

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

**İSTANBUL KOCAMUSTAFAPAŞA RAMAZAN
EFENDİ CAMİİ ÇİNİLERİNİN DESEN AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ**

**Yüksek Lisans Tezi
Banu KAÇKANER**

**Enstitü Ana Bilim Dalı: Geleneksel Türk El Sanatları
Enstitü Bölüm Dalı: Eski Çini Onarımları**

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

SAKARYA - 2009

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

İSTANBUL KOCAMUSTAFAPAŞA RAMAZAN
EFENDİ CAMİİ ÇİNİLERİNİN DESEN AÇISINDAN
DEĞERLENDİRİLMESİ

Yüksek Lisans Tezi
Banu KAÇKANER

Enstitü Ana Bilim Dalı: Geleneksel Türk El Sanatları
Enstitü Bölüm Dalı: Eski Çini Onarımları

Bu tez/....../2009 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından oybirliği / oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı

☐ Kabul
☐ Red
☐ Düzeltme

Jüri Üyesi

☐ Kabul
☐ Red
☐ Düzeltme

Jüri Üyesi

☐ Kabul
☐ Red
☐ Düzeltme

BEYAN

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

Banu KAÇKANER

15.05.2009

ÖNSÖZ

Türklerin sanata ve estetiğe verdiği değer, geçmişten günümüze pek çok farklı sanat üslubunun oluşmasında etkindir. Klasik sanatlarımız arasında önemli bir yere sahip olan çini, Osmanlı döneminde özellikle iç ve dış mimari bezeme unsuru olarak kullanılmaktadır. Ramazan Efendi, XVI. yy. küçük cami mimarisinde, motif, kompozisyon, renk ve üslup bakımından klasik dönem süsleme özelliklerini yansıtan önemli eserlerden biridir. Camideki çinilerin, döneminin karakteristik özelliklerini taşımasına rağmen hakkında yeterli düzeyde araştırma yapılmamış olması, bu konuyu tez olarak alınmamızda etkili olmuştur.

Çalışmamızda araştırma konumuz olan cami çinileri teknik özellikleri, motif ve desen anlayışı ile ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu kendi yoğun çalışmaları arasında değerli vakitlerini ayırarak danışmanlığımı üstlenen hocam Yrd. Doç. Dr. Hülya Doğru'ya, tez konumun belirlenmesinde görüşlerinden faydalandığım hocam Prof. Dr. Ayşe Üstün'e, araştırmalarım boyunca fikirleriyle beni yönlendiren, ek kaynaklar ve örnekler edinmemi sağlayarak çalışmama ivme kazandıran, sanat eğitimimde ve yetişmemde büyük emeği olan Hocam Dr. Gülnihal Küpeli'ye ayrıca tezimin maddi formunun oluşmasında, daima yanımda olan arkadaşım Zeynep Işık'a, Osmanlıca metinlerimi okuyup, günümüz Türkçesine aktarmamda yardımcı olan Elmin Aliyev'e, ayrıca sabırlarından dolayı sevgili aileme, sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Sakarya

Banu Kaçkaner

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR.....	i
SÖZLÜK.....	ii
RESİM LİSTESİ.....	iii
ÇİZİM LİSTESİ.....	iv
TABLO LİSTESİ.....	v
ÖZET.....	vi
SUMMARY.....	vii
GİRİŞ.....	1
BÖLÜM 1: XVI. yy. OSMANLI CAMİLERİ ve MİMARÎ ÖZELLİKLERİ.....	6
1.1. Dönem Mimarları.....	10
BÖLÜM 2: XVI. yy. OSMANLI ÇİNİLERİ.....	18
2.1. Teknik Özellikleri.....	20
2.1.1. Renkli Sır Tekniği (Cuerda Seca).....	21
2.1.2. Sır Altına Boyama Tekniği.....	22
2.1.2.1. Mavi-Beyaz Grubu.....	23
2.1.2.2. "Şam Tipi" Grubu.....	24
2.1.2.3. Kırmızılı İznik ve Kütahya Çinileri.....	24
2.2. Kompozisyon Özellikleri.....	25

BÖLÜM 3: RAMAZAN EFENDİ CAMİİ ve MİMARİ YAPISI.....	31
3.1. Banisi	38
3.2. Mimarı.....	39
3.3. Mimarî Özellikleri.....	46
 BÖLÜM 4: KATALOG.....	66
 BÖLÜM 5: RAMAZAN EFENDİ CAMİİ ÇİNİLERİ ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ ve TİPOLOJİ.....	88
5.1.Üslup özellikleri.....	88
5.1.1 Motifler	89
5.1.2. Kompozisyon.....	92
5.1.3. Renk.....	94
5.1.4. Malzeme ve Teknik.....	96
5.2. Tipoloji.....	100
 BÖLÜM 6: DEĞERLENDİRME VE SONUÇ.....	110
 KAYNAKÇA.....	113
EKLER.....	
ÖZGEÇMİŞ.....	124

KISALTMALAR

Bkz.	:	Bakınız
BOA	:	Başbakanlık Osmanlı Arşivleri
c.	:	cilt
cm	:	santimetre
DİA	:	Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi
ed.	:	editör
haz.	:	hazırlayan
İ.H	:	İbrahim Hakkı Konyalı
İ.Ü.	:	İstanbul Üniversitesi
k.s.	:	kaddesellahu sırrahu
M.Ü.	:	Marmara Üniversitesi
MEB	:	Milli Eğitim Bakanlığı
ö.	:	ölümü
r.a.	:	radıyallahü anh
s.	:	sayfa
sy.	:	sayı
T.C.	:	Türkiye Cumhuriyeti
TTK	:	Türk Tarih Kurumu
ty.	:	tarih yok
vb	:	ve başka
vs	:	ve sair
y.	:	yıl
Yay.	:	yayınları, yayınevi
yy.	:	yüzyıl

SÖZLÜK

Abdest: Müslümanların, belli ibadetleri yapabilmek için bir düzen içerisinde bazı organları yıkayıp bazılarını mesh etme yoluyla yaptıkları arınma.

