirne şehirlerinde inşa edilmiştir. Edirne'de bulunan Muradiye Cami'nin mihrabı sır üstü ve renkli sır tekniğiyle yapılmış çinilerle kaplıdır. Yeşil Cami mihrabında görülen süslemeyle benzerlik gösterir ancak çok daha geniş bir tasarım ürünüdür. Altıgen ve üçgen formda mavi-beyaz çinili duvar kaplamaları, çini tezyinatının farklı bir üslubunu sergiler. Osmanlı çinilerinde görülen desenlerden farklıdır ve Uzakdoğu ya da Türkistan etkilerinin olduğu düşünülmektedir (Kuban, 2016).

Bursa Yeşil Cami, Osmanlı tezyinatının en başarılı örneklerinden biri olarak tarihe geçmiş, barındırdığı çini tezyinatıyla da nadide bir anıt özelliği kazanmıştır. Çinileri, renkli sır tekniğinde, bir kısmı kabartma ve kazıma tekniğinde yapılmıştır.

Firuze, lacivert, sarı, yeşil ve beyaz renklerin kullanıldığı çinilerde yer yer kırmızı kontur bulunması ilginç bir özelliktir. Bazı bölümlerde altın yıldız kullanımına da rastlanmıştır. Caminin duvarlarında, 2,5 metreye kadar yeşil çini kullanılmış, iç mekânda duvar yüzeyleri, minber, mihrap, hünkâr mahfili, giriş eyvanı ve yan eyvanlarda çini tezyinatı görülür. Ağırlıklı olarak bitkisel bezeme tercih edilmiştir (Cura, 2008).

Osmanlı çiniciliğinin il evresinde, çini mozaik, mavi renkli veya firuze renkli çinilerle pek çok özgün eserler üretilmiştir. Bu evre bu tekniklerin terk edilmesi, yeni tekniklerin üretilmeye başlamasıyla sona erer. Yeni çini merkezi İznik'in ön plana çıkmaya başlaması, sır altı tekniği ile doğu etkili çinilerin de kullanımının bırakılmaya başlaması, çini tezyinatını başka bir boyuta taşımıştır (Kuban, 2016).

Türk-İslam tezyinatının önemli bir bölümünü oluşturan keramik süslemenin, Osmanlı mimarisinde kullanımına çok az yapıda rastlanmıştır (Aslanapa, 1965). Ali Yakup Cami mihrabında yer alan tabakta, Hacı İvaz Mescidi'nin harimi ve son cemaat yerinde birer tabakta, molla büyük mescidi mihrabında 29 çeşit tabakta keramik süsleme örnekleri görülmektedir (Demiriz, 1979).

Osmanlı mimari sanatında taş işçiliğinin yanı sıra alçı süsleme de oldukça geniş bir yer kaplar. Hemen hemen tüm motiflerin kullanıldığı alçı tekniği yapıların pek çok unsurunda görülmektedir. En erken tarihli örnekleri 1335 yılında inşa edilen Orhan Bey İmaretinde görülmektedir. Bursa Yıldırım Cami ve Yeşil Cami'de ocaklı ve nişli duvarlarda alçı tekniği görülmektedir. Osmanlı mimarisinin şaheserleri sayılan eserlerde görülen alçı süsleme birbirine oldukça benzer kompozisyonda bezenmiştir. Bazı örneklerde alçının küçük çini levhalarla süslediği görülse de ana malzeme alçıdır. Erken dönemde yer alan örneklerin çoğu tabhaneli camilerin ibadete mahsus olmayan yerlerinde görülür (Demiriz, 1979).

Bilinen bazı istisnai örnek yapılarında, alçı süsleme mihrapların tezyinatında görülür. Ahi Yakub Cami ve Gecik Mescidi'nde bulunan süsleme alçı malzeme ile geometrik ve rumî motiflerle bezenmiştir. Kalıplama tekniğiyle yapılan bu mihraplar, tezyinat bakımından oldukça zengin bir kompozisyon oluşturur. Yine de yaratıcılık bakımından, tabhaneli camilerin duvar tezyinatıyla kıyaslandığında ikinci planda kalsa da dönemin sanatını anlamak açısından önemli bir yer kaplarlar (Demiriz, 1979).

Malakâri tekniği, sıva tabakasının üzerine alçı malzeme ile oluşturulan kabartmanın renklendirilmesiyle elde edilmektedir. Stuko ve kalem işinin de uygulandığı örnekleri mevcuttur. Erken Osmanlı mimarisinde tespit edilen tek malakâri örneği; eski Bilecik'te bulunan İmaret'in kemerlerinde ve örtü sisteminde görölmektedir. Kesin olmamakla birlikte malakâri tekniğinin uygulandığı tahmin edilen bir diğer yapı Fatih döneminde yapılan Çinili Köşkün kubbesinde bulunur (Ayverdi, 1953).

Kalem işi veya kalemkârı olarak anılan süsleme tekniği; ahşap, sıva ve taş üzerine genellikle fırça ile renkli boyalar kullanarak meydana getirilen süsleme çeşididir. En erken tarihli örneği, 14. Yüzyılın ortalarına tarihlendirilen İznik Kırğızlar Türbesi'dir. Farklı örneklerinin bulunamaması veya orijinal olmaması gibi nedenler erken dönem kalem işi tekniğinin gelişim aşamasını incelemeyi zorlaştıran önemli sebeplerdir. Bu dönemde geometrik, hataî ve rumî motiflerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı tahmin edilmektedir (Demiriz, 1979).

Erken Osmanlı döneminde Bursa ve Edirne'de inşa edilen yapılarda çok başarılı kalem işi örneklerine rastlanmıştır. Bursa Yeşil Cami'nde son yıllarda keşfedilen kalem işi süslemeleri rumî motifli, ağırlıklı olarak nesih ve kufi yazılıdır. Bursa Şehzade Ahmed Türbesi, Edirne Beylerbeyi Cami'nin kalem işi tezyinatı, Yeşil Cami'nde farklı olarak rumîli kıvrak dallarla bezeli yazılar oluşturularak sağlanmıştır. Yeşil Cami'nin mihrap önü ve kapalı avluyu çevreleyen kalem işi süslemelerin benzerine başka bir yapıda rastlanmamıştır. Edirne Muradiye Cami'nde görölen kalem işi süslemeler, Osmanlı tezyinatında ayrı bir yere sahiptir. En az üç katmandan oluşan süslemenin, ilk katı erken döneme aittir. Rumî, hataî ve yazı motifleri görölen süslemede, bitkisel süsleme motifleri de eklenerek zengin bir süsleme oluşturulmuştur (Demiriz, 1979).

Kalem işi, tahrip olması çok kolay bir tezyinat tekniğidir. Sıva dökülmesi, aşırı nem gibi etmenler bozulmasını kolaylaştırır. Ayrıca yapıların restorasyonu sırasında orijinal kalem işlerinin kaybolup, yeni motiflerin doğduğu örnekler de mevcuttur. Bu nedenler, Osmanlı sanatında kalem işi süslemenin gelişim sürecinin incelenmesini zorlaştırmıştır. .

Anadolu Türk sanatında oldukça önemli bir yere sahip olan ahşap oymacılığının en seçkin örnekleri Osmanlı döneminde verilmiştir. Malzemenin kolay

işlenebilmesi tezyinatın zenginleşmesinde ve gelişmesinde önemli etmendir. Levhaların dik ve yatay olarak, çeşitli profiller oluşturacak şekilde oyulmasıyla yapılan bir tekniktir. Yapılarda, tamamı ahşap levhadan oluşturulduğu gibi ahşap çerçeve içinde farklı panolarla da oluşturulur. Mimariye bağlı ahşap eserler, minberleri, kapı, pencere kanatları, parmaklıklar ve şebekeler şeklinde gruplandırılır. Bilinen en eski eser İznik Orhan Caminin yekpare levhadan yapılmış, rumî motifli pencere çelengidir (Ayverdi, 1953).

Ankara Karanlık Mescidi'nin 15. yüzyıla ait kapısı, yekpare levhadan çeşitli boylarda dikdörtgen panolardan yapılmıştır. Başlıca süslemesi yazı ve rumîlerle sağlanmıştır. Ankara Karacabey Cami kapısında da aynı teknik ve süslemeler görülmektedir (Demiriz, 1979).

Erken Osmanlı dönemi, Beylikler döneminde kullanılan tezyinatlarının mimari yapılara uygulanarak devam ettiği bir süreçtir. Natüralist karakterler ağırlıklı olarak tercih edilmiş ve üsluplaştırılarak tüm mimari unsurlarda uygulanmıştır. Çeşitli teknikler geliştirilerek meydana getirilmiş tezyinata sıklıkla görülen motifler; bitkisel, geometrik süsleme ve rumî-palmet-lotus grubudur.

Rumî, Anadolu'da çok sevilen ve kullanılan bir motiftir. Tezyinata çoğunlukla lotus ve palmetle birlikte işlendiği görülmektedir. Lotus, Eski Mısır tarihine kadar uzanan çok eski bir bezeme türüdür.

Osmanlı sanatında çeşitli şekillerde stilize edilmiş motifler, dönemin sanat üslubuna uydurularak kullanılmıştır. Palmet ve lotus motifleri, değiştirilmiş rumîli motiflerle birlikte kullanıldığı görülmektedir. Motifler sanatçıların ellerinde farklı şekillerde yorumlanarak, değişik şekillerde görülmektedir (Demiriz, 1979).

Erken Osmanlı döneminde rastlanılan süslemeler geçiş sürecinin eserleridir. Anadolu Selçuklu ve İslam sanatının etkileri yoğun bir şekilde hissedilir. Bu dönemde Osmanlı mimarisinde, Anadolu Selçuklu mimarisinin tezyinat malzemesi olan tuğla ve çini kullanımının azaldığı görülmektedir. Özellikle Selçukluların tezyinat oluştururken tercih ettiği çini, erken dönemde terk edilmeye başlanmış, Osmanlı yavaş yavaş kendi üslubunu oluşturmaya başlamıştır (Ülgen, 1962). Bursa yapılarında, Edirne'deki yapılara oranla daha fazla çini kullanıldığı görülür. İncelediğimiz erken dönem yapılarından, Edirne Muradiye Cami'nin mihrap ve mihrap sofasında, Üç Şerefeli Cami'nin avlusunda yer alan iki pencerenin üzerinde

çini tezyinat görülürken, Edirne Eski Cami’de ise kullanımına rastlanmamıştır (Baysal, 2013).

Erken Osmanlı mimarisinde kubbeler çini tezyinatı yerine kalem işi tekniğiyle süslenmiştir. Selçuklu yapılarında kubbe tezyinatı tamamen çiniyle sağlanırken, Erken Osmanlı camilerinde kalem işi tezyinatıyla sağlanmıştır. Bu dönemde inşa edilen camilerde yoğun kalem işi süsleme programları görülür. Bunun birinci sebebi; Bizans yapılarında uygulanan yoğun fresk ve mozaik tezyinatıyla, Selçuklu ve Beylikler dönemi yapılarının kubbelerinde yoğun çini ve nakış süsleme Osmanlı mimarisini de etkilemiş olmasıdır (Bağcı, 2002). İkinci nedeni ise yeni arayışlar içerisinde olan Osmanlı mimarisi, kubbelerde ortaya çıkan oran bozukluklarına çözümü yoğun süsleme programları uygulayarak bulmuştur. Osmanlılar ilk dönemden itibaren cami mimarisinde geniş ve kapalı mekân tasarımı için uğraşmış ve bu sorunu çözmek için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Özellikle cami yapılarına büyük iç mekânı tek bir kubbeyle örtmek için çareler aramış, bunun neticesinde de kubbe kasnağını yükseltmiştir. Böylece büyük kubbelerin yüksek kasnaklarına pencereler açılarak aydınlatma sağlanmıştır (Önge, 1987). Yapı duvarlarında kubbeye geçiş İslam kaynaklı Türk üçgeniyle ya da mukarnaslı tromplarla sağlanmıştır (Kuban, 2004). Bizans mimarisinin özelliği olan pandantif uygulamasının bu dönemde çok fazla tercih edilmediği görülür (Hasol, 1993).

Işığın ve akustiğin hesaplanmasıyla tasarlanan cami yapılarında öncelik, ibadet için elverişli bir mekân elde etmektir. Erken Osmanlı mimarisinde bu arayış ve çabalar ölçülerin fazla büyümesine ve dolayısıyla oranın bozulmasına neden olmuştur. Bunun sonunca camilerde yoğun tezyinat programları uygulanmıştır. Daha sonraki dönemlerde, mimarinin olgunlaşması ve aranan çözümlerin bulunmasıyla tezyinat programında sadeleşme görülmüş, erken dönemde görülen yoğun tezyinat zamanla azalmıştır. Mimaride ki geniş ve engelsiz mekân sorununun çözülmesiyle hem mimaride hem de tezyinatta sadelik ön planda olmuş, Osmanlı mimarisi kendi klasiğini oluşturmuştur (Baysal, 2013).

Erken dönem Osmanlı tezyinatında; Selçuklu süslemelerinde uygulanan sekizgen motifler azalmaya başlamış, altıgen ve yıldız motifleri artmaya başlamıştır (Cansever, 2007). 14. yüzyılın ortalarına doğru sıva üstüne uygulanan süsleme tekniklerinde; Uzak Doğu geleneklerine bağlı olarak manzara tasvirleri ve Orta Asya

geleneği olan hayat ağacı tasvirleri uygulanmaya başlanmıştır. Yapıların iç tezyinatında bitki motiflerinin çeşitliliği artmış ve motiflerde natüralist üsluba bir yönelme görülmüştür (Mülayim, 1982).

Tezyinatta en çok kullanılan geçmeler ve düğümler dönemin karakteristik özelliğini oluşturur. Bu geçmeli ve düğümlü motifler Selçuklu sanatının etkileridir. Uygulanan çoğu geometrik motifin de çıkış noktası düğüm motifidir. Bu motifin örneklerini kalem işi süslemenin yoğun olarak uygulandığı Edirne Muradiye Cami'nde görmek mümkündür (Baysal, 2013).

Erken Osmanlı mimarisinde Timur etkileri yoğun olarak hissedilmektedir. Dönemin önemli sanatçısı Nakkaş Ali, İran ve Orta Asya'lı sanatçılarla çalışmış ve Timur sanatını öğrenmiştir. Bursa'ya geri dönerek Semerkant'ta öğrendiklerini Osmanlı üslubuyla harmanlayarak eserlere yansıtmıştır. (Köprülü, 1921). Hacı İvaz Paşa, Bursa Yeşil Cami ve Türbesinde ve Edirne'deki bazı yapılarda çalışan Nakkaş Ali'nin bu üslubu yapılarda görülmektedir (Bağcı, 1995).

Uygulanan süsleme programı; Tebriz, Semerkant bölgelerindeki tezhip sanatıyla benzerlik gösterir ancak erken Osmanlı dönemindeki kalem işlerinde uygulanan motifler iri ve karmaşıktır. Bu özelliği rumî motifinde görmek mümkündür. Oluşturulan kompozisyonda rumî motifi tek ya da birbirleriyle bağlantılı olarak uygulanmıştır. Ayrıca renkli şeritlerle ya da düğüm motifleriyle birlikte kullanıldığı örnekler de mevcuttur. Rumî motifi; sade, hurdeli, dilimli veya dendanlı olarak işlenmiş, oldukça abartılı ve detaylı uygulamalar da görülmektedir. Dilimli rumîlerde uzatılmalar görülmüş, iç kısımlarına münhaniler yerleştirilmiştir. Bazı rumî motiflerine yaprak motifleri de eklenerek ilginç bir tezyinat sağlanmıştır. Tüm rumî motiflerinde renkler üç ya da dört kademeli olarak kullanılmış, bu sayede tonlama oluşturulmuştur (Baysal, 2013).

Hataî grubuna ait çiçekler ve yapraklar, vazoda çiçek buketleri ve üsluplaştırılmış çiçek motifleri erken dönem tezyinatında görülen uygulamalardır. Günümüzde '*Baba Nakkaş Üslubu*' olarak bahsedilen kıvrımlı yaprak ve hataî motiflerinin temeli bu dönemde atılmıştır (Baysal, 2013).

Erken Osmanlı döneminde uygulanan süslemeler simetriye dayalıdır (Demiriz, 1979). Ancak desenler simetrik uygulansa da eklenen küçük motif ve detaylar bu simetriyi bozmuştur.

Dini mimari tezyinatının önemli bir bölümünü yazı sanatı kaplar (Alparslan, 2007). Hüsni Hat olarak nitelendirilen güzel yazı yazma sanatı özellikle camilerin vazgeçilmez ögesidir. Süslemenin yanında yapılarda inşa, usta ve tarih gibi özellikler bu teknikle belirtilerek, yapının belgesi niteliği de kazandırılmıştır. İslam'ın ilk dönemlerinde beri kullanılan yazı sanatı, sanat olma yolundaki adımlarını mimariyle birlikte atmıştır (Berk, 1955).

Özellikle yapıların cephe ve iç tezyinatında; kubbe, kuşak, mihrap, pandantif, alınlık gibi mimari öğelerde uygulandığı görülmektedir. Bu bölümlere; Ayet, Hadis'i Şerif, Esmâ'i Hüsnâ, Kelime'i Tevhid, Besmele ve dua gibi metinler hat sanatıyla bezenmiştir. Özellikle bu metinlerin yapılarda yer alması; hatırlatıcı özelliğinin yanında kısa, öz ve Kuran'ın özeti olmalarıdır (Sülün, 2007).

Erken dönem tezyinatında görülen yazı sanatı genellikle rumî motiflerle, celi uygulamalar ve zeminleri müzeyyen olmayan harf uygulamalarıyla oluşturulmuştur (Günüç, 1996). Selçukluların son dönemlerine kadar uygulanan süslü zeminler, Fatih döneminde tamamen kalkmış, oldukça sade tezyinatlar yapılarda yerini almıştır. Edirne Üç Şerefeli Cami'nden sonra inşa edilen Fatih Cami'nde bu sadelik görülmektedir (Günüç, 2007).

Erken dönemde Edirne'de inşa edilen yapılarda, Selçuklu etkisi olan celi sülüs devam ederken kufi yazı da zaman zaman celi sülüsle birlikte kullanılmıştır. Dönemin özelliğinden farklı olarak, iç içe veya iki ayrı satırda görülen celi-sülüs ve kufi kompozisyonu Beylik dönemi tezyinatından gelmektedir (Günüç, 1996). Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nde, Edirne Eski Cami'nde, Edirne Muradiye Cami'nde ve Edirne Üç Şerefeli Cami'nde bu tezyinat farklı malzemeler kullanılarak uygulanmıştır (İrteş, 2008).

Erken Osmanlı yapılarında görülen bir diğer yazı üslubu, ta'lik yazıdır. Bu teknik bu dönemde pek bir gelişim gösterememiştir. Edirne Darü'l-Hadis Cami ve Selçuk Hatun Mescidi'nin kitabelerinde uygulanmıştır (Tüfekçioğlu, 2009).

15. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı yazı ve motiflerinde gelişme görülmüş, nakkaşane üslubu oturmaya başlamıştır (İrteş, 2012). Dönemin süslemesinde kullanılan başlıca renkler; mavi, kırmızı, siyah ve beyazdır.

BURSA ORHAN GAZİ CAMİ

Cami, Bursa Ulu Cami'nin doğusunda yer almaktadır. Üzerinde bulunan kitabeden Orhan Gazi tarafından 1339 yılında yaptırıldığı anlaşılmaktadır (Ayverdi, 1989).Yapı, 1413 yılında yangın geçirmiş, 1417 yılında Çelebi Mehmed tarafından onarılmıştır. Yapının onarım sırasında tasarımının değişmiş olabileceği, dikdörtgen bölümlerin bazılarında kubbeden farklı örtü sistemlerinin olabileceği düşünülmektedir (Emir, 1994).

Dikdörtgen planlanmış yapı, yan mekânları bulunan camiler grubuna girer. Girişin güneyinde mihrap önü bölümü bulunur. Bu bölüm dışardan bakıldığında da görülmektedir. Giriş bölümünün iki yanına yerleştirilmiş iki mekân, doğu-batı ekseninde de dikdörtgen tasarlanmış iki mekân bulunur. Caminin kuzey cephesine yerleştirilmiş son cemaat yeri, beş bölümden oluşmaktadır.

Döneminde çok işlevli olarak kullanılan caminin, mihrap önünde bulunan ibadet mekânı diğer mekânlardan yüksek tutulmuştur. Asıl ibadet mekânının burası olduğu, diğer mekânların devlet işleri için veya dervişler tarafından kullanıldığı düşünülmektedir (Emir, 1994). Yapı sonraki tarihlerde onarım geçirmiş, günümüzdeki süslemeleri ise orijinal değildir.

Yapının üst örtüsünde kubbe ve tonoz kullanılmıştır. Yapıda toplamda 9 kubbe, 4 tonoz bulunmaktadır.

Mihrap üstü kubbesi, sekiz köşeli kaideye oturur. Kaidenin ortalarına kalem işi süsleme ile fırlak, göbekli altı köşe yıldız ve kenarlarında ikişer badem motifleri bezenmiştir. Kırmızı, sarı, mavi ve beyaz renklerle süsleme sağlanmıştır. Bunların ortasında kör kemerli kitabeler bulunur. Mihrabı örten kubbenin tezyinatı; kalem işi süsleme ile sağlanmıştır. Kırmızı, sarı, yeşil, beyaz, mavi ve siyah renklerin hâkim olduğu kubbe göbeğinde, süslemeler geometrik desenlerle oluşturulmuştur (Ayverdi, 1989).



Fotoğraf 1: Bursa Orhan Gazi Cami'nin mihrap üstünde bulunan kubbesi

Kubbenin dört yanında bulunan tromplarda prizmatik üçgenler bulunur. Her bir üçgenin içerisine birbirini tekrar eden rumî motifleri, uzanan dallar yer alır. Kırmızı zemin üzerine oluşturulan tezyinata; sarı, yeşil, mavi ve beyaz renkler kullanılmıştır. Kubbeğe yerleştirilen üç adet pencerenin başlıklarında, kubbe tezyinatına uygun kalem işi süslemeler görülür.



Fotoğraf 2: Kubbe geçişinde kullanılan prizmatik üçgenler

Harim kubbesinin göbeğine yerleştirilmiş motif, kubbenin orta bölümüne kadar devam eder. Stilize sekiz köşeli yıldız ana motifi oluşturur. Göbeğin merkezinde bulunan daire, siyah konturla sınırlandırılmış, ortası beyaz düz bir yüzeydir. Dairenin dört köşesine bağlanan sarı renkteki dallar, birbirlerinin alt ve üstünden geçerek geometrik desenler oluşturmuştur. Yıldız motifinin uçlarına kadar devam eden dallarda, kırmızı rengiyle tonlama verilerek, motife derinlik kazandırılmıştır. Ana motifin yüzeyinde kırmızı, mavi ve yeşil renkleri kullanılmış, desenlerin dış çizgisine farklı kalınlıklarda siyah renk eklenerek gölge etkisi oluşturulmuştur. Yıldız motifinin uçlarına, iki farklı tipte rumî motifi eklenerek kubbe tezyinatı sonlandırılmıştır. Kubbe kasnağında şerit halinde kırmızı, sarı ve yeşil renklerin tercih edildiği kuşak bulunur.



Fotoğraf 3: Kubbe içi süsleme detayı

Beş bölümlü son cemaat yerinin revakında iki merkezli sivri kemer bulunur. Üç sıra tuğla, bir sıra kesme taş yerleştirilerek oluşturulmuştur. Kemerler kesme taş silmelere oturur. Revakın iki yanı tonozla, orta bölüm kubbeye örtülmüştür. Orta kubbe, kalem işi tekniğiyle zengin baklava deseni kuşağa sahip kasnağa oturur.

Methal eyvan küçük bir kubbeye örtülüdür. Göbeğe yerleştirilmiş kalem işi süsleme, stilize geometrik motiflerle sağlanmıştır. Oldukça sade olan bu kubbenin ortasındaki bezemede; kırmızı, sarı, mavi ve beyaz renkleri kullanılmıştır.

EDİRNE ESKİ CAMİ

Edirne Eski Cami, Çelebi Mehmed tarafından 1414 yılında yaptırılmıştır. Erken Osmanlı dönemi mimarisinin özelliklerini taşıyan yapının mimari, Hacı Alâeddin'dir.

Kare planlı yapı, çok kubbeli ulu cami plan tipinde inşa edilmiştir. Eski Cami; dört büyük payenin etrafına sıralanan dokuz mekândan oluşur. Yapının merkezinde bulunan dört büyük payenin aralarına yerleştirilmiş kemerler aracılığıyla bölümler birbirinden ayrılır. Caminin ibadet mekânının kuzeyinde beş bölümlü son cemaat yeri bulunur. Yapının duvarlarında kesme taş, son cemaat yerinde ise tuğla-taş kullanıldığı görülmektedir (Aslanapa, 2005).

Yapının örtü sisteminde 10 adet kubbe ve 4 adet çapraz tonoz kullanılmıştır. Caminin ibadet bölümü dokuz bölüme ayrılmış ve her bölüm için birer kubbe kullanılmıştır. Son cemaat yerinin giriş aksında bulunun bölümün örtü sisteminde kubbe, yan bölümlerde çapraz tonoz kullanılmıştır.

Caminin taç kapı ve mihrap aksındaki üç kubbe diğer kubbelere göre daha yüksek tasarlanmış, geçiş öğeleri diğerlerine vurgulanmıştır. İbadet bölümünde taç kapının önünde yer alan kubbenin geçişi trompla sağlanmış, trompların iç yüzeyleri zengin kalem işi süslemeyle bezenmiştir. Yapının ortasında kalan kubbe, mukarnas dolgulu tezyinata sahiptir. Ve geçiş düz yüzeyli pandantifle sağlanmıştır.

Kubbelerin iç yüzeyi, sıva üzerine kalem işi süsleme tekniğiyle bezenmiştir. Harimin yanında bulunan kubbedeki süsleme; kubbe merkezinde, kubbenin orta bölümünde, kubbe eteğinde, kubbe kasnağında ve pandantiflerde olmak üzere 5 kademeli ve 18 taksimatlı olarak tasarlanmıştır.

Kubbenin göbek kısmına yerleştirilmiş motif, tezyinatın başladığı merkez süslemedir. Bu bölümden başlayan rumî motifinin sapları, uzanarak devam eder. Düğüm motiflerinin bulunduğu orta bölümde, kapalı formda dendanlar, yeşil ve kahverengi boya kullanılarak bezenmiştir. Rumî motifinin uzanan saplarında noktalar bulunmaktadır. On sekiz bölümlü devam eden süsleme kompozisyonu, geometrik şekillerle kubbe göbeğinden kubbe eteğine kadar devam eder. Orta bölümde yer alan nakışlar rumî motiflerin oluşturduğu bir tasarımdadır. Rumîlerden uzanan saplar altlı üstlü geçmeler meydana getirerek kapalı bir form oluşturmuştur. Saplarda; siyah ve yeşil renkleri görülür. Formların içerisine büyük rumî motifleri yerleştirilmiştir.

Motiflerde; kahverengi, beyaz, açık ve koyu yeşil, kırmızı renkleri kullanılmıştır.

Oluşturulan tezyinat ince bir şeritle sınırlandırılmıştır. Siyah zemin üzerine beyaz ve açık yeşil renkleri kullanılmış, tepelik tarzı motifler uç uca yerleştirilerek süsleme oluşturulmuştur.

Kubbe ortasında bulunan süsleme; aynı motiflerin tekrar edilerek oluşturulduğu otuz altı dendanlı motifin dizilmesiyle oluşturulmuştur. Dendanların uçlarına ve aralarına tiğ deseni eklenerek ana göbek kompozisyonu tamamlanmıştır.

Dört adet pencere bulunan kubbe eteğinde tezyinat; servi, meyve ağacı ve vazolu şemselerin işlenmesiyle sağlanmıştır. Kubbe kasnağında, yatay baklava dilimi ve ebrulu motifler yer alır. Pandantiflerin alt kısımlarında topraktan çıkan ağaç motifleri bulunur.



Fotoğraf 4: Edirne Eski Cami mihrap üstü kubbesi

Yapının süslemesinde bulunan ağaç ve vazolu motifler, dönemin tezyinatına uymaz. Bu motifler 18. yüzyıldan sonra Balkan cami tasarımlarında görülen bir uygulamadır.

Yapının mihrap önünde bulunan kubbesinde tezyinat; kalem işi tekniğiyle, 4

kademeli ve 16 taksimatlı olarak tasarlanmıştır.

Kubbenin ortasında sekiz köşeli yıldız motifi, süslemenin merkezini oluşturur. Bu motiften gelişen geometrik süslemeler, düğüm motifleri süsleme kompozisyonunu oluşturur. Kubbeeye son dönemlerde eklenen yazı kuşağında İhlas Suresi yazılıdır. Kırmızı zemin üzerine sülüs hat tarzında işlenen yazı kuşağında, Barok sanatının etkileri görülür. Burada 'Mustafa Nakşi' ve 'Ömer Hayrani' isimli iki imza bulunur.

Kubbeye bulunan motifler kubbeyi saracak şekilde tasarlanmıştır. Onaltı bölümlü rumî ve hataî motifleri, kubbenin göbeğinden eteğine doğru uzanan ve birbirini tekrar eden yoğun şemse motifleri kullanılmıştır. İç kenarlar geometrik zencerek, dış kenar sarmal zencerekle sınırlandırılmıştır. Turkuaz zeminli bölümde hataîler, açık yeşil zeminli bölümün tamamı rumî motifleriyle kaplıdır. Kartuş içlerinde buket tarzında hataî motifleri dönem özelliğini taşır.

Kırmızı zeminli kuşakta; sülüs hatla yazılı Hadis'i Şerif, yazının aralarında rumî motifleri serpiştirilerek tezyinat sağlanmıştır.



Fotoğraf 5: Edirne Eski Camii'nin minberin sağında yer alan kubbe

Yapının orta bölümünü örten kubbeye tezyinat; kalem işi tekniğiyle

sağlanmış olup, 6 kademeli ve 8 taksimatlı bir tasarıma sahiptir. Kubbenin ortasında sekiz köşeli yıldız motifi ve bu motiften kubbenin orta bölümlerine doğru devam eden beş sıra halinde dağılan geometrik motifli daire bulunur. Hale şeklinde dağılan yıldız motifinde rumî motifleri ve altmış dört adet tığla oluşturulmuş kompozisyon bulunur. Merkez motifin dış çizgisinden başlayan ve bazen eğrilerle bazen de dairesel şekilde kartuş şemseler halinde dışarıya doğru uzanmış olan kırmızı hatta şemseler sayesinde renk ayrımı elde edilmiş, uçlarına rumî motifler eklenerek son bulmuştur. Rumî motiflerinin iç yüzeylerinde kırmızı, yeşil ve beyaz renkleri kullanılmıştır.

Kubbe eteğine doğru devam eden tezyinatta, sülüs hatlı yazı kuşağı bulunur. Bordür oluşturularak sağlanan kuşakta Hadis'i Şerif yer alır.

Kubbenin en dış kısmında kalan süsleme; rumî motiflerle sağlanmış otuz iki adet kapalı formda tasarlanmış motiflerin dizilmesiyle oluşturulmuştur. Hataî verumî motiflerinde açık yeşil, rumîlerin iç yüzeylerinde pembe renkte münhaniler bulunur. Bordürün dışında üçgen dendanlar ve dönemin üslubuna uymayan altmış dört adet tığ deseni görülür.

Caminin taç kapısından harim bölümüne girildiğinde karşılaşılan ilk kubbe, sıva üzerine oluşturulan kalem işi tekniğiyle bezenmiştir. Sekizgen kasmağa oturan kubbenin ortasında aydınlık feneri bulunur. Yeşil zemin üzerine rumî motifli yarım şemse, aralarda kalan bölümlerde beyaz zemin üzerine içleri hataî motifli bir süsleme tasarımı oluşturulmuştur. Sekizgen kubbe kasmağının her bir yüzeyine sülüs ve kufi hatla ayetler yazılmıştır. Yazı aralarını dairevi rumî motifi serbest bir şekilde dolaşarak, süslemede hareket sağlanmıştır (Baysal, 2013).

ESKİ YENİ HAMAM (ÖRDEKLİ HAMAMI)

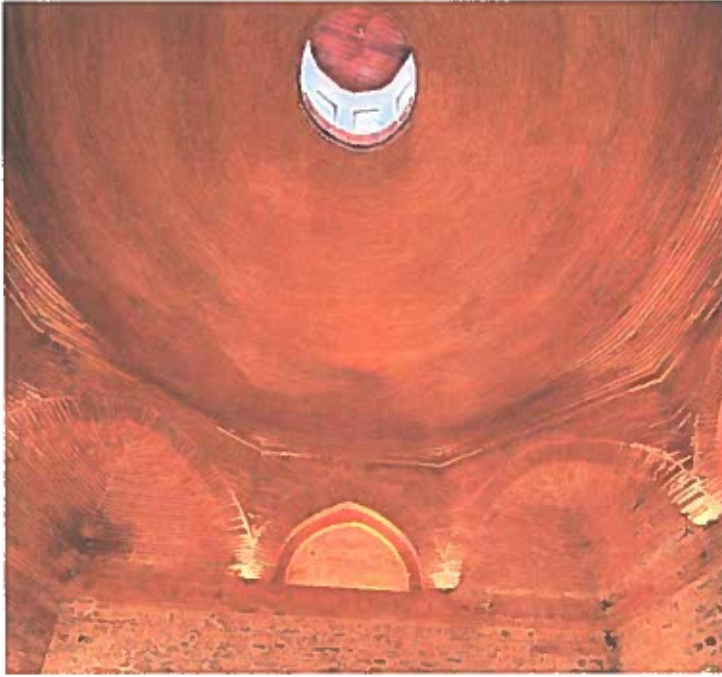
Bursa şehrinin en büyük hamamı olan yapının inşasına; Yıldırım Bayezid döneminde başlanmış, Mehmed Çelebi döneminde de tamamlanmıştır. 1389-1402 yılları arasında yapılan hamam erken Osmanlı mimarisinin özelliklerini taşır.

Çifte hamam tasarımıyla inşa edilen yapıda kadınlar ve erkekler bölümü bulunur. Kadınlar bölümünü örten en büyük kubbe soyunmalık bölümünde yer alır ve 10.50 metre çapında olup, sekizgen kasmağa oturtulmuştur. Ilıklık ve sıcaklık bölümüne geçişte 7.00 metre çapında kubbe yerleştirilmiştir. Dikdörtgen olarak

tasarlanan sıcaklık bölümünün iki yanında mekânlar bulunur. Buraya açılan dar bir geçitle halvetlere ulaşılmaktadır. Erkekler bölümü, kadınlar bölümüyle aynı tasarıma sahiptir. Yapının malzemesinde moloz taş, kesme taş ve tuğla kullanılmış, duvar örgüsü dönem özelliği olan üç sıra tuğla ve bir sıra taş malzemeyle örülmüştür.

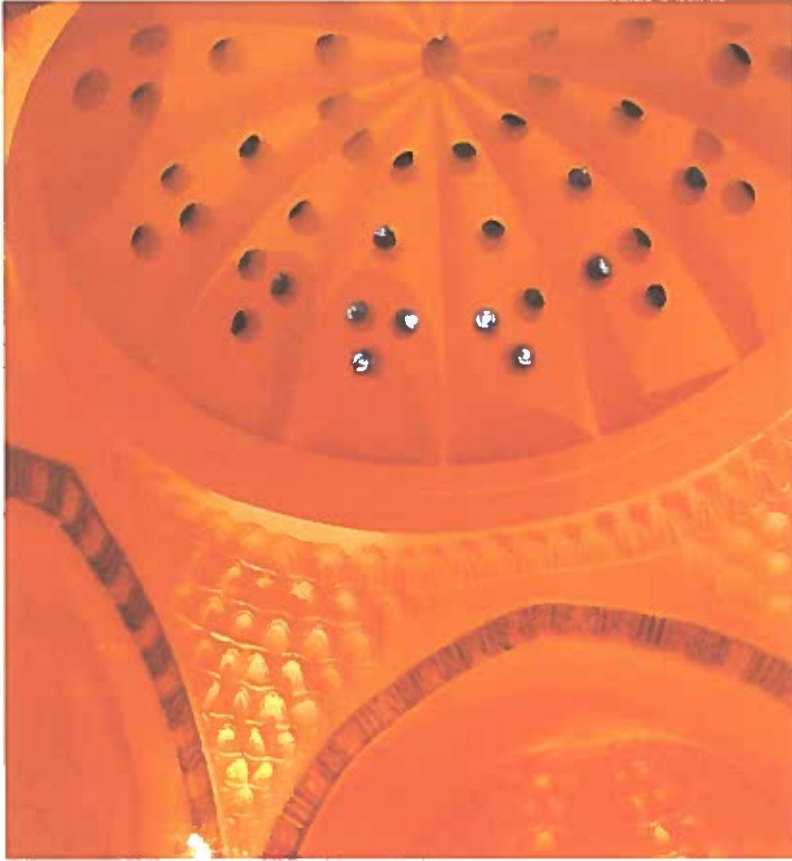
Kadınlar bölümünde bulunan büyük soğukluk kubbesi eteğe kadar yıkılmış, kalan bölümler de oldukça harap bir haldedir. Kubbe tuğla dizileriyle oluşturulmuştur (Ayverdi, 1989).

Büyük kubbeler, tuğla malzemeyle inşa edilmiş, tuğla pandantiflerle geçişler sağlanmıştır. Kubbenin ortasında pencereli aydınlık feneri bulunur.



Fotoğraf 6: Ördekli Hamamı'nın büyük kubbesi

Bir başka kubbede süsleme düz sıvayla sağlanmış, geometrik mukarnaslarla görünümüne hareket kazandırılmıştır. Kubbenin kemeri dört sıra tuğla bir sıra moloz taşın dizilmesiyle oluşturulmuştur.



Fotoğraf 7: Ördekli Hamamı

Tezminatı sıva ve tuğla malzemeye sağlanan yapı, günümüzde Bursa Kültür Merkezi olarak faaliyet göstermektedir.

EDİRNE MURADİYE CAMİ

Cami; Sultan II. Murad tarafından, 1435-1436 yıllarında yaptırılmıştır. Erken Osmanlı dönemine ait yapı, yan mekânlı camiler grubuna girer. Oldukça geniş tutulan mihrap önü mekânı, giriş bölümünden kemerlerle ayrılır. Doğu-batı yönünde iki adet tabhane bölümü bulunur. Caminin kuzeyinde yer alan son cemaat yeri, sivri kemerlerle ayrılmış, beş bölümden oluşur. Yapının duvarları kesme taş, pencere ve son cemaat yerinde bulunan kemerlerde tuğla-taş malzeme kullanılmıştır (Ünver, 1952).

Mihrap ve duvarları kaplayan çiniler, Osmanlı sanatının nadide örnekleridir. Mihrap önü mekânın duvar tezminatı; çiçek motifleri ile bezenmiş, beyaz çini levhalar, aralara firuze renkli düz üçgen levhalar yerleştirilerek sağlanmıştır. Hataî

motifleri ve kıvrık dallarla çevrili, üstünde kabartma çinilerden bir adet palmet motifi vardır. Anadolu coğrafyasında renkli sır tekniğiyle bezenmiş en büyük mihrap olma özelliği gösteren bölüm; poligonal planlı sekiz sıra mukarnashlı bir tasarıma sahiptir. Yapıda bulunan çinilerin Bursa Yeşil Cami ile olan benzerliği, buralarda çalışan ustaların aynı olabileceği düşüncesini doğurur. Mihraptaki çiniler; kabartma levhalar, geometrik yıldız, rumî, hataî ve palmetlerden oluşan bir kompozisyon oluşturur. Sarı rengin ağırlıklı kullanıldığı çinilerde, rozet, rumî ve karanfil motifleri bulunur (Kuban, 2004). Taş süsleme; caminin taç kapısında, giriş revağı kemerlerinin yastıklarında, pencerelerin alıklık kemerlerinde bulunur (Özbek, 2002).

Yapıda taş ve çini süslemeler dışında kalem işi süsleme tekniği de kullanılmıştır. Orta kubbeleri birbirine bağlayan kemerde, duvarların üst bölümünde kalem işi süslemeler görülmektedir (Aslanapa, 2005).

Yapının mihrap önü kubbesinde tezyinat; yapının en yoğun süsleme programının uygulandığı bölüm olup, sıva üzerine kalem işi tekniğiyle uygulanmıştır. Süslemenin günümüze ulaşan kısmı farklı noktalarda ve on parça halindedir. Doğu duvarında bulunan, güney duvarına en yakın tezyinat parçası, on iki farklı deseni barındırır. Mihrap sofasındaki üç duvarı kuşatan yazı kuşağı ve sağ ve sol kenarları dendanlarla sınırlandırılmış kartuşlarla süsleme sağlanmıştır. Duvar aksında dendanlı, içleri rumî süslemeli kartuşlar bulunur. Yazı kartuşları bu motiflerle birbirine bağlanmıştır.



Fotoğraf 8: Edirne Muradiye Cami'nin mihrap bölümünden bir görüntü

Yazı kuşağı; kırmızı zemin üzerine, siyah renkli kontur ile oluşturulmuş, sülüs ve kufi hat üslubuyla yazılmıştır. Tam anlamıyla belli olmayan süslemenin bir kısmı okunabilmektedir. Dönem özelliklerini yansıtan yazı motifi rumîlerle süslenmiştir. Sarı, pembe ve yeşil renkleri kullanılmıştır. Yazı hattının başlangıç ve bitimine basit dendanlı rumî motifler yerleştirilmiştir.

Yazı kuşağının altında kalan bordürde, yeşil zeminli, kırmızı ve üzeri beyaz renkli rumî motifleri sıralıdır. Rumîlerin arasına beyaz renkli dendanlar yerleştirilmiş, bordürü alt ve üstten sınırlandıran, ayrıca zeminde uygulanan sarı renk bu bölümü sınırlandırmıştır.



Fotoğraf 9: Edirne Muradiye Cami'nin duvar süslemeleri

Caminin harim bölümünü örten kubbede süsleme; sıva üzerine kalem işi tekniğiyle sağlanmıştır. Kubbede yer alan ve günümüze ulaşan süsleme parçaları kuzey ve kuzeybatı yönünde kalır. Kubbedeki süsleme; kubbe göbeğinden kubbe eteklerine kadar devam bir programda ve bir bütün olarak tasarlanmıştır. Bulunan parçada, şemse kartuşlarla oluşturulmuş, kenarları çift hatlı düğüm motifleriyle süsleme tamamlanmıştır. İki çeşit rumî motifin uygulandığı süslemede, aralarda kartuş bulunur. Ayrıca kubbe eteğinde dendanların varlığı görülmektedir.

Oval şemselerin aralarına yerleştirilmiş yazı motifinin varlığı bilinmektedir.

Günümüze tamamı ulaşamayan bu bölümde yazı, celi sülüs hatta işlenmiştir. Kubbe eteğinde geniş yazı programından günümüze küçük bir kısmı ulaşmış, Türk üçgenlerinin yüzeylerinde de bezeme motiflerinin izleri kalmıştır. Kemer alınlıklarında kufi hatlı yazı kuşağı ve hataî motiflerinden çok az bir bölümü günümüze ulaşmıştır. Buradaki yazıyı okumak ise oldukça güçtür.

Harim bölümünün kuzey yönünü örten kubbede; sıva üzerine kalem işi tekniğiyle oluşturulmuş, natüralist tarzda çiçek bezemeleri görülür. Bu kubbede bulunan süslemeler orijinal olmayıp, geç dönem üslubu taşıyan bezemelerdir.