Ateşhâne: Ateşe tapanların ibadet yeri.

Bâni: Bina eden, yapan, kurucu.

Bennâ: Yapı yapan, mimar, kalfa, dülger.

Bîmar odası: Hasta odası.

Bimarhâne: Hastane.

Bordür: Kapı ve pencere gibi mimarî kısımların, panoların, halıların etrafını kuşatan çerçeve biçiminde süslü ya da süssüz, düz ya da çıkıntılı dar ve uzun parçalara denir.

Büzürk: Büyük, iri, asil.

Camger: Camcı ustası, cam yapan sanatkâr.

Cassâs: Kireççi, sıvacı.

Cümle kapısı: Büyük programlı mimarî eserlerde ana giriş.

Çilehâne: Dervişlerin çile doldurdukları yer.

Çintemanî: Bir süsleme motifi. Üç benek ve iki yatay buluttan oluşan motif.

Darülhadis: Hadis ve bununla ilgili şeyleri öğrenme yurdu.

Darülkurra: Kuran okuma ilmini ihtisas derecesinde öğreten mektep.

Dârüssaâde: Saadet yeri, saray.

Darüşşifa: Şifa, sağlık yurdu.

Dergâh-ı muallâ: Büyük kapı.

Fil ayağı: cami ve kiliselerde büyük kemer ve kubbeleri üzerinde taşımak için yapılmış olan dörtgen ya da yuvarlak kesitli desteklere verilen isim.

Gılman: Tüyü bitmemiş delikanlı, kul, köle, hizmetkâr anlamına gelen “gulâm” kelimesinin çoğulu.

Haddât: Demirci demir işleri yapan çilingir.

Harîm: Girilmesi yabancıya yasak olan, kutsal tutulan, korunulan yer.

Harrât: Çıkrıkçı, doğramacı.

Hatayî: Stilize yaprak, filiz ve çiçek motiflerinin birbirine dolaşması ile meydana gelen, Orta Asya çıkışlı Türk motifine verilen isim.

Hazîre: Etrafında duvar veya çit bulunan ağıl, mezarlık ve saire.

Hazzâr: Çanak çömlek yapan.

Helvahâne: Sarayda mutfak içinde tatlıların yapıldığı özel bölüm veya oda.

Hünkâr mahfili: Camilerde hükümdara ayrılan bölüm. Bazen galerinin bir bölümü, bazen ayrı bir daire şeklindedir.

İbadetgâh: İbadet yeri, tapınak

İmalâthâne. Ham maddeleri işleyerek piyasaya çıkacak duruma getiren iş yeri, yapımevi.

İmaret: Yoksullara yiyecek dağıtılmak üzere kurulmuş olan hayır evi.

Kâgir: Ahşap dışı malzemeden yapılmış olan yapı.

Kaolin: (Arı kil) Porselen yapmakta kullanılan bir çeşit ak ve gevrek kil

Kapıya çıkmak: Saray ağalarıyla kapıcı, bostancı gibi görevlerin dış hizmetlere verilmesi ve acemioğlanları kışlalardaki devşirmelerin, belirli zamanlarda yada gerek duyuldukça yeniçeri ocağıyla diğer askeri hizmetlere geçirilmelerini belirten bir deyimdir.

Kitabe: Taş ve mermer gibi sert cisim üzerindeki kabartma yazı, yazıt.

Kubbe: Yarım küre biçiminde olan ve yapıyı örten dam, kümbet.

Külâh: Kule ve minare gibi yapıların üstlerini örten, iç çatısı ağaçtan, dışı kurşun kaplı, koni, ya da piramit biçimindeki çatı.

Kürsi: Camilerde vaaz verenin oturduğu, yanları mermerden oyma bezemeli yüksekçe yer.

Mabed: Tapınak.

Medfûn: Defnolmuş, gömülmüş.

Medhal: Bir yapının giriş yeri, giriş ünitesi.

Medrese: İslâm ülkelerinde, görenekçi yöntemlerle yürütülen öğretim kurumu.

Mektep: Okul.

Menzilhâne: Konak yeri.

Mer'a: Hayvanları otlatmaya elverişli, doğal veya yapay bir bitki örtüsü bulunan, otları seyrek ve kısa boylu, biçilmeye uygun olmayan engebeli arazi.

Mesken: Ev, konut, oturulacak yer.

Mevta: Ölü, ölmüş kimse, ceset.

Mihrap: Cami ve mescitlerde Kâbe yönünü gösteren, duvarda bulunan ve imama ayrılmış olan oyuk veya girintili yer.

Mimarbaşı: Osmanlı sarayında, resmî yapıların onarım ve yapım işleriyle uğraşan mimarların başı.

Mîrâhûr: Osmanlılarda padişahın atlarına bakmakla görevli olan saray görevlisi.

Mukarnas: Mimari yapılarda görülen bir bezeme çeşididir. Yüzeysel bezemede geometrik tasarım birikimi prizmatik öğelere dönüştürülmüş, prizmatik öğelerin yan yana ve üst üste gelerek geliştirdikleri bu bezeme türüne mukarnas bezeme adı verilmiştir.

Musallâ: Cami civarında cenaze namazı kılınan yer.

Mutallâ: Yaldızlanmış, yaldızlı.

Müstakil: Kullanış yönünden başka bir yapı ile bağlantısı olmayan, bağımsız.

Müstenid: İstinat eden, dayanan, yaslanan.

Müştemilât: Eklentiler, bir şeyin içinde bulunduğu ona bağlı şeyler.

Müteaddid: Birçok.

Nakkaş: Yapıların duvar ve tavanlarına süslemeler yapan usta, bezekçi, süsleme sanatkarı. Yazmaları minyatür ve tezhipte süsleyen sanatçı.

Neccâr: Marangoz.

Niş: Duvar içinde bırakılan oyuk, göz, hücre.

Pendantif: Kare alt yapıdan kubbe eteği olan daireye geçiş ögesi. Kemerler üzerine oturtulmuş kubbe ile kemerlerin arasını kapatan içbükey üçgen geçiş unsuru.

Payanda: Destek, yükü karşılamak üzere eklenmiş duvar parçası.

Pâye: Örülerek meydana getirilmiş tek taşıyıcı ayak. Fil ayağı.

Penç: Tezhipte süslemede kullanılan beş yapraklı çiçek motifi.

Pervaz: Süsleme kenar suyu.

Puşide: Örtülmüş, örtü.

Revak: Yapılara yanaşık, bir yanı yapının dış duvarı ile tarifli, ustı kapalı, kolonlarla tanımlanmış yanları açık alan. Benzerleri kolonad ve arkad'dır.

Rumî: Anadolu Selçuklularının kullandıkları, filiz ve yaprak biçiminde üsluplaştırılmış stilize hayvan motiflerinin meydana getirdiği dolaşık tezyinata verilen isim.

Sanduka: Mermerden veya çuhadan yapılmış mezar üstü.

Saz üslubu: Tezyinatta ilk defa Tebrizli Şah Kulu tarafından XVI. yy.'da uygulanan, ince, uzun, sivri yapraklar şeklinde altınla veya siyah mürekkeple yapılan bezeme tarzı.

Sebil: Genellikle külliyelele bağlı, özel bir biçimde yapılmış, karşılık beklemeden hayır için içme suyu dağıtılan taş yapı, sebilhâne.

Selâtin: Sultan sözcüğünün çoğulu. Sultanlar tarafından yaptırılan büyük camilere Selâtin Camileri denir.

Sedefkâr: Sedef işleri yapan kişi.

Serdengeçti: Fedai.

Sıbyan mektebi: Reşit olmamış çocuklar okulu.

Sülüs: Sikkenin üçte bir değerindeki madeni para. Hicrî IV. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan, nesihe benzer, kalınca bir yazı türüne verilen ad.

Şadırvan: Camilerde, genel olarak avlularda abdest almak için yapılan üstü çadır veya kubbe biçiminde örtülü, havuz biçimindeki haznesinin etrafında çepeçevre muslukları olan çeşme.

Şâhide: Mezara dikine dikilen ve üzerinde yazı ve çiçek bulunan mermerden baş ve ayak taşi.

Şerefe: Minare, ezan okunan yer.

Şeyhülislâm: Osmanlı Devleti zamanında dînî meselelerle şerîat mahkemelerine bakan en yüksek rütbeli din adamı.

Şıkkı evvel: İmparatorluk devrinde mâliye teşkîlatının ayrıldığı birinci bölge.

Şıkkı sâni: İmparatorluk devrinde mâliye teşkîlatının ayrıldığı ikinci bölge.

Tabhâne: Matbaa.

Teberdâr: Yeniçeriler arasında baltalı asker.

Tekke: Tarikattan olanların barındıkları, ibadet ve tören yaptıkları yer, dergâh.

Teskere: Yapılarda malzeme taşımak için kullanılan, dört kollu ve iki kişinin taşıdığı tahta araç.

Tevcih: Rütbe, mevki verme.

Tevhidhâne: Bazı tekkelerde semaî âyini yapılan yer.

Tezyinat: Süsleme, bezeme.

Türbe: Genellikle ünlü bir kimse için yaptırılan ve içinde o kimsenin mezarı bulunan yapı.

Turkuaz: Türk mavisi anlamına gelen, yeşile çalan açık mavi bir renk, firuze.

Türbedâr: Türbeyi bekleyen ve ona hizmet eden kimse.

Ulûfe: Sipahilere, yeniçerilere üç ayda bir verilen maaş.

Umûmî: Genel.

Üslup: Bir sanatçıya, bir çağa veya bir ülkeye özgü teknik, renk, biçimlendirme ve söyleyiş özelliği, biçem, stil.

Vakfiyye: Bir vakfın şartlarını bildiren resmi senet.

Zaviye: Küçük tekke.

Zerendûd: Altın yaldızlı.