Harimin güney bölümünü örten kubbede tezyinat; sıva üzerine kalem işi tekniğiyle tek parça olarak tasarlanmıştır. Celi sülüs yazı kuşağının da bulunduğu süslemede geç dönem, Barok sanat üslubu görülür (Baysal, 2013).



Fotoğraf 10: Edirne Muradiye Cami'nin günümüze ulaşan kubbe içi süslemeleri

BURSA MURADIYE CAMİ

Erken Osmanlı dönem özellikleri taşıyan yapı II. Murad tarafından 1425-1426 yıllarında inşa edilmiştir. Yapı zaviyeli camiler grubuna girer.

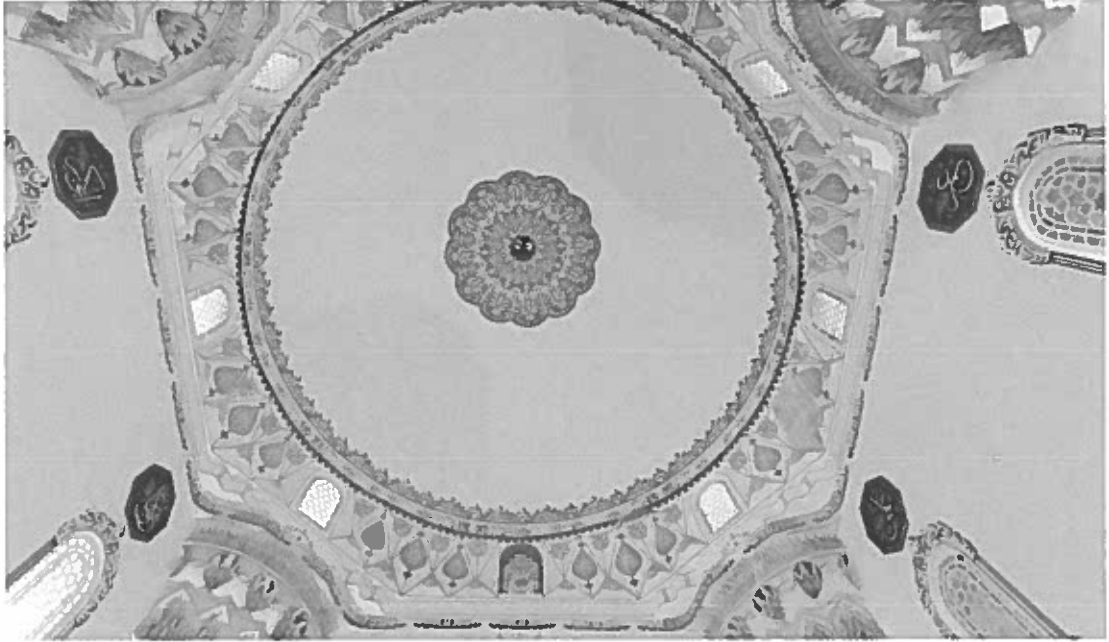
Cami; beş bölümlü son cemaat yeri, arka arkaya iki büyük kubbeli ibadet bölümü ve yanlarda kubbelerle örtülü iki tabhane bölümünden oluşur. Duvarlarda üç

sıra tuğla, bir sıra moloz taş malzeme kullanılmıştır. Son cemaat yerinin orta kubbesi mukarnas dolgulu tromplu kubbe, yan bölümleri ise aynalı tonozla örtülüdür.

İbadet bölümünde yer alan ana kubbe üçgen tromplu ve prizmatik üçgen kuşağına oturan bir yapıdadır. Sağ ve sol eyvan Türk üçgenlerinin bulunduğu kasnağa oturtulmuştur (Yıldızalp, 2003).

Yapının süslemesinde; çini, tuğla-taş işçiliği, mukarnas, kalem işi ve ahşap oyma teknikleri kullanılmıştır.

Mahfil kubbesinde geometrik desenler ve çokgenlerin iç içe geçmesiyle oluşturulan süsleme bulunur. Ana motifi on iki köşeli yıldızların meydana getirdiği yüzey süslemede geometrik bölümler, simetri esasına dayanan rumî ve hataîli bezemelerle süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur. Panonun merkezinde kabartma yıldız motifi vardır. Panoyu kıvrak dal görünümlü iri hataî tarzı çiçekli bir bordür çevreler (Yavaş, 2006).



Fotoğraf 11: Bursa Muradiye Cami'nin kubbesi

Giriş eyvanı tavanında büyük ve küçük altıgenlerin oluşturduğu geometrik süsleme ve altıgenlerin ortalarına küçük rozetler yerleştirilmiş ve panoyu hataîli dar bir bordür çevreler.

Son cemaat yerinin esas cephesinde, saçak kornişinde baştanbaşa geniş, geometrik desenli bordür bulunur. Geometrik motifler; panoda hasır örgüsü, enine

gelişen zikzak motifler, iri baklavalara şeklinde sonsuz desen oluşturur (Demiriz, 1979).

BURSA MURADIYE MEDRESESİ

Muradiye Medresesi; II. Murad tarafından 1425-1426 yılları arasında yaptırılmıştır.

Külliyyeye ait olan yapı, Bursa Muradiye Cami'nin batısında yer alır. Medrese; on altı hücreli, revaklı avlulu ve dersane eyvanı ile erken dönem medrese mimarisinin özelliklerini taşır. Moloz taş ve tuğla hatıllı olarak inşa edilmiştir. Avlunun üç tarafı revaklarla çevrilmiş, revakların yan kolları kubbeye, giriş ve medresenin bütün bölümleri tonozla örtülmüştür.

Medresenin tezyinatında; tuğla-taş duvar işçiliği, mukarnas ve çini süsleme teknikleri kullanılmıştır.

Dershane ve giriş eyvanı kubbesinde, mukarnas süsleme tuğla üzerine sıva şeklinde yapılmıştır. İki kubbede de süsleme programı birbirini tekrar eder şekilde tasarlanmıştır. Yukarıda kör arkad dizisi ile başlayan mukarnaslar, bademlerle daralarak devam eder ve mızrak ucu şeklinde son bulur. Dershane kubbesindeki kasnakta dilimli kemerlerle kör arkad, giriş kubbesinin kasnağında ise baklava motifleri bulunur (Demiriz, 1979). Dershane eyvanının duvar yüzeylerinde mavi renkli altıgen çiniler kullanılmıştır.



Fotoğraf 12: Bursa Muradiye Medresesi giriş eyvanı

BURSA YEŞİL CAMİ

Erken Osmanlı döneminde inşa edilen Bursa Yeşil Cami, tasarımı ve tezyinatıyla önemli bir yere sahiptir. Çelebi Mehmed tarafından 1419-1424 yıllarında yaptırılmış, mimarı ise Hacı İvaz'dır.

Zaviyeli camiler grubuna giren yapı, dikdörtgen planlanmış, üzeri iki kubbeyle örtülmüştür. Zaviyeli camilerde görülen yan kanat tasarımı yapıda, ibadet mekânının sağına ve soluna üçer oda yerleştirilerek uygulanmıştır. Mihraba yakın bulunan bölümler kapıyla kapatılmış, orta bölümler açık bırakılarak eyvan işlevi görmesi sağlanmıştır. Taç kapıya yakın olan bölümlerin ise ana mekânla bağlantısı yoktur. Yapıda son cemaat yeri bulunmaz. Beden duvarında yer alan üzengi taşlarından, beş gözlü son cemaat yerinin tasarlanıp, inşası yapılmadan bırakıldığı anlaşılmaktadır. Bu cephenin iki ucunda bulunan minareler ise orijinal değildir (Demiriz, 1979).

Bursa Yeşil Cami; süsleme açısından Osmanlı mimarisinin başyapıtları arasında sayılan bir eserdir. Yapıda; taş işçiliği, mukarnas, ahşap işçiliği, alçı, kalem işi teknikleriyle tezyinat oluşturulmuştur.

Yapıda orijinal olarak kalan kalem işleri, orta mekânı örten kubbenin üçgenlerinin kuzeydoğu yönünde olanların içlerinde yer alır. Üçgenin içini, bir kökten çıkan iri hatâiler ve yapraklarla donatılmış buket motifleri doldurur. Batı eyvanının kubbe içinde bulunan süslemeler, yapılan onarımlar nedeniyle bozulmuştur (Tanındı, 2006). Harim bölümünü örten iki kubbenin de süslemeleri yenilenmiştir. Beyaz sıva çekilerek süslemesiz bir görünüm oluşturulmuştur.



Fotoğraf 13: Bursa Yeşil Cami'nin mihrap öñü kubbesi

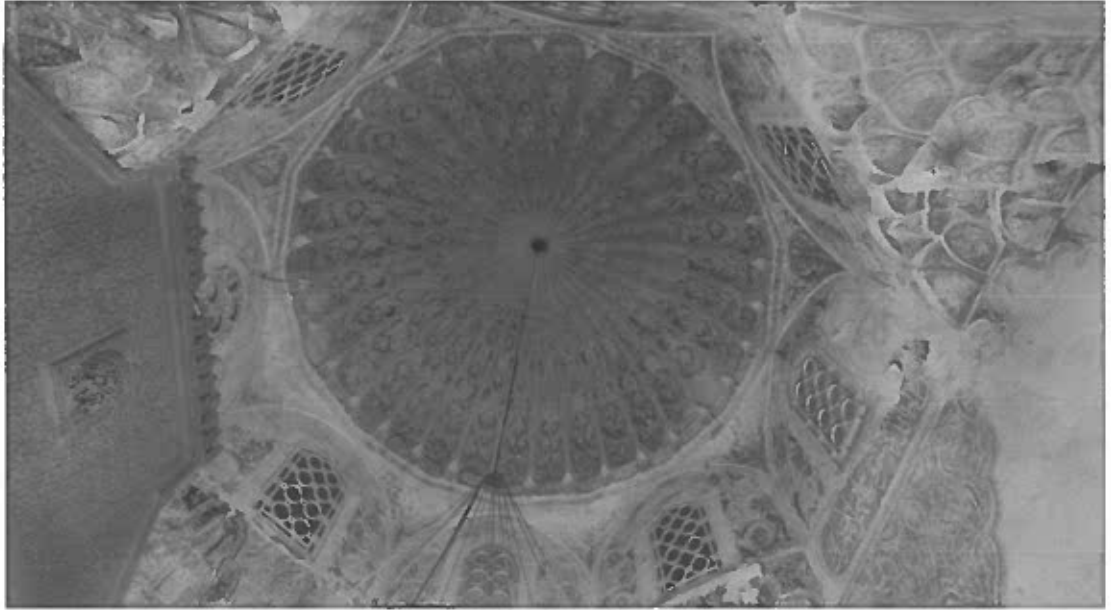


Fotoğraf 13/a: Bursa Yeşil Cami'nin ana mekânı örten ikinci kubbesi

Yapıda tezyinat, özellikle mukarnas işçiliği başarıyla sağlanmıştır. Caminin girişi ve yan nişleri, harimin büyük kemer ayağı ve hünkâr mahfilini örten kubbede ve kubbelerin geçişlerinde mukarnas ve benzeri süsleme tekniği görülür. Kubbeye geçişte kullanılan mukarnaslar, üçgen ve baklava desenleri sıva tekniğiyle, mihrap yaşmağı çini ile süslenmiştir.

Yeşil Cami’de bulunan kalem işleri, kuru sıva üzerine yapılmıştır. Yapıdaki bazı kalem işlerinin, onarım sonucunda geç dönem özelliği kazandığı görülmektedir. Yapı içinde bulunan büyük Bursa kemerinin kilit taşında, mukarnaslı bir püsküle sahip geometrik ve bitkisel motiflerle süsleniş levha, kalem işi bezemenin alçı malzeme üzerine işlenmiş bir örneğini teşkil eder. Levhanın süslemesinde renkli ve yıldızlı boyalar kullanılmıştır.

Alçı süsleme; mihrap aksında iki ana sofa ile yan eyvanların kubbe geçişlerinde bulunan prizmatik üçgenlerde kullanılmıştır. Ayrıca yan eyvanlar ve bu eyvanların güneyinde yer alan tabhanelerde üst örtüde bulunan pandantiflerde, hünkâr mahfilini örten mukarnaslı kubbede kaplama malzemesi olarak alçı kullanılmıştır. Kubbeye geçişi sağlayan üçgenlerin büyük bir bölümünde bitkisel süslemeler görülmektedir. Dilimli tasarlanan kubbenin her diliminde birbirini tekrar eden rumî motifler ve bitkisel süslemeler bulunur. Kubbede; kırmızı, mavi ve sarı renkleri kullanılmıştır.



Fotoğraf 14: Bursa Yeşil Cami’nin sağ eyvanını örten kubbe

BURSA YEŞİL TÜRBE

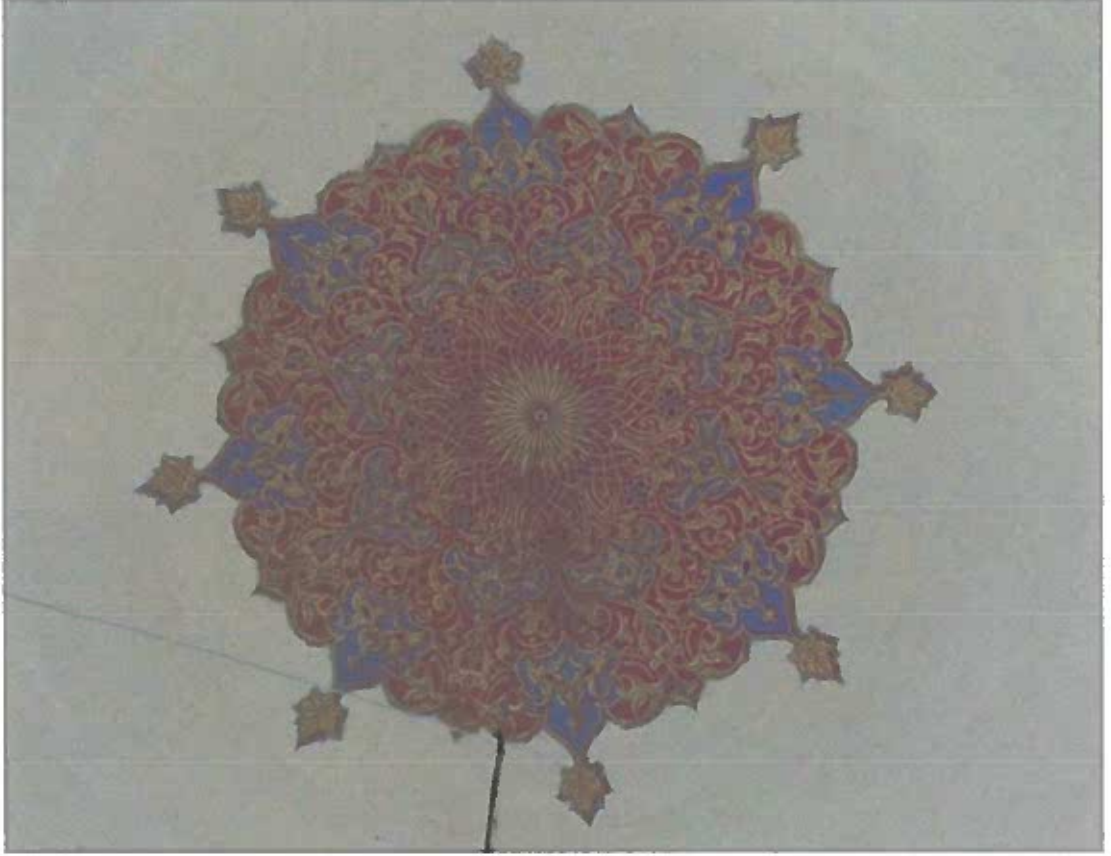
Bursa Yeşil Cami'nin güneyinde bulunan türbe, 1421 yılında, Mehmed Çelebi tarafından yaptırılmış, Mimarı Hacı İvaz Paşa'dır.

Türbe sekizgen planlı olup, yüksek bir kasnağa oturan bir adet kubbeden meydana gelir. Asıl mezar odası, türbe zeminin altında zemin kotundan iki basamak aşağıda yer almaktadır. Yapının duvarlarında taş-tuğla, saçak kısmında küfeki taş kullanılarak inşa edilmiştir. Duvar köşelerinde mermer plaster ve türbenin pencereleri mermer malzeme ile kalın çerçeve içine alınmıştır. Yapının gövde duvarlarının bitiminde mermer saçak bulunur.

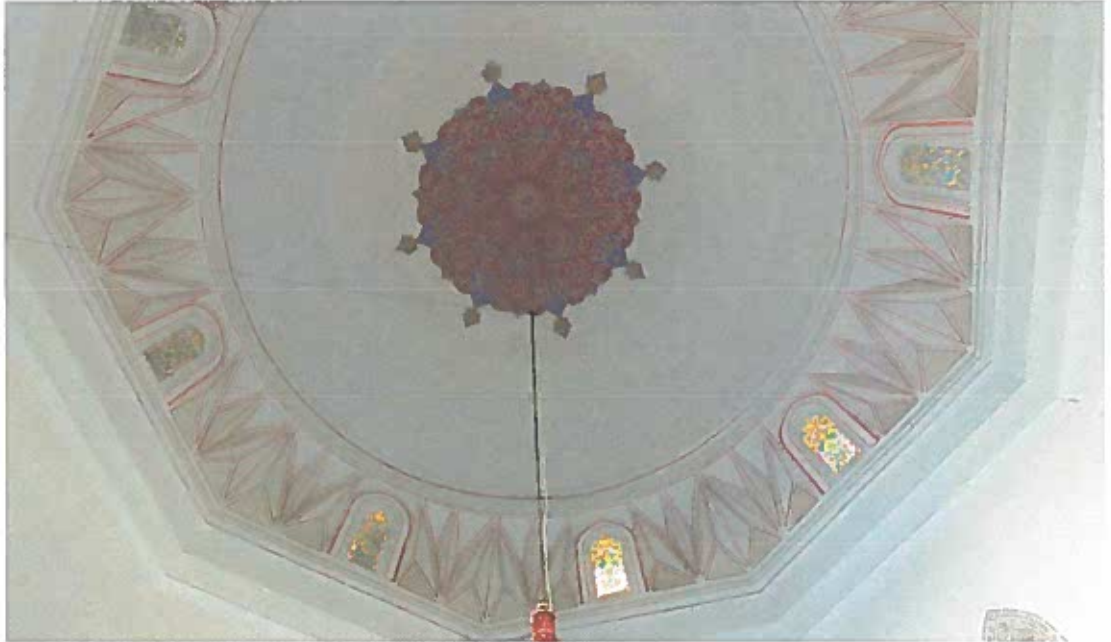
Türbenin en önemli özelliği uygulanan yoğun süsleme programıdır. Erken Osmanlı türbe mimarisinde görülmeyecek şekilde bir tezyinat programına sahiptir. Yapıdaki çiniler Osmanlı sanatının en güzel örneklerini teşkil eder. Duvarların dış yüzeylerinde yoğun çini süsleme görülür. Ayrıca yapıda ahşap sanatının da uygulandığı görülmektedir.

Türbenin dış cephelerinde görülen çiniler, dikdörtgen formda, firuze renkli sırlı çinilerdir. Türbenin iç kısmında yoğun tek renkli sırlı çiniler bulunur ve bu çiniler yeşil renklidir.

Kubbe tezyinatı ortaya yerleştirilen yuvarlak bir panoyla sağlanmıştır. Pano içerisinde, simetrik yerleştirilmiş dört palmet motifi geçmelerle birbirine bağlanmıştır. Madalyon dışında, köşelerde dört adet damla motifi bulunur. Süslemede; kırmızı, mavi, sarı ve beyaz renkleri kullanılmıştır. Kubbe geçişlerinde Türk üçgeni kullanılmış, üçgenlerin şekiller kırmızı renkte ince bir çizgiyle belirtilmiştir.



Fotoğraf 15: Bursa Yeşil Türbe kubbe süsleme detayı



Fotoğraf 15/a: Bursa Yeşil Türbesini örten kubbenin genel görünümü

Girişte bulunan dilimli yarım kubbe çini süsleme tekniğiyle bezenmiştir. Her

dilimde, uzunlamasına yerleştirilmiş geometrik motifler birbirini tekrar eder. Bu bordürü takip eden üçgen motifli geçiş bölgesinde panolar bulunur. Panolarda, baklava desenleriyle haçvari görünüm oluşturulmuş, üçgenlerde ise basit simetrik kıvrık dallı motifler bulunur.



Fotoğraf 16: Bursa Yeşil Türbe'nin taç kapısında bulunan gösterişli yarım kubbe

EDİRNE ÜÇ ŞEREFELİ CAMİ

Cami, bir külliye yapısı olarak Sultan II. Murad tarafından 1437-1447 yılları arasında yaptırılmıştır. Yapı enlemesine bir harim ve dört tarafı revaklarla çevrilmiş şadırvanlı avludan oluşur. Harim bölümünü; mihrap önü kubbesi ve yanlarına yerleştirilmiş küçük iki kubbe üst örtü olarak kullanılmıştır.

Osmanlı mimarisinde pek çok ilki barındıran yapının tarihteki önemi büyüktür. Çok kubbeli cami tasarımından tek kubbeli cami tasarımına geçiş denemelerinin uygulanmaya başlandığı yapı, Osmanlı mimarisinin ilk büyük revaklı avlusuna sahiptir. Camiye girildiği anda ana kubbenin altına giriliyor olması farklı bir uygulamadır. Ayrıca harem taşılığı uygulaması ilk kez bu yapıda görülür (Akçıl, 2012).

Osmanlı mimarisinde ilk kez uygulanan plan tasarımı, erken ve klasik Osmanlı mimari özelliklerini barındırır. Ana kubbe 24 metre çapında ve iki paye, dört duvar payesi olmak üzere toplamda altı payeye oturur. Merkezi kubbenin

yanlarında bulunan kare bölümlerin üzeri dört küçük kubbeyle örtülmüştür. Bu plan sayesinde dikdörtgen bir tasarım oluşturularak, enine gelişen bir plan elde edilmiştir. Caminin ana kubbesi, kendi çapından daha büyük bir mekânı örter ve bu tasarım; Mimar Sinan'ın altıgen planlı camileri için örnek teşkil etmiştir (Akçıl, 2012).

Kubbelerde yer alan kalem işi süslemeler orijinal olarak günümüze ulaşmayı başarmıştır. Ana kubbede, yan ve avlu revaklarında bulunan kalem işi süslemeler; lacivert, kırmızı, beyaz ve sarı renktedir. Yazı kuşaklarında rumî, palmet ve lotus motifleri bulunur. Kubbe peteği ve pendentiflerde Rokoko sanatının etkileri görülür (Akçıl, 2012).

Cami tezyinatının en önemli grubunu oluşturan kalem işlerin; Evliya Çelebi tarafından; İran'dan getirilen ustalar tarafından yedi yılda tamamlandığı, yetmiş deve yükü boya ile Acem Mani adlı bir sanatçı tarafından yapıldığı rivayet edilir (Çelebi, 1970).

Revak kubbelerinin tezyinatı zengin motif ve bezemelerle sağlanmıştır. 18. yüzyılda yenilenen süslemelerde bozulmalar görülür. Yine de bu süslemeler erken Osmanlı döneminin en nadide örnekleridir. Kubbelerde; kırmızı, sarı, lacivert ve beyaz renklerin hâkim olduğu geometrik, rumî ve yazı motifleri motifler görülür (Aslanapa, 1986).

III. Mustafa döneminde yapılan onarımda, süslemelerde değişimler olmuş, dönemin sanat anlayışı Barok tarzında süslemeler yenilenmiştir. Son cemaat yerinde ki süslemelerde Barok üslubuyla yenilenmiş kalem işleri uygulanmıştır.

Ana kubbeyi taşıyan kemerlere siyah zemin üzerine beyaz boya ile 'Ali İmran, 3/190-197 ve Rahman, 55/13-31. ayetler celi ve sülüs tarzıyla yazılmıştır (Aslanapa, 1949).

Cami tezyinatında uygulanan hat sanatı dönemin diğer yapılarından farklılık gösterir. Avlu revaklarında bulunan motiflerin arasına, kubbe göbeklerine, kubbe kasnaklarındaki kuşaklara ve pendentiflere, dönemin özelliği olan istifler yerleştirilmiştir. B. Tanman'ın ifadesi; ' revak kubbelerindeki kalem işleri içinde bulunan yazılar hantal harfleri ve ahenksiz istifleri ile daha ziyade Selçuklu ve Memlûk örneklerini andırır.' Şeklinde olmuştur. Yapılan istifler; celi kufi ve celi sülüs karışımı tarzında olup, 15. yüzyılda inşa edilen Edirne ve Bursa yapılarında da uygulanmıştır (İrteş, 2008).

Ana kubbe tezyinatında bulunan Esmâ-i Hüsna'nın sonunda Hocazade Rasim İbrahim'in imzası ve 1814'te yapıldığına dair tarih yer alır. Diğer kubbelerde bulunan istif ve yazı motiflerinin sonunda 'Hattat Fazlı' imzası bulunur. Geç dönem özelliği taşıyan küçük kubbelerdeki süslemelerin tarihine dair bir bilgi yoktur (Baysal, 2013).

Ana kubbenin göbeğinde, süslemenin çıkış noktası olan daireden uzanan geometrik şekiller göze çarpar. Merkezde toplanan geometrik şekiller, birbirlerinin alt ve üstünden geçecek şekilde yerleştirilmiş, etrafını mavi ve beyaz çizgilerden oluşan bir daire çevreler. Dairenin içerisinde ulunan zemin sarı, süslemenin genel renklerinde turuncu, mavi ve bordo renkleri kullanılmıştır. Tezyinata üç ana 'S' motifi bulunur. İlki sarı, beyaz, yeşil renkleri ile rumî, düğüm ve hataî motifleri birbirine bağlı şekilde hareket eden üçlü hattır. İkinci; mavi renkte, üçüncüsü ise kırmızı renkli rumî hat motifidir. Bu üçlü hat uygulamasından sonra kalan boşluklara mavi renkli rumî hat, ardından kırmızı renkli rumî hatla tezyinat devam ettirilmiştir.

Kubbenin üçüncü kademesinde, ince beyaz bir çizgiyle birbirinden ayrılan dendanlar bulunur. Bu dendanlarda uygulanan motifler hurde ve münhanili rumî motiflerdir. Hataî motifi uygulanmayan bu üçgen süslemede, rumîler kapalı formlar oluşturularak sağlanmıştır. Aynı eksene yerleştirilen ters yöndeki dendanlar daha büyük yapılmış ve hem rumî hem de hataî motifiyle bezenmiştir. Yönü merkeze doğru üçgen dendanlar kubbe eteğini kuşatır. Hataîlerin bulunduğu dendanlara yaprak ve çiçek motifleri eklenerek kompozisyon zenginleştirilmiştir.



Fotoğraf 17: Edirne Üç Şerefeli Cami kubbesi

Kubbe eteğindeki süslemeler, kubbede bulunan on iki pencerenin üzerine gelecek şekilde tasarlanmıştır. On iki adet mavi zeminli tablo içerisine celi ve sülüs hattı ile Besmele ve Allah'ın doksan dokuz ismi yazılmıştır. Kartuşlar halinde yazılan yazıların, her bir kartuşun arasına dendanlı yuvarlak şemseler ilave edilmiştir. Mavi zeminli şemseler üzerine beyaz renkte rumî motifler geçmeli şekilde yapılmıştır. Pencere aralarında çok renkli mermer motifleri, kalem işi tekniği ile işlenmiştir.

Ana kubbenin doğusunda, mihrap duvarına bağlı olan küçük kubbede rumî ve hataî motiflerden oluşan bir tezyinat programı görülür. Süslemenin merkezinde on altı kollu yıldız motifi bulunur. Kubbenin merkezinden eteğine doğru devam eden kartuşlar halinde üçgen panolar, içlerinde hataî ve rumî motifleri işlenmiştir. Kasnakta yer alan mukarnas süslemenin altında, Cum'a Suresi'nin 1. ve 5. Ayetleri son dönem stil özellikleri kullanılarak yazılmıştır. Bu kubbenin karşı hizasında kalan, ana kubbenin batısında bulunan kubbede de aynı sure, mavi zemin üzerine celi sülüs hatla yazılmıştır. Ana kubbenin doğusunda bulunan ikinci kubbede, sekiz köşeli yıldız motifi merkezi oluşturur. Yıldızın kollarından devam ederek dağılan rumî motifler simetrik bir şekilde dizilmiştir. Ana kubbede bulunan dendanlı, hurdeli motiflerin benzerleri bu kubbede de bulunur. Kubbe kasnağında, kırmızı zemin üzerine celi sülüs hat ile 'Ayet-el Kürsi' yazılmıştır.



Fotoğraf 18: Edirne Üç Şerefeli Camii'nin kubbe kemerlerinde bulunan yazı tezyinatı

Ana kubbenin batısında, mihrap önü kubbesi; dilimli kubbe formunda inşa edilmiştir. Sıva üzerine kalem işi motiflerin yapıldığı kubbede; yirmi dört taksimatlı, hurdeleri ve münhanili rumî ve hataî motiflerinin uygulandığı tezyinat görülür. Bu kubbenin kuzeyinde bulunan diğer kubbede süsleme; kalem işi tekniğiyle, sade, dandanlı, hurdeleri, dandanlı ve münhanili, birbirine simetrik rumî motifleriyle bağlanmıştır. Kubbe kasnağında; celi sülüs hat ile Ayet-el Kürsi, mukarnaslar arasında Cum'a Suresi'nin 6-8. ayetleri ve Bakara Suresi'nin 25. Ayeti yazılıdır (Baysal, 2013).

4.1.2. Klasik Osmanlı Yapılarında Kubbe Tezyinatı

Osmanlı İmparatorluğu'nun 15. ve 16. yüzyıllarını kapsayan klasik dönem; ekonomi, siyaset ve sanat gibi alanlarda en üst düzeye ulaşmış, Türk sanatı en olgun dönemini klasik Osmanlı döneminde yaşamıştır. Tezhip, maden, çini, taş işçiliği, hat gibi tekniklerde en güzel örnekler bu dönemde verilmiştir. Özellikle kalem işi sanatında çok başarılı sanatçılar yetiştirilmiş, mimari yapıların tezyinatı bu ustaların ellerinde işlenerek dünya sanat tarihi açısından yüzyıllarca bahsedilecek eserler meydana getirilmiştir. Klasik dönem; yüzyıllardır süren Türk sanatının en verimli çağı yaşadığı dönemdir.

Geniş ve zengin imparatorluğun, zevkleri paralel olarak sanata yansımış, zengin süsleme motifleri ince bir işçilikle ve titizlikle yapılara uygulanmıştır. Natüralist süslemenin hâkim olduğu tezyinat anlayışıyla anıtsal yapılar inşa edilmiştir. Klasik dönemde oluşturulan yeni üslubun ünü devletin sınırlarını aşmış, Avrupa ülkelerinin sanat anlayışını da etkilemiştir (Akar ve Keskiner, 1978).

15. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı mimari süslemede yavaş yavaş üsluplaşma başlamış, yapılarda yerleri belirlenmiş motiflerle tezyinat programı uygulanmıştır. Klasik Osmanlı kubbe tezyinatı incelenirken, süslemenin mimari programlarla incelenmesi daha iyi sonuçlar verecektir. Cami mimarisinin gelişmeye başlamasıyla, özellikle tek mekân anlayışıyla inşa edilen büyük kubbeli yapılarda ve yapıya ilave edilen son cemaat yerleri ve revaklarda da süslemeler doğru orantılı olarak zenginleştirilmiştir (Demiriz, 1989). Yeryüzünün sembolü olarak bilinen dörtgen şemanın sürekli kullanılması ve örtü sistemi olarak kubbenin tercih edildiği

görülmektedir. Kubbede bulunan motiflerle oluşturulan süsleme kompozisyonu ile yeryüzünün gökyüzü ile birliği sağlanarak camide 'evren yapısı' algısı oluşturulmuştur (Kuran, 1979).

Mimar Sinan mimarisiyle şekillenen klasik dönemin, felsefesinin ve olgunlaşma çağının Fatih Sultan Mehmed dönemi olduğu kabul edilir. 14. ve 15 yüzyılların Osmanlı mimarisinin hazırlayıcısı olduğu kadar, klasik dönem tezyinatının da hazırlayıcısı olmuş, etkileri 16. yüzyıla kadar devam etmiştir. 15. yüzyıl süslemelerinin yavaş yavaş kendini bulmaya başladığı ve artık üsluplaşmış bir program dâhilinde uygulandığı görülmektedir (Demiriz, 1989).

Çemberlitaş Atik Ali Paşa ile başlayan klasik dönem tezyinatı, tüm süsleme kompozisyonlarının bir araya toplandığı ve zirveye ulaştığı Edirne Selimiye Cami ile son bulur. Kubbe içi tezyinatı kalem işi tekniğiyle sağlanmış, dönemin özelliğini yansıtan motifler usta eller tarafından özenle işlenmiştir.

Erken Osmanlı tezyinatında görülen motifler, bu dönemde olgunlaşarak tüm inceliği ve güzelliği ile yapılarda yerini almıştır. Süslemede her türlü motif kullanılmış, desenlerin bir araya gelerek oluşturduğu tezyinat programları da görülürken, tek tek uygulandığı kompozisyonlarda mevcuttur. Kalem işi tekniğiyle; rumî, palmet, hataî, penç, bulut, çeşitli yapraklar, bitkisel motifler işlenmiş, çeşitli versiyonlarıyla yapılarda yerini almıştır (Üçer, 1988).

Klasik dönemde rastlanan süslemeler; tezhip gibi işlenen motifler ve desenler, titizlikle duvarların iç yüzeylerine, kemerlere, kubbelere, sütunlara işlenmiştir. Dönemin ustaları günümüzde elde edilemeyen renklere, toprak boya sayesinde oluşturmayı başarmış ve eşsiz süsleme motiflerini kusursuz bir şekilde yapıların yüzeyine yerleştirmiştir. Klasik dönemde kullanılan renkler; çivit mavi, sülyen, limon küfü yeşili, mercan kırmızısı, aşı kırmızısı, oksit sarı ve beyazdır. Desenlerin konturları siyah renkte boya ile sağlanmıştır (Üçer, 1988).

Osmanlı süsleme sanatlarının kaynağı 'saray nakkaşhanesidir'. Fatih Sultan Mehmed döneminde kurulan saray nakkaşhanesi, bu dönemde tezyinatın gelişim göstermesindeki en büyük etmenlerden biridir. Nakkaşhane; Osmanlı sarayında Ehl-i Hiref teşkilatının bir kolu olarak, bu dönemde büyük bir öneme sahipti. Bu dönemin iki büyük sanatçısı; Şahkulu ve Karamemi'nin saray nakkaşbaşılığına atanması ile son derece önemli eserlerin meydana getirilmesi sağlanmıştır. 15. yüzyıl

tezyinatından farklı olarak 16. yüzyıl süslemeleri özellikle tezhip sanatında Karamemi'nin lale, sümbül, gül ve meyve ağaçlarıyla oluşturduğu natüralist süslemenin etkisi görülür. Saray nakkaşhanesinden çıkan cilt, ferman ve el yazmalarında uygulanan yoğun süsleme kompozisyonları diğer sanat dallarını da etkilemiştir (Didinal, 1990).

Osmanlı tezyinatında görülen üsluplar saray nakkaşhanesinin birer yansımasıdır. Kalem işi ve tezhip arasındaki benzerlik iki tekniğinde aynı ustalar tarafından uygulandığının kanıtıdır. 15. yüzyıl yapıları olan Bursa ve Edirne yapıları bu durumu kanıtlar niteliktedir (Demiriz, 1989). Klasik dönem yapılarında ana kubbenin merkezileşmesi ve öneminin artmasıyla kubbe tezyinatında zenginleşme görülür. Ayrıca pandantifler, kemerler, yarım kubbeler ve küçük kubbeler, pencere çevreleri, duvarlar ile ve son cemaat yerlerinde tezyinat, kalem işi tekniğiyle yoğun bir şekilde uygulanmıştır (Yüksel, 1996).

Süsleme kompozisyonlarında yer alan motiflerdeki gelişimler cami yapılarına yansımış, 16. yüzyılda farklı ve değişken motifler uygulanmıştır. Rumî ve hataîlerin yanı sıra tuğ motifleri, saz üslubu kıvrımlı yaprak motifleri ve natüralist motifler kompozisyonlara girmeye başlamıştır. Bu motif ve kompozisyonların bir araya gelerek tezyinatı sağladığı örnekler de mevcuttur (Yüksel, 1996).

Rumî motifi; dilimli, sarılma, yalın, içbünyeli veya içbünyesiz şekilleri, hataî motifinin; penç ve bütün bitkisel motiflerin çeşitli kompozisyonları da sadelik göz önünde tutularak yapılmıştır (Yüksel, 1996).

Yapılarda bulunan ana kubbenin göbek kompozisyonunu ve kubbe yüzeyini dolduran şemse, rozet ve bordür motifleri klasik üslubun ortak özellikleridir. 16. yüzyıl kubbe tezyinatının ana şemasını, dairesel yazı madalyonunun merkezinden başlayan şemse motifleri oluşturur. Bu diziliş klasik dönemde pek çok sanat dallarında, özellikle dokuma sanatında görülmektedir. Işınal madalyonlu şemse kompozisyonu, minyatürlerden anlaşıldığı üzere, 16. yüzyılda kubbeli çadırın dış yüzeyinde de kullanılmıştır (Kuran, 1979). Edirne Selimiye Caminin ana kubbesinin yazı bordüründen sonra oluşturulan bölümleri tamamıyla süslemelerle kaplıdır. Şemse motifindeki şeritli kartuşlardaki yazılar önceki yıllarda, Edirne Üç Şerefeli Cami'nin kubbesinde görülen kompozisyon şeklindeydi. Özellikle kubbe iç yüzeyinin süslemelerle dolu olması ve kartuşlardaki yazılar, Selimiye Cami'ndeki

yazılı şemse kartuşları sanki Üç Şerefeli Cami'nden alındığı izlenimi verir. Süslemelerde görülen motif ve renk bolluğu iki yapıda da neredeyse eşittir (Yüksel, 1996).

Şehzade Cami, Atik Valide ve Rüstem Paşa Camilerinde bulunan kubbelerin tezyinatı 16. yüzyıl kubbe şemasına göre tasarlanmıştır. Şehzade ve Atik Valide cami kubbelerinde şemse motifleri bulunur. Rüstem Paşa Cami'nde şemse motifi yerine iki sıra rozetler işlenmiştir. Benzer kompozisyon; Üsküdar Mihrimah Cami, Topkapı Kara Ahmet Paşa Cami, Kadirga Sokullu Cami, Azapkapı Sokullu Cami, Fındıklı Molla Çelebi, Zal Mahmut Cami, Tophane Kılıçali Paşa Cami'nde de görülmektedir (Yüksel, 1996).

Klasik dönem yapı kubbelerinin tamamında 'göbek yazı' motifi bulunur. Bazı istisnalar da bulunmakta ancak göbek yazı motifleri merkezde birleşerek geometrik yıldızlarla bütünlük oluşturur. Selimiye Cami kubbe göbeğinde bulunan yazı tezyinatının benzeri Süleymaniye Cami'nin ana kubbe ve yarım kubbelerinde de görülmektedir. Ayrıca benzer kompozisyon; Rüstempaşa Cami, Azapkapı Sokullu Cami ve Kadirga Sokullu Cami'nde de bulunmaktadır. Üsküdar Atik Valide Cami ve Rüstempaşa Cami'nin ana kubbesinin göbek tezyinatında 'Fatır Suresi'nin 41. Ayeti'; Süleymaniye, Azapkapı ve Kadirga Sokullu ile Şemsi Paşa camilerinde de yer almaktadır. Fatır suresinin 41. ayetinin seçilmesindeki sebep, ayette Allah'ın yerleri ve gökleri bir tuttuğunu belirtmesidir (Didinal, 1990). Osmanlı mimarisinde kubbeye yüklenen evren ve gökyüzü anlamları, ayetin tefsiriyle bağlantılıdır.

Yazı kompozisyonunun etrafında bulunan rozetli, hançer yapraklı bordür Selimiye Cami'nde ve diğer çini bordürlerinde işlenmiştir. Rüstempaşa Cami'nin ana kubbesinde göbek etrafı tuğlar eksedradaki dolama motifi, Süleymaniye Cami'nde de aynı şekilde uygulanmıştır. Ancak Rüstempaşa Cami'nin göbek etrafında kırmızı desenli rumî-palmet süsleme, uygulanmış tek örnektir. Şehzade Cami'nde ana kubbede görülen yazı etrafındaki natüralist üsluptaki bordür uygulaması yapıların çoğunda uygulanmış süsleme kompozisyonudur (Yüksel, 1996).

17. yüzyılın başında inşa edilmiş ve büyük camiler örneğinin son temsilcisi olan Süleymaniye Cami'nde uygulanan süslemelerde 16. yüzyılın etkileri devam etmekte ve kendine özgü süslemelerin de geliştiği yapı olarak ayrı bir öneme sahiptir.

Yukarıda bahsedilen bordürün benzer uygulamaları Sultanahmet Cami'nde de görülmektedir (Ayverdi, 1953).

Kubbe formu ve süslemesinin bir başka örneği Selimiye Cami'nin son cemaat yerinde bulunan ana girişin üzerinde yer alan dilimli kubbedir. Burada görülen uygulamanın benzer örnekleri; Üç Şerefeli Cami ve erken tarihli örneği Bursa Yeşil Cami'nde görülmektedir (Yüksel, 1996).

Osmanlı Cami mimarisinde sıkça uygulanan bir diğer süsleme; pencere üstü ve kubbe eteğine yerleştirilen 'mazgal frizi' olarak adlandırılan üç yapraklı stilize palmet motifidir. Taç kapıda, mihrapta taş malzeme üzerine işlenen bu motif, ana kubbe tezyinatının da vazgeçilmez ögesidir. Ana kubbelerde hat yazı süslemenin etrafında, kubbe eteklerinde yer almaktadır. Bu süsleme kompozisyonunun bulunduğu yapılar; Şehzade Mehmet Cami, Atik Valide Cami, Üsküdar Mihrimah Cami, Topkapı Kara Ahmet Cami, Azapkapı Sokullu Cami ve Kadirga Sokullu Cami'dir (Kuran, 1979).

Osmanlı tezyinatında sıkça kullanılan bir diğer motif 'sarmal rumî' veya 'üç iplikli rumî' motifidir. Şehzade Cami'nin pencere kenarlarında, Selimiye Cami'nin hünkâr mahfili çinilerinde, merdiven üzerinde yer alan tavan süslemedeki kalem işi bordürde ve pencere alınlıklarında rastlanmıştır. Selimiye Cami'nde revak pencerelerinde malakâri tekniği ile çevre bordürü olarak uygulanmıştır.

Selimiye Cami'sinde bulunan eksedra ve yarım kubbelerin bordüründe 'çin bulutu' motifi sıva üstü kalem işi olarak işlenmiş olup, başka hiçbir yapıda kalem işi tekniğiyle uygulamasına rastlanmaz (Yüksel, 1996).

Klasik dönem mimari süslemesinde sıva üstü kalem işi tekniği en çok kullanılan tekniktir. Kaba sıvası yapılan yüzeyi düzeltmek için kırıklı kireç sıvası uygulanır. Bu sıvayı elde etmek için; kırık, kireç, ince kum ve mermer tozu karıştırılır ve elde edilen karışım, mala ile yüzey düzeltilir. Kalem işi uygulamasına hazır hale gelen yüzeye büyük bir titizlikle süsleme motifleri işlenir. Toprak boylarla yapılan süslemelerde özellikle; kırmızı, oksit sarı, siyah, çivit, lacivert renkleri tercih edilir. Tüm cami kubbe tezyinatı hemen hemen bu teknikle bezenmiştir (Kuban, 1967).