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Ramazan Efendi Camii Eski Görünüşü.....	32
Resim 2. Ramazan Efendi Camii Yeni Görünüşü.....	32
Resim 3. Ramazan Efendi Camii İçten Görünüş.....	33
Resim 4. Ramazan Efendi Camii Kitabesi.....	34
Resim 5. Mimari Çizim.....	34
Resim 6. Ramazan Efendi Cami Mimari Plan.....	35
Resim 7. Çilehânenin Dıştan Görünüşü.....	47
Resim 8. Çilehanenin İçten Görünüşü.....	48
Resim 9. Ahşap Tavan Göbeği.....	49
Resim 10. Cemaat Yerinden Görünüş.....	50
Resim 11. Cümle Kapısı	50
Resim 12. Cümle Kapısı Üçgen Alınlık Detayı.....	51
Resim 13. Cümle Kapısı Kilit Taşı.....	52
Resim 14. Cümle Kapısı Sütun Detay.....	52
Resim 15. Minber Altı Taş Süslemesi.....	52
Resim 16. Ramazan Efendi Camii Minaresi.....	54
Resim 17. Ramazan Efendi Camii Mukarnas Ayrıntısı.....	55
Resim 18. Ramazan Efendi Cami Minaresi Kûlah Altı.....	55
Resim 19. Ramazan Efendi Camii Gövde Ayrıntısı.....	56
Resim 20. Ramazan Efendi Türbesi.....	57
Resim 21. Ramazan Efendi Camii İçten Görünüş.....	58
Resim 22. Hafız Ahmed Efendi Levha Ramazan Efendi Türbesi.....	59
Resim 23. Ramazan Efendi Hazîresi.....	60
Resim 24. Ramazan Efendi Hazîresi Ayrıntısı.....	60
Resim 25. Ramazan Efendi Çeşmesi.....	62
Resim 26. Ramazan Efendi Çeşme Kitabesi.....	63
Resim 27. Ramazan Efendi Şadırvanı.....	64
Resim 28. Ramazan Efendi Cami Minber.....	68
Resim 29. Topkapı Sarayı III. Murat Odası.....	72
Resim 30. Topkapı Sarayı III. Murat Odası.....	72

Resim 31. Şehzade Mustafa Türbesi.....	73
Resim 32. Selimiye Cami Pencere Alınlığı.....	73
Resim 33. Selimiye Cami Kenar Bordur Deseni.....	74
Resim 34. Sokullu Mehmet Paşa Camii.....	74
Resim 35. Ramazan Efendi Cami Bordür.....	76
Resim 36. Tüm Camiyi Dolaşan Çini.....	79
Resim 37. Güney Doğuda Sadece Bir Bölüm.....	83
Resim 38. Pencere Alınlığı.....	87
Resim 39. Pencere Alınlığı.....	94
Resim 40. Minber.....	94
Resim 41. Cami Çinilerinden Detay.....	95
Resim 42. Cami Çinilerinden Detay.....	95
Resim 43. Cami Çinilerinden Detay.....	96
Resim 44. Çini Bordur Detay.....	99
Resim 45. Minber Detay.....	99
Resim 46. Astarlama Yaparken.....	101
Resim 47. Desen Tozlama Yaparken.....	102
Resim 48. Desen Kontürlenme.....	102

ÇİZİM LİSTESİ

Çizim 1. Ramazan Efendi Cami Gövde Ayrıntısı Desen.....	56
Çizim 2. Ramazan Efendi Çeşmesi Önden Görünüş.....	62
Çizim 3. Ramazan Efendi Cami Minber Çizimi.....	70
Çizim 4. Helezon Sistemi.....	71
Çizim 5. Kanaviçe Düzeni.....	71
Çizim 6. Minber Çizimimden Detay.....	71
Çizim 7. Topkapı Sarayı III. Murat Odası Desen.....	72
Çizim 8. Topkapı Sarayı III. Murat Odası Desen.....	72
Çizim 9. Şehzade Mustafa Türbesi Desen.....	73
Çizim 10. Selimiye Cami Pencere Alınlığı.....	73
Çizim 11. Selimiye Cami Kenar Bordur Deseni.....	74
Çizim 12. Sokullu Mehmet Paşa Camii.....	74
Çizim 13. Ramazan Efendi Cami Bordür.....	77
Çizim 14. Ramazan Efendi Cami Kanaviçe Düzeni.....	77
Çizim 15. Ramazan Efendi Cami Helezon Sistemi.....	77
Çizim 16. Tüm Camiyi Dolaşan Çini Deseni.....	81
Çizim 17. Ramazan Efendi Cami Helezon Sistemi.....	81
Çizim 18. Ramazan Efendi Cami Kanaviçe Düzeni.....	81
Çizim 19. Güney Doğuda Sadece Bir Bölüm Desen.....	85
Çizim 20. Ramazan Efendi Cami Helezon Sistemi.....	85
Çizim 21. Ramazan Efendi Cami Kanaviçe Düzeni.....	85
Çizim 22. Pencere Alınlığı Desen.....	91
Çizim 23. Pencere Alınlığı Desen ½.....	91
Çizim 24. Pencere Alınlığı Helezon Sistemi.....	92
Çizim 25. Pencere Alınlığı Kanaviçe Düzeni.....	92
Çizim 26. Yaprak Tipolojisi.....	105
Çizim 27. Yaprak Tipolojisi.....	106
Çizim 28. Penç Tipolojisi.....	107
Çizim 29. Hatayi Tipolojisi.....	108
Çizim 30. Hatayi Tipolojisi.....	109

Çizim 31. Goncagül Tipolojisi.....	110
Çizim 32. Goncagül Tipolojisi.....	111
Çizim 33. Rumi Tipolojisi.....	112
Çizim 34. Bulut Tipolojisi.....	113
Çizim 35. Yarı üsluplaşmış motifler.....	114

TABLO LİSTESİ

Tablo 1. XVI. Yüzyıl Boyunca Hassa Mimarlarının Yıllara ve Konumlarına Göre Sayılarının ve Aldıkları Ücretlerin Şeması.....	13
Tablo 2. Katlamalı Ulama.....	97
Tablo 3. Yürüyen Ulama.....	98
Tablo 4. İstanbul Kocamustafapaşa Ramazan Efendi Camii Çinilerinin Şematik Açıdan Değerlendirilmesi.....	118

Tezin Başlığı: İstanbul Kocamustafapaşa Ramazan Efendi Camii Çinilerinin Desen Açısından Değerlendirilmesi	
Tezin Yazarı: Banu Kaçkaner	Danışman: Yrd. Doç. Dr. M. Hülya Doğru
Kabul Tarihi: 10 Haziran 2009	Sayfa Sayısı: xv (ön kısım) + 124 (tez)
Anabilimdalı: Geleneksel Türk El Sanatlar	Bilimdalı: Eski Çini Onarımları
Araştırmada, geleneksel sanatlarımızdan biri olan çini sanatıyla ilgili bir çalışma yapılarak, İstanbul Ramazan Efendi Camii İznik çinilerine ulaşılmış ve bu örneklerden yola çıkarak, kullanılan desen ve kompozisyon özellikleri değerlendirilmiştir. İstanbul Ramazan Efendi Camii'nde yer alan İznik çinileri dönemin en güzel örneklerinden oluşmaktadır. Araştırma sırasında bulunan çinilerin tamamı örnek olarak alınmış; desen çizimleri ve özellikleri hakkında bilgilere yer verilmiştir. Araştırma 6 bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde XVI. yy. Osmanlı Camileri ve mimari özelliklerinden ve Klasik Dönem mimari özelliklerini yansıtan selâtin camileri ve dönemin mimarlarından bahsedilmiştir. İkinci bölümde XVI. yy. Osmanlı Çinileri genel hatlarıyla ele alınmış kompozisyon özellikleri anlatılmıştır. Üçüncü bölümde ise Ramazan Efendi Camii mimari yapısı, mimari özellikleri ve mimarı üzerinde durulmuştur. Dördüncü bölüm olan katalog bölümümüzde Ramazan Efendi Camii çinileriyle ilgili bilgilerde çinilerin fotoğrafları, boyutları, kullanılan malzeme, uygulanan teknik, süsleme tekniği, kompozisyon özellikleri ve çizimlerine yer verilmiştir. Beşinci bölümde Ramazan Efendi Camii üslup özelliklerinden bahsedilmiş; motif, kompozisyon, renk, malzeme ve teknik ayrı ayrı ele alınmıştır.	
Anahtar kelimeler: Çini Sanatı, Klasik Osmanlı Dönemi Yapısı, Sıraltı Tekniği	

Title of the Thesis: Design Analysis of the Istanbul Kocamustafapasa Ramazanefendi Mosque Glazed Tiles	
Author: Banu Kaçkaner	Supervisor: Assist. Prof. Dr. M. Hülya Doğru
Date: 10 Haziran 2009	Nu. of pages: xv (pre text) + 124
Department: Tradational Turkish Minor Arts, Art Subfield: Old Tiles Restoratiuous	
This study is related to glazed tiles, that is one of the traditional Turkish arts. We carried out a study on the Istanbul Ramazan Efendi Mosque Iznik tiles. We analyzed their design and composition characteristics. The Iznik Tiles in the Istanbul Ramazan Efendi Mosque form the best examples of the time. The entire tiles considered within the study were taken as example, and information on design drawings and specifications were included. The study contains 6 sections. In the first section, the Selatin Mosques, representing XVIth Century Ottoman Mosques and their design characteristics as well as the architects of the time were mentioned. In the second section, each category of XVIth Century Ottoman Tiles were taken into account and their composition characteristics were given in detail. The third section gives information on the design structure of the Ramazan Efendi Mosque, its design properties and designer. The fourth section, being our catalog part, includes information on Ramazan Efendi Mosque tiles, the photos of the tiles, their sizes, the material and techniques used, ornamentation technique, composition properties and drawings. In the fifth section, Ramazan Efendi Mosque stylistic properties, motif composition, color, material and technique are considered one by one, while in the Evaluation and Conclusion Part, the data obtained were stated. Most of the tiles found in the Ramazan Efendi Mosque are in the square form, while cobalt blue, coral red, turquoise colors are intensely used. The formation technique is under-glazing.	
Keywords: Art Of Tile, classic of Early Ottoman Period, “sıratlı” Technic	