Bu dönemde uygulanan diğer teknik ise malakâri tekniğidir. Klasik devirde hâkim olan malakâri üslubu; alçı zemin üzerine 8 mm. kadar çıkan kabartmalarla

meydana getirilen bir tezyinat anlayışıdır. Yapılan motiflerin yüzeyleri kalem işi tekniğinde boyanmış, klasik dönemde en üst seviyede incelikle işlenmiştir. Altın varak, sarı, siyah, beyaz, çivit mavisi, aşı kırmızısı bu teknikte kullanılan renklerdir (Üçer, 1988).

Klasik dönemde dikkat çeken bir diğer motif örneği, kaydırılmış eksenli şemselerdir. Bu motif; Selimiye Cami'nin mahfil alt tavanında, hünkâr mahfilinin çini panosunda, Sultanahmet Cami'nin kadınlar mahfilinin çini panosunda görülmektedir. Yarım kaydırılmış şemse motifi, minyatürlerde de halı ve kumaş olarak görülmektedir (Yüksel, 1996).

Klasik Osmanlı mimari tezyinatında uygulanan bir diğer motif, çarkıfelek motifidir. Asıl çıkış noktasının, şenliklerde kullanılan ateşli çarkıfelekten geldiği tahmin edilmektedir. Selimiye Cami'nin müezzin mahfilinin altında, ahşaptan yapılmış ve üzeri altın varaklı çarkıfelek motifi görülmektedir. Ayrıca hünkâr mahfilinin tavan yüzeyinde bulunan süslemelerde şemse motifinin içerisine ve kemerlerin yanlarında bulunan dairesel kartuşların içerisine kalem işi tekniği ile uygulanmış çarkıfelek motifi görülmektedir. Selimiye Cami'nin son cemaat yerinde 4 numaralı kubbe pandantifinde, rozet içerisinde yaprak motifleriyle birlikte uygulanmış çarkıfelek motifi görülür. Üç Şerefeli Cami'nin revak kubbelerinden birinde süsleme, merkezden uzanan dallarla çarkıfelek motifinin oluşturduğu kompozisyonla sağlanmıştır. Azapkapı Sokullu Cami, Kadirga Sokullu Cami ve Kılıç Ali Paşa Cami kubbelerinde; tek ve çift sıra olarak uygulanmış, merkezden çıkan yaprakların oluşturduğu kompozisyonla tezyinat sağlanmıştır (Didinal, 1990).

Türk tezyinatının önemli bir bölümünü oluşturan natüralist üslup; 9. yüzyılda tüm sanat dallarına yayılmıştır. Mimari tezyinatta da uygulanmış, süslemenin görüldüğü her noktaya dâhil edilmiştir. Çiçek motifleriyle işlenmiş süslemelerin en güzel örnekleri Selimiye Cami'nde görülmektedir. Hünkâr mahfilinin tavanında dış bordürler natüralist süsleme ile zenginleştirilmiştir. Takkeci İbrahim Ağa Cami'nde mahfil tavanında görülen natüralist süsleme, Selimiye Cami'ndeki süslemelere oldukça benzemektedir. Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Cami'nde; girişin üzerinde bulunan konsolun aralarına, kırmızı zemin üzerine yıldız boyalarla zengin natüralist süslemeler uygulanmıştır. Bir başka benzer örnek, Eminönü Rüstempaşa Cami'nde görülmektedir. Ana girişin yanlarında bulunan pencerelerin tavan yüzeylerinde

kalem işi tekniğiyle şemse ve natüralist motifler işlenmiştir. Atik Valide Cami'nin kubbe göbeğine, küçük kubbeler ve kemerlere de benzer uygulamalar işlenmiştir. Topkapı Kara Ahmet Paşa Cami'nde son cemaat yerinde madalyonlar içerisine natüralist motifler uygulanmıştır.

16. yüzyıla gelindiğinde yaşanan gelişmeler bütün sanat dallarına yansımıştır. Bu dönemde tezyinatın kitap cildi formuna benzerliği dikkat çekicidir. Uygulanan motif ve desenler bazı yapılarda ahşap üzerine, bazı yapılarda kalem işi tekniğiyle uygulanmıştır. Şehzade Cami'nde mihrap duvarı kemerli pencere üzerine şemse motifi ve köşelikleriyle birlikte yapılmıştır. Rüstempaşa Cami'nin girişinin iki yanında yer alan pencerelerin tavanları âdeta kitap cildi gibi işlenmiştir. Bu tezyinatın bir benzeri de Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Cami'nin pencere tavanlarında görülür. Ortada Dilimli Şemse Motifinin içerisine rumî-palmet kompozisyonu işlenmiştir. Şemselerin uçları palmetlerle tamamlanmıştır. Köşelere ortada birleşen büyük köşelikler uygulanmıştır. Topkapı Takkeci Cami'nde de giriş tavanına âdeta kitap cildine benzer zengin süsleme kompozisyonu uygulanmıştır (Yüksel, 1996).

Osmanlı mimarisinde kubbenin uygulandığı diğer yapı medreselerdir. Klasik Osmanlı döneminde özellikle külliye yapılarına önem verilmiş, halkın sosyal ve kültürel faaliyetleri külliyelerin barındırdığı yapılar tarafından karşılanmıştır. Osmanlı devleti eğitime önem vermiş, klasik dönemde inşa edilen medreseler sayesinde birçok bilim insanı yetiştirilmiştir.

Medreselerin tezyinatı, inşasında kullanılan renkli taş malzemelerle sağlanmış, ayrıca kalem işi, malakâri, çini süsleme teknikleri de uygulanmıştır. Oldukça sade uygulanan süslemeler yapıların belli noktalarına uygulanmıştır. Ne yazık ki medreselerin orijinal süslemeleri günümüze kadar ulaşamamış, yapıların çoğu onarım geçirmiştir.

Hadım İbrahim Paşa Medresesi'nde ve Kadirga Sokullu Medresesi'nde dersane bölümünün tavan süslemesinde malakâri izleri görülmektedir. Zal Mahmut Paşa Fevkani, Kadirga Sokullu, Eyüp Sokullu, Şehzade Mehmet, Cafer Ağa medreselerinde kalem işi tekniğiyle dönemin tercih edilen motifleri uygulanmıştır (Ahunbay, 1998).

Muradiye Medresesi'nin süslemeleri ince bir işçilik ile oldukça sade olarak

işlenmiştir. Yapıda tuğla ile oluşturulan süsleme dikkat çekicidir. Ayrıca çini ve kalem işi süslemeler de bulunmaktadır. Dershane eyvanında, kemer aynalığında geometrik motifler kalem işi tekniğiyle işlenmiştir. Süsleme dekorasyonunda altıgen, yıldız motifleri kullanılmıştır (Altıntaş, 2008).

Türbe yapıları; mimari tasarım olarak çok fazla değişime uğramamış, süsleme kompozisyonları klasik dönemin motifleriyle sağlanmıştır. Ancak yapıların içerisindeki mevcut süslemelerin yapısı bozulmuş ya da üzeri tamamen sıvayla kapanmıştır. Sıva altından görülen süslemeler, klasik mimari tezyinatının karakterini yansıtır. Rumî, palmet, kıvrık dallı natüralist süslemelerle kubbelerin iç yüzeyi bezenmiştir (Altıntaş, 2008).

II. Murad Türbesi'nde süslemeler kalem işi tekniği ile sağlanmıştır. Geometrik, on iki kollu yıldız, taç yapraklı çiçekler süslemeyi oluşturan motiflerdir. Şehzade Ahmet türbesinde tezyinat; kalem işi ve çini süslemelerle sağlanmıştır. Kubbe eteğinde bitkisel motiflerden bordür bulunur. Bordürde; kıvrık dallar, kurdele motifi ve bitkisel unsurlar bulunmaktadır. Kubbe göbeğinde 16 dilimli bir çiçek motifi, etrafında da 8 adet gülbezek motifi bulunmaktadır (Altıntaş, 2008). Şehzade Ahmet Türbesi de diğer klasik dönem yapılarında olduğu gibi onarım geçirmiş ve kalem işi süslemeleri dönemini yansıtmayacak şekilde, yapısı ve renkleri bozularak değiştirilmiştir.

Şehzade Mustafa (Mustafa-i Cedid) Türbesi'nin duvar yüzeyleri 3 m. yüksekliğe kadar İznik çinileriyle kaplanmış olup, klasik dönem özelliği gösteren süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur. Çini plakaların bittiği yerde kalem işi tekniğiyle uygulanmış yazı kuşağı yapının dört duvarını dolaşır. 'Yazı kuşağı; Besmele ve Ayet-el Kürsi ile başlamakta ve tekrara Besmele ve Haşr suresinin 23. Ayeti'nin bir bölümüne yer verilmekte Esmâ-ül Hüsna ile devam etmektedir. Aynı kuşağın son kısmına hadisler yazılmıştır'. Hadisler bir kartuş içerisine alınarak vurgulanmıştır (Önkal, 1999).

ŞEHZADE MEHMET CAMİ

Kanuni Sultan Süleyman tarafından erken yaşta hayatını kaybeden oğlu Şehzade Mehmet'in hatırasına yaptırılmış külliye camisidir. Mimar Sinan'ın

çıraklık eserim dediği Şehzade cami, 1544-1548 yılları arasında tamamlanmıştır (Aslanapa, 1949).

Mimar Sinan'ın pek çok ilki gerçekleştirdiği yapı, kare planlı bir iç mekân ve kare planlı bir avludan oluşur. Camide dört kubbe problemi ideal bir şekilde çözülmüştür. Yapı haçvari planlı bir örtü sistemine dayanır. 19 m. çapındaki ana kubbeyi dört yarım kubbe tamamlamış, sekiz çeyrek kubbe ve köşelere yerleştirilen küçük kubbelerle üst örtü sistemi desteklenmiştir. Mimar Sinan bu yapıda piramidal örtü sistemini oluşturmayı başarmıştır. Camide iç mahfiller olmadığı için mekânda daha önce görülmeyen bir ferahlık ve genişlik oluşturulmuştur (Aslanapa, 1949).

Bursa kemerli müezzin mahfili de mermerdendir. Mermer süslemeler ve taş işleri çok itinalı olan camide Sinan'ın teknik titizliği ve kullanılan taş ve mermerlerin asaleti ilk bakışta kendini belli eder. Sinan burada hiçbir çini süslemeye yer vermemiştir. Avlunun 24 penceresinin sivri kemerli alınlıkları, her biri ayrı örnekte, kırmızı taştan geometrik ve bitki süslemeleri ile süslenmiştir (Aslanapa, 1949).

Şehzade Cami'nin iç mekân özellikleri incelendiğinde diğer klasik cami yapılarında olduğu gibi klasik Osmanlı mimari özelliklerini barındırmaktadır. Ancak süsleme özellikleri günümüze gelene kadar korunamamış, yangın ve onarımlar sonucunda oldukça değişmiştir. 1986 ve 1991 yıllarında geçirdiği restorasyon çalışmaları sonucunda dönemin süslemeleri kısmen de olsa ortaya çıkarılmıştır (Yüksel, 1996).

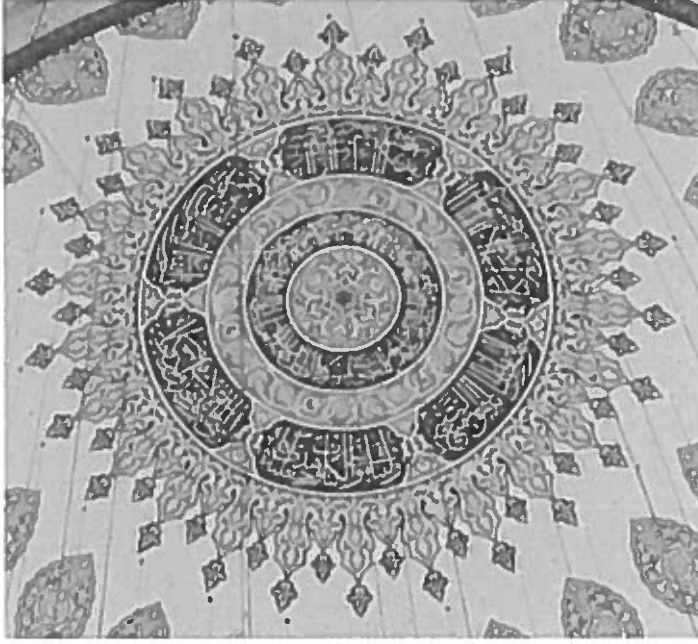
Ana kubbenin iç yüzeyinde görülen kalem işi süslemeler, 19. yüzyılda Barok üslupla yenilenmiştir. Ana kubbenin göbeğinde iki sıra yazı ve onları çevreleyen bordürlerden oluşan bir süsleme kompozisyonu bulunur. Celi hatla oluşturulmuş yazı motiflerinin dış kuşağında, İsrâ suresinden ayetlerde (17: 1-2), miraç olayı telmih edilir. Kubbenin merkezindeki iç yazı kuşağında celi-sülüs üslupla, Fatiha suresi (1: 1-7) yazılmıştır. İkinci kademe hat kuşağı, kubbeye geçişi sağlayan dört adet pandantife nakşedilmiştir. Pandantiflerdeki daire şeklindeki hatlarda Allah'ın 99 güzel isminden (Esmâü'l-Hüsnâ) bazıları yer alır (Saatçi, 2016). Ana kubbe süslemeleri, gölgeli barok üslupla yenilenmiş, 1901 yılında yapılan restorasyonda göbek motifi aslına uygun olarak yenilenmiştir (Yüksel, 1996). Üç kapalı motifin palmate benzemesi ana çıkış noktası olmuş ve süsleme bu motifin etrafına oluşturulmuştur. Çift kollu Rumîler olarak palmetler oluşturan iç kapalı

kompozisyon ortalarındaki agraplardan çıkan Rumîlerin birleşmesi ve yukarıya doğru sağa ve sola kıvrılarak zengin bir kompozisyon elde edilmiştir (Yüksel, 1996).



Fotoğraf 19: Şehzade Mehmet Cami'nin ana kubbesi

Siyah zeminin üzerine yerleştirilen iki kuşak yazı motifleri birbirini tekrar eden düzende yapılmış, dış bordüre hataîler eklenerek bezenmiştir. Göbek kompozisyonunun etrafına çarkıfelek motifi işlenerek, süsleme zenginleştirilmiştir. Çarkıfelek motifinin etrafına rumî motifleri dizilmiştir. Kubbenin orta bölümünde şemse motifleri görülmektedir. Şemse motiflerinden bir tanesi diğer motiflerden farklı kompozisyonda olması, asıl motif olabileceği ve örnek olarak yenilenmeden bırakıldığı düşünülmektedir. Kubbenin orta bölümü, şemselerin dışında kalan yüzeyinde beyaz renginin kullanılmasıyla süsleme kompozisyonundaki motifler daha belirginleşmiştir.



Fotoğraf 20: Şehzade Mehmet Cami ana kubbesinin merkezi süsleme

Yarım kubbelerde yarım daire kompozisyonun ortasında merkezden başlayan geometrik örgülü celi-sülüs yazı ile çevresinde rumî palmet üslubunun bozulmuş hali yer almaktadır (Yüksel, 1996). Merkezi kubbeyi çevreleyen dört yarım kubbede üçüncü hat dizisi yer alır. Yarım kubbelerde Bakara suresinden ayetler (2: 144-145) işlenmiştir (Saatçi, 2016).

Dördüncü hat kademesi, sekiz küçük eksedraya nakşedilmiştir. Güneyde, kible yönündeki dört eksedrada Bakara suresinden bir ayet (2: 285) yazılıdır: “Peygamber, Rabbi tarafından kendisine indirilene iman etti, müminler de (iman ettiler). Her biri Allah’a, meleklerine, kitaplarına, 433 peygamberlerine iman ettiler. ‘Allah’ın peygamberlerinden hiçbiri arasında ayırım yapmayız. İşittik, itaat ettik. Ey Rabbimiz, affına sığındık! Dönüş sanadır’ dediler” (Saatçi, 2016).



Fotoğraf 21: Şehzade Mehmet Cami eksedralarında bulunan süslemeler

Kuzeyde, kıblenin karşı tarafındaki dört eksedrada, aynı surenin devamı sayılan ayetten (2:286) bir parça yer alır: ‘Allah her şahsı, ancak gücünün yettiği ölçüde mükellef kılar. Herkesin kazandığı (hayır) kendine, yapacağı (şer) de kendinedir. Rabbimiz! Unutursak veya hataya düşersek bizi sorumlu tutma. Ey Rabbimiz! Bizden öncekilere yüklediğin gibi bize de ağır bir yük yükleme. Ey Rabbimiz! Bize gücümüzün yetmediği işler de yükleme! Bizi affet! Bizi bağışla! Bize acı! Sen bizim Mevlâmızsın! Kâfirler topluluğuna karşı bize yardım et!’ (Saatçi, 2016).



Fotoğraf 22: Şehzade Mehmet Cami giriş aksında yer alan yarım kubbenin tezyinatı

Kubbenin pandantiflerinde görülen süslemeler, son onarımlarda yenilenmiş olup, Barok özelliği taşımaktadır. Çeşitli çiçek ve hançer yapraklarından yapılan bir bordür, ortada gölgeli bir yazı ve bunların arasında kalan üçgen alanlarda rumîden bozma çeşitli dallarla süsleme sağlanmıştır. Üçgenlerin köşelerinde malakâri olarak yapılmış rumî-palmet tepelikler görülmektedir. 1992 yılında yapılan restorasyon çalışmalarında, bordür kısmında çeşitli çiçekler, nar ve karanfil motifleri, yazı kısmında siyah zemin üzerine celi-sülüs tarzında klasik dönem özelliği taşıyan motiflerin varlığı keşfedilmiştir (Yüksel, 1996).

Caminin içi, mimari elemanları uyum içinde birleştiren, kalem işli nakışlarla bezenmiştir. Pencere çevreleri, kemer köşelikleri, eksedralar, merkezi kubbeyi çeviren yarım kubbeler ve merkezi kubbede bitkisel kompozisyonlar yer alır. Bu kompozisyonlarda mavi, beyaz, yeşil ve kırmızı renkler hâkimdir (Saatçi, 2016).

EDİRNE II. BAYEZİD CAMİ

Sultan II. Bayezid'in inşa ettirdiği ikinci külliye yapısı Edirne'de yer alır. Külliye'nin bir parçası olan II. Bayezid Cami, 1487-1488 yıllarında inşa edilmiştir. Caminin tasarımı ise Mimar Hayreddin'e aittir (Aslanapa, 1949).

Cami, revaklarla çevrili geniş bir avluya sahiptir. Çift renkli taşlarla kapılmış revak kemerlerinde; granit, beyaz mermer, yeşil breşten yapılmış sütunlar dizilidir. Evliya Çelebi'nin gezip gördüğü ve Seyahatname'sinde bahsettiği yapı, dönemin evliyalari tarafından da gezilmiştir. Evliya Çelebi; caminin avlusunda Sultan II. Bayezid'in kendi elleriyle diktiği dört selvi ağacı olduğunu bildirir. Ancak bu ağaçlar günümüze ulaşamamıştır. Avlunun ortasında şadırvan havuzunun var olduğu izlerden anlaşılmaktadır. Ayrıca avlu zemininde bir de kuyuya rastlanmıştır. Son cemaat yeri, revakların devamı olarak tasarlanmış, zengin mukarnaslı kubbelerle örtülür (Eyice, 1992).

Cami tek kubbeli plan grubuna girer. İki yanında birer tabhane-misafirhane bölümleri yer alır. Caminin harim bölümü kare biçimindedir. Ana kubbe 20 m. çapında olup, dört yarım yuvarlak kemer köşe pandantiflerinin yardımıyla taşınmaktadır (Eyice, 1992).

Caminin kubbe içi tezyinatı kalem işi süsleme tekniğiyle oluşturulmuştur. Uygulanan süsleme kompozisyonu daha önce örneklerine az rastlanmış motiflerle

sağlanmıştır. Kalem işi ve alçı bezeme iki tabaka halinde işlenmiştir. Üst tabaka 19. yüzyıl özelliği taşımaktadır.

Kubbenin merkez süslemesinde Barok üslupla yapılmış geometrik motifler bulunur. Etrafına mavi zemin üzerine hat yazı tezyinatı uygulanmıştır. İki sıra halinde ve birbiriyle bağlantılı olarak uygulanan hat yazı motifleri sarı ve beyaz renkli uygulanarak birbirinden ayrılmıştır. Yazı motifinin etrafına yerleştirilen Barok üslupta 'S' ve 'C' kıvrımlı dallar ve geometrik motifler bulunur. Birbirini tekrar eden desenler, yazı motifinin etrafını çevreler.



Fotoğraf 23: Edirne Bayezid Cami ana kubbe süsleme detayı

Yazı motifinin etrafına uygulanan motiflerin gelişmiş uygulaması kubbenin alt bölümünde de görülmektedir. Birbirini tekrar eden uygulamanın üst kısmına vazo içerisine yerleştirilmiş çiçekler işlenmiştir. Daha canlı renkler kullanılarak vurgulanan bölümde stilize bitki motifleri, geometrik desenler bulunur. Ayrıca motiflerin arasına yıldız motifi yerleştirilmiştir. Kubbe içi süslemede; aşı kırmızısı, sarı, beyaz, siyah, çivit mavisi ve tonları kullanılmıştır.

Kubbenin alt bölümünde mavi zemin üzerine uygulanmış yazı kuşağı bulunur. Hattatı belli olmayan süsleme kubbenin çevresini dolaşır. Kubbe eteğinde bulunan pencerelerin arasına geç dönem özelliği olan perde motifleri yerleştirilmiştir. Perdeden sarkan püsküller ve perdenin ortasına yerleştirilen şamdan motifi göze çarpan süslemeler arasındadır.

Pendantiflerde dört halifenin adı ‘Ali, Ömer, Osman ve Ebubekir’ hat yazı üslubuyla yazılmıştır. Etrafına kıvrık dallarla oluşturulan süsleme kompozisyonu yerleştirilerek, pendantiflerde yoğun bir program uygulanmıştır. Yeşil, sarı, kırmızı ve beyaz renkleriyle süslemeler boyanmıştır.



Fotoğraf 24: Edirne Bayezid Cami ana kubbesinin genel görünümü

İSTANBUL II. BAYEZİD CAMİ

II. Bayezid tarafından yaptırılan Bayezid külliyesi; cami, medrese, mektep, imaret, kervansaray ve hamam yapılarından oluşur. İstanbul’un en gözde yerine konumlandırılan ve Bayezid külliyesini bir parçası olan Bayezid Cami, 1501-1506 yıllarına tarihlendirilir. Caminin tasarımı Mimar Yakub Şah’a aittir (Öz, 1984).

Bayezid Külliyesi, Klasik Osmanlı mimarisinin uygulanmaya başlandığını müjdeleyen yapı topluluğu olarak oldukça önemlidir. Plan tasarımı Bursa Yeşil Cami’ni andırır da sahin kısmı daha derin, iki yanda bulunan bölümler daha uzun tutulmuştur. Ana kubbe; 16.80 m. çapına varan, 44 m. yükseklikte olup, dört fil ayağına ve iki sütuna oturmaktadır. Ana kubbenin mihrap ve medhal bölümlerinde iki yarım ve yanlarda dört yarım kubbe bulunmaktadır. Yan bölümler, biri merkezi olmak üzere toplam beş kubbe ile örtülüdür. Caminin son cemaat yerinin örtüsünde 7 kubbe bulunur. Revaklı şadırvan avlusu; 20 sütunun taşıdığı 17 kubbenin örttüğü bir

yapıdır. Cami kesme taş malzeme ile inşa edilmiş, en kaliteli malzemeler kullanılarak dönemine yakışır bir üslupta tasarlanmıştır (Aslanapa, 2004). Bayezid Cami, 1797, 1940 ve 1958 yıllarında onarım geçirmiştir (Şehsuvaroğlu, 1954).

Son cemaat yerinde, girişin alçak zeminli ve daha geniş revakı tamamen mukarnas dolgulu bir kubbe ile örtülüdür. Kemer, yeşil somaki mermer, diğer revak kemerleri kırmızı somaki mermer malzeme kullanılarak yapılmıştır. İki sıra pencerelerden üsttekiler çok daha küçüktür. Avlunun ortasında, etrafı şebekeli, sekizgen köşeli mermer şadırvan bulunur (Aslanapa, 2004).

Plan tasarımı olarak Bursa Yeşil Cami'ne benzeyen yapı, klasik tezyinatın ilk uygulandığı yapılardan biri olarak oldukça önemlidir. Bayezid Cami'nde yer alan süslemeler birçok onarımdan geçmiştir. Kubbe tezyinatı ile kubbe altında bulunan tezyinat birbirinden farklı kompozisyondadırlar. Ana kubbede mat bir çivit ve aşı kırmızısı kullanılmıştır. Merkezde hat yazı üslubuyla bir süsleme bulunur. Etrafına tığ formu beyaz renkte rumî motifler yerleştirilmiştir. Kubbenin orta bölümü boş bırakılarak, süsleme motifleri uygulanmamıştır. Kubbenin alt kısımlarında, merkez motifin etrafına uygulanan tığ formu rumî motifleri büyütülerek işlenmiştir. Kubbenin pandantiflerine yerleştirilen plakalarda, mavi zemin üzerine dört halife olan 'Ali, Osman, Ömer ve Ebubekir' hat üslubuyla yazılmıştır. Etrafına beyaz zemin üzerine kırmızı renkli çiçekler, dallar ve rumî motifleri bezenmiştir.



Fotoğraf 25: İstanbul Bayezid Cami ana kubbesinin genel görünümü

Küçük kubbelerde görülen süslemeler klasik üslup özelliklerini taşır. Pencere üstlerine kadar devam eden dendanlı rumî kompozisyonları görülür. Bu motifler tiğ formuyla işlenmiş şemselerle birbirine bağlanır. Kırmızı renginin hâkim olduğu süslemede mavi, siyah ve beyaz renkleri de kullanılmıştır.



Fotoğraf 26: İstanbul Bayezid Cami yarım kubbesinde görülen süslemeler

ÜSKÜDAR MİHRİMAH SULTAN CAMİ

Kanuni Sultan Süleyman'ın Haseki Hürrem'den doğan kızı ve Rüstem Paşa'nın hanımı Mihrimah Sultan adına, 1547 yılında yaptırılmıştır. Yapının tasarımı Mimar Sinan'a aittir (Aslanapa, 2004).

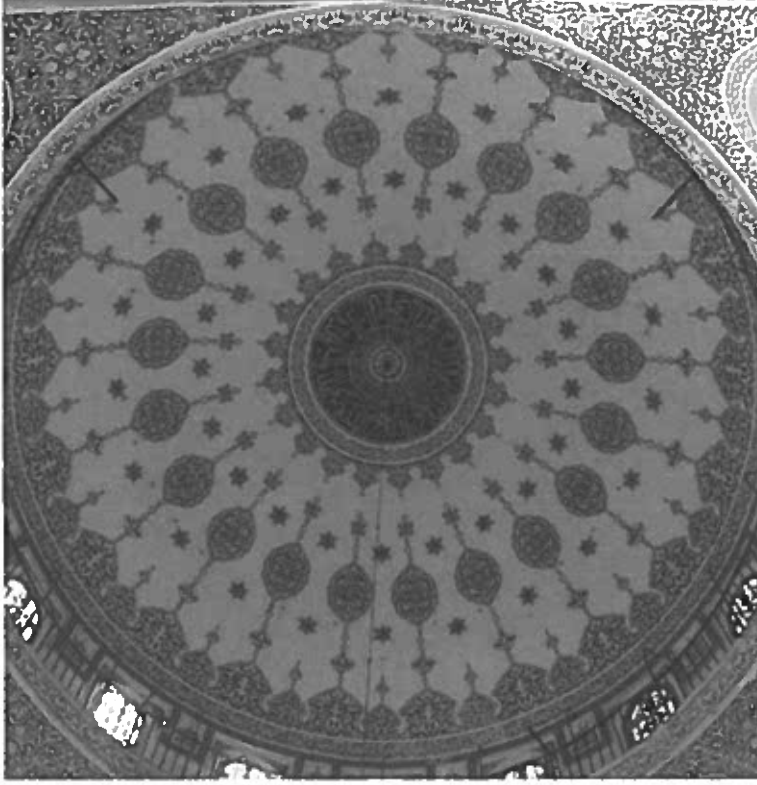
İskele Cami olarak da bilinen ve külliye yapısının merkezini oluşturan cami, dikdörtgen bir tasarıma sahiptir. Harim bölümünü örten merkezi kubbeyi üç yönde yarım kubbeler destekler. Merkezi kubbe ve yarım kubbeleri yonca planlı payeler ve sivri kemerler taşımaktadır. Az sayıda pencere açılması, loş bir ibadet mekânının oluşmasına neden olmuştur (Orman, 2005).

Yapıda en önemli özellik Mimar Sinan'ın Şehzade Cami'nde uyguladığı dört yarım merkezi kubbeli şemadan farklı bir tasarıma yönelmiş olmasıdır. Bu durumun sebebi muhtemelen arazi kaynaklı olup, taç kapıdan sonra ana kubbenin altına girilmesiyle mekânın kavranmasını sağlayan etkiyi de beraberinde getirmiştir. Cami bu özelliğiyle, Mimar Sinan'ın sonraki yıllarda inşa ettiği eserlerde yoğunlaşacağı mekân anlayışının başlangıcı kabul edilir (Orman, 2005).

Caminin inşa edildiği alanın dar olması, klasik revaklı avlu şemasının uygulanmasına olanak vermemiştir. Ayrıca dışarıya yerleştirilen ahşap örtü sistemli şadırvanı ve ikinci son cemaat yeri ile her zaman kalabalık cemaatin ibadet ihtiyacının karşılanabileceği bir mekân oluşturulmuştur. Mimar Sinan, önemli bir yol güzergâhında bulunan caminin arazisini oldukça başarılı bir şekilde kullanmış, güçlü bir sanatçı olmasının yanında iyi bir şehir planlamacısı olduğunu da kariyerinin ilk yıllarında kanıtlamıştır (Orman, 2005).

Caminin iç mekân süslemesinin oldukça yoğun bir programda uygulandığı görülmektedir. Kubbe yüzeyine kalem işi tekniğiyle uygulanan süslemeler, onarım geçirmiş ve orijinal süslemelerden farklı bir uygulamayla yenilenmiştir.

Ana kubbenin merkezine hat yazı üslubuyla, altın varak kullanılarak süsleme yerleştirilmiştir. Yazı çevresinde rumîlerden oluşan tığ desenleri görülmektedir. Kubbenin orta bölümünde mavi zemin üzerine şemse motifi simetrik bir düzende yerleştirilmiştir. Şemselerin iç bünyeleri rumî motiflerle doldurulmuştur. Kubbenin uç kısmına yerleştirilen süslemede ise tığ formlu stilize edilmiş bitkisel motifler, rumîler görülür. Zeminde beyaz renk hâkim olup, siyah, kırmızı ve mavi renkleri kubbe içi süslemede kullanılan renklendir.



Fotoğraf 27: Mihrimah Sultan Cami ana kubbesi

Ana kubbenin pandantiflerine yerleştirilmiş yuvarlak plakalarda dört halifenin adı yazar. Siyah zemin üzerine altın varaklarla ‘Ali, Ömer, Osman ve Ebubekir’ yazılmıştır. Dış yüzeyinde ise kontürsüz çiçek motifleri, kırmızı rengi kullanılarak bezenmiştir. Yarım kubbelerde ana kubbede görülen tezyinatın aynısı uygulanmıştır.

SÜLEYMANIYE CAMİ

Osmanlı mimarisinin yükseliş döneminde inşa edilen değerli yapı topluluğu Süleymaniye külliyesi, Kanuni Sultan Süleyman tarafından yaptırılmıştır. Külliyenin tasarımı dönemin baş mimarı Koca Sinan’a aittir. Külliye; medrese, cami, tabhane, imaret, bimarhane, kervansaray, hamam, mektep, oda ve dükkânlar, Kanuni Sultan Süleyman Türbesi ve Hürrem Sultan türbelerinden oluşur. Bu yapı topluluğunun bir parçası olan Süleymaniye Cami, 1550-1557 yılları arasında yaptırılmıştır (Aslanapa, 1992).

Süleymaniye Cami; teknik, estetik ve tezyinat gibi her alanda üstün bir başarıyla inşa edilmiş, dünya sanat tarihi için her dönemde kıymetli bir anıt olarak dikkatleri üzerinde tutmayı başarmıştır.

Cami; klasik Osmanlı üslubunu yansıtan, iki yarım kubbeli merkezi planlı, dikdörtgen revaklı ve şadırvanlı avlulu bir tasarıma sahiptir. Caminin ana kubbesi 27.40 m. çapında olup, kasnağına yerleştirilen 32 adet pencereyle aydınlatma sağlanır. Ana kubbe; dört fil ayağına dayanan dört kemer üzerine oturmakta, mihrap ve cümle kapısına yerleştirilen iki yarım kubbe tasarımı tamamlamaktadır. Mimar Sinan'ın kalfalık eserim dediği yapı hakkında Prof. Tuat, *'elhasıl Sinan eski konstrüksiyon donukluğunu gidermiş, kubbeyi içeriden ve dışarıdan sanatkarane bir şekil unsuru yapmıştır. Bütün bina ve bütün konstrüksiyon kısımları proporsiyonlu olarak bağlamıştır. Buna baktıkça Roma ve İstanbul Bizans kubbe mimarlarının sadece bir mühendis olduğu görülür. Süleymaniye 'de Gotik ve hatta Rönesans gibi iddialı ve fazla süsler de yoktur. Buna mukabil kemale eriş ve olgunluk ve sadelik hüküm sürer.'* demiştir (Öz, 1988).

Süleymaniye Cami'nin ana kubbesinde bulunan süslemeler klasik Osmanlı döneminin tezyinatını yansıtmaz. Onarım geçiren caminin süslemeleri, geç Osmanlı süsleme anlayışına göre yenilenmiştir. Barok ve rokoko üsluplarının görüldüğü süsleme; sarı zemin üzerine yeşil, gri, kırmızı ve beyaz renkleri, geç dönem özelliği taşıyan kalem işleriyle bezenmiştir. Cami kubbeleri ile duvarlarında mevcut celi sülüs hatlar Hasan Karahisar'ye aittir. Merkezi kubbenin tam ortasına yeşil zemin üzerine altın yaldızla Fâtır suresinden bir ayet işlenmiştir: *'Doğrusu, zeval bulmasın diye gökleri ve yeri tutan Allah'tır. Eğer onlar zevale uğrarsa O'ndan başka, and olsun ki onları kimse tutamaz. O, şüphesiz Halim'dir, bağışlayandır'*. Kubbe göbeğinde geç dönem özelliği taşıyan motifler bulunur. Ana kubbeye geçişi sağlayan dört pandantifte ise dört farklı sureden ayetler nakşedilmiştir: Enam (6: 102), Hud (11: 88), Rad (13: 16) ve İsrâ (17: 84) (Binan, 2016).



Fotoğraf 28: Süleymaniye Cami ana kubbesinin genel görünümü

Camide orijinal olan kalem işleri; pandantifte bulunan plakalarda ve mihrabın solunda yer alan küçük kubbelerde görülmektedir. Pandantifte yer alan aslan göğüslerinde iri rumî motiflerden oluşan süslemenin zemininde sülyen (kavuniçine yakın kırmızı) rengi kullanılmıştır. Kubbe göbeğinde siyah zemin üzerine geometrik geçmeler beyaz renkte işlenmiştir. Ayırma rumî ve orta bağlar mevcuttur. Kubbe içinde küçük şemselerde kırmızı zeminli rumî motifler bulunur. Siyah zeminli şemselerde, çiçek kompozisyonları yer alır.

Kubbenin kemerlerinde kırmızı zemin üzerine siyah gölgeli beyaz renkte rumîler bulunur. Cami girişinde bulunan kemerde; bulut bağlantılı sarı rumîler içinde lacivert renkte bitkisel kompozisyon bulunmaktadır (Aslanapa, 1992).

Mihrabın solunda yer alan kubbedeki süslemeler; dendanlı, tepelik formlu rumî kompozisyonlar tığlarla kubbe ortasına bağlanır. Mihrabın üzerindeki güney yarım kubbede En'âm (6: 79) suresinden bir ayet alıntılanır: “Doğrusu ben yüzümü, gökleri ve yeri yaratana, doğruya yönelerek çevirdim, ben ortak koşanlardan

değilim”. Güney yarım kubbenin iki yanındaki eksedrada Araf (7: 29) ve Bakara (2: 115) suresinden birer ayet işlenmiştir. Bu ayetlerde müminlerin yüzlerini Allah’a dönmeleri gerektiği vurgulanır. Kuzey yarım kubbede yer alan Hac suresinden alınmış bir ayet (22: 77), iman etmenin ve hayır işlemenin önemini vurgular. Yarım kubbe eteğinin iki tarafındaki eksedralarda ise Ankebût suresi (29: 45) nakşedilmiştir (Binan, 2016).



Fotoğraf 29: Sultanahmet Cami yarım kubbelerinde bulunan süslemeler

Kanuni Sultan Süleyman ve zevcesi Hürrem Sultan’ın türbelerindeki göz alıcı çini programına karşılık camide çini süslemeler asgarî seviyede tutulmuştur. Rüstem Paşa, Kadirga Sokollu camileriyle kıyaslandığında bu yapıda çininin çok az kullanılmış olması, Mimar Sinan’ın süslemeyi az tutarak mimari yapıyı ön plana çıkarmak istediğini gösterir. Sinan; Şehzade Mehmet, Selimiye ve Süleymaniye gibi anıtsal camilerde, süslemeyi bir fon olarak kullanmıştır (Binan, 2016).

Süleymaniye Cami’nde görülen süslemeler döneminin özelliğini yansıtmaz. Kalem işlerinin zamanla bozulmasındaki en büyük etken; Sultan Abdülmecid döneminde Ayasofya’nın onarımı için getirtilen Fossatti, Süleymaniye Cami’ne de gelmiş, kendi tarzına göre onardığı süslemelerin yapısını bozmuştur. Fil ayaklarında görülen süslemelerde dâhil olmak üzere kalem işlerini de yağlı boya ve samaki ile

işlemiştir. Caminin son restorasyonunda yağlı boyalar temizlense de süslemeler aslına uygun olarak yapılmamıştır (Öz, 1988).

KANUNİ SULTAN SÜLEYMAN TÜRBEŞİ

Süleymaniye külliyesinde yer alan türbenin inşaat kitabesi bulunmamaktadır (Kuban, 1994). Yapının inşasına Sultan Süleyman'ın 1566 yılında vefat ettikten sonra başladığını ve yapılan cenaze törenine ilişkin Süleymannâme yazmasında bulunan minyatürden görmekteyiz (Ünver, 1952).

Kanuni Sultan Süleyman Türbesi'ne önce padişah defnedilmiş, daha sonraki tarihlerde; Mihrimah Sultan(1578), Sultan II. Süleyman(1691), Dilaşup Sultan(1689), Rabia Sultan(1713), Sultan II. Ahmet(1695), Asiye Sultan(1694) defnedilmiştir (Önkal, 1992).

Süleymaniye külliyesi; Mimar Sinan'ın kalfalık döneminde inşa ettiği yapı topluluğu olarak, Osmanlı mimarisinde önemli bir yere sahiptir. Koca Sinan, Süleymaniye Türbesinde diğer uygulamalarından farklı bir üslup denemiştir. Sekizgen kenarlı plan üzerine kurulan yapının iç mekânında da aynı uygulama görülmektedir. Türbenin etrafını 29 sütunlu revak çevreler. Cephe duvarlarında profilli silmelerle çevrilmiş çini panolar bulunmaktadır (Önkal, 1992).

Kanuni Türbesinin tezyinatı, kalem işi tekniğiyle sağlanmıştır. Kubbenin göbeğinde sekiz kollu yıldızdan oluşan ve şemselerin bulunduğu bir kompozisyon görülmektedir. Haçvari yıldız kollarından baklava desenleri uzanır. Kubbe göbeğinde yer alan motifin etrafına daire çekilerek, süslemede merkez oluşturulmuştur. Şemse motifinin etrafında küçük tuğ şekilleri görülür. Tuğ motiflerini, bulut dalgalarını andıran şerareler ve şemse motifleri kubbe yüzeyini sarar. Kubbenin merkez motifinden sonra devam eden ve yüzeyi aran şemse motifleri birbirine geçme ve düğümlerle bağlanmış, içleri rumî tezyinatla beyzi şemseler yerleştirilerek süsleme zenginleştirilmiştir (Doğanay, 2002). Yüzeyde işlenen kalem işi tezyinatında; mercan kırmızısı, sarı, beyaz ve siyah renkleri kullanılmıştır.



Fotoğraf 30: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi kubbe genel görünümü

‘Kubbe merkezinde şemsenin uzanan kolları, bir cihan devleti sultanının, tebaası üzerine kanat gemesini ve bütün cihana uzanan kudretini temsil eder. Bu yönüyle kubbede uygulanan tezyinat programıyla, türbede yatan şahıs arasında mükemmel bir bağ kurulmuştur. Kubbenin yapıya oturduğu yerde yapıyı bir armudi silme dolanmaktadır. Bu silmelerin altında iki tel Burma zencirek yer almaktadır. Sütun başlıklarının üstünden ve pencerelerin altından geçerek yapıyı çepeçevre saran pervaz, enlemesine gelişen rumî nakışlarından malakârî tekniğiyle işlenmiştir’ (Doğanay, 2002).



Fotoğraf 31: Kanuni Sultan Süleyman Türbesi süsleme detayı

RÜSTEM PAŞA CAMİ

Kanuni Sultan Süleyman döneminde Rüstem Paşa adına inşa edilen caminin mimarı, Koca Sinan'dır. Klasik Osmanlı yapı özellikleri taşıyan cami 1561 yılında inşa edilmiştir (Aslanapa, 1992).

Cami, Aptullah Kuran'ın ifade ettiğine göre; 'çok kubbeli enlemesine dikdörtgen kitleli camilerin iki kanatlı' plan tipine göre tasarlanmıştır. Mimar Sinan'ın sekiz ayaklı cami plan tipine girer. Cami, İstanbul'da ticaretin yoğun olduğu bölgede, dükkânlar ve mahzenler üzerine 40x40 boyutunda platformun üzerine oturtulmuştur (Kuran, 1986).

Rüstem Paşa Cami'sinin avlusuna dört köşeye yerleştirilen merdivenlerle çıkılır. Avluda; beş gözlü son cemaat yeri, yanlarda dönen ahşap saçaklı revak ve önünde açık bölümler yer alır. Mimar Sinan'ın sekiz ayağa oturan baldeken plan tipini denediği ilk yapı olarak önemlidir (Kuran, 1986).

Caminin ana kubbesi, sekiz destekli baldekene oturtulmuş, yanlarda uzunlamasına mekânlar üçer çapraz tonozla örtülmüştür. Kubbenin çapı, 15,20 m.'dir. Ana kubbeyi köşelere yerleştirilen çeyrek kubbeler destekler. Kubbe kasnağı

diğer yapılarla göre yüksek tutulmuş, bu durum ana kubbenin daha heybetli ve gösterişli bir görünüm elde etmesini sağlamıştır (Yüksel, 1996).

Rüstem Paşa Cami, 1660 yılında bir yangın geçirmiş, 1776 depreminde minaresi yıkılmış ve kubbesi de çökmüştür. Bugüne ulaşan ana kubbenin, Barok ve Bizans etkilerinin harmanlanarak tasarlandığı görülmektedir. Yapıdaki asimetrikliğin Mimar Sinan üslubuna uymadığı ve caminin yenilediği çok açıktır (Aslanapa, 1992).

Dıştan bakıldığında oldukça sade ve süslemesiz görünen yapıda asıl süsleme iç mekânda sağlanmış, özellikle çini tezyinatıyla süsleme zenginleştirilmiştir. Döneminin en süslü yapısı olarak anılmaktadır. Bu ölçüde ve zenginlikte ki çini süsleme Türk mimarisinde kendini bu camide gösterir. Örtü sistemine kadar tüm duvarlarda, mihrap, mahfiller, payeler, kemer dolguları ve kubbe geçişlerini kaplayan çiniler, mimari değerleri gölgelemeden sadece sihirli, mistik bir atmosfer yaratmaktadır. Zengin tezyinatta en çok uygulanan lale motifinin 41 farklı versiyonu yapıda uygulanmıştır (Aslanapa, 1992).

Kubbede tezyinat kalem işi tekniğiyle sağlanmıştır. Süsleme; göbekte yazı, çevresinde kademeler halinde devam eden çeşitli motiflerle oluşturulmuştur. Yapılan incelemeler sonucunda kubbede görülen süslemelerin, onarım sürecinde yenilediğini ve aynı boyutta ancak farklı karakterde motiflerin uygulandığı saptanmıştır (Yüksel, 1996).

Kubbe tezyinatının merkezini oluşturan göbek motifinin yapıdaki tek orijinal bezeme olduğu düşünülmektedir. Celi-sülüs hattın uygulandığı motif, lacivert zemin üzerine beyaz boyalarla renklendirilmiştir. Hattatının belli olmadığı süslemede, Fatır Suresinin 41. Ayeti yer almaktadır (Özsayiner, 1993). Yazı motifleri, elif harfinin uzatılmasıyla ortada bağlanmış, başlık motifine benzer bir görüntü sağlanmıştır. Yapılan incelemelerde bu bölümde başka bir katmana rastlanmamış, sadece zeminde siyah renginin olduğu anlaşılmıştır (Yüksel, 1996).



Fotoğraf 32: Rüstem Paşa Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Göbekten sonra devam eden süslemeler; göbekten sonra görülen ilk sıradaki motiflerin, çok kollu yıldız motifinin büyümüş hali olarak uygulanmıştır. Altta ve üstte 24'er rozet motifi ile çevrelenmiştir. Bu bölümde yapılan incelemelerde de alt katmanlarda iki motif tespit edilmiştir. Üst kademede kırmızı yapraklı çarkifelek motifini andıran rozet, alt kademede birbirine dairesel kıvrımlarla geçen siyah rumî motifleri uygulanmıştır (Yüksel, 1996).

Kubbe kuşağında pencere üstlerine kadar olan bölümde, göbekte uygulanan motiflerin birbirine benzediği görülmektedir. Kiraz dalı bordür, sarmal bordürle bir şerit ve altında dendanlı bir bordür motifi görülmektedir. Yapılan araştırmalarda bu bölümde dendan motifinin üzerinden başlayan ve birbirine bağlanarak uygulanmış tepelik benzeri siyah boyayla işlenmiş bezemeler saptanmıştır (Yüksel, 1996).



Fotoğraf 33: Rüstem Paşa Cami ana kubbesinin genel görünümü

Kubbe ve tonozlardaki kalem işleri 19. yüzyıldaki onarımda kaldırılmış, çinilere tamamen aykırı düşen batılı bir tarzda boyalı bezemeler eklenmişti. Son onarımda, kubbe ve tonoz içlerindeki geç döneme ait süslemelerin altında klasik karakterde kalem işi nakışlar bulunmuş ve bunlar aslına uygun biçimde yenilenmiştir. Minber külâhının ve cümle kapısının iki yanında uzanan müezzin mahfillerinin ahşap tavanlarındaki süslemeler, orijinal kalabilen kalem işlerini temsil eder (Binan, 2016).

ATİK VALİDE CAMİ

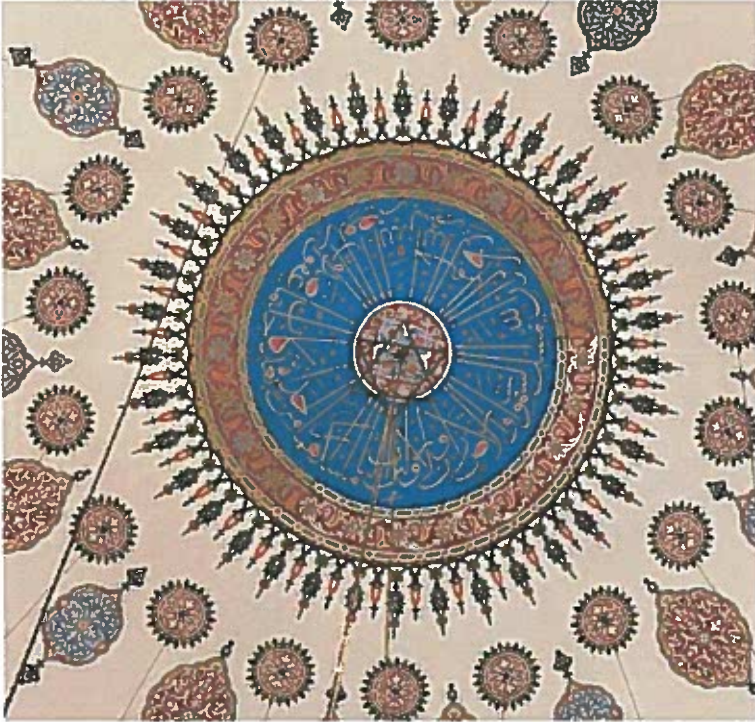
Atik Valide Cami, Sultan II. Selim'in eşi Nurbanu Sultan tarafından 1570-1583 yılları arasında yaptırılmış (Aslanapa, 1992).Yapının mimarının Davut Ağa veya Mimar Sinan olduğuyla ilgili farklı görüşler vardır. Ancak yapının Mimar Sinan'ın ölümünden sonra tamamlandığı ve bazı bölümlerinin Mimar Sinan'ın üslubuna uymadığı görülmektedir.

Yapı altı dayanaklı enlemesine dikdörtgen cami grubuna girer. 12.70 m. çapındaki kubbe önden ve arkadan duvarlara, yanlardan ise sütunlara oturmaktadır. Yan sahnaların eklenmesiyle iç mekânda genişleme sağlanmıştır. Ana kubbeyi beş

yarım kubbe destekler. Batıda hünkâr mahfili dâhil toplamda üç mahfil bölümü bulunmaktadır. 1869 yılında yapıya hünkâr dairesi eklenmiştir (Kuban, 1961).Beş bölümlü son cemaat yeri ve dikdörtgen bir avlusu bulunur.

Yapının iç mekânında bulunan süslemeler 20. yüzyılda yenilenmiştir. Kubbelerde tezyinat kalem işi tekniğiyle oluşturulmuştur. Ayrıca yapıda ahşap oyma, çini ve mermer süslemeler görülmektedir. Bu süslemeler geç dönem üslubuyla yenilenmiş, yapının özgün süslemelerinin güzelliği bu nedenle anlaşılamayacak bir durumdadır.

Ana kubbenin merkezinde mavi zemin üzerine hat yazı sanatıyla süsleme oluşturulmuş, etrafına yerleştirilen bordürde stilize çiçek motifleri, kıvrılarak devam eden dallarla kompozisyon oluşturulmuştur. Kubbenin orta bölümünde, pencere üstlerine kadar atlamalı olarak uygulanmış iki tip şemse motifi görülür. Her iki motifte de çift kollu beyaz rumîler kıvrılarak şemse kenarlarına kadar devam eder. Geniş olan dilimli şemse motifleri, düğüm motifleri ile altta ve üstte bağlanır. Dar şemselerin içleri rumî-palmet motifleriyle doldurulmuştur. Bu şemse motifinin uçlarına tepelikler eklenmiştir. Şemse motiflerinde uygulanan renkler; beyaz, kırmızı ve çivit mavidir (Yüksel, 1996).



Fotoğraf 34:Atik Valide Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

SELİMİYE CAMİ

Sultan II. Selim'in isteği üzerine Mimar Sinan tarafından tasarlanmış olan yapı, 1569-1575 yıllarında inşa edilmiştir. Mimar Sinan; İstanbul'da çeşitli denemeler yaparak camiler için en ideal görünen plan şeklini ve yapı şemasını iyice hazırlayıp geliştirdikten sonra, Edirne'de en büyük şaheseri ve ustalık eserimdir dediği yapıyı inşa etmiştir (Aslanapa, 1992).

Selimiye Cami'de kubbeyi destekleyen sekiz büyük paye başlıksız ve yivli olarak yükselmekte, kemerler adeta payelerden geliyormuş gibi bir etki uyandırmaktadır. Dışarı taşan mihrap bölümü, yarım kubbeyle örtülüdür. Büyük kubbenin tam merkezinde on iki mermer payeye oturan müezzin mahfili yer almıştır. Hünkâr mahfili ve kütüphanenin üzerine gelen kemerlerde kumaş desenlerini andıran kalem işleri, en az yıpranmış orijinal süslemelerdir. Hasan Çelebi Karahisar'ın işlediği yazı süslemeleri duvarlarda ve kubbede aslı gibi durmaktadır (Aslanapa, 1992).

Edirne Selimiye Cami 31.5 m. çapındaki kubbesi ve sekizgen gövdenin etrafını çeviren ince ve endamlı dört minaresi ile çok uzaklardan kendini belli eder. İç mekânla dış görüntünün tamamıyla kaynaşmış olduğu muazzam kubbe, bütün dünyada, kubbe gelişiminin en ileri noktası olarak görülebilir (Aslanapa, 1992).

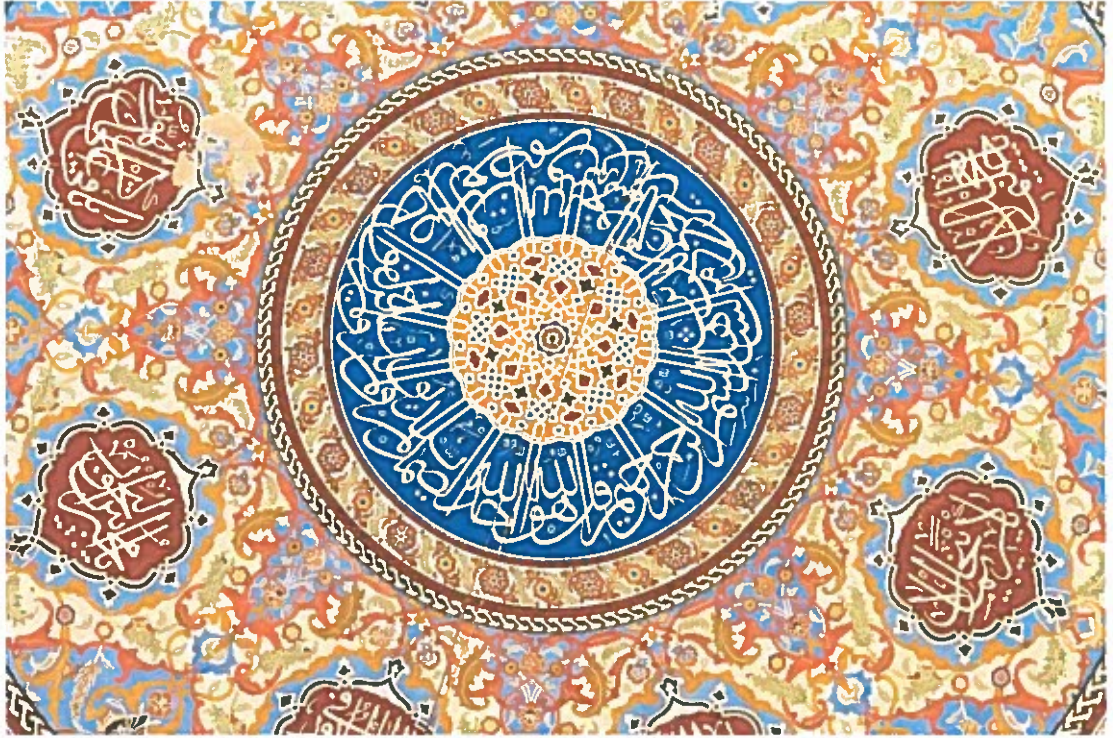
Selimiye Cami'nde tezyinat, klasik süsleme anlayışıyla uygulanmış, bu dönemde uygulanan tüm motifler tek bir yapıda toplanmıştır. Ana kubbenin yüzeyinde görülen süsleme bir bütün halinde, tüm yüzeyi kaplayacak şekilde uygulanmıştır.

Kubbede bulunan kalem işleri, ortada geçmeli motiflerle başlayıp, etrafında yazı motiflerine geçilmiş, onun çevresinde de bordür ve şemseli yazılarla devam ederek pencerelerdeki kalem işi süslemelerde tezyinat sağlanmıştır (Yüksel, 1996).

Kubbenin göbeğinde yer alan geçmeli, geometrik motifler tezyinatın merkezini oluşturur. Etrafında mavi zemine beyaz renkte işlenmiş hat yazı motifleri, bordürlü ve şemseli motifler pencerelere kadar devam eder. Kubbe göbeğinde bulunan yazı motifinin dışında, zencirek, onun dışında da hataîli motiflerden oluşan bordürler bulunur. Kubbenin orta bölümünde; sekiz madalyon ve içlerine hat yazı ile Allah'ın sıfatları işlenmiştir. Kubbenin kalan yüzeyleri, geç dönem özelliği

göstermektedir. Sarı, kırmızı, mavi ve yeşil renkler kullanılarak natüralist bir kompozisyon oluşturulmuştur (Yüksel, 1996).

Ana kubbenin tam ortasında örgü karakterindeki lacivert zemin üzerine sülüs olarak yazılmış İhlas Süresi yazının içinde de sarı zeminli kırmızı ve siyah dolgulu beyaz geçmeli motiflerden oluşan bir merkezi süsleme bulunmaktadır. Bunun en ortasında da lacivert beyaz ve kırmızıdan oluşan bir orta motif vardır (Yüksel, 1996).



Fotoğraf 35:Selimiye Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Yazının hemen dışında siyah ve kırmızıdan oluşan bir zencirek, onun dışında da hataîli motiflerden oluşan bir bordür bulunmaktadır. Bu bordürdeki natüralist motifler rozet şeklinde iki tip, birer atlamalı olarak yerleştirilmiştir. Birbirlerine yeşil hançer yaprakları ve rumî desenli motiflerle bağlanmışlardır. Bunun dışında yine ilkinin benzeri bir siyahlı ve kırmızılı zencirek ile onun hemen dışındaki beyaz desenli bir zencirek motifi bulunmaktadır (Aslanapa, 1992).

Ana kubbenin zeminine hâkim olan süslemenin asıl teması sekiz madalyonun içine yazılmış olan hat yazı süslemelerdir. Her bir madalyonun içerisine Allah'ın sıfatları işlenerek zengin bir kompozisyon elde edilmiştir. Kubbeyi sekize bölerek yerleştirilen şemselerin içinde koyu kırmızı zemin üzerine yazılar yazılmıştır.

Şemseler iki sıra beyaz şeritlerle oluşturulmuş, birbirine geçmeli ve dilimlidir. Bunun çevresinde, açık mavi zeminli rumîyi andıran dilimlenmiş toprak rengi bir şeritle sonlanmıştır. Onun çevresi ise beyaz zemin ve içindeki yeşil uzun dilimli yapraklar ile yine beyaz zemini sınırlayan birbirine bağlanan kahverengi rumîli desenlerle altıgen olacak şekilde çevrelenmiştir (Yüksel, 1996).



Fotoğraf 36: Selimiye Cami ana kubbesinin genel görünümü

Ana kubbenin bu motifsal zenginliğinin bordürden sonra değişmeye başladığı ve aşağıda barok etkili klasik motiflere dönüştüğü gözlemlenmiştir. Özellikle yaprakların daraldığı ve birçok motifte ise sadeliğin bozulduğu görülmektedir (Yüksel, 1996).



Fotoğraf 37: Sultanahmet Cami ana kubbesinin genel görünümü

SULTANAHMET CAMİ

Sultan I. Ahmet tarafından 1609-1616 yılları arasında yaptırılmıştır. Caminin mimari Sedefkâr Mehmed Ağa'dır. 17. Yüzyılın başlarında inşa edilen yapı döneminin en ihtişamlı yapısı olup, günümüzde de ünü hala devam etmektedir. Çini süslemelerinden ötürü Avrupa'nın 'Blue Mosque' olarak tanıdığı Sultanahmet Cami, Marmara ve Boğaz'dan gelenleri karşılayan önemli bir mevkiye oturtulmuştur (Aslanapa, 1992).

Caminin önünde ve iki yanında geniş bir dış avlu bulunmaktadır ve avlunun etrafı pencerele duvarlarla çevrilidir. Cami planı, iki kare plan üzerine kurulmuş, yüksek bir yapı eteğine (subasman) oturtulmuştur. Birinci kare plan, iç avluyu oluşturur. Şadırvanlı avluda, 26 adet granit mermer ve porfir sütuna oturtulmuş 30 adet kubbe bulunur. İç avlu oldukça geniş tutulmuş, ortada bulunan altı mermer sütunlu şadırvan, avlunun büyüklüğünü vurgular (Üçer, 1988).

Cami, kareye yakın bir planda 64 m. uzunluğunda ve 72 m. genişliğindedir. Ana kubbe 43 m. yükseklikte olup, çapı 23 m.'dir. Dört kemere ve 5 m. çapındaki mermerden yapılmış dilimli formdaki dört fil ayağına oturtulmuştur.

Sultanahmet Cami, yıllar içerisinde onarımlar geçirmiştir. Yapılan son restorasyon çalışmasında; mevcut kalem işlerinin altından farklı tasarımlarda kalem işi süslemeler ve imza tespit edilmiştir. Kubbe ve duvar yüzeyinde yer yer orijinal bırakılmış süslemeler bulunmaktadır (Üçer, 1988).

Cami, emsallerinin hiçbirinde olmadığı kadar aydınlık ve ferahdır. Üç sıra halinde duvarlarda, yarım, merkezi ve köşe kubbelerin kasnaklarında açılmış sayısız pencereden ışık alan caminin, duvarlarını kaplayan çini ve kalem işi süslemelerindeki hâkim rengin mavi olması, 'Mavi Cami' olarak anılmasının temel sebebidir. Sultanahmet Cami'nde, İznik ve Kütahya atölyelerinin 16. yüzyıl sonu ve 17.yüzyıl başı ürünleri olarak her biri 16-18 akçeye satın alınmış, 21.043 adet çini kullanılmıştır. Beyaz zemin üzerine çeşitli renklerle meydana getirilen panolardaki selviler, laleler, sümbüller, narçiçekleri, rumîler, üzüm salkımları, Sultanahmet Cami'ndeki güzelliği sağlayan ve Türk çiniciliğine özgü yapıdadır. Sultanahmet Caminde 50 den fazla muhtelif desende çini bulunmaktadır (Aslanapa, 1992).

Kubbe göbeğinde, mavi zemin üzerine altın varak sülüs yazının etrafı dandanlı rumî motiflerle işlenmiştir. Yazı tezyinatının etrafı altın varakla çevrelenerek kapalı bir form elde edilmiştir. Merkezde bulunan yazı kompozisyonundan kubbenin uçlarına kadar devam eden, kırmızı zemin üzerine beyaz rumîler bulunur. Bu süsleme kompozisyonun bittiği noktada; mavi zemin üzerine altın varakla işlenmiş hat yazı tezyinatı görülür. Pandantiflerde yer alan ve klasik üslupta görülen aslan göğsü motifi, mavi zemin üzerine altın varakla işlenmiş hat yazı sanatıyla kubbe süslemeleriyle oldukça uyumlu bir formdadır (Üçer, 1988).



Fotoğraf 38: Sultanahmet Cami girişinin üzerinde bulunan yarım kubbe

Girişin üzerinde bulunan kubbelerde çivit renkte zemin üzerine, kırmızı, sarı ve yeşil zeminlere beyaz renkte rumî süslemeler görülmektedir. Kubbelerin göbeğinde celi-sülüs yazı tezyinatı görülür. Dilimli rumî motiflerinde tohum bulunmaması ilginç bir özelliktir. Diğer küçük kubbelerde, şemse içerisinde çiçekli ve Rumîli süsleme kompozisyonu işlenmiştir. Çivit zemin üzerine, kırmızı ve sarı küçük paftalar eklenmiştir. Kubbe eteğinde de tepelik formu rumî paftalar görülmektedir. Caminin sol yan girişinin üzerindeki pandantifte malakârî tarzda rumî kompozisyon görülür (Öz, 1988).

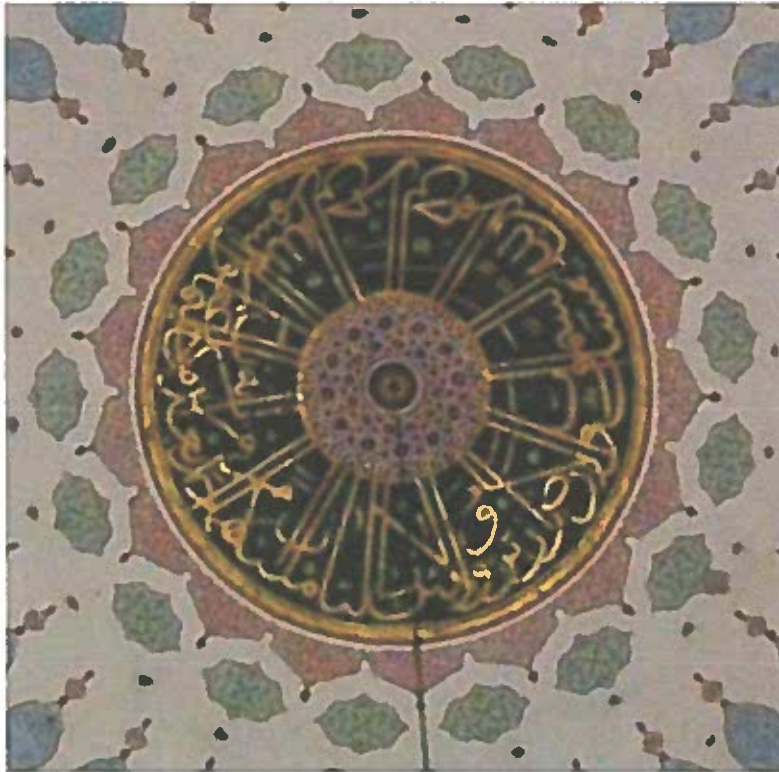
YENİ CAMİ

Yenicami Külliyesi, sultan III. Mehmed'in annesi Safiye Sultan tarafından inşa edilmiştir. Külliyyede; türbe, arasta, darülkurra, sebil, çeşme ve sıbyan mektebi bulunmaktadır. Sonraki yıllarda külliyyeye; kütüphane, muvakkithane ve bir türbe binası eklenmiştir. Külliyenin ilk yapısı olan caminin inşasına 1598 yılında Mimar Davud Ağa ile başlanmıştır. Ancak mimarın vefat etmesi üzerine Dalgıç Mehmed Ağa yapının inşasını üstlenmiştir. 1603 yılında Sultan III. Mehmed'in vefat etmesi üzerine yapının inşası yarım kalmış, 1661 yılında Hatice Turhan Valide Sultan'ın emriyle Mimarbaşı Meremetçi Mustafa Ağa yapının başına getirilerek 1665 yılında yapının inşası tamamlanmıştır (Çobanoğlu, 2013).

Caminin dış avlusunu çevreden surlar, 19. yüzyılda Galata Köprüsünün inşa edilmesi ve artan trafik dolayısıyla yıkılmıştır. Avlusuna cami ve çarşı arasına yol inşa edilmiş ve ortadan kaldırılmıştır. Böylece külliyyede bütünlük bozulmuş, cami yıllar içerisinde birçok onarım geçirmiş ve tezyinatı yenilenmiştir (Çobanoğlu, 2013).

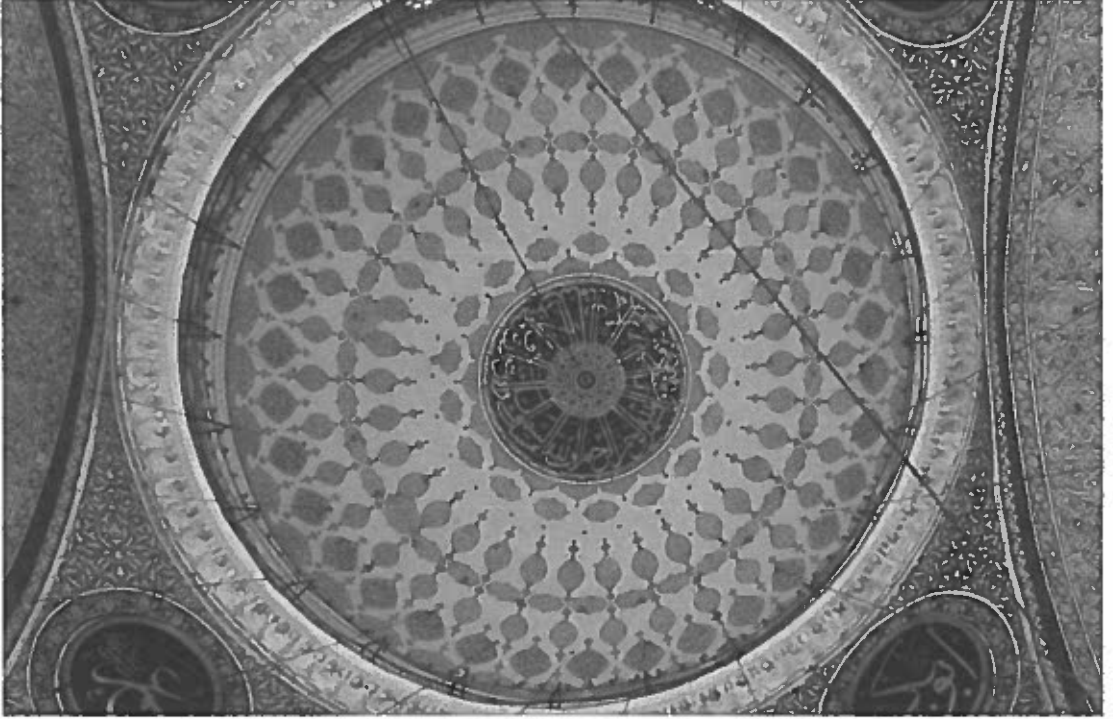
Caminin plan tasarımı klasik Osmanlı mimarisine uygun olarak revaklı avlulu ve merkezi planlı olarak tasarlanmıştır. Harim bölümü dikdörtgen planlı olup, ana kubbe dört yarım kubbeyle desteklenmiş. Ana kubbenin çapı 16.20 m.'dir. Dört kollu ayaklar üzerine oturan sivri kemerlerle taşınmakta, geçişler pandantiflerle sağlanmıştır. Caminin yapı malzemesi; kufeki taşı, mermer ve tuğladır. Örtü sisteminde tuğla malzeme kullanılmıştır (Çobanoğlu, 2013).

Camide görülen süsleme kalem işleriyle ve çinilerle sağlanmıştır. Yoğun süsleme programına sahip yapıda çiniler dışında kalan yüzeylerin neredeyse tamamı kalem işleriyle kaplıdır. Kubbenin merkez süslemesinde siyah zemin üzerine altın yıldızlarla hat yazı görülür. Süslemenin etrafına altın yıldız ile kontur oluşturulmuştur. Konturun etrafını, kırmızı renkte rumî ve çiçek kompozisyonlarının uygulandığı motifler çevreler.



Fotoğraf 39: Yeni Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Kubbe tezyinatında yazı motifi dışında kalan yüzeyde beş farklı şemse motifi görülmektedir. Kubbenin altlarına kadar devam eden şemseler; rumî ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Kırmızı, yeşil ve çivit renkleriyle bezenen Rumîler kubbeye derinlik kazandırır. Motiflerin dışında kalan yüzey ise beyaz renge boyanmıştır.



Fotoğraf 40: Yeni Cami ana kubbesinin genel görünümü

Kubbe pendentifleri, merkez süslemeyle uyumlu olarak siyah zemin üzerine altın yıldız plakalarla zenginleştirilmiştir. Plakalarda dört halifenin adı; ‘Ali, Ömer, Osman ve Ebubekir’ yazılıdır. Etrafına mavi zeminli bordür uygulanmış, iç bünyesi dallarla ve rumî motifleriyle doldurulmuştur. Pendentifin yüzeyi aşı kırmızısı ile rumî ve dal motifleriyle kaplanmıştır.



Fotoğraf 41: Yeni Cami ana kubbe pandantiflerinde bulunan süslemeler

4.1.3. Geç Osmanlı Yapılarında Kubbe Tezyinatı

16. yüzyılda Mimar Sinan'ın oluşturduğu klasik üslup, mimaride etkisini uzun yıllar sürdürmüş ve pek çok alanda örnek teşkil etmiştir. Koca Sinan'ın yetiştirdiği öğrencileri, O'nun izinden giderek mimarideki ilkelerini 17. yüzyılın sonlarına kadar taşımıştır. 1663 yılında inşası biten Yeni Cami, Mimar Sinan'ın üslubuyla yetişen kuşağın ortaya koyduğu son yapıdır (Aslanapa, 1973).

18. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı mimarisinde oldukça farklı uygulamalar görülmektedir. Daha önceki dönemlerde de olduğu gibi devletin ve halkın yapısı, yaşadığı değişimler mimariye ve sanata da yansımıştır. Geç Osmanlı dönemi olarak bahsedilen bu dönemde, Osmanlı'nın klasik dönemde yaşadığı gösterişli yaşam sona ermeye başlamıştır. 18. yüzyılda Osmanlı devleti; ekonomik sorunlarla ve iç isyanlar uğraşmış, duraklama dönemine girmiştir. Bu dönemde devletin ilerlemesi durmuş, yaşadığı sorunlara farklı çözümler aramıştır.

18. yüzyılda batı, özellikle Fransa ile olan ilişkilerin giderek artması mimari ve sanat alanında yeni görüşlerin doğmasına neden olmuştur (Sözen, 1975). III. Ahmet(1703-1730) döneminde başlayan batılılaşma süreci, Lale Devrinde zirve yapmıştır. 18. yüzyılın sonlarına gelindiğinde artık klasik Osmanlı mimari anlayışından oldukça farklı yapılar inşa edilmeye başlanmış, aradaki fark giderek

artmıştır. Bu etki en yoğun İstanbul'da inşa edilen selatin yapılarında hissedilmektedir (Aslanapa, 1973).

18. yüzyılda başlayıp, 19. yüzyılda devam eden bu süreç 'Batılılaşma Hareketi' olarak adlandırılmaktadır. Bu hareketlerde her şeyden önce, devleti yıkılmaktan kurtarmak asıl amaçtır. Bu yüzden asıl hedef, kültürel değişimden ziyade askeri ıslahat ve benzeri problemleri çözmeye yöneliktir. Ancak bu süreçte mimari ve sanat anlayışı da değişmiş, sosyal yapıdaki zihniyeti de etkilemiştir (Arel, 1978).

III. Ahmet döneminde İstanbul'da imar faaliyetleri yoğun bir şekilde sürdürülmüştür. Ancak bu faaliyetlerin kenti tamamen etkilemediği görülür. Mimari çalışmalar, padişahın gösterişli değişim istekleri doğrultusunda gerçekleşmiş, Lale devrinin eğlence hayatını yansıtan dekorasyon çalışmaları olarak sürdürülmüştür. Lale devrinde inşa edilen kasır, saray yapıları ve çevreleri yabancı üslupla dizayn edilmiştir (Arel, 1978).

Lale devri Osmanlı mimarisinde; İstanbul'da saray ve çevresinde giderek yabancı unsurların ağır bastığı, konut mimarisinde doğaya açılma şeklinde gelişmiştir. Bu dönemde mimari süslemeler yüzeysel kalmış, Barok üslubuna zemin hazırlanmıştır. Barok üslubunun daha sonraki yıllarda benimsenmesi için gerekli çalışmalar gerçekleşmiş, Osmanlı mimarisinde köklü değişimlere doğru gidilmiştir (Cezar, 1971).

1740'ı izleyen 20-25 yıllık süreçte inşa edilen eserlerde; deniz kabuğu, akant yaprağı, kompozit ve korint sütun başlıkları, kartuşlar, 'S' ve 'C' kıvrımları uygulanmıştır. Dönemin bir diğer özelliği yapılarda yer yer arabesk motifler, kıvrımlı dallar ve soyut şekillerin uygulanmasıdır. 18. yüzyılda bu uygulamaların artması, Barok ve Rokoko üslubunun yapılara ve sanat anlayışına tam anlamıyla girdiğinin kanıtıdır. Yabancı sanatçı ve ustalar saraya getirilmiş mimariyi ve tezyinatı etkilemiş, zamanla yerli ustalar tarafından da uygulanmaya başlanmıştır (Kuban, 1995).

Bu dönemin bir diğer önemli özelliği yapıların duvarlarına işlenen peyzaj konulu resimlerdir. Çini tekniği neredeyse tamamen ortadan kalkmış, yerine duvar resimleriyle süslemeler uygulanmıştır (Kuban, 1995).

Bu üslup değişimleri yapıların girişinde de görülmektedir. Ana hatlarıyla klasik dönem anlayışı sürdürülmüş ancak mukarnasın yerine Barok kıvrımlı kavsara

dolgusu kullanılmıştır. Cami yapılarında ayrıca hünkâr mahfili, kitaplık gibi ek bölümler yapılmaya başlanmıştır (Arel, 1978).

Mimariye giren süslemelerin erken tarihli uygulamalarında, üsluplar daha çok ayrıntılara uygulanmıştır. 1760 yılında inşa edilen Ayazma Cami buna örnektir. Caminin tasarımına yansıyan tek özellik, Barok üslubunun etkisi olan dairesel planlı merdivenidir. Ayrıca yapının cephelerinde bulunan kabartma süslemeler yabancı unsurların mimariye girdiğini hissettirir. Biçim olarak klasik dönem özelliği taşıyan minberinde uygulanan süslemelerinde de bu etki görülmektedir. Geleneksel geometrik işlemler yerine Barok akımının etkisi olan kıvrımlı motifler minberi süsler. Minberde bile yeni üslup, ana formuyla değil ayrıntılarda görülmektedir (Denel, 1982).

Sultan III. Ahmet'le başlayan üslup anlayışı, mekân mimarisinden ziyade, mimari dekorasyonla alakalıdır. III. Ahmet döneminde batı ile olan ilişkilerin güçlenmesi, özellikle İstanbul'da sivil mimari yapılarına yansımıştır. Sultanın bir ferman yayınlamasıyla, Kâğıthane vadisinde hızla imar çalışmalarına başlanmış, köşkler ve bahçelerle donanmış bir eğlence mekânı oluşturulmuştur. Yurt dışından yabancı sanatçı ve mimarlar getirtilerek yapılan binalar batı üslubu ile tasarlanmıştır. 1730 yılında çıkan Patrona Halil İsyanı ile Lale devri sona ermiş, isyancılar Kâğıthane vadisindeki binaları yok etmiştir (Cezar, 1972).

18. yüzyılda Lale Devri'nde tamamen bir başkalaşımdan söz etmek yanlış olur. Lale devri, batılılaşma hareketlerinin ilk uygulanmaya başladığı geçiş dönemidir. Ancak Türk mimarisine Barok ve Rokoko üslupları bu dönemde sızmaya başlamış, ileriki dönemlerde yaygınlaşması için gerekli özellikler bu dönemde gelişmiştir (Arel, 1978).

I. Mahmut(1730-1754) döneminde ise mimari süslemelerde farklılaşmaların yanı sıra, klasik dönemden gelen simetri düzenlemelerinin de değiştiği görülür (Denel, 1982). Ve artık batı etkileri özellikle Barok üslubu yapılarda kendini tam anlamıyla belli etmeye başlamıştır. Bu uygulamalar III. Osman döneminde de devam etmiştir. III. Osman her ne kadar siyasi anlamda batıya kapalı olsa da O'nun döneminde inşa edilen yapılarda da batılı etkiler görülmektedir (Arel, 1978).

Özetle, her ne kadar 17. yüzyıl sonlarından itibaren Avrupa etkisi Osmanlı yapılarına girmeye başlasa da asıl değişim 18. yüzyılda yaşanmıştır (Eyice, 1981).Bu

dönemde yoğun bezeme kompozisyonları kullanılmış, klasik Osmanlı motifleri yerine, Avrupa Barok motifleri tercih edilmiştir. Bu yabancı motifler, birebir uygulanmak yerine Osmanlı kültürü çerçevesinde işlenmiş, bu yüzden Türk-Barok'u olarak isimlendirilmiştir. Klasik plan şeması üzerine uygulanan batılı motifler, 18. yüzyılda değişik bir görünüm kazanmıştır (İnci, 1985).

18. yüzyılda inşa edilen camiler incelendiğinde, batı etkisinin yoğun bir şekilde uygulanmadığı görülür. Bu etkiler mescit gibi küçük yapılarda görülmezken, bazı camilerde tek tek uygulanmıştır. Ancak selatin yapıları olarak anılan sultan yapılarında batı etkileri camilerde yoğun bir şekilde uygulanmıştır (İnci, 1985).

Osmanlı, kültürüne aldığı bu yabancı unsurları uygularken sadece teknik anlamda yardım almış, kendi kültürüne, Osmanlı mimarisine aykırı gelmeyecek formlara dönüştürmüştür. 18. yüzyılda Barok motiflerde yeni düzenlemeye gidilmiş, I. Abdülhamid (1774-1789)döneminde süsleme kompozisyonu yapılarda yoğun bir şekilde kullanılmaya başlanmış, motiflerin sayısı artmıştır. III. Mustafa döneminde hızını yitiren yenileşme hareketleri, I. Abdülhamid döneminde yeniden hızlanmıştır (Denel, 1982).

III. Selim (1789-1807) döneminde, mimarlık ve dekorasyon arasındaki kararsızlık kalkarak, daha sistemli bir üslup oluşturulmuştur. Genel anlayış, süslemeyi mimariyle bütünleştirme üzerine yoğunlaşmıştır. Böylece, önceleri tezyinat ile mimariye giren batılı unsurlar artık yapıya ekleme olmaktan çıkıp, mimaride bütünlük sağlayacak şekilde uygulanmıştır (Denel, 1982).

'18. yüzyılda inşa edilen camilerde plan tasarımı olarak bir farklılık görülmez. Klasik Osmanlı plan şeması devam ettirilmiş, genellikle kare planlı, üzeri anıtsal kubbe ile örtülmüş ibadet mekânları görülür. Ana kubbe; Fatih Cami'ndeki gibi dörtgen, Eyüp Sultan Cami'ndeki gibi sekizgen, Hekimoğlu Ali Paşa Cami'ndeki gibi altıgen şemalar üzerine oturtulmaktadır. Nur-u Osmaniye, Ayazma, Beylerbeyi, Laleli camilerinde ise tek kubbe ibadet mekânını örtmektedir. Yani, Erken Osmanlı camilerindeki plan tipi ile benzerlik gösteren, tek mekânlı bir plan şeması söz konusudur. Kubbeye geçiş elemanları olarak tromp ya da pendentif kullanılmıştır. Bu dönem camilerinin iki yanında gelişim gösteren galeriler, mekâna genişlik sağlamıştır. Nur-u Osmaniye ve Laleli camilerinin yan galerileri, bu gelişimin güzel örneklerini yansıtmaktadırlar. 18. yüzyılda mihrabın dışa taşkın olarak bir hücre

şeklini aldığı görülmektedir. Hekimoğlu Ali Paşa, Lâleli, Nur-u Osmaniye, Beylerbeyi, Eyüp Sultan gibi camilerde de görülen, mihrabın başlı başına bir bölüm olarak düşünülmesi, Osmanlı mimarisinde geç dönem özelliğidir' (İnci, 1985).

Hekimoğlu Ali Paşa Cami'nden itibaren baklavalı, mukarnaslı sütun başlıkları mimariden kalkmıştır. Çorlu Ali Paşa Cami'nde de aynı uygulama görülmektedir. Sütun başlıklarında iyon, korint ve deniz kabuğu(istiridy) formulu süsleme örnekleri, Osmanlı mimarisıyla yabancı unsurların kaynaşmaya başladığının kanıtıdır (Eyice, 1981).

18. yüzyılda, klasik dönemin sivri kemerleri yerine, ince ve zarif, Barok profilli kemerler kullanılmaya başlanmıştır. Ayrıca oranlardaki değişim kemer açıklıklarında da izlenmiş, dört merkezli kaş kemerler görülmeye başlamıştır. Bu kemerlere örnek olarak; Hekimoğlu Ali Paşa, Laleli ve Ayazma cami yapıları verilebilir (Eyice, 1981).

Yine bu dönemde inşa edilen camilerde, kubbe belirginleştirilerek yükseklik izlenimi sağlanmaya çalışılmıştır. Merkezi kubbenin kasnağı yükseltilmiş ve adeta çift kasnak havası verilmiştir. Ayrıca ince uzun minareler, ince uzun köşe kuleleri ve pencereler tasarlanarak yapılarda yükseklik görünümü elde edilmeye çalışılmıştır. Bu uygulamaların en güzel örnekleri, geç Osmanlı mimarisinin sembolü olarak bahsedilen; Laleli, Nur-u Osmaniye ve Ayazma camilerinde görülmektedir (Cezar, 1972).

1710 yılında inşa edilen Üsküdar Yeni Valide Cami'nde yabancı etkilerin mimariye ve süslemeye girmediği görülmektedir. Bu cami 17. yüzyıl üslubuna uygun olarak yapılmıştır. Ancak 18. yüzyılın başlarında inşa edilen Hekimoğlu Ali Paşa Cami'nde yabancı unsurlar uygulanmaya başlamıştır. Bu da klasik üslubun artık bittiğinin bir kanıtıdır. Bu etkiler ilerleyen tarihlerde inşa edilen yapılarda görülmeye devam etmiştir. Yabancı unsurlar Nur-u Osmaniye Cami'nde ise artık zirveye ulaşmıştır. Bu yönüyle Nur-u Osmaniye Cami, geleneksel mimari anlayışın dışına çıkan ilk ve tek yapıdır (İnci, 1985).

Lale devrinde Osmanlı yapılarına giren Barok ve Rokoko üslupları; köşk, sebil, çeşme ve konut gibi yapılarda uygulanmış, dinsel kalıpların dışında görülmüştür. Eğlence ve edebiyatın tutkusu olan çiçek motifleri, özellikle iç mekân tezyinatında kullanılmıştır. Buna en güzel örnek, Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmet yemiş odası

olarak gösterilebilir. ‘Buketli vazo veya meyveli kâse motifleri, odanın iç hacmini genişleterek perspektif oyunları ile düzenlenmiş ve natüralist renklerle boyanmıştır. Yine bu süsleme Lale devrinin başka bir önemli özelliği olan çeşme ve sebillerde uygulanmıştır. Bu dönemin iki önemli özelliği, Üsküdar ve Bab-ı Hümayun önündeki 1728 yılında yapılmış olan III. Ahmet çeşmeleridir (Batur, 1985).