GİRİŞ

Osmanlı sanat tarihi açısından “Klasik Dönem”, Osmanlı İmparatorluğu’nun yükseliş dönemine paralel biçimde gelişen kültür ve sanatın, en üst düzeye ulaştığı bir tarih devri olarak nitelendirilmektedir. Pek çok araştırmacıya göre İstanbul’un fethi (1453) ile başlayıp Lâle Devri’ne kadar (1718) devam etmiş söz konusu zaman diliminde, Fatih Sultan Mehmet (1451–1481), II. Bâyezid (1482–1512), Yavuz Sultan Selim (1512–1520), Kanunî Sultan Süleyman (1520–1566), I. Ahmet (1603–1617), IV. Murat (1623–1640) gibi padişahlar, Sokullu Mehmet Paşa (1505–1579) gibi yönetimde söz sahibi olmuş deneyimli devlet erkânı ve ordu komutanları, tarihte iz bırakmış ilmiye sınıfı mensupları mevcut bulunmuştur. Konuyu, Klasik Osmanlı sanatı içinde hiç kuşkusuz önemli bir yer işgal eden mimarî açısından ele alacak olursak, XV. yy.’ın ortalarında beliren Klasik Osmanlı Mimarisi’nin, devletin sınırlarının en geniş olduğu XVI. yy.’da zirveye ulaştığı ifade edilebilir. Nitekim Mimar Sinan, Mimar Davud, Sedefkâr Mehmet Ağa gibi ismi bilinen sanatkârların yanı sıra eserleriyle mimarî üslubun teşekkülüne katkı sağlamış, ama isimleri günümüze ulaşmamış pek çok sanatkâr da bu dönemde yaşamıştır.¹

Dünya mimarî tarihinde olduğu gibi, klasik dönem Osmanlı mimarisine ait eserler de başlıca olarak üç sınıfa ayrılmaktadır:

A- Sivil mimarî

B- Askerî mimarî

C- Dinî mimarî

A- Sivil mimarî: Dinî ve askerî mimariyle fazla ilgisi olmayan, halkın her türlü ihtiyaçlarını karşılamak üzere yapılan binalar ve inşaatlar sivil mimari sınıfına girer. Bunlar da biri umumî binalar, diğeri ise özel mülkler olmak üzere iki kısma ayrılmaktadır. Sivil mimarî içerisinde birinci gruba giren yapılara örnek olarak kütüphaneler, resmi daireler, hanlar, kervansaraylar, menzilhâneler, çarşılar, arastalar,

¹ Bkz. Abdüsselâm Uluçam, “Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi”, **Osmanlı**, c.10, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 1999, s.163.

bedestenler, dükkânlar, köprüler, hastaneler, bimarhâneler, sarnıçlar, çeşmeler, sebiller, hamamlar gösterilebilir. İkinci gruba giren binalar ise evler ve saraylardır.²

B- Askerî mimarî: Askerî mimarî hakkında henüz kapsamlı bir araştırma yapılmamış olduğundan, bu yapılardan bazılarının ilk kimler tarafından inşa edildiği ve hangi devre ait olduğu kesinlik kazanmamıştır. Yunan ve Roma devrinde yapılan kaleleri Bizanslılar yeniden inşa ederek kullandıkları gibi, Anadolu’da Selçuklular da kullanmışlardır.³

İstanbul’un fethinden önce Osmanlılar Anadolu’daki şehirleri korumak amacıyla eski kaleleri onarıp genişletmekle kalmamış, Anadolu ve Rumeli yakalarındaki Hisarlar gibi, sağlam ve gösterişli eserler de yaratmışlardır. Osmanlının yükseliş döneminde yapılan bu kaleler savunmaya verilen önemin açık göstergesidir. Fatih’in yaptırdığı Topkapı Sarayı’nı karadan kuşatan sur ile Yedikule surunun savunma duvarları ise İstanbul’un fethinden sonra yaratılmış en önemli eserlerdendir. Söz konusu surlarda genellikle yüksek bir sur bedeni ve dışarıya doğru çıkan burçlar görülmektedir. Bunların dört köşe ve yuvarlak alanları vardır. Rumeli Hisarı bu hususta çok güzel bir örnek olarak gösterilebilir.⁴

C- Dinî Mimarî: Dinî mimarî sınıfına giren binalar genellikle iki gruba ayrılır. Birinci gruba camiler, mescitler, tekkeler, medreseler, ikinci gruba ise mezarlar ve türbeler aittir.⁵

İlk grupta yer alan dinî mimarî eserlerinin en başında camiler gelmektedir. Müslümanların namaz kılmak için toplandıkları yer anlamını ifade eden camiler Osmanlı döneminde büyük, orta ve küçük olmak üzere üç sınıfa ayrılmıştır. Padişahlar tarafından yaptırılan Süleymaniye, Sultan Ahmed, Yenicami gibi büyük camilere ise *selâtin camisi* denilmektedir. Büyük camiler şu kısımlardan oluşmaktadır: harîm veya muhavvata denilen dış avlu, harem denilen iç avlu, sahn tabir olunan ve namaz kılınan

² Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi I, Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatları**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, ty., s.470.

³ Celal Esad Arseven, age. s.220.

⁴ Suut Kemal Yetkin, **Türk Mimarisi**, Bilgi Yay., Ankara, 1970, s.225

⁵ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi: İstanbul’un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman’ın Ölümüne Kadar**, c.2, TTK Yay. Ankara, 1975, s.218.

camii içi, son cemaat yeri, şadırvan, muvakkithâne, minare, imam ve müezzin odaları, musallâ taşı, helâlar.⁶

Türk mimarî tarihi Orta Asya'dan başlayarak ele alındığı zaman, Uygurlar, Büyük İlhanlılar, Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Beylikler devrinden klasik Osmanlı dönemine kadar bozulmadan ve gelişerek devam eden bir çizgi dikkat çekmektedir. XVI. yy. klasik Osmanlı döneminde mimarînin belli bir disiplin altına alındığı ve bir sistem üzerine çalışıldığı görülmektedir. Hiç kuşkusuz devletin ekonomik açıdan gelişimi, pek çok inşaatın yapılmasına, mimar ve yapı ustalarının yetişmesine imkân sağlamış ve bu XV-XVI yy. da en yüksek dereceye ulaşmıştır. Söz konusu dönemin "Klasik" olarak nitelendirilmesinin en önemli nedenleri, plân ve hacimlerin ayrı ayrı sabit kaidelere bağlanmış olması, tezyinatın abartısız biçimde tasarlanıp uygulanması ve büyük sahnları tek bir kubbe ya da yarım kubbelerle örtme yönteminin bulunmasıdır. Klasik üsluptaki camilerin sahnı dört, altı veya sekiz pikpâye üstüne istinat eden büyük bir merkezi kubbe ile örtülmüş ve bu üsluptaki camilerden daha büyük ve ferah bir hacim elde edilmiştir. Ayrıca duvara ve kubbe kasnaklarına daha çok pencere açılmış böylelikle camiye bol ışık verme imkânı doğmuştur. Örnek vermek gerekirse Edirne'deki Üç Şerefeli, İstanbul'daki II. Bâyezid Camii klasik üslubun öncüleridir.⁷

Klasik Osmanlı mimarisi, şüphesiz evrensel boyutlara ulaşmış sanatsal bir olgudur. Osmanlı mimarları, farklı coğrafyalardaki kültür varlıklarının ötesinde, kendi birikimlerini de katarak yeni bir üslup ortaya çıkarmışlardır. Klasik dönem mimarisinde taş, mermer, tuğla, toprak ve ahşap gibi her türlü mimarî malzeme bol miktarda kullanılmakla beraber, Osmanlı mimarları daha çok taşı tercih etmişlerdir. Başka bir ifadeyle taş ağırlıklı klasik dönem Osmanlı mimarisinde diğer malzemeler de yerine göre belirli ölçülerde kullanılmıştır. Camii ve türbelerde kesme taş, medrese, imaret ve ticarî yapıların duvar örgüsünde taş ve tuğla birlikte yer alır. Dış cephe ise Osmanlı eserlerinin simgesi durumundaki kurşunla kaplanmış. Moloz ve tuğla örgülerde bağlayıcı olarak horasan harcıyla, iç mimarîde tuğladan oluşan kemerlerde örtü sistemi

⁶ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi: İstanbul'un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman'ın Ölümüne Kadar**, c.2, TTK Yay., Ankara,1975, s.218.

⁷ Celal Esad Arseven, **Türk Sanatı Tarihi I, Menşeyinden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatları**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, ty., s.220.

olarak beyaz kireç harcı ile sıvanır. Minberler, korkuluk şebekeleri, şadırvan ile sütunlarda değişik cins ve kalitede mermerler yer alır. Kapı, pencere çerçeveleri ile kanatlar ve kepenkler, mahfil ve kürsüler ahşap malzemeden mamuldür.⁸

Klasik Osmanlı mimarisinde cepheler yapıların işlev ve özelliklerine göre farklı şekillerde ele alınır. Özellikle camilerde cepheler, merkezi plan şeması ve örtü sistemine bağlı olarak yatay ve dikey akslarda, farklı kademelerde örülen duvarlarla oluşturulur. Geleneksel yapıların örtüye kadar yükselen yalın cepheleri, klasik dönemin kuzey camilerinde son cemaat yeri, doğu ve batı cephelerde revaklı galerilerle kesilerek bölünür. Genellikle alt sıra pencereler düz atkı taşlı, sağır kemerli; üst sıralar sivri kemerli, alçı şebekeli ve vitraylı olarak düzenlenmiştir. Ana kütle ve iç avluya geçilen taç kapılar, mimarî form ve malzemeleri ile cephelerin en gösterişli elemanıdır.⁹

Klasik dönem Osmanlı yapılarında mimarî unsur olarak süsleme önemli bir yer teşkil eder. Dengeli ve ölçülü bir sistemde mimariyi gölgelemeyecek şekilde ele alınır. Dış cephelerle, minarelerde, duvar örgüsünde kullanılan taş, tuğla veya iki renkli taşın oluşturduğu doğal bezemenin yanı sıra, kemer ve açıklıkların sövelerinde süslemeye yönelik yine renkli taş ve mermer kullanılmıştır. Taçkapı, mihrap ve minare şerefe altlıklarında ve bazı yapıların pendentif geçişlerinde mukarnaslara yer verildiği gözlemlenmektedir. Sütunlarda mukarnaslı veya eşkenar dörtgen motifli başlıklar kullanılmış, minber ve kürsüler bitki veya geometrik motiflerden oluşan örneklerle süslenmiştir. Cami ve türbelerin iç mimarisinde dönem ve önemine göre, zeminden birinci sıra pencere hizasına kadar duvarlar, mihrap ve pencere alınlıkları çinilerle; iç avlu revakları dâhil örtü sistemi kısmen veya tamamen kalem işi örneklerle süslenmektedir. Pencere alınlıklarının yanı sıra, kubbelere de Kur'an ayetleri içeren hat yazılar kullanılmıştır. Kullanılan çinilerinin çoğu sıratlı tekniğinde İznik'te yapılan çinilerdir. Cephelerdeki üst sıralarla, örtüdeki pencerelerde alçı şebekelere tutturulmuş değişik kompozisyonlar içeren renkli camlar (vitray) yerleştirilmiştir. Diğer yapılar da önemine göre aynı veya benzer malzeme ve üslûpla tezyin edilmiştir.¹⁰

⁸ Abdüsselâm Uluçam, "Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi", **Osmanlı**, c.10, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 1999, s.163.