Avrupa’da Barok üslubu; Maniyerizm’e tepki olarak 18. yüzyılın ortalarında doğmuş bir akımdır. Barok kelimesi, İtalyan ressam Federigo Baroccio’nun soy isminden gelmektedir. Fransızların klasik zevk anlayışına ters düşen gösterişli, abartılı ve kurallara uymayan tarzı sebebiyle Barok üslubu, önceleri küçümsenmiş, 19. yüzyılda ise yeniden keşfedilerek yaygınlaşmaya başlamıştır. Antikiteden etkilenen Barok üslubu, Hristiyan tarzıyla birleştirilerek uygulanmıştır. Mutlakiyetçilik, yaratıcının yeryüzündeki temsilcisi kral kabul edilmiş, bu düşünce Barok üslubunun ana prensibi haline gelmiştir. Zamanla benimsenen bu üslup, farklı şekillerde uygulanmış ve çeşitli Avrupa ülkelerine yayılmıştır (Atasoy, 1992).

Floransa’da inşa ettiği Laurenziano kütüphane binası, Michelangelo’ya Barok’un babası unvanını kazandırmıştır. Yapıda mimari elemanlar arasındaki denge kasıtlı olarak bozulmuş ve kendine özgü bir hareketlilik sağlanmıştır. Barok üslubu ile inşa edilen binalarda; iç ve dış mekânda ışık ve gölge oyunları, iç bükey ve dış bükey duvar alanları, kubbelerde dikine veya yatay ovalin uygulanması şeklinde görülür. Bu değişimlerin yanında heykel, süsleme ve resim sanatlarında da uygulanmış, süslemelere ‘S’ ve ‘C’ formlarının, istiridye kabuğu motiflerinin ve altın yıldızın girmesiyle kendini göstermiştir. Büyük saray ve köşk yapılarında havuz, fiskiye, kanal gibi su elemanlarına Barok üslubu uygulanarak görüntüde zenginlik ve lüks hâkim olmuştur (Atasoy, 1992).

Osmanlı devleti, Barok üslubunu mimarisinde zevkle uygulamış, kendi kültürüyle harmanlayarak mimari ve sanat anlayışında zenginlik sağlamıştır. Barok üslubunun özelliği olan kıvrık hatlar, dalgalı yuvarlak kemerler, pencere gibi yapı unsurlarına uygulanmıştır. Özellikle kubbeyi destekleyen payandalarda bu etki kendi ‘S’ biçiminde uygulanan payandalarla hissettirir. Yapılarda yüksek görünüm, dikine plan uygulamaları görülmektedir. Nuruosmaniye Külliyesi, Barok üslubu ile inşa edilmiş ilk yapıdır. I. Mahmut döneminde inşa edilmiş olan yapı, klasik üsluptan bambaşka bir görüntüsüyle görenleri büyüler. Laleli Cami, yoldan bir hayli

yükseltiilerek yapılmış, altına bir arasta yerleştirilmiştir. Bu özelliğiyle 'Fevkani' olarak isimlendirilen yükseltiilmiş cami uygulamasının en güzel örneğidir (Yüzeroğlu, 2006). Ayrıca Nusretiye Cami ve Haydarpaşa Selimiye Cami, Barok üslupla inşa edilmiş diğler yapılarıdır.

Ampir üslubunun Osmanlı mimarisine girişı Barok üslubuyla hemen hemen aynı döneme denk gelir. Yapılarda beraber uygulanması ise yaklaşık 20 yıl sürmüştür. Fransa'da Napoleon için çalışan sanatçılar yeni bir üslup meydana getirmiştir. Roma ve Mısır'ın eski sanat eserlerinden alınan ilhamla doğan bu üslup imparatorluk anlamına gelen 'Ampir Üslubu' olarak anılır (Cezar, 1972).

Ampir üslubu da diğler akımlar gibi Osmanlı sanatına girerken aynı karakteri almıştır. Ampir üslubunda görülen hayvan motifleri Türk Ampir'ine girmemiş, motifler Türk kültürüne ve zevklerine göre şekillenmiştir. Nusretiye Cami, Sultan Mahmut Türbesi, Cevri Kalfa Mektebi, Topkapı Müştemilatında, II. Mahmud zamanında yapılan Alay Köşkü bu üslubun önemli örnekleri olarak sayılabilir (Cezar, 1972).

Türk Ampir üslubu; Osmanlı devletinin yenilik arayışlarına girdiği dönemde kullanılmış, III. Selim, II. Mahmut ve Abdülmecid dönemlerinde benimsenerek adeta devletin resmi sanat üslubu haline gelmiştir. 19. yüzyılda uygulanmaya başlanmış ve II. Mahmut döneminde gelişerek farklı uygulama alanları bulmuştur. III. Selim döneminde önemli ressam ve mimar A. İ. Melling, Hatice Sultan ve Beyhan Sultan için Boğaziçi'nde sahil saraylar inşa etmiştir. Ampir üslubunun yoğun olarak uygulandığı bu yapılar günümüze gelememiştir, ancak yapıların gravür çizimlerinden kullanılan üslup anlaşılabilir (Cezar, 1972).

Başlangıçta dini mimariye girmeyen ve sadece yapıların dış cephesinde uygulanan Ampir üslubu, zamanla iç ve dış dekorasyona dâhil edilmiştir. III. Selim döneminde inşa edilen 1805 tarihli Selimiye ve II. Mahmud döneminde 1822-1826 yıllarında yaptırılan Nusretiye camilerinde Barokla birlikte Ampir üslubunun da uygulandığı görülmektedir. Ampir yapılarda kendini bu dönemde çok fazla belli edemese de ayrıntılarda kendini gösterir. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde dini mimaride Ampir üslubunun hâkimiyeti görülmeye başlar. Hırka-i şerif, Dolmabahçe, Ortaköy ve Kâğıthane'de inşa edilen yapılarda ve Çağlayan camilerinde görülen uygulamalar bu durumun kanıtıdır. Çırağan sarayının karşına inşa edilen Küçük

Mecidiye ve Kâğıthane camilerinde, Avrupa'da Ampir'e karşı doğmuş neo-gotiğin etkileri görülür. Dolmabahçe ve Ortaköy camilerinin dış cephelerinde de bu üslubun etkileri hissedilmektedir. Minare şerefeleri, korint sütun başlıkları bu etkilerin uygulandığı unsurlardır (Eyice, 1995).

18. yüzyılda inşa edilen Teşvikiye Cami ise diğer yapılardan farklıdır. Türk sanat geleneğinden hiç bir unsur barındırmayan camide, ilkçağ mimarilerinden alınan unsurlarla tezyinat sağlanmıştır. Antik sanatın alınlık, akroter gibi elemanlarını barındıran yapı oldukça gösterişli bir üsluba sahiptir. Bu dönem yapılarında süsleme programları yoğun olarak kullanılmış ancak, kötü malzeme ve teknik uygulanmıştır. Aşırı renkli, süslü ve yaldızlı süsleme programlarıyla mimarideki teknik zayıflıklar ve hatalar gizlenmeye çalışılmıştır (Eyice, 1995).

Ampir üslubunun çeşitli uygulamalarını; saraylarda, konak ve yalılarda, resmi binalarda, askeri yapılarda görmek mümkündür. Örneğin, Galatasaray Lisesi'nin bahçe kapısı ile esas binası bu üslup anlayışıyla yapılmıştır. Bu üslubun en yoğun uygulandığı askeri bina, Tophane müşirliği makamı olan gösterişli yapıdır. 1955 şehirleşme planlamasıyla yıkılan bu yapının; giriş verandası, kemerli alt katı ampir üslubunun önemli temsilcisiydi (Eyice, 1995).

Ampir üslubu yapılara o kadar hâkim olmuştu ki bu üslup Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından Tanzimat Fermanına bağlanak 'Tanzimat üslubu' olarak isimlendirilmiştir. Ampir üslubu, sadece İstanbul'da inşa edilen yapılarda görülmekle kalmamış, devletin çeşitli şehirlerinde de örneklerine rastlanılmıştır. Küçük yapılarda bile iki sütuna dayanan üçgen alınlıklarla cephelerde uygulanmıştır. Buna örnek, Fatih'te bulunan ve günümüzde Çarşamba Karakolu olarak kullanılan yapı gösterilebilir (Eyice, 1995).

Türk yapılarında 19. yüzyıla kadar hâkim olan ampir üslubu, bu yüzyılın sonlarına doğru karma bir üslup olan 'eklektik' üsluba yerini bırakmıştır. 20. yüzyılın başlarında ise neo-klasik üslubu kullanılmaya başlanarak, Ampir üslubu terk edilmiştir (Eyice, 1995).

Geç Osmanlı döneminde mimariye giren bir diğer unsur Rokoko üslubudur. Fransızcada 'çakıl döşeme' anlamına gelen 'Rocailles' kelimesi Osmanlıcaya 'Rokoko' olarak geçmiştir. Barok sanatının takipçisi olarak görülmüş ve Barok

üslubuna göre yapılarda daha gösterişli bir anlayış olarak uygulanmıştır (Aksu, 2008).

İlk kez geç Rönesans döneminde bahçe düzenlemelerinde, yapay mağaraların iç dekorasyonunda uygulanmıştır. 17. yüzyılda; kuyumculuk, porselen biblo, heykel gibi unsurlarda rastlanmıştır. Doğaya ait formların stilize edilerek uygulandığı Rokoko üslubunda; deniz kabuğu, çakıl taşı, mercan, hurma dalı, eğrelti otu, tüy, girland, fiyonk gibi unsurlar görülür. 'S' ve 'C' motifleri, belirgin bir şekilde birbirine bağlanarak sonsuzluk havası oluşturularak, süslemeye dinamiklik ve canlı etkiler kazandırılmıştır (Aksu, 2008).

18. yüzyılda birçok Avrupa ülkesinin benimsediği Barok üslubu özellikle dekorasyon alanında kendine yer bularak Fransız Rokoko'sunu meydana getirmiştir. Rokoko daha çok yapıların iç dekorasyonunda uygulanmış ve belirlenmiş kesin çizgileri bulunmamaktadır. Birçok sanat tarihçi Barok sanatından kesin sınırlarla ayıramadığı Rokoko üslubunu, bu sanatın bir bölümü olarak ele almıştır. Mimari tasarıma bir etkisi olmayan Rokoko'nun kullanım alanı dekorasyon ve süslemeyle sınırlı kalmıştır (Aksu, 2008).

Osmanlı sanatına Rokoko'nun girişi 1720-1721 yıllarında Paris elçisinin yurda dönmesi ve Fransa Kralı XV. Louis'in III. Ahmet'e gönderdiği hediyelerle olmuştur. Bu gösterişli üslup, ilk dönemlerde yadırganmış ancak zamanla halk tarafından da benimsenmiştir (Aksu, 2008).

Rokoko üslubu da diğer akımlar gibi Türk sanatına girerken tam anlamıyla alınmayıp, Türk kültürüne uyarlanmıştır. Türk-Rokoko'su olarak anılan bu üslup; mimari yapılar, kitap tezhipleri, mezar taşları, ahşap, madeni eşya ve kumaşlar üzerinde uygulanmıştır. I. Mahmut döneminde Topkapı sarayında değişiklikler yapılmış, Şehzadeler Mektebi odasında düzenlenen süslemeler bu üslubun ilk örneklerini oluşturur. Hünkâr Hamamı önünde bulunan Hazine Odası, Hünkâr Sofası, Valide Sultan Dairesi'nin girişinde bulunan oda, Mihrimah Sultan'ın dairelerinde Türk-rokoko üslubuyla işlenmiş süslemeler bulunmaktadır. Alay Köşkü'nün girişinde yer alan kenar bordürlerde geometrik şekillerin içerisine çiçekler, ikinci odada ise saksı içerisine yerleştirilen yapraklar ve uzun dallar Rokoko üslubunun bir yansımasıdır. Üçüncü odada; gölgeli dallarla oluşturulan süsleme kompozisyonunda daha ince bir işçilik görülür. Sofa Köşkü'nde Ampir üslubuna

daha yakın desenlerin yanında kıvrık dallar, çiçek buketleri ve meyve motifleri görülür. Ayrıca III. Osman Köşkü'nde de Barok üslubu yoğun bir şekilde işlenmiştir. (Aksu, 2008). Günümüzde Topkapı Sarayı'nda sergilenen cam ve porselen eserlerde Barok ve Rokoko üslupları görülmektedir. Avrupa'nın çeşitli yerlerinde üretilen eserler, saray erkânına hediye olarak gönderilmiş, bu eserler günümüze kadar ulaşmayı başarmıştır. Özellikle Fransa'dan hediye gönderilen porselenler 18. yüzyılın sanat anlayışını yansıtır. Porselenlerin üzerlerine incelikle işlenen natüralist figürler, 'S' ve 'C' kıvrımları ve altın yıldızlar, Barok ve Rokoko üslubunun yansımasıdır.



Topkapı Sarayı, Valide Sultan Dairesi: Kalem işi tekniğiyle uygulanmış; natüralist motifler, manzara, 'S' ve 'C' kıvrımları, vazo motifi, Geç Osmanlı döneminin özelliklerini yansıtır.

Ayazma Cami'nin kubbesinde görülen sülüs ayetlerde; gri, yeşil renginin tonları, vişneçürüğü, aşı kırmızısının hâkim olduğu görülür. Yapraklı saksı formlar ve çiçek demetleri yer almaktadır. Tezyinata görülen bu uygulamalar Rokoko üslubunun etkileridir (Aksu, 2008).

Galata Mevlevihanesi'nde semahane isimli tavanında barok, rokoko ve Ampir özellikleri gösteren eklektik üslupta süslemeler görülmektedir. Galatasaray Mekteb-i Sultanisi'nde yer alan öğrenci dolaplarında çerçeve içerisine alınmış İstanbul

manzaraları etrafına işlenmiş bitkisel süslemeler ve çiçek buketleri Barok ve Rokoko üslubunun etkileridir (Eyice, 1992).

19. yüzyılın sonlarında devletin başkenti İstanbul'un kıyılarında veya güzel manzaralı yerlerinde imar faaliyetleri devam etmiştir. Çamlıca'da Yusuf İzzeddin Efendi, Yoğurtçu deresi kıyısında Abdülaziz, Fikirtepe'de Şehzade Murad Efendi, Çengelköy tepesinde Vahdeddin Efendi köşkleri bu dönemde batı üslubuyla inşa edilen önemli yapılardır. Bugün Ümraniye'de bulunan ve harabe durumda olan Hekimbaşı Köşkü Avrupa şatolarının benzeri olarak inşa edilmiştir. Geç Osmanlı döneminin, inşa edilen son saray yapısı Yıldız Sarayı'dır. Sarayın bulunduğu yerde, 17. yüzyılda inşa edilen Mihrişah Valide Sultan köşkünün yerine, II. Mahmud 1835 yılında Yıldız Sarayı'nı inşa ettirmiştir (Eyice, 1992).

II. Abdülhamid'in saltanatının son yıllarında sanat ve mimaride görülen yabancı akımlara karşı çıkılmaya başlanmış, klasik Türk motiflerinden oluşan bir sanat anlayışı getirilmeye çalışılmıştır. Neo-klasik olarak adlandırılan bu üslupta, klasik Türk sanatında uygulanan teknik ve motiflerle sağlanan bir tezyinat programı elde edilmeye başlanmıştır (Eyice, 1992).

NUR-U OSMANİYE CAMİ

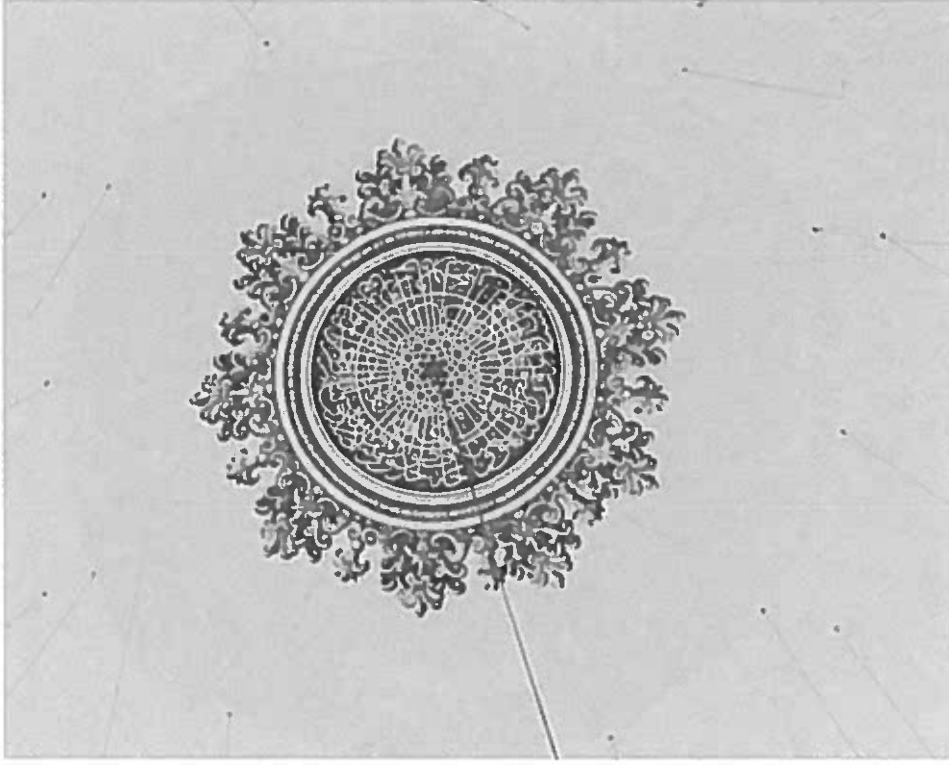
Nur-u Osmaniye külliyesinin bir parçası olan Cami, III. Osman tarafından 1755 yılında yaptırılmıştır. Yapının mimarı Simeon Kalfa'dır. Ayrıca külliye; hünkâr kasrı, kütüphane, sebil, medrese, türbe, çeşme, aşhane-imaret ve dükkân yapıları da bulunur. Cami, engebeli bir arazi üzerine kurulduğu için cami ve avlunun ortasına bir mekân inşa edilmiştir. Avluda giriş bölümlerine geç dönemin özelliği olan yuvarlak kemerli kapılar yerleştirilmiştir. Dış avludan merdivenlerle çıkılan revaklı avlu, Türk sanatında ilk defa yarım yuvarlak biçiminde yapılmıştır. Avluda estetik bir görünüm elde edilmiştir ancak tasarımı oldukça kullanışsızdır. Avluda şadırvan yapısı da bulunmadığı için su ihtiyacı dış avlunun yan duvarlarına yerleştirilen abdest muslukları ile sağlanır (Eyice, 2007).

Nur-u Osmaniye Cami'sinin kare biçimindeki ibadet mekânını, anıtsal bir kubbe örter. Çapı 25.50 m. olan kubbenin ağırlığı dört kemere dağıtılmıştır. Mihrap

bölümü yarım bir kubbeyle örtülmüş ve dışarıya çıkıntılı olarak yapılmıştır. Ayrıca mihrap duvarında iki köşede küçük kanatlar bulunur (Eyice, 2007).

Nur-u Osmaniye Cami, geç Osmanlı döneminde Türk sanatına giren Avrupa Barok'unun yoğun olarak işlendiği bir yapı olarak oldukça önemlidir. Türk mimari gelenekleri az da olsa yaşatılmaya devam edilmiş ancak, yapıda görülen her şey yabancı etkilerini taşımaktadır. Avluda görülen yarım yuvarlak tasarım, pencere ve kapılarda uygulanan kemer profilleri ve tezyinat tamamen Türk Barok sanat anlatışına göre yapılmıştır. Camide Türk sanatının uygulandığı tek unsur, dönemin en iyi hattatları tarafından yapılan kitabelerdir (Eyice, 2007).

Yapının tezyinatında uygulanan kalem işleri Barok üslupta işlenmiştir. Ana kubbenin yüzeyinde bulunan orijinal süslemeler, kubbenin tüm yüzeyini kaplamaktadır. Onarım geçiren süslemelerin kompozisyonu değişmiş, aslına uygun olmayan motiflerle bezenmiştir. Pencere üstleri ve kubbenin ortası arasında kalan alan boş bırakılmıştır. Aşağı sarkan avize yerlerinde tezyinat uygulanmamış, beyaza boyanmıştır. Ana kubbede uygulanan tezyinat, dış revak kubbesinin daha gelişmiş versiyonudur. Kubbenin merkezinde hat yazı motifi uygulanmış, Arap harfleri uzatılarak merkezde geometrik desenler oluşturulmuştur. Mavi zemin üzerine celi sülüs hatla oluşturulan merkez motifin etrafına kontur çekilerek sınır oluşturulmuştur. Meydana getirilen yuvarlak bezemenin etrafına Barok üslubunun etkisi olan 'S' çizen dallar birbirini tekrar eder şekilde yerleştirilmiştir.



Fotoğraf 42: Nur-u Osmaniye Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Barok dallarının uygulandığı bir süsleme kubbenin kasnağında yer alır. Dalların yer aldığı süslemede 'S' kıvrımları Barok üslubunun yansıması olarak kubbe içi süslemeye uygulanmıştır. Kalem işi tekniğiyle oluşturulan süslemede; ölü bir kırmızı, yeşil, oksit sarı, beyaz, kahverengi ve gri renkleri farklı tonlarla uygulanmıştır (Üçer, 1988). Kubbe geçişlerine yerleştirilen plakalarda siyah zemin üzerine altın yıldız boyalarla dört halifenin ismi; 'Ali, Ömer, Ebu Bekir ve Osman' yazılmıştır. Kasnak ve pencere bölümlerinde sıvanın dökülmeye başladığı ve renklerin solduğu gözlemlenmektedir.



Fotoğraf 43: Nur-u Osmaniye Cami ana kubbesinin genel görünümü

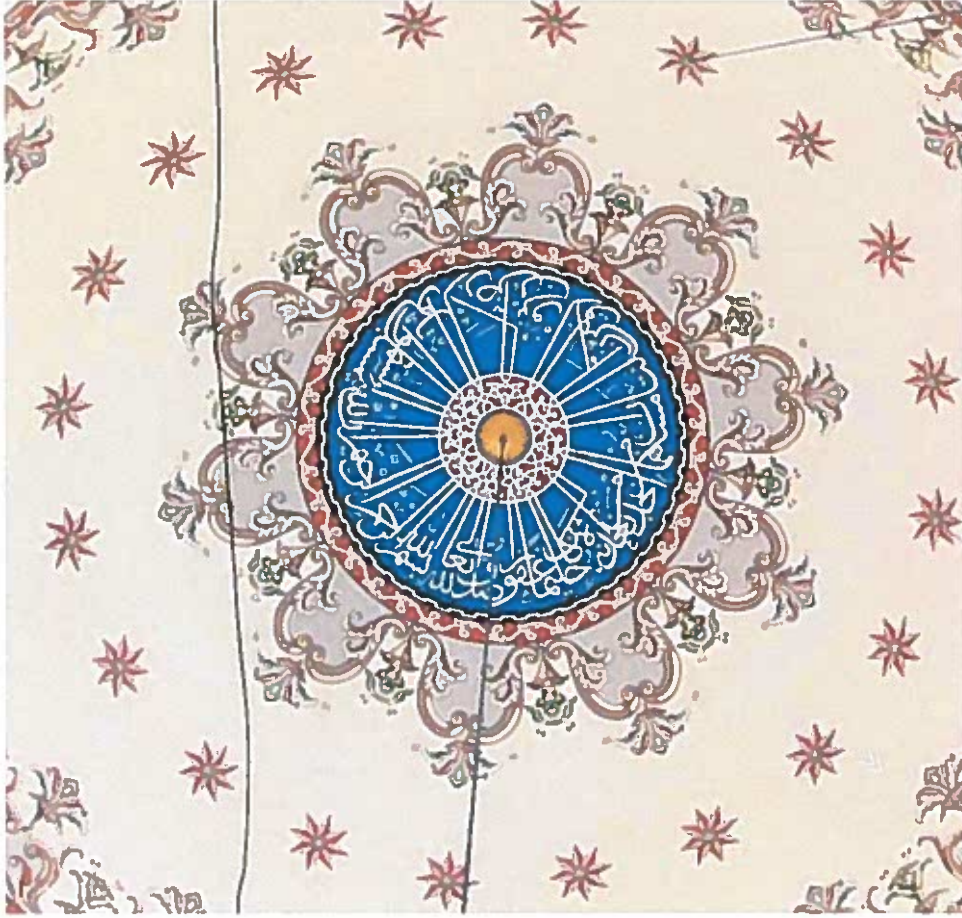
AYAZMA CAMİ

Ayazma külliyesinin merkez yapısı olan Ayazma Cami; Sultan III. Mustafa tarafından, annesi Mihrimah Sultan ve kardeşi Süleyman adına yapılmıştır. Cami, 1761 yılında inşa edilmiş, tasarımı ise Mimar Tahir Ağa'ya aittir (Eyice, 1991).

Yapı, avlunun merkezine konumlandırılmıştır. Son cemaat yeri ile dikdörtgen bir tasarıma sahip olan caminin harim bölümünü tek bir kubbe örter. Son cemaat yerinde, yan mekânlar iki elipstik kubbelerle, orta mekân yükseltilmiş bir yapıda olup aynalı tonozla örtülmüştür. Ana mekânı örten anıtsal kubbede geçiş pandantif ile sağlanmıştır. Kubbe etekleri girintili çıkıntılı yapılarak görüntüye hareket kazandırılmıştır. Üst örtünün dört köşesine ağırlık kuleleri ve ön cepheye dört küçük kule yerleştirilmiştir. Ağırlık kulelerinin küçük kubbeleri ve kare planlı bölümün açıkta kalan kısımları kurşunla kaplanmıştır. Bu kubbelerde caminin ön cephesine doğru uzan Barok üslubun etkisi olan 'S' kıvrımı uzanır (Eyice, 1991).

Ana kubbede tezeyinat kalem işi tekniğiyle sağlanmış, dönemin Barok üslubuyla sade bir süsleme elde edilmiştir. Kubbenin merkezinde yer alan süslemede; mavi zemin üzerine sülüs hat yazı uygulanmıştır. Yazı süslemenin etrafına kırmızı

zeminli bir bordür uygulanarak süsleme sınırlandırılmıştır. Etrafına birbirini tekrar eden simetrik dallar ve stilize motifler, 'S' kıvrımları yerleştirilmiştir. Tezyinata görülen motifler Barok tarzının bir yansımasıdır. Merkez motifle; beyaz, yeşil, kahverengi ve az miktarda sarı rengi kullanılmış, renklerde soluk tonlar tercih edilmiştir.



Fotoğraf 44: Ayazma Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Kubbenin orta bölümünde, avizelerin bağlandığı yerde yıldız motifleri görülmektedir. Kubbe tezyinatında; aşı kırmızısı, gri ve tonları, yeşil, vişne çürüğü renkleri kullanılmış, farklı tonlar uygulanarak gölgeleme sağlanmıştır (Üçer, 1988).



Fotoğraf 45:Ayazma Cami ana kubbesinin genel görünümü

NUSRETİYE CAMİ

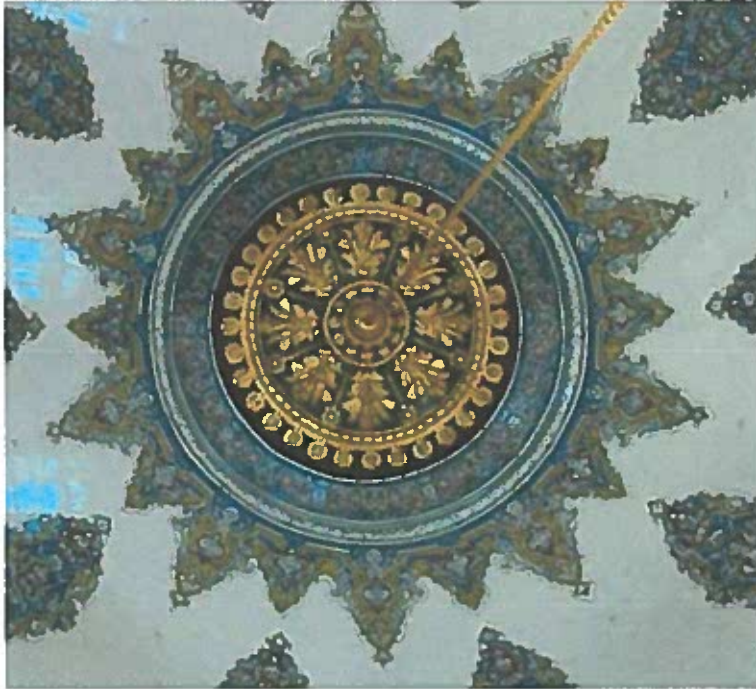
İstanbul'da büyük bir ibadet mekânı olarak tasarlanan yapı, II. Mahmut tarafından askeri binalarla birlikte inşa edilmiştir. 1823 yılında büyük bir yangın sonucu harap olan yapı tekrar yapılarak 1826 yılında ibadete açılmıştır. Tophane Cami olarak da anılan caminin mimari, Kirkor Balyan'dır (Eyice, 1991).

Yüksek bir platform üzerine oturtulan yapı, dikdörtgen plana sahiptir. Dıştan estetik bir görünüme sahip olan ana kubbesi, dört büyük kemer üzerine oturtulmuş, kubbe geçişlerinde pandantif kullanılmıştır. Dıştan bir dizi âlemlerle çevrilen kubbenin köşelerinde dönemin özelliği olan armudi formu ağırlık kuleleri bulunmaktadır. İbadet mekânı, çapraz tonozlarla örtülü birimlerle kuzeye doğru genişletilmiştir. Dışta iki yan cephede galeri bölümleri bulunur. Kible duvarında üzeri yarım kubbeyle örtülmüş, dışarıya taşkın beş kenarlı bölümde mihrap bulunur. Kubbe eteğine yerleştirilen beş adet pencereyle mekâna ışık girişi sağlanır. Mihrap, minber ve vaaz kürsüsü geç dönem özellikleri taşımakta olup, mermer malzeme kullanılarak yapılmıştır. Yapının iç mekânında bulunan kalem işi süslemeler, 1990'lı yıllarda onarım geçirmiştir. Camide görülen süsleme programında yoğun yabancı etkiler görülmektedir. Barok ve Ampir üslubuyla işlenen süsleme programında Türk geleneğine ait tek süsleme hattat Mustafa Rakım Efendi ve Mehmed Haşim ile Recai Şakir Efendi'nin yazılarıdır (Eyice, 1991).

Yapının içinde yer alan ve dört duvarı dolaşan yazı kuşağında celi-sülüs hatla lafzatullah, isminebi, ciharyar-güzin ve hasaneyn yazıları yer almaktadır. Mustafa Rakım Efendiye ait olan kuşağın sonunda istifli imzası yer alır. 41 m. uzunlukta, 60 cm. genişliğindeki kuşağa Amme Suresi yazılmıştır (Ulaş, 2010).

Barok ve Rokoko üslubunun eğrisel ve karışık yapısının aksine Ampir üslubunda simetri, daha düz hatlarla vurgulanan çizgiler Nusretiye Cami'nde kendini göstermektedir. Kubbeyi taşıyan ayakların üzerinde kaburgalı vazo formu ağırlık kuleleri yer alır. Bu kuleleri kubbe kasnağına bağlayan ve aslan pençesi formuyla sonlanan büyük taşıyıcılar, soğan karınlı vazo biçimindeki altın yıldız akroter süslemeler yapıda görülen Ampir etkileridir (Patacı, 2017).

Ana kubbenin göbeğine yerleştirilen motifle süsleme merkezi oluşturulmuştur. Altın varak renginin uygulandığı merkez süslemede, sekiz adet akant yaprakları, kabartma tekniğinde işlenmiştir. Siyah zemin üzerine uygulanan süsleme motiflerinin etrafına uygulanan konturla yuvarlak bir sınır oluşturulmuştur. Etrafına stilize bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Mavi, yeşil, sarı ve kırmızı renklerinin farklı tonlarıyla derinlik kazandırılmıştır. Kubbe merkezinde uygulanan kabartma motif, kubbenin bittiği çizgide de uygulanmış, parlak altın varakla belirginleştirilmiştir.



Fotoğraf 46:Nusretiye Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Kubbede uygulanan ince işçilik oldukça göz kamaştırıcıdır. Orta bölümde yer alan ve birbirini tekrar eden on adet şemse motifi, yabancı unsurların etkisiyle işlenmiştir. İstiridye motifleri, dallar ve ‘S’ kıvrımlarıyla süsleme kompozisyonu oluşturulmuştur. Kubbenin uç bölümlerine de şemse motifinin içine uygulanan tezyinatın benzeri uygulanmıştır. Kubbenin merkezinde uygulanan renk tonlarıyla bir uyum yakalanmış, birbirini tekrar eden süslemeler işlenmiştir.



Fotoğraf 47: Nusretiye Cami ana kubbesinin genel görünümü

Kubbe geçişlerinde dört halifenin ismi; ‘Ali, Ömer, Ebu Bekir ve Osman’ siyah zemin üzerine altın yaldızla yazılmıştır.

LALELİ CAMİ

Laleli Cami, Sultan III. Mustafa tarafından 1760-1764 yıllarında yaptırılmıştır. Bir külliye yapısı olarak inşa edilen camide geç dönem mimari özellikleri görülmektedir. Ayrıca külliye; imaret, medrese, han, çarşı ve dükkânlar, çeşme, sebil ve türbe yapıları da bulunmaktadır. Caminin mimari Mehmed Tahir Ağa’dır.

Laleli cami; büyük bir yangın sonucunda hasar görmüş, 1783 ve 1846 yıllarında onarımlar geçirmiştir (Çobanoğlu, 2013).

Dikdörtgen planlı cami, harim ve şadırvanlı avlu bölümlerinden oluşmaktadır. Harimi örten anıtsal kubbeyi sekiz paye taşır. Avluya üç yönde giriş bulunmakta, girişlere ise yelpaze biçimli merdivenlerle çıkılmaktadır. Avlu kapılarının yanlarında köşeli pilasterler, başlıklar ve silmelerle hareketlendirilmiştir. Avluda on sekiz adet kubbe ile örtülü revaklar bulunur. Son cemaat yeri beş bölümden oluşmakta ve üzeri kubbelerle örtülmüştür (Çobanoğlu, 2013).

Laleli Cami'nin iç süslemelerinde Barok üslubu hâkimdir. Ancak çini süslemeler klasik tarzda yapılmıştır. Onarım geçiren caminin süslemeleri orijinal değildir ve asıl formu tamir edilirken bozulmuştur.

Ana kubbede uygulanan süsleme oldukça sadedir. Merkez motifte hat yazı kullanılmış, altın varak renkle zenginleştirilmiştir. Etrafını saran süslemede ise akant yaprakları, tomurcuklar ve dallar birbirine simetrik düzende yerleştirilmiştir. Burada yer alan motifler, pencere üstlerine biraz büyütülerek uygulanmıştır. Kubbenin orta bölümü, avizelerin sarktığı yerde süsleme uygulanmamış, beyaza boyanarak boş bırakılmıştır. Tezyinatta sarı, gri, yeşil ve siyah renkleri kullanılmış, dönemin özelliği olarak da gölgelendirme uygulanmıştır (Üçer, 1988).



Fotoğraf 48: Laleli Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi



Fotoğraf 48/a: Laleli Cami ana kubbesinin genel görünümü

BEYLERBEYİ CAMİ

Beylerbeyi Cami, diğer adıyla Hamid'i Evvel Camisi, bir külliye yapısı olarak 1777-1778 yıllarında yapılmıştır. Sultan Abdülhamit tarafından annesi Rabia Sultan adına yaptırılmış yapının tasarımı dönemin önemli mimarı Tahir Ağa'ya aittir (Altan, 1937).

Yapı, geç dönem mimari anlayışının başlıca özelliklerini taşıyan bir plan yapısına sahiptir. Yapı, son dönem mimari değişiklikleri yansıtmakta ve süsleme programında barok etkisi yoğun bir şekilde hissedilmektedir. İstanbul'da büyük selatin külliyesi için yer kalmadığından, Beylerbeyi Cami külliye'den ayrı inşa edilmiştir. I. Abdülhamid Külliyesi, Bahçekapı'da; medrese, sıbyan mektebi, kütüphane, türbe ve aşhane-imaret yapılarından oluşmaktadır. Külliye'den dışarıdan belli olmayan bir cami yapısı da eklenmiştir ancak asıl cami Beylerbeyi'nde yer almaktadır. Geç Osmanlı döneminde; yapılar topluluğu olan külliyelerin inşası için alan sorunu yaşanmaya başlanmıştır. Mimarlar bu sorunu yapıları farklı bölgelere inşa ederek çözmüştür. I. Abdülhamid Külliyesi bu anlamda uygulanan ilk külliye yapısıdır (Eyice, 1992).

Cami, son yıllarda büyük bir yangın geçirmiş, ahşap kasnaklı kubbesi yıkılmıştır. Tekrar inşa edilen kubbeye kalem işi tekniğiyle süsleme uygulanmış, bu

süslemeler orijinal süslemelerinden çok farklı bezenmiş, aslına uygun olmayan daha çığ renklerle donatılmıştır (Eyice, 1992). Türk geleneğine uygun motifler içerisine Barok desenler yerleştirilmiştir. Kubbede yer alan yazı motifinin etrafına stilize istiridye yaprağından çıkan mavi dallar yerleştirilmiştir. Kasnak bölümünde motiflerde mavi merkezden çıkan dallar ve oksit sarı yapraklar hâkimdir. Zemin renginde ölü ve açık aşı kırmızısı kullanılmıştır. İnce bordürde istiridye kabuğu, yaprak motifleri, en alt çizgide somaki taklidi motifler bulunur. Kubbede; aşı kırmızısı, sarı, mavi ve lacivert, gri renkleri farklı tonlarla uygulanarak gölgelendirilmiştir (Üçer, 1988).



Fotoğraf 49: Beylerbeyi Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi



Fotoğraf 49/a: Beylerbeyi Cami ana kubbesinin genel görünümü

EYÜP SULTAN CAMİ

Eyüp Sultan Cami, bir külliye yapısı olarak Fatih Sultan Mehmed tarafından İstanbul'un fethedilmesinin ardından inşa edilmiştir. Etrafında; medrese, aşhane-imar, hamam ve türbe yapıları yer alır (Eyice, 1995).

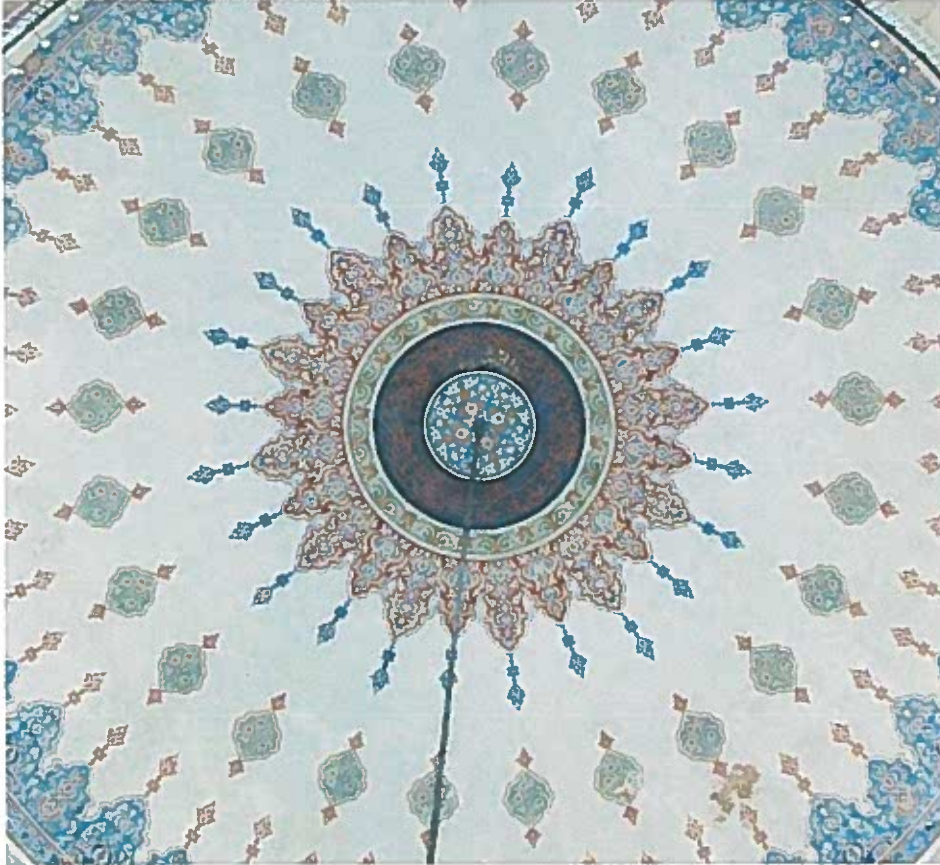
Eyüp Sultan Cami; III. Murad döneminde tamir edilmiş, III. Osman döneminde ise minareleri hariç cami tekrar inşa edilmiştir.(1798) Ana kubbenin etrafına sekiz adet yarım kubbe yerleştirilmiştir (Üçer, 1988).

Günümüzde ibadete açık olan Eyüp Sultan Cami, enine dikdörtgen planlı ve merkezi kubbeli yapıdadır. Merkezi kubbe sekiz yarım kubbe ve fil ayakları ile desteklenmiştir. Yarım kubbeler silindirik gövdeli sütunlarla taşınır. Mihrap bölümü dışarıya taşınmış olarak yapılmış ve bu bölümde de yarım bir kubbe bulunur. Harime çok sayıda pencere yerleştirilmiş olması dikkat çekicidir. Cami, üç yönde galeri bölümleriyle genişletilmiştir (Derin, 2016).

Yapı farklı dönemlerde onarımlar geçirdiği için süslemelerinde de dönemsel farklılıklar görülmektedir. Caminin; avlu girişi, taç kapısı, minber ve mihrap bölümlerinde Barok üslupla dekore edilmiş süslemeler görülür (Derin, 2016).

Caminin kubbe tezyinatı, Adnan Menderes'in Başkan olduğu dönemde klasik üsluba yakın motiflerle tekrar bezenmiştir. Yanlarda bulunan yarım kubbelerde süslemeler Barok üslubuyla yapılmıştır. Ancak 1984-1985 yıllarında Kalemkâr Tahsin Öztaş tarafından restore edilmiş, Barok üsluba dair bir iz kalmamıştır (Üçer, 1988).

Ana kubbenin merkezine; açık mazi zemin üzerine stilize geometrik motifler yerleştirilmiş, etrafına da hat yazı motifi işlenmiştir. Birbirine geçmelerle bağlanan motifler ve dallar yazı tezyinatının etrafına bordür içerisine alınarak sınır oluşturulmuştur. Birbirini tekrar eden ve klasik üslubun etkilerinin görüldüğü bölümde stilize bitkisel motifler, rumî ve palmetler uygulanmıştır. Kırmızı, yeşil, mavi, beyaz renkleri farklı tonlarıyla merkez süslemede kullanılmıştır.



Fotoğraf 50:Eyüp Sultan Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Kubbenin orta bölümünde simetrik bir şekilde yerleştirilmiş ve birbirini tekrar eden şemse motifleri yer alır. Şemselerin içerisi kıvrık dallar ve çiçek motifleriyle doldurulmuştur. Kubbenin alt bölümünde mavi ve tonlarının hâkim olduğu bir

süsleme görülür. Geometrik süslemelerin ağırlıklı olduğu süslemede; palmetler, kıvrılarak devam eden şekiller, somaki taklidi desenler uygulanmıştır. Yukarıya doğru uzanan motiflerin ucuna ise kırmızı renkli rumî motifi eklenmiştir. Sarı, gri, yeşil renkleri tezyinata hâkimdir.



Fotoğraf 51: Eyüp Sultan Cami ana kubbesinin genel görünümü

ELYÜP SULTAN TÜRRESİ

Asıl türbe yapısı 1458 yılında inşa edilmiştir. Sekizgen plan tasarımına sahip yapının inşasında küfeki taşı kullanılmıştır. Dış revaklar I. Ahmet döneminde yapılmış, II. Mahmud döneminde ise yapı tamir ve ilaveler görmüştür (Üçer, 1988).

Türbede bulunan süslemeler kalem işi tekniğiyle Barok ve Rokoko üslubuna uygun olarak yapılmıştır. Yeşil renginin hâkim olduğu kubbede, oksit sarı, kahve tonları kullanılmıştır. Kubbede, kalın bir dal sekizler çizerek ve yer yer birleşerek yüzeyi dolaşır. Sekize bölünmüş kubbede orta motif hat yazıdan oluşur. Alttan itibaren sütunlar üzerinden dolaşan dallar kubbenin ortasına uzanır. Kubbe göbeğinde, rumî formlu uzun akant yapraklar şemse formunu alarak uygulanmıştır (Üçer, 1988).Kubbe kasnağına Türk üçgenleri uygulanmıştır. Yeşil ve oksit sarının kullanıldığı üçgen formlarda; siyah kontur uygulanmış, oksit sarıya boyanan üçgenlerde ise rozet motifi kullanılmıştır.



Fotoğraf 52: Eyüp sultan türbesinin kubbesi

DOLMABAĞÇE CAMİ

Cami, Bezmiâlem Valide Sultan'ın emriyle yapımına başlamış, ancak 1853 yılında vefat etmesiyle oğlu Sultan Abdülmecid tarafından yapımı tamamlanmıştır. 1855 yılında ibadete açılan caminin mimarı Nikogos Balyan'dır.

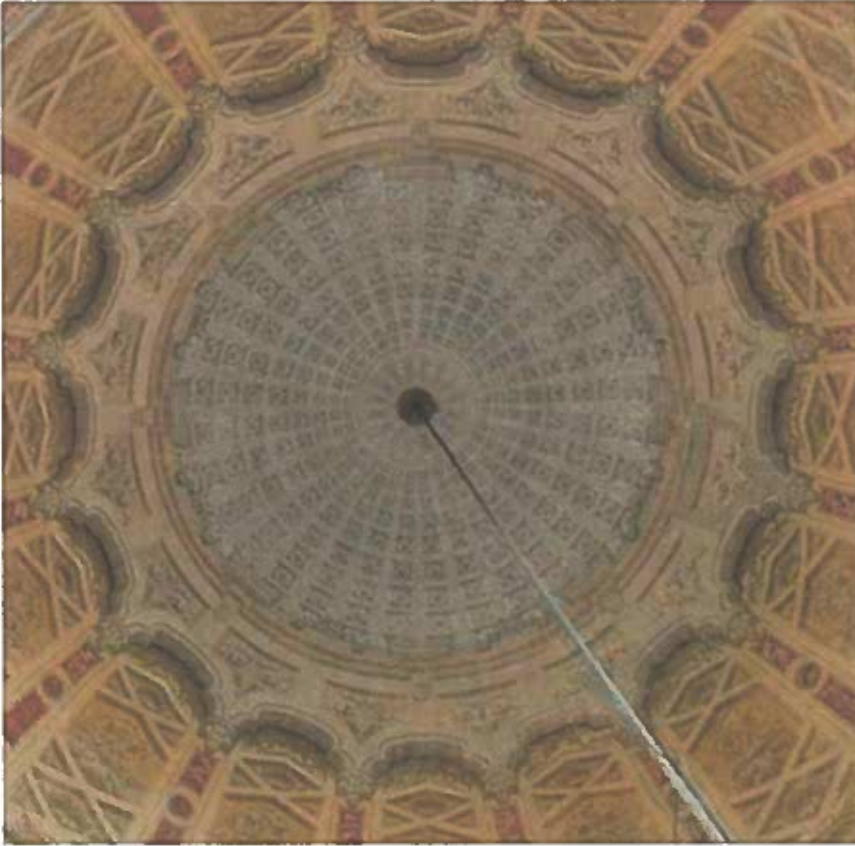
Caminin tasarımında batı akımlarının etkisi yoğun bir şekilde hissedilmektedir. Bu dönemde; Barok, Rokoko ve Ampir üslupları yerleşik kültür ve sanat zevkleriyle harmanlanarak farklı tasarımlar ortaya çıkmıştır. Mimari olarak bu tip camilerde yenilik görülmezken, asıl değişim tezyinatta görülür. Geleneksel çizginin, klasik oranların ve motif kompozisyonunun terk edildiği ve yeni akımların süslemelerde yoğun bir şekilde uygulandığı görülür. Bu dönemde, yabancı unsurların Türk bezeme motiflerinin yerini almaya başladığı görülür. 19. yüzyılın en önemli özelliği mimariye 'eklektik' (karma) üslubunun hâkim olmaya başlamasıdır. Yabancı unsurlar mimaride sınırsızca uygulanmıştır. Dolmabahçe Cami, bu dönemin özelliği yansıtan önemli bir yapıdır (Ertuğrul, 1999).

Deniz kenarına konumlandırılan Dolmabahçe Cami, avlunun ortasına yerleştirilmiş ve harim bölümü tek kubbeyle örtülmüştür. İbadet mekânı kare bir

yapıda olup, kubbe dört büyük kemerlerle taşınır. Kubbe geçişlerinde pandantif kullanılmış, fazla geniş olmayan kubbe kasnağı dıştan konsollarla çepeçevre kuşatılarak dilimlere ayrılmıştır. Her dilimin içerisine çiçek rozetleri yerleştirilmiştir (Ertuğrul, 1999).

Caminin kubbesinde yer alan desenler küçültülerek işlenmiş, sahte bir perspektif hissi uyandırmak amacıyla tezyinat uygulanmıştır. Avrupa resim sanatında 'trompe-l'oeil' adı verilen bir teknik uygulanmıştır. Bu teknikle süslemede derinlik ve yükseklik hissi uyandırılarak, perspektif sağlanmıştır. Osmanlı'nın 19. yüzyılda inşa ettiği yapılarda, özellikle Dolmabahçe Sarayında karşımıza çıkan bu teknik, Avrupa'dan getirtilen ressamlar tarafından uygulanmıştır (Özel, 2010).

Kubbe kasnağına kadar çeşitli şekilde dilimlenmiş ajur tekniğiyle uygulanmış motifler görülür. Kırmızı, sarı, bej, beyaz, mavi ve yeşil tonlarıyla oluşturulan süslemede stuk sıvalar bulunur. Geniş yüzeyde kiremit kırmızısı ve yeşilimsi bir mavi renkle dilimlenmiş süslemede derinlik hissi uyandırılmıştır. Battal somaki desenine benzeyen bu süsleme mozaik desenli filetolar bölmekte ve bu iki zıt desenin zıt renklerle işlendiği görülmektedir (Üçer, 1988).



Fotoğraf 53: Dolmabahçe Cami ana kubbesinin merkezi süslemesi

Pendantif geçişlerinde yer alan tezyinatın merkezinde büyük sekizgen yıldız motifi yer alır. Yıldızın etrafında; sarkan iri akant ve enginar yaprakları, kıvrımlar ve dalların oluşturduğu geometrik ve bitkisel süslemeler görülmektedir. Barok üslubuyla yapılan bu tezyinatta kalem işi tekniği kullanılmış, süslemelerde yeşil ve kiremit kırmızısı rengi kullanılmıştır (Özel, 2010).



Fotoğraf 54: Dolmabahçe Cami ana kubbesinin genel görünümü

ORTAKÖY CAMİ

Büyük Mecidiye Cami olarak da bilinen Ortaköy Cami, I. Abdülmecid tarafından Nicogos Balyan'a yaptırılmıştır. 19. yüzyıl camilerinde olduğu gibi harim bölümü ve girişin önüne yerleştirilmiş hünkâr kasrından meydana gelir. Harim bölümü sağır kasnaklı anıtsal bir kubbeyle örtülmüş, geçişler pendantifle sağlanmıştır. Kuzeyde bulunan bölümler ise tonozla örtülmüştür. Son cemaat yeri içeriye alınarak dikdörtgen planlı tasarım oluşturulmuştur (Gündüz, 2007).

Ortaköy Cami, tarihi süreç boyunca farklı onarımlar geçirmiştir. 1862, 1866 ve 1909 yıllarında onarım geçirmiş, Ortaköy Deresi yatağı üzerinde bulunan yapı,

çökme tehlikesiyle karşı karşıya kalmış 1960'lı yıllarda önemli bir onarım geçirmiştir. 1984 yılında büyük bir yangın sonucunda harap olan yapı yeniden onarılmıştır. Geçirdiği bu onarımlar sonucunda büyük bir bölümü yenilenen yapının, özgün parçası yok denilecek kadar azdır (Güler, 2004).

Caminin ana kubbesinde gökyüzü sahneleri canlandırılmaya çalışılmıştır. Uygulanan motif; Helenistik, Roma, Bizans ve Avrupa Çağı boyunca görülen 'skene' kubbesi ve üstündeki küre motifi ile yapılmıştır (Güler, 2004). Kubbe ve kasnağına uygulanan pencere unsurlarına manzara olarak gökyüzü yerleştirilmiştir. Pencere kenarlarında kırmızı ve yeşil perdeler sarkmaktadır. Kubbe yüzeyinde kalem işi tekniğiyle uygulanmış motiflerde ışık gölge oyunları ile gölgelendirme yapılmış, perspektif oluşturulmuştur. Kubbenin merkezine kabartma tekniğiyle altın varak renginde akant yaprakları yerleştirilmiştir. Tüm yüzeyi kaplayan tezyinata; sarı, yeşil, gri, beyaz, kahverengi ve mavi renkleri farklı tonlarda uygulanmıştır.



Fotoğraf 55: Ortaköy Cami ana kubbesinin genel görünümü

5. PLASTİK SANAT

5.1. Türklerde Sanat

Sanat; kelime olarak Arapça'dan türemiş, 'yapılan iş, meslek' anlamlarına gelir. Terim olarak; '*maddi veya zihni bir iş ve çabada izlenen düzenli ve özel yol, yöntem*' şeklinde açıklanır. Arapça'da fen kelimesi; 'bir işte maharet kazanmak, süslemek' manasına gelen '*bir meslek veya sanatla ilgili özel kuralların bütünü, ilmi nazariyeleri el yatkınlığı ve öğrenimle elde edilen vasıtalarla uygulama, akla ve kalbe en yüksek güzellik tadını verecek şekilde bir duygu ve düşünceyi ifade çabası*' anlamalarında isim olarak kullanılmıştır. Arapça'daki sanat ve fen kelimelerindeki anlam benzerliği Türkçe'de '*es-sanaiü'l-cemile*' ve '*el-fününü'l-cemile*' şeklinde ifade edilen güzel sanatlar, Osmanlı Türkçesi'nde '*Füniln-i Nefise, Sanayi-i Nefise*' kelimeleriyle karşılık bulmuştur. Batı dillerinde '*art*' kelimesi olarak geçen sanat kelimesinin kökeni Latinceye dayanır. Sanatın literatürdeki bazı tanımlamaları ise şöyledir; '*insanın el becerisiyle yaptığı şeyler; gözlem, çalışma veya uygulama yoluyla elde edilen üstün nitelikli öğrenme yeteneği; bir işi belli bir estetik duyguyu yansıtabilecek biçimde gerçekleştirme tarzı; bir etkinliğin gerçekleştirilmesi veya belli bir işin yapılmasıyla ilgili yöntem, bilgi ve kuralların tamamı*' (Koç, 2009).

Aristo'ya göre sanatı iyi anlayabilmek için öncelikle insan ve tabiat arasındaki ilişkiyi iyi kavramak gerektiğini savunmuştur. Sanat, insan zekâsının tabiatı işleme ve amacına göre tabiata ustaca tesir edebilmesidir (Edman, 1991).

Sanatın tarihi, insanların toplu olarak yaşamaya başladığı zamanlara kadar uzanmaktadır. İnsanın var oluşuyla anlam kazanan sanat, zaman ve mekân kavramlarıyla farklı tanımlamalar kazanmıştır. Sanat toplum için vazgeçilmez bir unsur olmuş, gelişim süreci devam ederken, bir önceki evrenin izleri birbirini etkileyerek devam etmiştir.

Tarih boyunca sanatın, bilhassa süsleme sanatlarının en üst düzeylere taşınması kuşkusuz Türkler sayesinde olmuştur. Türkler, sanat kültürünü; Orta Asya'dan başlayarak çok geniş coğrafyalara yaymış ve yüzyıllar boyunca bu geleneği başarılı bir şekilde sürdürmüştür (Mert, 2008).

Tarih boyunca Türkler sanata ilgi duymuş ve sanat alanında başarılı örnekler vermişlerdir. Günlük kullanım malzemelerinden savaş malzemelerine kadar kullandıkları eşyaları süslemişlerdir. Normal hayatın yanı sıra ölüme ve ölüye de öne

veren Türkler, ölümler için mezar ve türbeler inşa etmişlerdir. Bu yapıları, ölünün hayattayken verdiği mücadele ve yaşantısına göre çeşitli tezyinat teknikleriyle süslemişlerdir (Diyarbakirli, 1977).

İlkel Türk sanatı; tarih öncesi çağlara kadar uzanmakta olup, Orta Asya'da Pamir ve Altay bölgelerinde ilk örneklerine rastlanmıştır. M.Ö. 11.000 yıllarına kadar uzanan ve tüm medeniyetlerin tarihinden daha eski bir tarihe sahip olan medeniyetin izlerinde sanatın oluşum gösterdiği görülmektedir. İlkel dönemlerde görülen süsleme örnekleri, pişmiş toprak eşya da, silahlarda ve dokuma gibi eşyalarda görülmektedir. Bu eşyalarda bulunan süsleme örnekleri incelendiğinde Sümer ve Çin sanatının süsleme öğelerine rastlanmıştır (Mert, 2008).

Tarih öncesi dönemlerde süslemelerin dik ve eğimli çizgilerin kesişmesiyle oluşturulduğu görülmektedir. Geometrik süsleme, tarihten önceki çağlarda da kullanılmış, sanata milli kimlik kazandırması açısından yeri ayrı tutulmuştur (Mert, 2008).

Eski çağlarda işlenen konular genellikle hayvanlar arasındaki dövüşler ve av sahneleridir. Bu sahnelerin İran sanatına kadar geniş bir kullanım alanı vardır. Türk sanatında sık görülen diğer motifler üsluplaştırılmış bulut ve ejderha motifleri, genellikle dokuma sanatında kullanılmıştır. M.Ö. 400'lü yıllarda, hayvan üslubunun yerini kıvrık dal motifi almıştır. Türk sanatında; soyutlaştırılmış yaprak motifleri, kıvrımlı dallar tezyinatın büyük bir bölümünü oluşturmaya başlamıştır (Alpaslan, 1986).

Türklerin göçebe yaşam tarzı sanat kültürlerini de etkilemiş, bir göçebe sanatı halini almıştır. Bu nedenle sanat anlayışları büyük kültürleri bile etkilemiş, eşyalarında kullandıkları biçimler geniş coğrafyalara yayılmıştır. Ağaç oyma ve maden işlemler, dokumalar, pişmiş toraktan üretilen kap kacaklar; Çin, Orta Asya, Sibirya, Kuzey Avrupa ve Slav ülkelerinde kadar yayılmıştır (Mert, 2008).

Türklerin İslamiyet'i kabulüyle, sanat anlayışlarında değişimler olmuştur. İslam'ın insan ve hayvan figürlerinin tasvir edilmesini yasaklamasıyla, bu figürler sanattan uzaklaştırılmıştır. Ancak, figürlerin sanat karakterleri korunmuş, bunları bitki, üsluplaştırılmış çiçek biçiminde kullanmaya devam etmişlerdir. Bu nedenlerle Türk sanatının ilk dönemlerinde görülen; ejder, beyaz kaplar ve kuş gagalı, kanatlı

akbaba figürleri İslamiyet'in kabulüyle terk edilmiştir. Yerini, soyut motifler ve bitki biçimleri almıştır (Esin, 1978).

İslamiyet'in kabulüyle daha da genişleyen Türkler, çevresinden ve aralarına karıştıkları halklardan da etkilenmiş, bu etkileşimleri sanat eserlerine yansıtmışlardır. Bu etkileşim en çok mimarlık ve süsleme alanlarında hissedilmektedir.

İslam sanatında uygulanan tüm tekniklerin ifade ettiği ortak düşünce; İslam'ın varlığı ve hayatı anlayış ve anlamlandırış biçimini yansıtmaktır. Diğer bir ifadeyle İslam sanat eserlerini, onları ortaya koyanların inanç tarzlarını somut bir biçimde bu eserlere yansıtmalardır. İslam sanatı; İspanya'dan Endonezya'ya, Orta Asya'dan Büyük Sahra'nın güney uçlarına kadar yayılmış, farklı medeniyetleri birleştiren önemli bir ifade şekli, kültür olmuştur. Başta mimari eserlere zuhur eden bu sanat kültürü; hat, musiki ve tezhipten giyim kuşama kadar yayılmıştır. Bu sayede bir geleneğin inanç ve hassasiyeti, sosyal ve ekonomik yapısı görsel olarak başarılı bir şekilde ifade edilmiştir (Koç, 2009).

İslam sanatı eserlerinin özellikleri dönem dönem ve bölgeden bölgeye farklılıklar gösterse de hepsinin ortak noktası, İslam'ın benimsediği anlayışı ve zevki yansıtmasıdır. Günlük hayat dahi hemen her konunun anlatıldığı bu eserlerde İslam'ın kendine has üslubu ve yorumu çok canlı bir estetik ifadeyle oluşturulmuştur. Bu sanat anlayışı aktarılırken ahlaki değerler ön planda tutulmuş, fonksiyonel yönü olan zanaatla birleştirilerek çok yönlü eserler ortaya çıkarılmıştır (Koç, 2009).

İslam sanatının doğuşundan itibaren değişmeyen en önemli özelliği; kendine has üslubu, motif zenginliği ve mimari sistemi ile aynı inanç ve zihniyet dünyasını estetik değerlerle eserlere aktarmış olmasıdır. Medeniyetler tarihinde önemli bir yer kaplayan İslam sanatı, Hristiyan sanatından ayrılmaktadır. Müslüman sanatçı, bir Rönesans sanatçısı gibi eski üsluptan tamamen koparak yeni arayışlar içerine girmemiş, daha ziyade kendinden önceki üslupları devam ettirerek bir takım ince uyarlamalar ekleyerek eserler vermeyi tercih etmiştir. Sanatçının bağlı olduğu geleneği yenileyerek devam ettirmesi, İslam sanatının sürekliliğini sağlayan önemli bir etmendir. Ancak bu durum İslam sanatının değişime uğramadan, tarihsel süreç boyunca aynı kaldığı anlamına gelmez. Coğrafya ve kültür farklılıkları, İslam sanatını özünden koparmadan farklılaşarak sürdürüldüğünü gösterir. Hicretten sonra Bizans ve Sasani egemenliğinden çıkarak darülselama dâhil olması, Müslüman

sanatçıların bu iki medeniyetin teknik birikimlerinden rahatça faydalanması için ortam oluşmuştur. Bu iki kültürün birikimleri, İslam'ın oluştuğu kültürel coğrafyaya has özellikler birleşerek, özellikle Kur'an yazısının kendine özgün biçimleriyle oluşan bir üslup anlayışıyla dengelenmiş, İslam inancıyla uyumlu bir sanat geleneği oluşturulmuştur (Koç, 2009).

Yönetim merkezinin Medine'ye, sonraki dönemlerde Şam ve Bağdat'a taşınması İslam sanat ve kültür anlayışını etkileyen önemli süreçler olmuştur. Bu gelişimin erken safhalarında özellikle mimari ve tezyinat alanlarında Bizans, Mezopotamya ve Sasani kültüründen etkilenmiş, sanatsal öğelerden yararlanılmıştır. Ancak İslam medeniyeti kendine has üslubunu oluşturdukça Bağdat, Suriye, Mısır, İran, Hindistan, Anadolu, Orta Asya gibi bölgelerde kendini tüm ihtişamıyla göstermiştir. Kısaca İslam kültürü geniş coğrafyalara yayılırken, bölgenin yerel şartları, sosyopolitik etmenleri ve imkânları dâhilinde kendine has sanat anlayışını geliştirmiş, İslam felsefesinin özünü kaybetmeden eserler meydana getirmişlerdir (Koç, 2009).

Selçuklu döneminde, alçıdan yapılan süslemelerde genellikle av sahneleri ve eğlence konuları işlenmiş, insan hayvan figürü ve süsleyici unsur olarak bitki motifleri tercih edilmiştir. Selçuklu sanatının etkileri Mısır'da hatta tüm Avrupa'da görülebilir. 1219'da Konya önemli sanat merkezi konumuna gelmiş, 1225 Moğol salgınından sonra İran'dan birçok sanatçı Konya'ya yerleşerek sanat tarihi açısından çok önemli eserler vermişlerdir (Mert, 2008).

Türk süsleme sanatı, Selçuklularla önemli bir gelişim göstermiştir. Selçukluların yıkılmasıyla aktarılan sanat üslupları, Beylikler dönemine ve İlhanilerin sanat kültürlerine önderlik etmiştir.

Anadolu'da 12. yüzyılda inşa edilen eserler incelendiğinde, her bölgenin kendine has üslubunun varlığı görülür. Yüzyıllar boyunca devam ettirilen sanat anlayışı, geçen bu süreçte birçok kültürden etkilenecek Anadolu'ya kadar gelmiş ve hala etkilenmeye devam etmektedir. Anadolu'da görülen sanat birleşimi tüm alanlarda aynı çizgide gelişim göstermemiştir. Örneğin; minyatür, hat, süsleme gibi kitap sanatlarında İslamiyet'in etkisi daha yoğunken, mimarlık, taş, oymacılık ve çini gibi alanların daha bağımsız bir gelişim gösterdiği aşikârdır (Arseven, 1983).

Selçuklu devletinin yıkılmasının ardından Osmanlı, Anadolu'da bu kültürü devam ettirmiştir. Erken dönem sanat anlayışında Selçuklu üslupları yoğun olarak görülürken, 15. yy'ın ikinci yarısında Osmanlı sanatında klasik dönem diye tabir edilen evrede, artık Osmanlı sanatının bu etkilerden kurtulduğu ve kendine has bir sanat anlayışını oluşturduğu görülür. Türklerin sosyal ve ekonomik durumunda yaşanan değişiklikler, sanat alanına da yansımış, devletin büyüyen gücüyle Türk sanatı da altın çağına ulaşmıştır (Mert, 2008).

Ülkede yaşanan ekonomik ve siyasal olaylar sanat alanına da yansımış, yaşanan bu değişimler Osmanlı-Türk sanatının üç dönemde incelenmesini gerektirmiştir. Bu üç dönem; erken dönem Osmanlı sanatı, klasik dönem ve Türk-Rokoko başlığı altında incelenen 18. ve 19. yüzyılları kapsayan geç dönem olarak ayrılır.

Bu süreçte gelişim gösteren sanat üslubu, geleneklere bağlı kalınarak, Türk kültürüne yerleşmiş İslam anlayışı dâhilinde bir yol izler. Sanatçılar din yasakları nedeniyle resim ve heykel sanatından kısıtlamalar yaşamış, bu durum da yaratıcı güçlerinin gelişmesine vesile olmuştur (Mert, 2008). Motifleri stilize ederek, bazen de soyut motifler kullanarak hiçbir zaman modası geçmeyen, yüzyıllar sonra bile göz kamaştıran eserler üretmişlerdir.

Osmanlı devletinin 18. yüzyılda batı sanatlarından etkilenmeye başlaması sonucu yaşanan kültür değişimleri yapılara da yansımıştır. Önceleri saray ve çevresini etkileyen akımlar giderek saray dışına yayılmış, yani bir sanat ortamı oluşmaya başlamıştır. Sadece mimariyle sınırlı kalmayan bu batılı sanat akımları resim gibi diğer sanat dallarını da etkilemiştir. Geç Osmanlı döneminde en büyük yenilikler hem sivil mimari hem de dini mimari tezyinatında duvar resminde görülmüştür (Tekinalp, 2002).

5.2. Plastik Sanatlar

Plastik sanatlar; boya, kil, alçı gibi malzemelerin uygulanmasıyla, kalıplama ya da şekil verme teknikleriyle üretilen üç boyutlu sanat eserlerine verilen genel bir isimdir. Hertmann'a göre sanat dalları; yazı sanatı, grafik, resim ve heykel olmak üzere dörde ayrılır.

Plastik sanatlar çeşitli maddelerin şekillendirilmesi sonucu elde edilen sanat dallarını kapsamakta, bazı sanat dallarının sınıflandırılmasında da görsel sanatlar olarak isimlendirilmektedir. Yapay ya da doğal malzemelere şekil verilmesi sonucu estetik değer kazandırılarak oluşturulan plastik sanatlar; heykel, mimari, resim, grafik, seramik ve cam gibi teknikleri kapsar. Kapsadığı alanlar incelendiğinde, plastik özelliği olmayan malzemelerle de plastik sanatlar içerisinde sanat ürünleri oluşturulabilmektedir. Örneğin, mermer malzemeyle üretilen heykeller ve birçok mimari yapı plastik sanatların içerisine dâhil edilir. Plastik sanatlar olarak nitelendirilmesindeki temel sebepler; kesme, biçme, ekleme ve yontma gibi yöntemlerin malzemelere uygulanmasıdır (Özel, 2007).

Plastik sanatlar diğer adıyla görsel sanatlar, tarih boyunca diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde olmuş, sanat anlayışının çağlara göre değişmesine öncülük etmiştir. Günümüzde plastik sanatlarla uğraşan sanatçılar, çağın gelişmesiyle, teknolojik gelişmelerden faydalanarak biçimsel ve düşünsel açılarından farklı disiplinlerden etkilenerek, birçok arayışların içerisine girmişlerdir (Özel, 2007).

Plastik sanatların, mimari alanda en çok kullanıldığı yerler duvar tezyinatıdır. Kabartma, mermer ve çini kaplama tekniklerinden farklı olarak uygulanan tezyinatlar, duvar yüzeyine dolaysız olarak ve genellikle sıva üzerine işlenir (Erzen, 1997).

Türk sanatında duvar resmi; M.Ö. I. yüzyıldan M.S. XIII. yüzyıla kadar Orta Asya'da yaşamış Uygurlara ait VII. ve IX. yüzyıllarına tarihlendirilen duvar resimleri bilinen en eski örneklerdir. Tapınak mağaraların duvar yüzeyine yapılmış bu resimlerin bazıları yaş sıva üzerine bazıları ise doğrudan duvar yüzeyine uygulanmıştır (Aslanapa, 1993). Erken resim örneklerinden bazıları; sivri uçlu bir malzemenin yardımıyla yüzey kazınarak yapılmış, bazıları ise bitki özsuları, süt ve hayvan yağlarıyla karıştırılan doğal toprak boyalarla oluşturulmuştur (Tansuğ, 2004).

Uygur prensleri ve günlük hayattan çeşitli sahnelerin konu edindiği bu resimler Türk sanatını da etkilemiştir. Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle sadece sivil mimaride sınırlı ölçüde uygulanmıştır. Yeni yorumlarla gelişim göstermiş, Türk minyatür sanatının ana kaynaklarını oluşturmuştur (Sözen, 1998).

Yaygın olarak kullanılan teknikler; fresk, tempera ve yağlı boyadır. Tarih öncesine devirlere kadar uzanan bu tekniklerin kullanım alanları oldukça geniştir. İlk

örnekleri, mağara resimlerinde, tebeşir, kömür, aşı boyası ve mum gibi malzemelerle uygulanmaya başlanmıştır. (Koçu, 1946). Tarih boyunca devirler değiştikçe kullanılan teknik ve üsluplarda gelişim göstermiştir. Bu teknikler yapıların iç ve dış unsurlarında da kullanılmış, yapıya estetik değer kazandırmışlardır.

Geç Osmanlı mimarisinde uygulanan duvar resimleri Batı mimarisinde görülen uygulamalardan farklıdır. Avrupa'da duvar üzerine yapılan süslemeler 'fresk' tekniğinde yapılırken, Osmanlı kuru sıva üzerine toprak boylarla tezyinatı sağlamıştır. Osmanlı'nın uyguladığı bu teknik 'kalem işi' tekniğinin bir başka uygulamasıdır. Bu dönemde Osmanlı yapılarında görülen bu süslemede renkler ustalıklarla kullanılmış, Batı üslubunda görülen ışık gölge ve perspektif başarıyla uygulanmıştır (Renda, 1985).

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı mimarisinde, başkent İstanbul ve Anadolu'daki dini ve sivil yapılarda görülen duvar resimleri her yapıda belirli kurallar çerçevesinde işlenmiştir. Süslemeler; kubbe, tavan, tavan etekleri ve duvarların üst bölümlerinde yerini almıştır. Bu resimlerde; cami, konak, manzara ve gemi tasvirleri, sembolik motifler, nadiren de hayvan ve insan figürleri görülmektedir. En çok tercih edilen konu ise manzara tasvirleri olmuştur (Arık, 1988).

19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Osmanlı sanatında batı etkileri giderek artmış ve Avrupa'da uygulanan teknikler artık Osmanlı sanatında da uygulanmaya başlanmıştır. Özellikle bu dönemde yağlı boyanın kullanılmaya başlaması önemli bir yeniliktir. Uygulanan tezyinatın birçoğu ahşap veya duvar üzerine keten bezi gerilerek oluşturulmuştur (Renda, 1985).

5.2.1. Kubbeye Doğrudan Uygulanan Plastik Süsleme Teknikleri

5.2.1.1. Fresk

Kelime anlamı 'taze' olan fresk, süsleme tekniği olarak yüzyıllar boyunca kullanılmıştır. Fresk tekniği; yaş kireç sıva üzerine, boyların sürülmesiyle oluşturulan oldukça zor bir tezyinatır. Yaş sıva üzerine uygulanan boylar sıvaya geçer, böylelikle daha dayanıklı bir tezyinat elde edilir (Arseven, 1983).

Fresk tekniği uygulanırken ilk adım; duvar yüzeyine, kireç ve kum karışımı bir harç hazırlanarak sürülür. Bu sıvanın kaliteli olması için iyi yıkanmış dere kumu

ve sönmüş kireç olması gerekmektedir. Yüzeğe uygulanan bu ilk adıma 'dolgu' adı verilir (Mülayim, 1996).Sıvanın üzerine uygulanacak süslemenin deseni, kömür kalem yardımıyla çizilir. Daha sonra oluşturulan çizgilerin üzerinden aşu boyası veya sulu boya ile geçilerek süsleme belirginleştirilir. Bu işlemin ardından daha ince bir sıva, düzgün bir yüzey oluşturularak sürülür. Uygulanacak motifler, bu sıva kurumadan uygulanır. Bu nedenle sanatçı, sadece bir günde süslemeyi tamamlayabileceği alana astar çeker (Arseven, 1983).

Bazı süsleme örneklerinde kuru zemine uygulanan taklit fresk örnekleri de görülür. Buna 'susuz fresk' adı verilir. Tarihte uygulanan ilk freskler bu teknikle oluşturulmuştur. Özellikle Ortaçağ ve Erken Rönesans döneminde bu teknik tercih edilmiştir. Susuz fresk tekniğı; son kat sürülen sıvanın tamamen kurumamasından sonra kireçli suyla tekrar ıslatılması sonucu uygulanır. Bu teknik, gerçek freske benzese de sıva boyayı tamamen emmediği için yüzeyde kabarmalar ve dökülmeler meydana gelir (Mülayim, 1996).

Fresk tekniğinin en erken tarihli örnekleri; Roma dönemine ait Pompei freskleri (II. yy), Çin'de yer alan Dunhuang Budist tapınakları ve Hindistan'daki Ajanta mağarasında (VI. yy.)keşfedilen resimlerdir (Rona, 1997).

Hristiyan sanatının önemli bir bölümünü oluşturan fresk tekniğı, bütün Bizans döneminde kullanılmış, asıl gelişimini Rönesans döneminde yaşamıştır. Özellikle kiliselerin ve tapınakların duvarlarını ve kubbelerinin iç yüzeylerini kaplayan süslemeler fresk tekniğıyle oluşturulmuştur. Fresk süslemenin dünya sanat tarihi açısından en güzel ve başarılı örnekleri Raffaello, Michelangelo ve Leonardo Da Vinci tarafından verilmiştir.

İslam sanatında uygulanan fresk tekniğinde, Orta Doğu ve Uzak Doğu etkileri görülür. Bu örneklerin bir kısmında Helenistik ve Bizans etkileri de gözlemlenmiştir. 8. ve 9. yüzyıllara ait örneklerde, özellikle Sorçuk, Turfan, Hoço, Kızıl ve Bezeklik gibi bölgelerde Uygur sanatının etkileri görülmektedir. Uygur tezyinatında Budizm ve Maniheizm törenleri, bitki, insan ve hayvan motifleri yaygın olarak kullanılmıştır. Renk, desen ve insan figürlerinin tezyinata uygulanma biçimleri, Türk-İslam sanatını özellikle minyatür sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Yapıların cephelerinde, kubbe iç ve dış tezyinatında uygulanan bu teknik, Türk yapılarının tezyinatında önemli bir yer kaplamaktadır. Ayrıca Gaznelilere ait Leşker-i Bazar ve Abbasilere ait Cevzak

Sarayının tezyinatında fresk tekniği uygulanmış, duvarlarında da Uygur sanatının etkileri görülür. Emevi döneminde uygulanan fresk tekniği Kusayru Amre gibi l kasırlarında özellikle hamam yapılarında kullanılmıştır. İslami devir Anadolu coğrafyasında fresk tekniğinin çok fazla uygulanmadığı görülmektedir. Bu teknik yerine kalem işi, baskı desen, ini kaplama gibi süsleme teknikleri tercih edilmiştir. Selçuklu yapılarından günümüze kadar ulaşabilen Alara Kalesi'nin hamamında fresk tekniğinin sıcaklık bölümünde süslemede uygulandığı görülmektedir. Kubbede bulunan iki insan figürü Anadolu coğrafyasında ender görülen motiflerdir (Mülayim, 1996).

Fresk, İslam ncesi dönemlerde ve İslam kültürünün dışında kalan bölgelerde tercih edilen ve kullanılan bir tezyinat tekniği olmuştur. İslam kültürüne bağlı olmayan bir gelenekte uygulandığı için figürlü motifler süsleme kompozisyonlarının ana karakterini oluşturmuştur. İslam sanatında sivil mimari de sınırlı ölçüde kullanılabilmiştir. Figürlü motifler yerine bitki, yazı ve geometrik motifler tercih edilmiştir. Bu teknik ve uygulanan süslemeler, daha dayanıklı ve gösterişli olan ini süsleme tekniğinin gelişmesini sağlamış, bu durumda fresk tekniğinin kısa sürede ortadan kalkmasına neden olmuştur (Mülayim, 1996).

Tarih boyunca kullanılan ve değişimlere uğrayan bu teknik, Anadolu'da pek tercih edilmemiştir. Gerçek fresk 13. yüzyılda İtalya'da yaygın olarak kullanılmaya başlanmış, 16. yüzyıldan itibaren de en mkemmek şeklini alarak uygulanmış, günümüzde de tercih edilen bir süsleme tekniğidir (Mülayim, 1996).

5.2.1.2. Tempera

Tempera; boyar maddenin; yağ, reçine, tutkallı su ve çoğunlukla yumurta akının karıştırılması sonucu elde edilen boya türü ile uygulanan süsleme tekniğine denir (Sözen ve Tanyeli, 1992).

Ortaçağda tempera tekniği, bitkisel kökenli zamk veya hayvansal kökenli tutkalla suyun karıştırılması sonucu elde edilen boya karışımlarıyla uygulanırdı. Bu nedenle gerçek fresk dışında kalan tüm uygulamalara tempera adı verilmekteydi. Elde edilen karışıma yumurta sarısı veya incir sütü gibi malzemeler karıştırıldığında 'doğal', tutkal ya da verniklerle karıştırıldığında 'yapay', hayvansal yağ, balmumu ve

alkalik sabunla karıştırıldığında 'sabunsu' şeklinde içeriğindeki malzemeye göre üçe ayrılır. Bu tekniklerin en önemlisi yumurta akıyla uygulananıdır. Bu karışımdan ilk kez; ünlü ressam Cennino Cennini, 1437'de yazdığı 'Ustanın Elkitabı' adlı eserinde bahsetmiştir. Zamanla tempara terimi bu teknikle anılır hale gelmiştir. Temperada süsleme zemininde genellikle, tutkallı alçı karışımı 'Gesso' ile kaplanmış ahşap yüzey ya da duvar, kubbe ve tonoz yüzeyi kaplaması kullanılır. Yüzeye ilk önce motifler kömür kalem ile çizilir, eğer zeminde yıldız boyalar kullanılacaksa metal kalemle motifler çizilir. Daha sonra arka plan zemini boyanır. Fresk tekniğine göre temperada motifler daha canlı ve kalındır, ancak renk seçeneği sınırlıdır ve yağlıboya tekniğiyle oluşturulan doğal etkileri elde etmek zordur. Buna karşın tempera ışığı çok az kıldığı için renkler yağlıboya tekniğinden daha nettir ve gösterişli süslemeler elde edilir (Eczacıbaşı, 1997).

Yumurta sarısının bağlayıcı özelliğinin ne zaman keşfedildiği ve ilk hangi yapılarda kullanıldığına dair tam olarak bir bilgi yoktur. Ancak, ilk uygarlıklardan beri tempera tekniğinin kullanıldığı bilinmektedir. Avrupa'da bilinen ilk tempera örnekleri Bizans döneminde, özellikle kiliselerde uygulanan dinsel konulu süslemelerdir. 14. yüzyılda Giotto ve Lorenzetti kardeşler tarafından geliştirilmiştir. Angelico ve Botticelli eserlerinde doruğa ulaşmıştır. Avrupa sanat ve mimarisinde tercih edilen bu süsleme tekniğini Raffaello, Michelangelo ve Duccio gibi önemli sanatçılarda kullanmıştır. Sanatçıların motif ve özellikle figür çalışmalarında çizgisellikten uzaklaşmaya, daha yumuşak geçişlerin yapıldığı tasarımları tercih etmeye başlamalarıyla tempera tekniğinden de uzaklaştıkları görülür. Bellini'nin tempera tekniğinde saydam yağlı sırlar ekleyerek geliştirdiği uygulamayla bir süre daha bu teknik kullanılmıştır. Ancak yağlıboya tekniğinin geliştirilmesiyle zaman zaman kullanılır hale gelmiştir. 19. ve 20. yüzyıllarda Avrupalı ve Amerikalı sanatçılar tarafında tek başına ya da yağlıboyayla karıştırılarak uygulanan tempera tekniği yeniden önem kazanmıştır (Eczacıbaşı, 1997).

5.2.1.3. Kalem İşi Tekniği

Türk sanatında önemli bir yeri olan kalem işi tekniği; sıva, taş, ahşap, deri ve bez gibi malzemelerin üzerine uygulanan, renkli boyalarla bazen de altın yıldız kullanılarak, fırçalar yardımıyla yapılan bir tezyinat türüdür. Kalem işi; sivil ve dini

mimari yapılarının iç duvarlarında, kubbelerinde ve tavanlarında yer alır. Özellikle yapıların iç bölümlerinde bulunmasının sebebi, kalem işinin iklim şartlarında kolay etkilenmesi ve tahrip olmasıdır (İrteş, 1985). Bu tekniğe bu ismi verilmesinin nedeni ise Eski Türklerin, minyatür ve nakış resimlerini icra ettikleri tüyden yapılmış ince fırçalara 'tüy kalem' terimini kullanmaları, fırçanın kültürümüzde 'kıllı kalem' gibi ifadelerle belirtilmesine neden olmuştur. Kıllı-tüy kalem şeklinde belirtilen fırça malzemesinden ötürü, bu tekniğe de 'kalem kâri', günümüz Türkçesinde de 'kalem işi' denmektedir (Baysal, 2013).

Kalem işi tekniği, uygulandığı zemin ve uygulama şekillerine göre farklı dallara ayrılmıştır. Uygulandıkları zemine göre kalem işleri; *sıva üzerine kalem işleri, ahşap üzeri kalem işleri, taş ve mermer üzeri kalem işleri, deri ve bez üzeri kalem işleri*'dir (Baysal, 2013).

Bu uygulama teknikleri de kendi içlerinde ayrılır. Birincisi sıva, ahşap ve taş malzemelerin yüzeyine direkt fırça ve renkli boylarla uygulanan çalışmalar ve 'malakâri' ya da 'sıvacıkâri' adı verilen alçı malzemeye kesme, kabartma gibi yöntemleri uygulanan çalışmalardır. Mimari yapılara uygulanan bu motiflere 'kalemkâri', motifleri uygulayan kişilere 'kalemkâr', süslemenin tasarımını hazırlayıp uygulayan kişilere 'nakkâş' denmektedir (İrteş, 1985). Ancak her iki terimin mesleki anlamda aynı şeyi ifade ettiği ve aynı işleri yaptıklarına dair bir düşünce de vardır. Nakkaşlık, zihni ve ameli bir durumken, kalemkârlık sadece ameli bir durumdur (Baysal, 2013).

Tarihi Uygur dönemini kadar uzanan Türk kalem işi tezyinatı, Türklerin İslamiyet'i seçmesiyle süsleme programında değişiklikler görülmeye başlamış, figür ve tasvir motiflerinde stilizasyon süreci başlamıştır. Figürlü motifler içerisindeki canlılık kalkmış, sadece anatomik çizgiler kullanılarak eğrilerden oluşan motifler ortaya çıkmıştır. İslamiyet'i seçen ilk Türk devleti Karahanlılar'da uygulanmaya başlayan bu programlar, Gazneliler'de de devam etmiş, Selçukluların döneminde de artarak sürdürülmüş, klasik Osmanlı döneminde ise son bulmuştur. Erken Osmanlı döneminde uygulanan kalem işi tezyinatı natüralist motiflerle oluşturulmuş, klasik Osmanlı döneminde stilize motiflerle yoğun tezyinat uygulanmıştır. 18. yüzyılda Lale devrinde başlayan, Osmanlı'da batılılaşma süreci sanatı büyük ölçüde etkilemiştir. Sanata giren Barok ve Rokoko üslupları tezyinat anlayışına yeni bir

kimlik kazandırmıştır. Canlı figürlerin kullanılmadı bu süslemelerde; ışık ve gölge oyunlarıyla derinliği olan tezyinat oluşturulmuştur (Arık, 1999).

Anadolu Selçuklular ve Beylikler döneminde kalem işi tezyinatının örnekleri; Afyon Ulu Cami, Sivrihisar Ulu Cami, Beyşehir Eşrefoğlu Cami, Kastamonu Kasaba Köyü Mahmut Bey Cami yapılarında ahşap üzerine uygulanmış süsleme programlarında dönemin üslup ve renk anlayışı başarıyla aktarılmıştır (Baysal, 2013).

Dönemin tercih edilen renkleri; beyaz, kahverengi, mavi ve tonları, aşı boyası, sarı ve siyah gibi tabii malzemelerden elde edilen renklerdir. Boyama tekniği, tek boyutlu olarak motifin ortaya çıkarılmasıyla, tonlama yapılmadan ve kontur çizgilerinin siyah boyayla çekilmesiyle oluşturulur (Nemlioğlu, 1989).

Nakışhane ve Nigarhane olarak anılan tezyinat atölyeleri, Selçuklular tarafından kurulmuş ve bu dönemde kalem işi tezyinatı önemli bir sanat dalı haline gelmiştir. 1225 yılında Moğol istilasından kaçan İran'lı sanatçılar, bu atölyelerde çalışmak üzere gelmişlerdir. Konya'da toplanan önemli sanatçılar sayesinde kısa sürede bölge, birinci dereceden sanat merkezi konumuna gelmiştir (Ünver, 1934).

Bu dönemin önemli nakkaşları ise; Kaluyan, Aynüddeve, Şeyh Bedrettin Yavaş-ı Nakkaş el-Mevlevi, Ahmed Nakkaş Hıl'ati ve Nakkaş Abdülmü'min El-Hoyi'dir (Merçil, 2000).

Bu dönemde tasarlanan rumîler, hataîler, münhaniler ve geometrik şekiller birbirini tekrar etmeyecek şekilde yapılara işlenmiş ve mükemmel bir tezyinat anlayışı elde edilmiştir. Bu tezyinatta ayrıca insan, hayvan ve fantastik figürler az da olsa yer almaktadır. Selçuklu ve Bizans'ın yan yana bulunması kültür etkileşimine sebep olmuş ve bu durum tezyinata yansımıştır (Sarre, 1998).

Selçuklu yapılarında görülen celi yazı kalem işi tezyinatı, üslup bakımından 15. ve 16. yüzyıllardaki süsleme anlayışına kaynak olmuş ve 19. yüzyıla kadar kullanılmıştır (Günüç, 2009). Selçuklu mimarisinde yazı tezyinatı belli yerlere, gözün görebileceği şekilde dengeli ve ölçülü işlenmiştir. İstiflerde estetik, sadelik ve bütünlük aranmış, bu anlayış Osmanlı sanatında da aynı şekilde devam ettirilmiştir (Şahinoğlu, 1977).

Osmanlı mimari tezyinatının erken dönemleri Selçuklu üslubunun devam ettirildiği bir geçiş dönemidir. Selçukluların kalem işi tezyinata kattığı yenilikler bu

dönemde de kullanılmış, yeni eklemeler yapılarak süsleme zenginleştirilmiştir (Ülgen, 1962).

Erken Osmanlı tezyinatında, Selçukluların akside çini tekniği daha az uygulanmıştır. Süsleme; duvar yüzeyleri ve kubbe içinin tamamen kalem işi tekniğiyle bezenmesi şeklinde görülür. Selçukluların tamamen çini ile kapladığı kubbeyi, Osmanlı kalem işi ile kaplamayı tercih etmiştir (Önge, 1987).

Erken dönem kalem işi tezyinatında, Selçuklu süslemesinde görülen sekizgen motifler azalmaya başlamış, altıgen ve yıldız motifleri kullanılmıştır (Cansever, 2007). Bu motifler ahşap üstüne uygulanan kalem işi süslemelerde görülmektedir. Sıva üzeri tezyinatta Uzak Doğu etkisi olan yer altı ve gökyüzü yolculuğunu temsil eden hayat ağacı motifleri 15. yüzyılın ortalarında artmaya başlamıştır. Bitki motifleri çeşitlenerek artmış, süslemede natüralizme doğru bir yöneliş görülmektedir (Mülayim, 1982). Yazı tezyinatında Selçuklu süslemelerinde görülen celi, sülüs ve kufi motifleri kullanılmaya devam edilmiş, farklı olarak celi-sülüs hattı uygulanmıştır.

Klasik Osmanlı döneminde inşa edilen yapılarda uygulanan süsleme programları belli unsurlarda yoğunlaşarak daha sade ve dengeli bir oluşum izlenmiştir. Göz hizasına uygulanmayan bezemeler kubbe, tavan veya duvarların üst bölümlerine işlenmiştir. Bu dönemde mimari her anlamda olgun bir seviyeye yükselmiş, uygulanan teknik ve motifler Osmanlı sanat anlayışı ve kültürünün geldiği seviyenin en önemli kanıtıdır.

Klasik dönem mimari yapılarında uygulanan kalem işleri; kuru sıva üzerine su ve tutkal karışımı toprak ve kök boylarla uygulanan teknikte bezenmiştir. Yağlı boyanın tercih edildiği döneme kadar bu teknik yapılarda uygulanmıştır. İstanbul Üsküdar Selimiye Cami, Yozgat'ta Başçavuşoğlu, Çal Kocaköyü, Yazır Beldesi ve Aydın Koçarlı Cihanoğlu camilerinde bu teknikle kalem işi tezyinatı işlenmiştir (Hatipoğlu, 2007).

Yapılarda; natüralist motiflerde azalma görülürken, rumî, çintemani, bulut, hataî gibi motifler zenginleştirilerek uygulanmıştır. Kalem işi tezyinatının en zengin örneklerinin görüldüğü 16. yüzyılda daha sade ve estetik süslemeler mimaride yerini almıştır (Baysal, 2013).

Tezyinatta; lale, gül, menekşe, sümbül gibi çiçekler ve bahar dalı tasarımları uygulanmıştır. Kanuni Sultan Süleyman döneminde süslemede, çiçek ve bahçe kültürü gelişmiş, bu durum kalem işi süslemelere de yansımıştır (İrteş, 2011).

Mimar Sinan'ın tasarımını üstlendiği yapıların süsleme programlarında sadelik ve ağırbaşlılık hâkimdir. Kalem işi tezyinatı, mimari elemanların sınırlarını vurgulamak için kullanılmış, uygulanan motifler yapıların programına göre belirli kriterlerde tasarlanmıştır. Süsleme programının, mimari anlayışının önüne geçmemesine özen gösterilmiş, boşluk korkusu olmadan tezyinat sağlanmıştır. Kubbe göbeğinde genellikle uç kısımları geometrik örgülü bir süslemeyle istifli dairevi yazı motifi bulunur. Bu yazının etrafı, rumî ve hataî motifli bordürlerle çevrelenmiştir. Başlıkların uzantıları kubbe eteğine kadar sürdürülmüş ve buralarda beyaz zemin üzerine rumîli şemseler veya farklı formlarda madalyonlar işlenmiştir. Ayrıca bu tezyinatta malakâri tekniğinin, uzun ömürlü olma özelliği nedeniyle tercih edildiği de görülmektedir. Sıva üstüne uygulanan kalem işi tekniğinde tercih edilen renkler; mercan ve sülyen kırmızısı, yeşil, kobalt mavi, oksit sarı ve siyahtır (Demiriz, 1988).

Mimar Sinan'ın tasarladığı 'Kadırga Sokullu Mehmet Paşa Cami' dönemin tüm motiflerini barındıran tezyinatıyla, klasik Osmanlı üslubunu başarıyla yansıtan önemli bir yapıdır.

17. yüzyılda; Osmanlı devletinin Avrupa sanat ve kültüründen etkilenmesi ve yabancı akımları sanatına dâhil etmesi kalem işi süsleme tekniğinin gelişimini engellemiştir. Bu dönemde, 16. yüzyılda görülen tezyinat ve teknikler tekrar edilmiştir. 1750'lerden sonra Barok ve Rokoko akımları, kalem işi tezyinatının önüne geçmiştir. Beşiktaş Sinan Paşa Cami'nde şemse motifleri; yabancı sanat akımlarının etkisi olan istiridyeye kabuğu motifleri görünümüne dönüşmektedir (Baysal, 2013).

18. ve 19. yüzyıllarda mimari tezyinatta duvar resimleri önem kazanmıştır. Bu resimler 'fresk' tekniğinden farklı olarak, kuru sıva üzerine yağlıboya kullanılarak oluşturulmuştur. Varak kaplanmış çerçeve ve kornişlerle süslemede gösterişli bir hava elde edilmiş, özellikle cami yapıları adeta saray yapılarını andırmaktadır. Dolmabahçe Sarayı'nın muayene salonunda bulunan mermer taklidi süslemeler camilerin duvar ve kubbelerinde de uygulanmıştır (Demiriz, 1999).

Bu dönemin bir diğör önemli özelliği manzara tasvirlerinin yoğun bir şekilde yapılarda uygulanmasıdır. Özellikle Haliç ve Boğaziçi manzaraları pek çok yapının duvar ve tavanlarını süslemektedir. Bu dönemde de figür kullanılmamış, ırmak, köşk, köprü gibi doğa kesitleri süsleme programlarını oluşturmuştur. Açık-koyu renklendirmelerle tonlama verilmiş, perspektif denemeleri yapılmıştır (Renda, 1985).

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında batı akımlarına alternatif olarak milli akımlar ortaya çıkmıştır. Bu dönemde klasik kalem işi tekniğinden ve motiflerinden vazgeçilmiştir. Tavan ve kubbe tezyinatında klasik motifleri andıran süslemeler kullanılmış, yağlıboya tekniği uygulanarak bezenmiştir. Bu süslemeye; Aksaray Valide Cami ve Yıldız Hamidiye Cami yapıları örnek gösterilebilir (Baysal, 2013).

20. yüzyılda kalem işi tekniğinde hareketlilik yaşanmıştır. Bu hareketlilik, inşa edilmiş yapılarda yer alan kelem işi süslemeleri tamir, bakım ve yenileme şeklinde görölmektedir. Ancak bu uygulamaların dönem tezyinatına uymayan, oldukça başarısız ve amaçsız bir şekilde yapıldığı görölmektedir. Renklendirmek için yapılmış, motifsiz ve hiçbir özelliği olmayan bu uygulamalar, birbirini tekrar eder (Yıldız, 1990). Bu üslubun geç Osmanlı yapılarında uygulanan renk türü; siyah ve gri tonlamalardır (Bağcı, 2002).

5.2.2. Kubbeye Aplike Yapılan Plastik Süsleme Teknikleri

5.2.2.1. Çini

Çini kelimesi, Çinlilere ithafen ‘Çin işi, Çin’e ait’ anlamında kullanılarak Osmanlıcaya geçmiştir. Türk dil kurumu, çini kelimesini süslemeyle eşleştirmiş; ‘*bir tür beyaz topraktan yapılmış saydam olmayan boyalı, pişirilerek taşlaştırılmış toprak işi*’ şeklinde tanımlamıştır (Avşar, 2014). Çeşitli form ve büyüklükteki levhaların renklendirilip, sırlanarak fırınlanmasıyla oluşturulan çini, üzerinde bulunan sır tabakası sayesinde canlılığını kaybetmeyen bir süsleme tekniğidir. Çininin bu özelliği sayesinde, uygulandığı alanlarda her daim canlı bir görüntü oluşturmayı başarmıştır (Yetkin, 1993).

Çini, Türklerin Orta Asya’dan beri tercih ettiği ve ulusal sanat anlayışlarının içerisinde yer almış, binlerce yıllık geçmişi olan bir süsleme tekniğidir. Genellikle duvar yüzeylerinde görülen bu tekniğin seramikle birlikte kullanıldığı örnekleri de bulunur (Sakaoğlu, 1999).

Çini sanatının ilk örnekleri incelendiğinde, tuğla yüzey üzerine renkli sırla sırlanması sonucu meydana geldiği görülmektedir. En eski örneklerine ise eski Mısır ve Mezopotamya’da rastlanmıştır. Emevi mimarisinde sırlı tuğla, sırlı levha ve çini kullanımı had safhaya ulaşmış, mimari yapıların çoğunun tezyinatında kullanılmıştır. Buna karşın Abbasi döneminde çini sanatının büyük gelişme gösterdiği yapılan kazılarda açığa çıkmıştır. Abbasi döneminde en önemli çini merkezleri Rakka ve Fustat şehirleridir. Bu merkezlere Selçuklu sonrasında Rey ve Kaşan şehirleri de katılmıştır. İslam sanatında çini ve seramik süsleme; İran, Horasan, Türkistan, Mezopotamya ve Anadolu bölgelerinde yaygın olarak kullanılmıştır. Çini sanatının en başarılı örneklerini ise İranlılar ve Türkler vermiştir (Yıldırım, 2010).

Çininin Türk sanatında kullanımı Uygur dönemine dayanmaktadır. İdikut ve Kara-hoço kazı çalışmalarında tespit edilen mabetlerde çini kullanımına rastlanmıştır. Bulunan çiniler, mavi sırlı ve kare levha şeklindedir. Bulunan bu kalıntılar Türklerin İslamiyet öncesinde de çini tekniğini bilip uygulamalarını göstermesi açısından, ayrıca en eski tarihli kalıntılar olması açısından önemlidir. Bu nedenle Uygurlar dönemi, Türk mimarisinde çininin başlangıcı olarak kabul edilir (Ünal, 1999).

İslamiyet'ten sonra Türk mimarisinde de kullanılmaya devam eden çini, 11. yüzyıllarda Gazneli ve Karahanlı mimarisinde de kullanılmıştır. Büyük Selçuklu dönemine gelindiğinde çini tezyinatı büyük ve köklü bir değişim yaşamıştır. Bu dönemde genellikle yapıların minare ve mezar yapılarında kullanılmaktadır. Minarelerin kitabe şeritlerinde kullanımına ilk kez 1050 yılında yapılan Damgan Mescid-i Cuması yapısında rastlanmıştır. Tezyinat; tuğla süslemeleri arasına yerleştirilmiş mavi ve firuze renkli, küçük çini parçalarıyla oluşturulmuştur (Arık, 2007).

Büyük Selçuklu eserlerinin hemen hepsinde çini, farklı tekniklerde kullanılmıştır. 12. yüzyılda İran'da Selçuklu hâkimiyeti gerilemeye başlamış, 13. yüzyıla gelindiğinde az sayıda mimari eser yapılmıştır. Bu dönemde Moğol istilasının da yaşanmasıyla da inşa edilen pek çok eser yok edilmiştir. İran'da görülen bu sorunlara karşılık Anadolu'da Türk mimarisi en muhteşem eserlerini vermiş, çini sanatı en parlak dönemini yaşamıştır (Yıldırım, 2010).

Çini sanatının çeşitliliği ve zenginliğinin keşfedilmesi, Anadolu tezyinatının gelişmesinde en büyük kaynaktır. Başlangıcından itibaren hızlı bir gelişim göstermiş, birbirini aşan yeni teknikler keşfedilerek çini tezyinatı sürekli değişime uğramıştır. Anadolu'da görülen erken tarihli çinilerin, malzemeyle sıkı sıkıya bağlı olduğu görülür. Malzeme ve teknik birbirini tamamlayan önemli iki unsurdur. Kullanılan malzeme, uygulanan tekniği vurgulama açısından oldukça önemlidir. Çini sanatının gelişimi sürecinde Selçukluların kullandığı teknikler; sırsız tuğla, sırlı tuğla, mozaik çini, tek renk düz çini, kabartmalı çini, yıldız çini, minai çini ve lüster tekniği olmuştur (Yetkin, 1986).

Çini mozaik tekniğinin ilk evrelerini, sırsız tuğla mozaik tekniği oluşturur. 12. ve 13. yüzyıllarda rastlanan çinilerde bu teknik kullanılmıştır. Yassı ve kare tuğlaların dar ve geniş yüzeylerinin, yatay veya diyagonal dizilmesiyle çeşitli geometrik kaplamalar elde edilmiştir. Sırsız tuğlalarda ise kesilen parçalarla çeşitli geometrik geçmeler oluşturulmuştur. Sırsız tuğlalar, iri taneli ve kuarslı kilden yapılan hamurla üretilir (Arık, 2007).

Tuğlaların sırlanmaya başlaması mimaride, çini mozaikinin kullanılmaya başlamasını sağlamıştır. Bu teknikte kullanılan hamur; sarımtırak kül renkli, silisli tipten hamurlardır. Sırlı tuğla, Anadolu Selçuklu mimarisinde çok kullanılmış bir

tekniktir. Bu sayede daha dayanıklı hale gelen sırlı tuğla bezeme özellikle yapı dışında, çini ise yapı içinde kullanılmıştır. Yapı içerisinde; kemerler, tonozlar, eyvanlar, kubbeler ve kubbe geçişlerinde görülür (Yetkin, 1986).

Selçuklu yapılarında, kubbe ve kubbe geçişlerinde tuğla ve sırlı tuğla bezemeler grift örgü düzenlemeleriyle süslenmiştir. Selçuklu minarelerinde de sırlı tuğla kullanıldığı görülmektedir. 13. yüzyılın sonlarına gelindiğinde sırlı tuğla bezeme tekniğinin daha da geliştiği ve zengin kompozisyonlar oluşturularak daha karışık bezemelerle işlendiği görülmektedir. Erken çini örneklerinde; sade firuze bordürler, kufi yazılar, mukarnas dolgular görülürken, geç dönemde çini örneklerinde; dikey, yatay, zikzak şekillerin uygulandığı daha karışık geometrik motifler görülmektedir (Yıldırım, 2010).

Selçuklu döneminde inşa edilen; ‘Sivas ve Kayseri Ulu Camiler, Akşehir Taş Medrese, Antalya Yivli Minare, Konya İnce Minareli Medrese, Sivas Gök Medrese, Sivas Çifte Minareli Medrese’ yapıları Selçuklu sanatında sırlı tuğla tekniğinin erken dönem uygulamalarına örnektir.

Beylikler döneminde ise çini tezyinatının sadeleştiği görülür (Öney, 1987). Tek renk sırlı çiniler, ağırlıklı olarak Selçuklu yapılarında özellikle iç tezyinatta kullanılmıştır. Beylikler ve Osmanlı mimarisinde de tercih edilen bu çiniler; kare, dikdörtgen, altıgen ve üçgen gibi farklı formlarda kullanılmıştır. Bu çinilerin daha kaliteli ve daha dayanıklı hamurlardan yapıldığı görülmektedir. Beylik ve erken Osmanlı dönemindeki çinilerin hamuru kırmızı, Klasik Osmanlı döneminde ise kirli beyazdır. Tek renkli yapılan çinilerin silis oranı yüksektir. Yaygın olarak tercih edilen renk ise firuzedir (Yıldırım, 2010).

Selçuklu döneminde kullanılan bir diğer teknik kabartma çinidir. Bu tip çiniler özellikle kitabelerde yazı tezyinatında kullanılmıştır. Harfler ya da şekiller çini hamurunun üzerine kalıp basılarak veya zemin kazınarak oluşturulmuştur. Hamur fırınlandıktan sonra üzerine tek renk; krem, firuze, lacivert, mor veya yeşil renkte boya sürülerek tekrar fırınlanır. İran Selçuklu mimarinde yaygın olan bu gelenek, Anadolu’da daha az kullanılmıştır (Öney, 2007).

Mozaik çini tekniği Selçuklu mimarisine özgü bir teknik olup, Anadolu’ya ilk getiren de Selçuklular olmuştur. Bu teknik; kemer, kubbe, tonoz gibi kıvrımlı yüzeyleri kaplamak için tercih edilmiştir. Ayrıca zengin süsleme kompozisyonu

oluşturmaya elverişli olması, mozaik çini tekniğini ayrıcalıklı kılar. Zengin detaylı yuvarlak ve kıvrımlı motifleri daha kolay bir şekilde oluşturabilen bu tekniğin kendine has özellikleri vardır. En basit hali tuğla arasındaki boşluklara çini parçaları yerleştirilerek oluşturulmuştur. Asıl çini mozaik tekniğinde, ayrı ayrı düz renkteki levhalar kesilerek ve düzenli aralıklar bırakılarak tezyinat oluşturulur. Bu teknikte yapılan çiniler daha kaliteli ve canlı renktedirler (Yıldırım, 2010).

Renkli sırlı çiniler, erken dönemin temsilcisi olup; Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı mimarisinde başarılı bir şekilde uygulanmıştır. Özellikle Osmanlı mimarisinin erken dönem yapılarında tercih edilmiştir. Bu dönemde yapılan çinilerde Timur sanatının etkileri görülmektedir. 15. yüzyılda yapıların tezyinatında yaygın olarak kullanılan bu teknik, 16. yüzyılda devletin başkenti olan İstanbul'daki yapılarda da görülmeye başlanmıştır. Doğu-batı ticaretiyle artan Uzak Doğu etkileri, sanata da yansımış, Semerkant'ın önemli yapılarından olan Şah Zinde türbelerindeki, İran'daki Tebriz Gök Mescid'indeki renkli sır tekniği, Osmanlı tezyinatında da aynı başarıyla uygulanmıştır (Yıldırım, 2010).

Renkli sır tekniği ile işlenen çinilerde motifler, hamura kalıpla basılarak ya da kazılarak oluşturulur. Bu işlem sayesinde kabartmalı veya ajur gibi desenlerde elde edilebilir. Çini fırınlandıktan sonra desenlerin üzeri farklı renklerle boyanır. Genellikle; beyaz, yeşil, mor, sarı, mavi, firuze, eflatun ve siyah renkleri uygulanır. Renklerin birbirine karışmaması için aralarına balmumu ya da mangan, nebati yağ karışımı sürülür. Fırınlama esnasında balmumunun erimesiyle desenler arasındaki sınırlar kırmızıçizgi şeklinde belirginleşir. Nebati yağ karışımıyla yapılan çinilerde ise sınırlar siyaha döner. Bu uygulamalar renk programını zenginleştirmek için geliştirilmiştir. Bazı örneklerde altın yaldızla boyama da görülmektedir. Renkli sır tekniğinin İspanya'da oldukça yaygın bir kullanım alanı vardır (Yıldırım, 2010).

Mozaik çini tekniğiyle kıyaslandığı zaman, renkli çini tekniğinde boyama ve desenler daha kolay şekillendirilir. Bu nedenle daha karmaşık süsleme kompozisyonları oluştururken tercih edilmiş, bitkisel ve geometrik desenler, kufi ve sülüs yazıları bu teknik sayesinde daha kolay uygulanır. Osmanlı sanatına Uzak Doğu'dan gelen bu teknik, Selçuklu süslemeleriyle kıyaslandığında daha gerçekçidir. Lacivert zemin üzerine kabartmalı sarı ve beyaz yazılar bu teknik sayesinde yapılmış ve eserlere hat sanatı açısından değer kazandırılmıştır. Renkli sır tekniği 1550

yıllarına kadar sürdürülmüş, bu tarihten sonra çini kullanımı sona ermiştir (Yıldırım, 2010).

Osmanlı döneminde çini tezyinatının ustalıkla uygulandığı yapılardan bazıları şöyledir; Bursa Yeşil Cami Külliyesi, Edirne Muradiye Cami, İstanbul Çinili Köşk, İstanbul Sultan Selim ve Şehzadeler Türbeleri ve Bozüyük Kasımpaşa Hamamı. İstanbul Topkapı Sarayı'nın arz odasında uygulanan çinilerde oldukça önemlidir (Yıldırım, 2010).

16. yüzyılda Osmanlı sanatında çini ve seramik sanatının önemli bir yeri vardır. Bu dönemde Osmanlı çinilerinde, hem motif hem de teknik anlayışında büyük bir değişim yaşanmıştır. Renkli sır tekniğinden tamamen vaz geçilmiştir. Bunun nedenleri; az sayıda rengin kullanılması, çift kontur uygulama zorunluluğundan doğan daha kaba desenlerin meydana gelmesidir (Öney, 2007).

Sıraltı tekniği, 16. yüzyıla kadar seramik kapların tezyinatında kullanılan bir tekniktir. Duvar çinilerinde de bu dönemde görülmeye başlamış, Osmanlı ilk örneklerini mavi-beyaz örneklerle vermiştir. 16. yüzyılın sonlarına doğru bu tekniğin desen ve karakteristik özellikleri oluşmaya başlamıştır (Naza, 2002).

Sıraltı tekniği, beyaz hamurun üzeri fırça ile renklendirilerek oluşturulur. İğne ile delinmiş kalıplardan yararlanarak, daha önce fırınlanmış çininin üzerine kömür tozu geçirilmektedir. Geçirilen desen, fırça ile kontürlenmekte ve oluşan desenin içi fırça ile boyanmaktadır. Desenler oluşturulduktan sonra sırlanarak, 900-950 derecelik fırınlarda pişirilmektedir. Sıraltı tekniği uygulanırken tüm işlemlerin titizlikle uygulanması gerekmektedir. Hata kabul etmeyen bu tekniğin işlevi sayesinde sanatçı oluşturmak istediği tüm motifleri uygulayabilmektedir (Sevim, 2003). Sıraltı tekniğinin uygulama zorluğu ve sanatçıya sağladığı tezyinat olanakları düşünüldüğünde, Osmanlı çinilerinin Türk sanatında kavuştuğu ün boşuna değildir.

Renkli sır tekniğinde görülen yeşil rengi, sıraltı tekniğinde üretilen çinilerde yerini zümrüt yeşiline bırakmıştır. Özellikle bitkisel motiflerde görülen kırmızı rengi, bu teknikle mercan kırmızısına dönüşmüştür. Bu rengin çinilerde kabarıklık uygulanması, rengin vurgulanması açısından önemlidir. *'Herhalde İznik çini atölyelerinin bir buluşu olan kabarıklık ve parlak mercan kırmızısı, sıraltı çini ve seramik tekniğinde kontrol edilmesi çok güç renklerden biri olduğundan, çiniye girmesi estetik olduğu kadar teknik bir zafer sayılır. Bu parlak kırmızıyı, İtalyan*

Mayolikaları veya erken devir Suriye seramiklerinin donuk kiremit rengi ile karşılaştırılırsa Osmanlıların bu sahada eriştiği başarı daha iyi anlaşılır (Atasoy ve Raby, 1989).

Bu özel rengi yapan ustalar, renkleri yapmakta kullandıkları oksidi kendileri üretir ve karışımları, pişirme tekniklerini kimseyle paylaşmaz, sır gibi saklarlar. Ustaların sadece oğullarıyla paylaştıkları bu yöntem, 1557 yılından sonra başarıyla uygulanmış, yaklaşık 45 sene sonra da anlaşılammış bir şekilde ortadan tamamen kaybolmuştur (Arseven, 1984).

Çini tezyinatında her dönem ve her teknikte; kobalt mavisi, firuze ve mor renkleri sevilerek ve başarıyla uygulanmıştır. Sıraltı tekniği sayesinde çinilerde görülen renk yelpazesi genişlemiş, ağaç gövdesi ve dallarını renklendirmek için kahverengi de kullanılmıştır. Sıraltı tekniğinin sağladığı tarama, noktalama ve fırça hareketlerinin rahatça kullanılabilmesi renk çeşitliliğini artıran etmenlerdir. Bu teknik, Saray Nakkaşhanesi'nde usta sanatçılarla birleşince bugün bile dünyanın hayranlıkla izlediği çiniler ortaya çıkmıştır. 16. yüzyılın sonlarına doğru gelindiğinde natüralist tarzda motiflerle tezyinat daha da zenginleştirilmiş, Osmanlı sanat kimliği büyük bir olgunluğa ulaşmıştır. Bu gelişimin yaşanmasında sarayın baş nakkaşı, Karamemi'nin rolü büyüktür. Bu motif zenginliğinin ilk örneklerini Karamemi, tezhiplerinde vermiştir. Çini de kullanılan çiçek motifleri, tezhipteki gibi daha büyük ve gerçekçi stilize edilerek işlenmiştir (Yıldırım, 2010).

'Çinilerle bezeli yapılarda, lâle, karanfil, gül, sümbül motiflerinin yoğunluğunun yanı sıra, bahar dalları, zambak, süsen, peygamber çiçeği, zerrin, Manisa lâlesi, afyon motifi, kokulu menekşe, üzüm salkımları, servi ağacı, meyveli ağaçlar, kandil, vazo formları, mermer taklidi desenler, sülüs, nesih kitabeler, 'S' şeklinde soyut formlar, kuvvet sembolü çintemâni gibi zengin çeşitte motifler kullanılmıştır (Naza, 2002). Türk çini sanatında sık sık kullanılan rumî ve hataî motifleri, bu dönemde natüralist üslupla gelişerek zengin bir kompozisyon oluşturulmuştur.

Osmanlı döneminde sıraltı tekniğinin yoğun olarak uygulandığı dönemde, çini üretim merkezi İznik, sonraki dönemlerde de Kütahya olmuştur. 16. yüzyılda Mimar Sinan'ın inşa ettiği yapılarda uygulanan çini programı yapıların değerlenmesini sağlamıştır. Mimar Sinan yapılarında çini tezyinatını kendisi

belirlemiş, yapıların mekân ve plan özelliklerine göre uygun çinileri kullanmıştır. Yapı ile bütünleşmeyi başaran çinilerin, mimarının önüne geçmemesine özen gösterilmiştir (Yıldırım, 2010).

16. yüzyılda sıraltı tekniğinde uygulanan çini süslemesinde yaşanan artışta Mimar Sinan'ın etkisi büyüktür. Bu tekniğin tezyinata uygulandığı en başarılı örnekler; Süleymaniye Cami, Kadirga Sokullu Mehmet Paşa Cami, Edirne Selimiye Cami, Rüstem Paşa Cami, Kılış Ali Paşa Cami gösterilebilir (Aslanapa, 1989).

17. yüzyılda çini ve seramik sanatında bir düşüş görülmüş, bu tekniklerin verimi ve kalitesi düşmeye başlamıştır. Osmanlı devletinin içinde bulunduğu sıkıntılı durumlar, yaşanan ekonomik sıkıntılar sanat dallarını da etkilemiş, İznik çini atölyelerine gereken ekonomik destek verilemeyerek ihmal edilmiştir. Tüm bu sorunlara rağmen 17. yüzyılın ilk yarısında çini sanatında yoğun faaliyetler görülmektedir. Çinilerin kalitesinde düşüş görülse de süslemeye yeni desen ve motifler eklenmiştir. Bu motifler, dönemin tezyinatına canlılık ve hareket getirmiştir. Görülen hareketlilik; dalların kıvrımları, yazı sanatında harflerin birbirini delip geçmesi ve panoların dışına taşırılan motifler bu dönemde görülen belirli özelliklerdir. Gül, karanfil, elma, sedir ağaçları, üzüm salkımları, hataî ve penç grubu, lale, sümbül, menekşe, bahar dalları, vazolar, kandiller, hayvanlar, rumîler kullanılmış, ayrıca Uzak Doğu etkisi olan bulut, pul, ejder, kaya motifleri bu dönemde çini tezyinatını zenginleştiren ve süslemenin karakterini belirleyen önemli unsurlardır. Bu çinilerde, hamurun beyazlığı saydam sırım duru beyazlığıyla desteklenmiştir. 17. yüzyılda çinilerde önemli teknik farklılıklar ve renk değişimleri de görülmüştür. Yoğun olarak firuze, kobalt mavisi, yeşil ve siyah renkleri kullanılmış, kırmızı rengi soluklaşmaya başlamış ve 17. yüzyılın sonunda kahverengiye dönüşmüştür (Yıldırım, 2010).

Geç dönem tezyinatında, çini tekniğinde soluk ve karışık renkler süslemeye hâkim olmuştur. Renkler desenlerden taşmaya ve birbirine karışmaya başlamış, renk çeşitliliği iyice azalarak mavi-lacivert renkleriyle sınırlı kalmıştır. Natüralist motiflerin oluşturduğu desenlerde irileşme ve özensizleşme görülmektedir. Ayrıca bu dönemde çinilerde görülen önemli bir değişiklikte motiflerin boyutlarında görülen farklılıklardır. İri ölçekli süslemeler 17. yüzyıl çini tezyinatını belirgin bir şekilde diğer dönemlerden ayırır. Bu dönemde inşa edilen ve çini tezyinatının görüldüğü

önemli yapılara; Eminönü Yeni Cami, Topkapı Sarayı Haremi, Hatice Turhan Valide Sultan Türbesi ve Valide Sultan Dairesi örnek olarak gösterilebilir (Naza, 2002).

18. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı'da çini sanatının artık tercih edilmediği görülmektedir. İznik'te çini üretimi durma noktasına gelmiş, Kütahya'da Ermeni ustalarının devam ettirdiği çinilerde Hristiyanlıkla ilgili konular işlenmeye başlanmıştır. Bu çiniler İstanbul, Anadolu ve Kudüs'te bulunan kiliselerde yer alır. III. Ahmed döneminde çini sanatının tekrar canlanması için Tekfur Sarayında atölyeler kurulmuş, İznikli ustalar buraya getirilmiştir. Ancak 20 yıl kadar daha devam eden çini sanatı, İstanbul'da bu tarihten sonra üretilmemiş, tamamen terk edilmiştir. Bu çinilerde istenen başarı yakalanamamış ve düşük kalitede çiniler üretilmiştir. Eyüp Sultan Türbesi, Ayasofya Cami ve I. Mahmud Kütüphanesi'nin duvarları, Tekfur Sarayında üretilen nadide örnekleri barındırır (Yıldırım, 2010).

'19. ve 20. yüzyıllarda ise Kütahya'da çini üretimi devam etmektedir. Özellikle I.Ulusal Mimarlık dönemi yapılarını süsleyen çinilerin büyük bir kısmı Kütahya'da Çanakçı Emin olarak tanınan Mehmed Emin Efendi tarafından yapılmıştır. Kütahya Cumhuriyet döneminde çini merkezi olarak halen faaliyetini sürdürmekte, Mehmed Emin Efendi ve döneminin çini ustalarının ailelerine mensup kişilerce geleneksel çini sanatı yaşatılmaya devam etmektedir' (Naza, 2002).

5.2.2.2. Stuko

Stuko; kireç, alçı, sönmüş kireç, tebeşir ve mermer tozunun, yumurta akı, su veya kemik tutkalıyla karıştırılması sonucu elde edilen harcın şekillendirilmesiyle oluşturulan kabartma bezemeye verilen addır. Stuko tekniği, yapıların duvar ve tavanlarında görülen ve çoğu zaman üzeri çeşitli renklerle boyanarak uygulanan bir süsleme tekniğidir (Öney, 1993).

Orta Asya ve Türkistan yapılarında görülen süslemeler kabartma bezeme şeklinde stuko tekniğiyle oluşturulmuştur. Fresk tekniğinde süsleme oluşturmak için duvar sıvası olarak kullanıldığı örnekler de mevcuttur (Arseven, 1984).

Türk sanatında kullanılan stuko tekniğinin, özellikle Anadolu Selçuklu mimarisinde tercih edildiği görülmektedir. Bu dönemde stuko tekniği, ilk olarak tuğla ve sırlı tuğla şeklinde uygulanmıştır. Sırlı tuğla ve çini tezyinatına geçiş evresinde görülen stuko tekniğinin günümüze ulaşabilen örnek sayısı oldukça azdır.

Türk sanatında ilk örnekleri Uygur yapılarında karşımıza çıkmaktadır. Sonraki dönemlerde; Karahanlılar, Harzemşahlar, Memlûklüer ve Gazneliler de yapılarında stuko süsleme tekniğini kullanmıştır. Bu uygulamalar Anadolu'da çini tezyinatının gelişmesine büyük katkı sağlamıştır (Yetkin, 1988).

Memlûklü yapılarının iç tezyinatında; kemer altlarında, kubbe ve tonoz bölümlerinde, tuğla üzeri kesme alçı ve stuko süsleme örnekleri görülmektedir. Şeceretüddür Türbesi'nden görülen süslemeler dönemin sanat anlayışını yansıtan en güzel örneklerdir. Büyük Selçuklu sanatının neredeyse tekrarı niteliğinde olan bu süslemeler yapının; kubbe içi kenarlarında, kasnak ve geçişlerinde, pencere kemerlerinde ve özellikle mihrap bölümünde yoğun olarak uygulanmıştır (Yiğit, 1988).

İran'da Sasaniler mimarisinde çok fazla tercih edilen stuko tekniği, özellikle Samerra yapılarında uygulanmıştır. İslam sanatında çeşitli yabancı unsurların sanatı etkilediği bu dönemde, farklı üsluplar tezyinata girmiştir. Bu bölgede kazı yapan Herzfeld, süsleme kompozisyonunda somuttan soyuta giden bir değişim gözlemlemiş, üsluplara göre stuko tekniğini üçe ayırmıştır. A grubu olarak nitelendirdiği ve yoğun süslemelerin olduğu tezyinata, derin oyulmuş asma yaprakları süslemenin ana karakterini oluşturur. Üç ve beş dilimli işlenen asma yapraklarında farklılıklar görülür. Yapraklar üzerine dairevi çizgiler arasına dört delik işlenmiş, yaprağın sapla birleştiği bölüme üzüm salkımları uygulanmamıştır. Stilize örnekler ağır bassa da gerçekçilikten, tabiattan uzaklaşmamıştır. Motifler, Sasani etkisi olan inci dizileriyle doldurulmuş, kare ve sekizgen geometrik şekillerin içine yerleştirilmiştir. B grubu süslemesinde, motifler tabiattan uzaklaşarak daha stilize bir görünüme sahiptir. Uzak Doğu sanatının etkileri görülmekte olup, sap ve yaprak motifleri kullanılmamıştır. Desenler kare ve sekizgen çerçeveler içerisine alınarak, derin kesilmiş ve gölgeli bir kompozisyon uygulanmıştır. C grubunda da tekniğin tamamen değiştiği görülür. Derin keme tekniği yerine, eğri kesim tekniğiyle motifler işlenmiştir. Eğri kesim tekniği, Türklerin İslam sanatına kazandırdığı bir tekniktir. Bu üslupla, duvar yüzeyleri, kubbe ve tonozlar hiç boş yer kalmayacak şekilde bezenmiştir. Örnekler tahta kalıplar kullanılarak daha kolay bir şekilde uygulanmıştır. Samerra stukolarında görülen üsluplar; Kahire'de Tolunoğlu Cami ve İran'da Nain Cami stukolarında görülmektedir. Bu yapılarda yer alan stukolar; taç

kapı, kubbe, kemer altı, minare ve sütun gibi öğelere işlenerek zengin bir tezyinat sağlanmıştır (Yetkin, 1988).

Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu mimarisinde görülen stuko süslemelerde; Türk figürleri, İslami üsluplarla harmanlanmış, özgün bir kompozisyon ortaya çıkmıştır. Büyük Selçuklulara ait Rey Sarayında ve İsfahan gibi imar faaliyetlerinin yoğun olduğu bölgelerde tezyinat kabartmalarla sağlanmıştır. Rey şehrinde tespit edilen yapı kalıntılarında, saray sahnelerinde insan tasvirli stuko, içleri nebati motiflerle doldurulmuş süslemeler bulunmuştur (Taşcı, 1998).

İklim ve coğrafi koşulları nedeniyle İran ve çevresinde stuko süsleme tekniği tercih edilmiştir. Büyük Selçuklu, mimarisinde stuko tezyinatını tuğla ve kerpiç malzeme kullanarak oluşturmuştur (Cansever, 2006).

BULGULAR VE YORUM

Kubbe ile ilgili yapılan çalışmalar incelendiğinde, konunun kapsamlı olarak ele alınmadığı saptanmıştır. Bu durum ele alınarak, yapılan tez çalışmasında kubbenin gelişim süreci, kullanılan geçiş elemanlarıyla birlikte değerlendirilmiş, süsleme tekniklerinin kubbeye nasıl uygulandığına dair örneklemeler yapılarak incelenmiştir. Kubbe hakkında pek çok kaynak ve inceleme çalışması yapılmıştır. Ancak yapılan araştırmalar sonucunda kubbenin tarihsel gelişimi ve yapılarda uygulanma biçimlerinin toplu bir şekilde ele alınmadığı görülmüştür. Kubbe içi tezyinatının kubbe gelişimiyle doğru orantılı olarak uygulandığı saptanarak, yapılarda kullanım biçimleri bu çalışmada anlatılmıştır.

Osmanlı döneminde inşa edilen yapıların kubbe tezyinatı incelendiğinde;

1. Erken Osmanlı dönemi mimarisinde kubbe tezyinatında, natüralist ve geometrik motifler ön plandadır. Tuğla ve taş malzemelerin zikzak ve çapraz dizimiyle elde edilen süsleme anlayışı, beylikler döneminden devam eden kültürün göstergesidir.
2. Klasik Osmanlı dönemine gelindiğinde, sanat en üst düzeye ulaşarak, üsluplaşmaya başlamıştır. Natüralizmin ön planda olduğu tezyinat anlayışı, daha ince hatlarla yapıları süsler. Tezyinat, kubbenin göbek ve kasnak bölümlerine yoğunlaşır. Kalem işi tekniğiyle ince ince işlenen motifler, özellikle kubbe kasnağına yerleştirilen hat yazısı kubbeyi çevreler.
3. Geç Osmanlı dönemi olarak adlandırılan dönemde, Fransa ile sıkı ilişkiler kurulmuş, bu durum da sanata yansımıştır. 18. Yüzyıl Fransa'sına hâkim olan Barok, Rokoko ve Ampir üslupları, Osmanlı yapılarında görülmeye başlanmıştır. Kendi tarzının dışına çıkmayarak uyguladığı Barok ve Rokoko akımları yapılarda; 'S' ve 'C' kıvrımları, akant yaprağı ve istiridye kabuğu motifleriyle kendini göstermiş, altın varak uygulanarak yapılar daha gösterişli hale getirilmiştir. Ampir üslubu, Barok akımıyla harmanlanarak kullanılmıştır. Avrupa Ampirinden farklı olarak figür ve hayvan motifleri alınmamış, natüralist motiflerle yapıların detaylarına

işlenmiştir. Kubbelerin; göbek ve kasnak bölümüne yerleştirilen süslemeler, kabartmalar da eklenerek yoğunlaştırılmıştır.

Osmanlı, yaklaşık 600 yıl boyunca geniş coğrafyalara hâkim olmuş bir imparatorluktur. Geçen bu süreç boyunca birçok üslup geliştirmiş ve önemli yapılara imza atmıştır. Kurulduğu ilk dönemlerde devraldığı Türk mimari ve sanat anlayışını zaman içerisinde geliştirmiş ve üsluplaştırmıştır. İlk dönemlerinde hâkim olduğu topraklarda bulunan sanat mirasını tercih etmiş, daha sonra diğer sanat kaynaklarını da bünyesine katarak geniş çapta bir sanat kültürü yaratmıştır.

Çalışma hazırlanırken çeşitli yayınlardan yararlanılmıştır. Osmanlı mimarisi hakkında hazırlanmış kapsamlı çalışmalardan biri olan Ekrem Hakkı Ayverdi'nin 'Osmanlı Mimarisi' başlığı altında hazırlanmış olduğu dört ciltlik eserdir. Bu eserlerin özellikle 1. ve 2. Ciltleri incelenmiş, örnek alınan yapıların kubbe ve kubbe tezyinatı hakkında yazılan bölümler ele alınarak çalışmaya dâhil edilmiştir.

Konumuzla alakalı bir diğer önemli kaynaklar 'Sanat Ansiklopedisi' ve 'İslam Ansiklopedisi'dir'. Çeşitli yazarların çalışmalarıyla oluşturulan ansiklopedilerden ele alınan bölümler, ilgili yapıların özellikleri ve kubbe öğeleridir.

Cahide Keskiner'in hazırlanmış olduğu 'Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif' başlıklı eserinde, Türk tezyinatında uygulanan motifler ve motiflerin gelişim süreci ayrıntılı olarak incelenmiş, motiflerin uygulama alanları ve yöntemleri örnekler yardımıyla açıklanmıştır. Türk tezyinatı hakkında ayrıntılı işlenen bu kaynaktan da yararlanılmıştır. Ayrıca; Oktay Aslanapa, Semavi Eyice, Gönül Cantay, Gönül Öney, Doğan Kuban, Aziz Doğanay, Sedat Hakkı Eldem, Aptullah Kuran gibi önemli sanat tarihçi ve araştırmacıların eserleri incelenerek, ilgili bölümler çalışmaya dâhil edilmiştir.

Kubbe hakkında pek çok kaynak ve inceleme çalışması yapılmıştır. Ancak yapılan araştırmalar sonucunda kubbenin tarihsel gelişimi ve yapılarda uygulanma biçimlerinin toplu bir şekilde ele alınmadığı görülmüştür. Kubbe içi tezyinatının kubbe gelişimiyle doğru orantılı olarak uygulandığı saptanarak, yapılarda kullanım biçimleri bu çalışmada anlatılmıştır.

SONUÇ

İnsanlar var oldukları süreç boyunca barınma ve aidiyet ihtiyacı hissetmiştir. Bu durumun sonucunda çeşitli yapılar inşa etmişlerdir. İnşa edilen yapılarda üst örtü vazgeçilmez bir unsurdur. Güvende olma ihtiyacından doğan bu taleple yapıların üstleri farklı malzemeler kullanılarak, farklı şekillerde örtülmüştür. Kubbenin tarihteki ilk kullanımı, milattan önceki dönemlerde hayvan postlarıyla yapılmış dolmenlerde görülür.

Kubbenin yapılarda sistemli olarak kullanılmasına Mezopotamya medeniyetinde rastlanmaktadır. Tarih boyunca inşa edilen yapıların hemen hemen hepsinde kubbenin üst örtü olarak kullanıldığı görülmektedir. Farklı coğrafyalarda, farklı malzemeler kullanılarak farklı formlarda pek çok kubbeler yapılmıştır. Oval, sivri, basık formu kubbeler yapıların anıtsallığını vurgulamış, üzerine işlenen bezemelerle de kimlik kazanmıştır.

Yapılarda kullanılan kubbelerin fonksiyonel özelliğinin yanında simgesel özelliği de bulunur. Kubbe gökyüzünü simgelerken, kare veya dikdörtgen tasarlanan yapı yeryüzünü simgeler. Bu sayede evrene bir gönderme yapılır. Özellikle ibadet mekânlarında tercih edilen kubbeye yaratıcının bir'liği anlamı yüklenir. Yükseltiyle gökyüzüne daha da yaklaştırılan kubbe ile yaratıcıya daha yakın olma düşüncesi vardır.

İnsanlar için bu kadar önemli ve anlamlı olan kubbelerin üzerine çeşitli bezemeler uygulanmıştır. Yapıların işlevine göre kubbe yüzeyleri de çeşitli tekniklerle işlenmiştir. Süsleme kompozisyonları özellikle kubbelerin iç yüzeylerine uygulanmıştır. İnşa edilen yapının kullanım amacı, kubbeye yüklenen anlamla birleşince tarih boyunca farklı programlarla kubbelerin bezendiği görülür.

Hristiyan mimarisinde kubbe yüzeyine figürlü süslemelerin yoğun olarak işlendiği görülürken, İslam mimarisinde doğadan esinlenen motifler uygulanmış, figürlü süslemeye yer verilmemiştir. İslamiyet'in figürü yasaklaması sonucunda sanatçılar doğaya yönelmiştir. Bitkisel, geometrik ve hayvan motifleri kullanılmış, zamanla bu motiflerin stilize edildiği veya birleştirilerek farklı formlarda uygulandığı görülmüştür.

Yapılan kazılar sonucunda elde edilen verilere göre Türk mimarisinde en eski

kubbe kalıntıları Uygur dönemine dayanır. Karahanlılar döneminde yoğun olarak kullanıldığı gözlemlenen kubbe, diğer Türk devletleri tarafından da tercih edilen bir unsur olmuştur. Selçuklu döneminde inşa edilen yapılarda kubbe ‘beşik tonoz, kubbemsi tonoz ve yıldız tonoz’ gibi farklı uygulamalarıyla kullanılmıştır. Osmanlı döneminde kubbeye ayrı bir önem verilmiş, inşa edilen yapıların hemen hemen hepsinde kullanılmıştır. Cami mimarisinin gelişimi kubbenin kullanımı ile belirlenmiş, tek kubbeli cami yapıları uzun süre vazgeçilmez olmuştur.

Kubbe; Osmanlı mimarisiyle birlikte sistemli bir yapı elemanı konumuna gelmiştir. Bu dönemde ayrı bir öneme sahip olan kubbe, yapıların neredeyse hepsinde kullanılmıştır. Merkezi plan oluşturma çabası, kubbeyi anıtsal boyutlara getirmiştir. En güzel örnekleri Mimar Sinan’la birlikte klasik Osmanlı döneminde inşa edilmiştir. Devasa boyuttaki kubbeler yarım kubbelerle, payandalarla desteklenerek yapılara oturtulmuştur. Mimar Sinan’ın geliştirdiği sistem sayesinde daha fazla topluluk tek bir kubbenin altında toplanmış, uzun süre elde edilmek istenen mimari tasarım Mimar Sinan sayesinde başarıyla çözüme ulaşmıştır.

Yapıların inşa edilme amaçları, kubbelerde uygulanan süslemeleri de etkilemiştir. İbadet mekânlarını örten kubbelerde, yapının iç mekânıyla bütünlük sağlayan süsleme programları uygulanırken, kubbeye yüklenen anlamla bağlantılı olarak işlenmiştir. Türk süsleme sanatının en güzel şaheserleri Osmanlı döneminde verilmiş, kubbe yapısal gelişimini sürdürürken süsleme alanında da önemli gelişmeler yaşanmıştır.

Yüzyıllar boyunca süren Türk sanat ve kültürü, Osmanlı döneminde klasikleşerek en üst seviyeye ulaşmıştır. İslamiyet’in kurallarıyla oluşturulan sanat anlayışı bu doğrultuda ilerlemiş, devletin yaşantısı, inancı yapıların her noktasına işlenmiştir. Türk sanatı tarih boyunca; bitkisel, geometrik motiflerin kullanıldığı ve figürün uygulanmadığı bir anlayışla gelişimini sürdürmüştür.

Osmanlı mimarisi bu gelişimleri kendi kültürüne katmış ve bu anlayışta eserler vermiştir. Özellikle erken Osmanlı döneminde inşa edilen yapılarda, Selçuklu mimarisinin etkileri yoğun hissedilirken, klasik Osmanlı dönemine gelindiğinde asıl üslubunu yakaladığı görülmektedir.

Küllüye yapılarına önem veren Osmanlı devleti, ilk külliyesini 14. yüzyılda İznik’te inşa etmiş, hüküm sürdüğü 600 yıl boyunca pek çok külliye yapısı inşa

etmiştir. Külliyelerde görülen yapıların üst örtülerinde kullanılan kubbeler bu gelişimin en büyük kanıtlarıdır.

Türk sanatının sade, abartıdan uzak anlayışı Osmanlı yapılarına nüksetmiş, İslamiyet'in tevhit inancıyla da birleşerek dünya sanat tarihi açısından oldukça önemli yapılar inşa edilmiştir. Özellikle Mimar Sinan döneminde inşa edilen yapılarda süsleme, yapının planıyla bir bütün olarak tasarlanmıştır. Süslemeler belli başlı unsurlarda toplanarak, mekânda ferahlığa ve dinginliğe önem verilmiştir. Motiflerde renkler sınırlı tutularak sadelik yakalanmıştır.

Süslemede; kalem işi, çini, ahşap oyma, taş işleme gibi teknikler kullanılmış, tezyinat farklı malzemeler kullanılarak zenginleştirilmiştir. Kubbede; genellikle kalem işi tekniği tercih edilmiş, bitkisel, geometrik ve yazı hat sanatı uygulanmıştır.

18. yüzyılda Osmanlı devletinin yaşadığı sorunlar, inşa edilen yapılara ve sanat eserlerine de yansımıştır. Farklı bir dönem yaşayan Osmanlı, Avrupa'dan etkilenmeye başlayarak yabancı akımları sanatına dâhil etmeye başlamıştır. İnşa edilen yapılarda Barok, Rokoko ve Ampir üslupları lale devriyle görülmeye başlanmış, 18. ve 19. yüzyıllarda etkinliği daha da artmıştır. Geç Osmanlı veya batılılaşma dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Türk sanatı, daha önce görülmemiş bir değişim yaşamıştır. Türk kültürüyle harmanlanarak uygulanan bu akımlar, ilerleyen süreçlerde yapılarda daha yoğun uygulanmıştır. Yapılarda; akant yaprakları, 'S' ve 'C' kıvrımları, istiridye kabukları yoğun olarak kullanılmış, altın yaldızla gösterişli bir hava oluşturulmuştur.

Türk süsleme sanatları yüzyıllar boyunca uygulanarak devam etmiş, farklı kültürlerden etkilenerek sürdürülmüştür. Osmanlı devleti yıkıldıktan sonra kurulan Türkiye Cumhuriyeti Devleti, Anadolu coğrafyasında Türk kültürünü devam ettirecek olan millettir. Bu yüzden atalarımızın koruyarak sürdürdüğü sanat anlayışı ve kültürünü devam ettirecek olan da Türk halkıdır. Geçmişimizden haberdar olmadan kültürümüzü koruyamayacağımız gibi devam ettirmemizde mümkün değildir. Öncelikle bize düşen, atalarımızın bize bıraktığı mirasın farkında olup, yaşatmaya çalışmaktır. Değerlerimizin bilincinde olup sürdürmek bizim elimizdedir. Ancak o zaman bizden sonra gelecek nesillere kültürümüzü aktarabiliriz.

Mustafa Kemal Atatürk'ün de dediği gibi; 'Bir millet sanattan ve sanatkârdan mahrumsa, tam bir hayata sahip olamaz.'

KAYNAKÇA

- Açıkgözoğlu A. Sacit, 'Türk Mimarisinde Hat Sanatı', Hat ve Tezhip Sanatı, Ankara, 2009, s. 181
- Adıvar Adnan, Osmanlı Türklerinde İlim, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1970
- Ahunbay Zeynep, 'Mimar Sinan'ın Eğitim Yapıları', Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C. I, İstanbul, 1998, s. 265-266
- Akar Azada-Keskiner Cahide, Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif, Tercüman Gazetesi, İstanbul, 1978, s. 23
- Aksu Hatice, Osmanlı Çini Sanatı Şaheseri Edirne Muradiye Camii, **El Sanatları Dergisi**, İstanbul, C. 4, s. 157-159
- Aksu Hatice, 'Rokoko', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 35, İstanbul, 2008, s. 169
- Aktuğ İlknur, Nevşehirli İbrahim Paşa Külliyesi, **Kültür Bakanlığı Tanıtma Eserleri**, Ankara, 1992, s. 111
- Aktuğ İlknur, Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri, Ankara, 1999
- Akurgal Ekrem, İslam Sanatında Türklerin Rolü, **Ankara Üniversitesi D.T.C. Fakülte Dergisi**, 1994, C. II, s. 4
- Alparslan Ali, Osmanlı Hat Sanatı Tarihi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 19
- Alpaslan Sabiha, Resim II Süsleme Resmi ve Süsleme Sanatları Tarihi, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı, Ankara, 1986
- Altan Kemal, 'Mimar Mehmed Tahir', **Arkitekt**, S. 7, İstanbul, 1937, s. 193-195
- Altın Müjde, Pantheon'dan Günümüze Kubbelerin Gelişimi, Yalın Yayıncılık, İstanbul, 2010, s. 31
- Altıntaş Zeynep, 'Muradiye Külliyesi ve Haziresindeki Türbeler', Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2008, s. 25
- Arel Ayda, 18. Yüzyıl İstanbul Mimarisi'nde Batılılaşma Süreci, **İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları**, İstanbul

Arel Ayda, 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarisinde Batılılaşma Süreci, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1978, s. 40-104

Arık M. O., 'Erken Devir Anadolu Türk Mimarisinde Türbe Biçimleri', Anadolu, 1969, s. 97

Arık Rüçhan, Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri, Kale Grubu Kültür Yayınları, İstanbul, 2007, s.16

Arık Rüçhan, Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1988, s. 119

Arık Rüçhan, Camide Resim, **Türkiyemiz**, S. 14, İstanbul, 1973, s. 3

Arık Rüçhan, Osmanlı Sanatında Duvar Resimleri, Osmanlı, C. 11, Ankara, 1999, s. 424

Arseven Celal Esat, Sanat Ansiklopedisi, İstanbul, 1983, s. 619

Arseven Celal Esat, Türk Sanatı, Cem Yayınevi, İstanbul, 1984, s. 247

Aslanapa Oktay, Türk Sanatı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1955, s. 103

Aslanapa Oktay, 1970 Temmuz Van Ulu Cami Kazısı, **Sanat Tarihi Yıllığı**, C. 5, 1971, s. 1-15

Aslanapa Oktay, Anadolu'da Türk Çini ve Keramik Sanatı, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul, 1965, s. 26

Aslanapa Oktay, Çini ve Keramik Sanatı, İstanbul, 1989, s.324-325

Aslanapa Oktay, Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri, Edirne Valiliği Kültür Yayınları, İstanbul, 1949, s. 20

Aslanapa Oktay, İznik'te Sultan Orhan İmaret Cami Kazısı, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul, 1964, s. 16-31

Aslanapa Oktay, Mimar Sinan, Kültür Bakanlığı, Ankara, 1992, s. 34

Aslanapa Oktay, Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara, 1988, s. 201-203

Aslanapa Oktay, Osmanlı Devri Mi'marisi Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 1986, s. 70

Aslanapa Oktay, Osmanlı Devri Mimari Sanatı, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, İnkılap Yayınevi, Ankara, 1993, s. 65-97

- Aslanapa Oktay, Osmanlı Devri Mimarisi, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 1986, s. 183
- Aslanapa Oktay, Türk ve İslam Sanatı, İnkılap Yayınevi, İstanbul, 1973, s. 108
- Atasoy Nurhan, 'Barok', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 5, İstanbul, 1992, s. 81
- Atasoy Nurhan-Raby Julian, İznik Seramikleri, Türkiye Ekonomi Bankası, London, 1989, s. 220
- Atçeken Zeki, Konya'daki Selçuklu Yapılarının Osmanlılar Devrinde Bakımı ve Kullanılması, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1998
- Auguste Choisy, Histoire De L'architecture, II. Vol. 2, Paris, 1954, S. 52
- Avşar Lale, Çini Sanatı ve Terminolojisi Üzerine, **Kalemişi**, Konya, 2014, s. 6
- Ayverdi Ekrem Hakkı, İstanbul Mimari Çağının Menşei: Osmanlı Mimarisinin İlk Devri 630-805(1230-1402), İstanbul Fetih Cemiyeti, C. 1, İstanbul, 1966, s. 155
- Ayverdi Ekrem Hakkı, Fatih Devri Mimarisi, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 1953, s. 450
- Bağcı Serpil, Erken Osmanlı Kalem İşleri Üzerine Bazı Gözlemler, Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul, 1995, s. 34
- Bağcı Serpil, Osmanlı Mi'marisinde Boyalı Nakışlar, Osmanlı Uygarlığı, C. 2, İstanbul, 2002, s. 757
- Batur Afife, Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı, Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, İstanbul, 1985, s. 1038-1066
- Bayraktar Mehmet, Kutlu Müderris İdris-İ Bitlisi, Biyografi.Net, İstanbul, 2006, s. 34
- Baysal Ali Fuat, 'Edirne Osmanlı Erken Dönem Camileri Kalem İşi Örnekleri ve Analizleri', Necmettin Erbakan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı Türk İslam Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, Konya, 2013, s. 40
- Baysun M.C. Bursa Ve Anıtları, İstanbul Ansiklopedisi, C. 8, İstanbul, 1982, s. 71-72

- Berk Nurullah, İslam Yazısında Plastik İfade, **AÜİF Dergisi**, S, I-II, Ankara, 1955, s.49
- Bildirici Ziya, Türklerde İlim Hayatı, **PAÜ Eğitim Fakültesi Dergisi**, Denizli, 1997, S. 2, s. 34
- Bilgin Hüseyin, Mimar Sinan Yapılarında Kubbeli Örtü Sistemlerinin Yapısal Analizi, **S.Ü. Müh.-Mim. Fak. Dergi**, C.21, 2006, s.3-4
- Binan Demet, 'Dünya Mirası ve Mimar Sinan', Mimar Sinan'ın İstanbul'u, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 2016, s. 365
- Bulut Ayşe Deniz, 'Osmanlı Mimarlığında Batılılaşma Sürecinde Erzurum Şehir İçi Hanları', Gazi Üniversitesi Mimarlık Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2014, s. 80-84
- Can Yılmaz, Gün Recep, Ana Hatlarıyla Türk İslam Sanatları ve Estetiği, Kayıhan Yayınları, İstanbul, 2011, s. 260-263
- Cansever Turgut, Anadolu Selçukluları ve Beylikler Dönemi Uygarlığı, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 2, Ankara, 2006, s. 462
- Cansever Turgut, Anadolu'da İslam Kültür ve Medeniyeti, **DİB**, İstanbul, 2007, s. 337
- Cantay Gönül, Erken Osmanlı Mimarisi, Mimar Sinan Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, (tarihsiz), s. 86-102
- Cantay Tanju, 'Fetih'ten Sonra Mimar Sinan'a Kadar Osmanlı Sanatı', Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri, C. 1, 1988, 69-89
- Cantay Tanju, 'Mimar Başı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri', Osmanlı Devletinin Kuruluşundan İstanbul'un Fethine Kadar Osmanlı Sanatı, İstanbul, 1988, s. 56
- Cezar Mustafa, Sanatta Batıya Açılış Ve Osman Hamdi, Eğitim, Spor Ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 1972, s. 4
- Cezar Mustafa, Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem İmar Sistemi, İstanbul, 1985, 283-285
- Corbusier Le, Bir Mimarlığa Doğru, Yapı Kredi Yayınları, Çev. Serpil Merzi, İstanbul, 2010, s. 321

Cura Nilgün, Erken Osmanlı Mimarisinde Renkli Sır Tekniğindeki Çiniler, Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale, 2008, s. 23-25

Çelebi Elif, '18. Yüzyıl'da Osmanlı İmparatorluğunda Batılılaşma Dönemi ve Bir 18. Yüzyıl Örneği Üsküdar Ayazma Külliyesi', Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004, s. 105-107

Çelebi Evliya, Evliya Çelebi Seyahatnamesi, C. 1 İstanbul, 1314, s. 466

Çelebi Evliya, Seyahatname, Zuhuri Danışman Derlemesi, C. 5, İstanbul, 1970, s. 314

Çetinaslan Mustafa, Hünkâr Mahfillerinin Ortaya Çıkışı, Gelişimi ve Osmanlı Dönemi Örnekleri, **Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 2013, Sayı 29, s.61

Çetintaş Sedat, Türk Mimari Anıtları Osmanlı Devri Bursa'da İlk Eserler, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1946, s. 17-22

Çobanoğlu Vefa Ahmet, Laleli Külliyesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 27, İstanbul, 2003, s. 87

Çobanoğlu Vefa Ahmet, Yenicami Külliyesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 43, İstanbul, s. 442

Demiralp Yekta, Erken Dönem Osmanlı Medreseleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1999, s. 11

Demiriz Yıldız, Klasik Dönem Osmanlı Yapılarının Gizlediği Süslemeler, **Kültür ve Sanat**, S. 2, İstanbul, 1989, s. 65

Demiriz Yıldız, Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri, Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde 'Mimar Sinan ve Dönemi' Sempozyumu, İstanbul, 1988, s. 316

Demiriz Yıldız, Osmanlı Kalem İşleri, Osmanlı, C. 11, Ankara, 1999, s. 304

Demiriz Yıldız, Osmanlı Mimarisinde Süsleme Erken Devir(1300-1453), C. I, İstanbul, 1979, s. 10

Denel Serim, 'Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanda Değişim Nedenleri', İTÜ, Doktora Tezi, Ankara, 1982, s.20

Derin Sevil, Tarihi Süreçte Eyüp Sultan Camisi, **Sanat Tarihi Dergisi**, İstanbul, 2016, s. 181

Didinal Tülin, Bir Süsleme Sanatı(Osmanlı Tezhipleri), **Kültür ve Sanat Dergisi**, S. 2, İstanbul, 1990, s. 36

Diyarbakırlı Nejat, Türk Tarihi, Yaygın Yükseköğretim Kurumları, C. 2, Ankara, 1977, s. 154

Doğan Kuban, Doğan Kuban Yazıları Antolojisi, Boyut Yayın Grubu, C. 1, İstanbul, 2016, s. 14

Doğanay Aziz, 'Klasik Devir İstanbul Hanedan Türbelerinde Tezyinat', Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı İslam Tarihi Ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2002, s. 26

Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı, Doktora Tezi, İstanbul, 2002, s. 157
Doğanay Aziz, Tezyinat, İslam Ansiklopedisi, C. 41, 2012, s. 79-83

Naza Emine, Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı, Türkler Ansiklopedisi, C. 12, Ankara, 2002, s. 367-368

Eczacıbaşı Sanat Sözlüğü, 'Tempera' mad., C. 3, İstanbul, 1997, s. 1759

Edman Irwin, Batı Klasikleri, Sanat ve İnsan-Estetiğe Giriş, İstanbul, 1991

Ekiz M., 'Nevşehir'de Türk Dönemi Mimari Eserleri', Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Ankara, 2006 s. 216

Eldem Sedat Hakkı, 'Bursa'da Şehadet Cami'i Konusunda Bir Araştırma', Türk San'at Araştırmaları, C. I, İstanbul, 1963, s. 313-315

Emir Sedat, Erken Osmanlı Mimarlığında Çok İşlevli Yapılar: Kentsel Kolonizasyon Yapıları Olarak Zaviyeler, C. 2, İzmir, 1994, s. 19

Ertuğrul Selda, 'Dolmabahçe camii', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 9, İstanbul, 1999, s. 502

Erzen Jale, Duvar Resmi, Eczacıbaşı Ansiklopedisi, C. 1, İstanbul, 1997, s. 489

Erzen Jale, 'Mimar Sinan Dönemi Camii Cepheleri', ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basın İşliği, Doktora Tezi, Ankara, 1981, s. 32-40

Esin Emel, İslamiyet'ten Önceki Türk Kültür Tarihi Ve İslam'a Giriş, **Dergipark**, İstanbul, 1978, s. 142

Eyice Semavi, 18. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslup, **Sanat Tarihi Yıllığı**, İstanbul, 1981, s. 163

- Eyice Semavi, 'Ayazma Cami, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 4, İstanbul, 1991, s. 230
- Eyice Semavi, 'Batılılaşma', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 5, İstanbul, 1992, s. 181
- Eyice Semavi, 'Beylerbeyi Cami ve Külliyesi', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 6, İstanbul, 1992, s. 75
- Eyice Semavi, 'Empire', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 11, İstanbul, 1995, s. 160
- Eyice Semavi, 'Nuruosmaniye Külliyesi', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 33, İstanbul, 2007, s. 265
- Eyice Semavi, 'Nusteriye Cami', TDV İslam Ansiklopedisi, C. 33, İstanbul, s. 275
- Eyice Semavi, Atik Ali Paşa Camii'nin Mimari Tarihimizdeki Yeri, **Tarih Dergisi**, S.19, 1964, s. 99-105
- Eyice Semavi, Bayezid II. Cami ve Külliyesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 6, İstanbul, 1992, s. 42
- Eyice Semavi, Bursa'da Osman Ve Orhan Gazi Türbeleri, **Vakıflar Dergisi**, S. 5, s. 143
- Eyice Semavi, Eyüp Sultan Külliyesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 12, İstanbul, 1995, s. 9
- Eyice Semavi, Fatih Külliyesi, İstanbul Ansiklopedisi, İstanbul, 1994, C. 3, s. 267
- Eyice Semavi, İlk Osmanlı Dini-İçtimai Bir Müessesesi: Zaviyeler ve Zaviyeli Camiler, **İktisat Fakültesi Mecmuası**, C. 23, İstanbul, 1962, s. 1-80
- Eyice Semavi, İslam Ansiklopedisi, Hamam Maddesi, C. 15, İstanbul, 1997, s. 402-430
- Eyice Semavi, Nusretiye Camii, İslam Ansiklopedisi C. 33, 1988, s. 275
- Genim Sinan, Mimar Sinan'ın İstanbul'u, İstanbul, 2016, s. 62
- Grabar Oleg, Islamic Architecture and Its Decoration, London, 1964, s.81
- Güler Özgür, 'Tarihi Çevrelerde Çağdaş Bina Tasarımı: Ortaköy ve Yakın Çevresinde Yeni Bina Uygulamalarının Değerlendirilmesi', İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004, s. 92

Günay Reha, Sinan the Architect and His Works, Çev., Ali Ottoman, İstanbul, 2002

Gündüz Filiz, Ortaköy Camii, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 33, İstanbul, 2007, s. 408

Gündüz Sema, 'Osmanlı Beyliği Mimarisinde Anadolu Selçuklu Geleneği', Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2006, s.7.

Güncüt Akın, Mahmut II. Türbesi Ve Sebili, İstanbul Ansiklopedisi, C. 5, İstanbul, 1994, s. 263-265

Günüç Fevzi, Anadolu Selçuklu Dönemi Celi Sülüs Yazısının Beylikler Döneminde Etkileri, Hat ve Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s. 47

Günüç Fevzi, Anadolu Selçuklu Mi'marisinde Celi Sülüs Hattı, V. Milli Selçuklu Kültür ve Medeniyeti Semineri Bildirileri, Konya, 1996, s. 185

Günüç Fevzi, Türk Kültür ve Medeniyet Tarihinde Fatih Külliyesi, C. I, İstanbul, 2007, s. 217

Gürhan G. Sevinç, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2007, s. 215

Halaçoğlu Yusuf, Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi, Çağ Yayınları, C. 12, Konya, 1994, s. 439

Hasol Doğan, Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü, Yem Yayınları, İstanbul, 1993, s. 277

Hatipoğlu Oktay, XIX. Yüzyıl Osmanlı Camilerinde Kalem İşi Tezyinatı, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum, 2007, s. 171

Hillerbrand Robert, İslam Sanatı ve Mimarlığı, Homer Kitapevi, Çev. Çiğdem Kefecioğlu, İstanbul, 2007, s. 27

İhsanoğlu Ekmeleddin, Osmanlı Medeniyeti Tarihi, İrrica Yayınevi, C. 1, İstanbul, 1999

İnci Nurcan, 18. Yüzyılda İstanbul Camilerine Batı Etkisiyle Gelen Yenilikler, Vakıf Dergisi, İstanbul, 1985, s.224

İRTEŞ SEMİH, 'Kalem İşi, Cam ve Revzen' Süleymaniye Külliyesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2007, s. 293

İRTEŞ SEMİH, 15. Yüzyıl Bursa ve Edirne Kalem İşi Hat Örnekleri, Hüsn-İ Hat Buluşması, **Dergipark**, İstanbul, 2008, s. 156

İRTEŞ SEMİH, 16. Yüzyıl Ahşap Üstü Kalemişleri, Türk Dünyası Mühendislik Mimarlık ve Şehircilik Kurultayı Bildiriler Kitabı, Trabzon, 2012, s. 463

İRTEŞ SEMİH, Karamemi Tezminatının Mimari Tezvinatta İzleri, **Tezhip Buluşması**, İstanbul, 2011, s. 250

İRTEŞ SEMİH, XV. Yüzyıl Bursa ve Edirne Kalem İşi Hat Örnekleri, **Hüsn-İ Hat Buluşması**, İstanbul, 2008, s. 155

İRTEŞ SEMİH, Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını, TDV İslam Ansiklopedisi, Ankara, 1985, s. 425

CEVAP İZGİ, Osmanlı Medreselerinde İlim, İz Yayıncılık, İstanbul, 1997, s. 280

KATKAK BÜLENT, Türkiye Turing Ve Otomobil Kurumu Belleteni, İstanbul, 2006, s. 30

KOÇU REŞAD EKREM, İstanbul Ansiklopedisi, C. 3, İstanbul, 1946, s. 665

KONYALI İSMAIL HAKKI, Abideler ve Kitâbeleriyle Üsküdar Tarihi, C. 1, İstanbul, 1977, s. 356

KOS KAROLY, İstanbul Şehir Tarihi Ve Mimarisi, Yeditepe Yayınevi, Ankara, 1995, s. 57

KOYUNOĞLU MEMDUH TURGUT, İznik-Bursa Tarihi, Bursa Vilayet Matmaası, Bursa, 1935, s. 161

KÖPRÜLÜ FUAD, Osmanlılarda Nakış Tarihine Dair, **Dergipark**, İstanbul, 1921, s. 2

KÖŞKLÜ ZERRİN, '17. ve 18. Yüzyıl Osmanlı Medreselerinin Tipolojisi', Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum, 1999

KUBAN DOĞAN, Eski Valide, **Mimarlık ve Sanat**, S: 2, 1961, s. 60

KUBAN DOĞAN, Osmanlı Mimarisinde Barok ve Rokoko, Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeleri, İstanbul, 1982, s. 115-122

Kuban Doğan, 100 Soruda Türkiye Sanatı Tarihi, Gerçek Yayınevi, İstanbul, 198, s. 79

Kuban Doğan, Anadolu Türk Mimarisinin Kaynak Ve Sorunları, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1965

Kuban Doğan, Barok Mimari, İstanbul Ansiklopedisi, C.2, İstanbul, 1994, s. 61-65

Kuban Doğan, Çağlar Boyunca Türkiye Sanatının Ana hatları, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2004, s. 196

Kuban Doğan, Denemeler, Türk İslam Sanatı zerine Denemeler, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1982, s. 286

Kuban Doğan, Kent ve Mimarlık zerine İstanbul Yazıları, Yapı Endüstri Merkezi, İstanbul, 1998

Kuban Doğan, Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı, Mimarlık, S. 49, İstanbul, 1967, s. 13-34

Kuban Doğan, Mimarlık Kavramları, Yem Yayınları, İstanbul, 1973, s. 99

Kuban Doğan, Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü-Rönesansla Bir Mukayese, Güven Basım ve Yayınevi, İ.T.. Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1958, s. 15-16

Kuban Doğan, Osmanlı Dönemi Mimarisi, Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 61

Kuban Doğan, Osmanlı Mimarlığı, **Osmanlı Uygarlığı**, Yem Yayınları, C. II, Ankara, 2004, s. 632

Kuban Doğan, Süleymaniye Kllyesi, **DBİA**, C. 7, İstanbul, 1994, s. 101

Kula S. Seda, ‘Erken Dönem Osmanlı Hamamlarında Eğrisel rtye Geçiş Sistemleri’, İTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2007, s. 38

Kuran Aptullah, ‘On beşinci ve On Altıncı Yüzyıllarda İnşâ Edilen Osmanlı Kllyelerinin Mimari Esasları Konusunda Bazı Görüşler, I. Milletler Arası Türkoloji Kongresi Tebliğler, İstanbul, 1979, s. 795-813

Kuran Aptullah, Anadolu Medreseleri, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara, 1969

- Kuran Aptullah, Mimar Sinan, Hürriyet Vakfı, İstanbul, 1986, s. 211
- Kuran Aptullah, Sinan, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, s. 1672
- Kuzucular Kani, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Restorasyon Anabilim Dalı Arşivi, İstanbul Şadırvanları, İstanbul, 1951 S. 8-13
- M.S. Dimand, A Handbook Of Muhammadanart, New York, 1958, s. 92
- Merçil Erdoğan, Türkiye Selçuklularında Meslekler, Ankara, 2000, s. 91-92
- Meriç R.M., 'Mimar Sinan Hayatı', Mimar Sinan'ın Hayatına Ve Eserlerine Dair Metinler, Ankara, 1965, s. 51
- Mert Ahmet, 'Süsleme Sanatında Hatai Motifi ve Tarihsel Gelişimi', Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Geleneksel El Sanatları Eğitimi Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2008, s. 46
- Mülayim Selçuk, Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler - Selçuklu Çağı-, Ankara, 1982, s. 40
- Mülayim Selçuk, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 13, İstanbul, 1996, s. 199
- Nayır Zeynep, Osmanlı Mimarlığında Sultanahmet Külliyesi Ve Sonrası, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul, 1975,s. 146
- Nemlioğlu Candan, 15. 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mi'marisinde Kalem İşleri, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1989, s. 8
- Oral M., 'Gelişim Süreci İçinde Cumhuriyet Dönemi Cami Mimarisinin İrdelenmesi', Konya Örneği, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Konya, 1993, s. 39
- Oral M., 'Günümüz Cami Mimarisinde Kimlik Sorunu; Konya Örneği', Selçuk Üniversitesi, Sen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, 2006, s. 200
- Orman İsmail, Mihrimah Sultan Külliyesi, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 30, İstanbul, 2005, s. 41
- Ögel Semra, Anıtsal Mimari Ve Konut Arasındaki İlişkiler Yönünden Sinan Yapılarına Bakış, 'Prof. Doğan Kuban'a Armağan', İstanbul, 1972, s. 52-53
- Ögel Semra, Mimar Başı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserler, Vakıflar Genel Müdürlüğü, C. 1, 1988, s. 559-581
- Ögel Semra, Sinan'ın Mirası, TDV İslam Ansiklopedisi, 2007, s. 564
- Öney Gönül, Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2007, s.77-82

Öney Gönül, Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı, **Bellekten**, Ankara, 1993, s. 289

Öney Gönül, Büyük Selçuklu Devri Minarelerinde Süsleme, **Kültür ve Sanat Dergisi**, Haziran 1976, Sayı: 4, s. 6

Öney Gönül, Gazneli Saray Süslemelerinin Anadolu Selçuk Saray Süslemelerine Akisleri, **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, İzmir, 1984, s. 129

Öney Gönül, İslam Mimarisinde Çini, İzmir, 1987, s. 45

Önge Yılmaz, Anadolu'da XII.-XIII. Yüzyıl Türk Hamamları, **Vakıflar Genel Müdürlüğü**, Ankara, 1995

Önge Yılmaz, Erken Osmanlı Dönemi Türk Sanatına Genel Bir Bakış (1300-1453) Ve Hacı Bayram Veli Türbesi, **IV.Vakıf Haftası**, Ankara, 1987, s. 40

Önkal Hakkı, Anadolu Selçuklu Türbeleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1996, s. 457

Önkal Hakkı, Osmanlı Hanedan Türbeleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1992, s. 149

Önkal Hakkı, Selçuklu-Osmanlı Sultanları ve Türbeleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, 1999, s. 29

Öz Tahsin, İstanbul Camileri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, C. 1, İstanbul, 1984, s. 97

Öz Tahsin, İstanbul Camileri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, C. 2, Ankara, 1988, s. 112

Öz Tahsin, İstanbul Camileri, Türk Tarih Kurumu Basımevi, C. I, Ankara, 1962, s. 153-155

Özbek Yıldırım, Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme, Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, 2002, s. 394-399

Özdeş Gündüz, Türk Çarşıları, Tepe Yayınları, İstanbul, 1998

Özel Sibel, 'Dolmabahçe Bezm-İ Âlem Valide Sultan Cami', İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2010, s. 45

Özel Veysel, Plastik Sanatlarda Disiplinler Arası Etkileşimler ve Seramik Sanatına Yansımaları, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir, 2007, s. 16

Özer F., III. Mustafa Devri Mimari Üslubu, 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongre Bildirileri, Ankara, 1991, s. 59-68

Özsayiner Cihan, 'Mimar Sinan'ın İstanbul'daki Cami ve Türbelerindeki Yazı Düzeni ve Anlamı', İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul, 1993, s. 94

Patacı Oral Özlem, Ampir Üslubunda Bir Sultan Cami: Nusretiye, **Akademik Bakış Dergisi**, S:59, Kırgızistan, 2017, s. 178

Ramazanoğlu Gözde, Orta Asya'da Türk Mimarisi, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 25

Renda Günsel, 19. Yüzyılda Kalem İşi Nakış-Duvar Resmi, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, C. 6, İstanbul 1985, s. 1531

Reyhanlı Tülay, 'Osmanlılarda Külliye Mimarisinin Gelişimi', İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1976, s. 120-121

Roth Leland, Mimarlığın Öyküsü: Öğeleri, Tarihi ve Anlamı, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2000, s. 206

Saatçi Suphi, 'Sinan Söylenceleri', Mimar Sinan'ın İstanbul'u, Türkiye Turing ve Otomobil

Saatçi Suphi, a.g.e., Mimar Sinan'ın İstanbul'u, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul, 2016, s. 432

Saatçi Suphi, Mimar Sinan'ın İstanbul'u, Turing Yayınları, İstanbul, 2016, s. 412

Sakaoğlu Necdet-Akbayar Nuri, Osmanlı'da Zanaattan Sanata, İstanbul, 1999, s.13

Sarre Friedrich, Küçük Asya Seyahati, Çev. Dara Çolakoğlu, İstanbul, 1998, s. 83

Selda Ertuğrul, Dolmabahçe Camii, İslam Ansiklopedisi, İstanbul, C. 14, 1994, s. 503

Selda Ertuğrul, İslam Ansiklopedisi, C. 9, İstanbul, 2007, s. 503

Sevim Sıdıka Sibel, Seramik Dekorları, Nobel Akademi Yayıncılık, Eskişehir, 2003, s. 46-49

Sözen Metin-Tanyeli Uğur, Sanat Kavram ve Terimler Sözlüğü, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1992, s. 234

Sözen Metin, Geleneksel Türk El Sanatları, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul, 1998, s. 116

Sözen Metin, Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1975, s. 7-15

Sözen Metin-Tapan Mete, 50 Yılın Türk Mimarisi, İş Bankası Kültür Yayınları İstanbul, 1973, s. 414-120

Sülün Murad, Sanat Eserine Vurulan Kuran Mührü, İstanbul, 2007, s. 7

Şahinoğlu Metin, Anadolu Selçuklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı, İstanbul, 1977, s. 5

Şehsuvaroğlu Haluk, Asırlar boyunca İstanbul, Cumhuriyet Gazetesi, İstanbul, 1954, s. 61-62

Şimşek Hüseyin, 'Erken Osmanlı Mimarisinde Kubbeye Geçiş Sistemlerinden Üçgen Kuşağı', Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2010, s. 13

Tahaoğlu Ömer, 'İstanbul'da Osmanlı Türbelerinin Tipolojisi', İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1988, s. 45

Tanıncı Zeren, 'Yeşil Caminin Kalem İş Süslemeleri', Payitaht Bursa'da Kültür ve Sanat Sempozyumu Kitabı, Bursa, 2006, s. 115

Tansuğ Sezer, Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2004, s. 27

Tanyeli Gülsün, 'Osmanlı Mimarlığının 7. Yüzyılı 'Uluslarüstü Bir Miras', Osmanlı Mimarlığında Çift Örtü Sistemi, İstanbul, 1999, s. 107

Tanyeli Uğur, Kanuni ve II. Selim Türbeleri Üzerine Bir Değerlendirme, TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, 1991, s. 89

Tanyeli Uğur, Sinan Mimarlığında Dış Mekân Sorunu Üzerine Gözlemler, Çankaya Belediyesi 400. Anma Yılı Mimar Sinan Semineri, Ankara, 1988, s. 53

Taşçı Aydın, Selçuklu Mimari Süslemesindeki Alçı ve Taş Kabartma İnsan Figürlerinin Köken ve Gelişimi, **Vakıflar Dergisi**, S. 27, Ankara, 1998, s. 48

Tekinalp Pelin Şahin, Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi, **Türkler**, S. XV, Ankara, 2002, s. 442

Tuluk Ömer, 'Osmanlı Camilerinde Mekân Kurgusu Açısından Kare Tabanlı Baldaken Varyasyonları (15.-17.Yy.)', Gazi Üniversitesi Mühendislik Mimarlık Fakültesi, 2006, C. 21, No 2, 275-284

Tuncer Orhan Cezmi, Anadolu Selçuklu Yapılarında Açıklıkların Örtülmesi Ve Sorunları, Bedrettin Cömert'e Armağan, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Ve İdari Bilimler Fakültesi, **Beşeri Bilimler Dergisi**, Özel Sayı, Ankara, 1980,s.348

Tüfekçioğlu Abdulhamit, Osmanlı Sanatının Oluşumunda Yazı, Hat ve Tezhip Sanatı, İstanbul, 2009, s. 461

Türkçü Çetin, Çağdaş Taşıyıcı Sistemler, Birsen Yayınevi, İstanbul, 2009, s. 309

Ulaş Elif, 'Nusretiye Cami Hat Süslemeleri', Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü El Sanatları Anabilim Dalı Geleneksel Türk El Sanatları Eğitim Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2010, s. 111

Üçer Kaya, '18. ve 19. Yüzyıllarda Mekânsal Açından Stuk Sıvanın Yeri', Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Tezhip Programı, Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul, 1994

Üçer Kaya, 'Klasik, Barok, Rokoko, Ampir, Kalemî Üslupları', Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1988, s. 22

Ülgen A. Sevim, XVI. Yüzyılda Türk Mimarîsinin İç Dekorunu Nasıl Vücut Buldu?, Milletler Arası I. Türk Sanatları Kongresi, Ankara, 1962, s. 391

Ünal Serap, Farklı Bir Çini Merkezi Diyarbakır, **Antik Dekor Dergisi**, S: 50, İstanbul, 1999, s.7

Ünver A. Süheyl, Selçuklularda ve Osmanlıda Resim, Tezhip ve Minyatür, Türk Tarihinin Ana Hatları ve Eserlerinin Müsveddeleri, İstanbul, 1934, s. 8

Ünver Süheyl, Edirne Muradiye Camii, İstanbul, 1952, s. 464

Yakuboğlu Kenan, Osmanlı Medrese Eğitim ve Felsefesi, İstanbul, 2006, s. 147

Yavaş Doğan, Muradiye Külliyesi, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, C. 31, İstanbul, 2006, s. 196

- Yavaş Doğan, Pertevniyal Valide Sultan Külliyesi, İslam Ansiklopedisi, C. 34, s. 241
- Yenişehirlioğlu Filiz, Balkanlarda Osmanlı Mimarisi, Tarih Çevresi, 1994, s.23.
- Yetkin S. Kemal, İslam Ülkelerinde Sanat, Cem Kitapevi, İstanbul, 1984, s. 103
- Yetkin S. Kemal, Türk Mimarisi, Cem Kitapevi, Ankara, 1970, s. 48
- Yetkin Şerare, Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi, İÜ Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1972, s.16.
- Yetkin Şerare, Bursa Yeşil Camii’nin Hünkâr Mahfilindeki Çiniden Zemin Döşemesi, Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, Konya, 1993, s. 164-165
- Yetkin Şerare, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 1, 1988, s. 49-56
- Yetkin Şerare, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 8, İstanbul, 1993, s. 329
- Yıldırım Serap, Türk Çini Sanatında Karanfil, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ana Bilim Dalı: Geleneksel El Sanatları, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya, 2010, s. 8
- Yıldızalp Erhan, Muradiye Külliyesi, **Bursa Defteri**, S.19, Bursa, 2003, s.113
- Yılmaz Cihat, Tezyinat Restorasyonu, Örnekler ve Karşılaşılan Sorunlar, VIII. Vakıf Haftası Kitabı, Ankara, 1990, s. 288
- Yılmaz Coşkun, Mimar Sinan’ın İstanbul’u, Turing Yayınları, İstanbul, 2016, s. 186
- Yiğit İsmail, TDV İslam Ansiklopedisi, C. 29, 1988, s. 97
- Yüksek Refik, ‘Klasik Dönem Osmanlı Camilerinde Kalem İşleri(Şehzade Cami, Rüstempaşa Cami, Selimiye Cami, Atik Valide Cami) ve Geçirdiği Onarımlar’, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, 1996, s. 42
- Yüksel Refik, ‘Klasik Dönem Osmanlı Camilerinde Kalem İşleri ve Geçirdiği Onarımlar’, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1996, s. 110
- Yüzeroğlu Uğur, ‘Batılılaşma Dönemi Erken Osmanlı Örneklerinde Bezeme Programlarının İrdelenmesi ve Koruma Sorunları: Nuruosmaniye Camii Örneği’, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s. 11

Ziyrek Ali, 'Batı Mimari Üsluplarının Osmanlı Türbe Mimarisine Yansıması: 1755-1914', Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Programı, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2004, s. 2-3