⁹ Abdüsselâm Uluçam, age. s.165.

¹⁰ Abdüsselâm Uluçam, age. s.166.

Klasik dönem Osmanlı mimarisi, cami dışındaki diğer yapılarda da, malzeme, plan ve süslemeler yönünden büyük benzerlikler içerir. Gösteriştan uzak ve etkili kompozisyon egemenliğı olan yapılar daima kubbe ile örtülü olup, pencereler alt katlarda düz, üst katlarda ise kemerlidir. İçten kullanılan çini süslemeler, renkli vitray örnekleri cami dışındaki bu mimarî alanda da görölmektedir.¹¹

¹¹ Şerafettin Turan, “Türk Kültür Tarihi”, **Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne Evrenselliğı**, Bilgi Yay., Ankara, 1990, s.275.

BÖLÜM: 1. XVI. yy. OSMANLI CAMİLERİ VE MİMARÎ ÖZELLİKLER

Önceki sayfalarda da ifade edildiği gibi Osmanlı sanatında, dolayısıyla kültür hayatında önemli bir yere sahip olmuş mimarî yapılar, Osmanlı medeniyetinden günümüze tevarüs eden en kalıcı eserlerin başında gelmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun bütün topraklarında büyük önemi haiz mimarî eserlere rastlamak mümkündür. Türk mimarlığı tarihinde klasik dönem diye adlandırılan XVI. yy. Osmanlı mimarisinde tek kubbeli (mescitler) yapılar devam etmiştir. Dış cephelerde masif görünüş ortadan kalkmış; özellikle yarım kubbe, önemli bir örtü elemanı olmuştur. Yarım kubbenin, ana kubbeye göre konumu ve sayısı başlıca cami tiplerini ortaya koyan temel belirleyicilerden biri olmuştur. Kubbe, yarım kubbe, ağırlık kuleleri, minare, pandantifler, şadırvanlı avlunun plan ve dış görünüşü, mukamas ve çeşitli profiller aynı düşünceye hizmet bu doğrultuda gelişme göstermektedir. Fatih Sultan Mehmet'in döneminde “*Selâtin Camileri*” denen büyük sultan camileri dizisi başlamıştır.¹ Yapılan bu camiler, büyüklükleri ve görkemli duruşları yanında çok minareli oluşları ile de öteki camilerden ayrılmaktadır. Örneğin Sultan dışındaki kişilerin yaptırdıkları camilerde minare sayısının ikiden fazla olmasına izin verilmemektedir. Dönemin mimari anlayışını ve sanatkârlarının üslubunu anlamak için ise öncelikle bu eserleri genel özellikleri ile değerlendirmek gerekmektedir;

Selâtin camileri denildiğinde il olarak adı klâsik devrin öncülerinden biri diye geçen *Bâyezid Camii*’nden bahsetmek gerekir. Caminin banisi, Sultan Bâyezid’dir (886–918/1481–1512). Söz konusu cami ve müştemilâtı olan medrese, mektep, imaret, kervansaray ve hamam İstanbul’un en mühim noktasına 1501–1506 tarihleri arasında yapılmıştır. Mimarının kim olduğu hakkında kesin bir bilgi bulunmayan caminin kubbesi dört fil ayağı ve iki sütuna oturmaktadır. Merkezî kubbenin mihrap ve medhal tarafından iki yanlarında iki yarım ve yanlarında dört kubbe bulunmaktadır. Yanlar, biri merkezî olmak üzere beşer kubbelidir. Bâyezid Camii, 1509 tarihinde vuku bulan zelzeleden hasar gördüğü için tamir edilmiştir. Bir kısmının sonradan yapıldığı

¹ Selçuk Mülâyim, “Osmanlı Mimarisi”, *Osmanlı Ansiklopedisi Tarih Medeniyet Kültür*, c.3, İz Yay., İstanbul, 1996, s.17.

söylenmektedir. Camiin birer şerefeli iki minaresi vardır. Bâyezid Camii'nin üç kapısı, 20 sütuna dayalı 25 kubbeli bir şadırvan avlusu bulunmaktadır. Mabedin sol tarafında Hünkâr Mahfili yer alır. 1736 tarihinde caminin sağ tarafına Şeyhülislâm Veliyüddin Efendi tarafından bir kütüphane yaptırılmıştır. Mihrab üzerinde, büyük kapıda, şadırvan avlusu kapılarında Hattat Şeyh Hamdullah'ın yazısı ile kitabe ve levhaları vardır. Türbede II. Bâyezid defnedilmiştir. Aynı sahada 1857 tarihinde vefat eden Reşid Paşa ile oğullarının medfun bulundukları Büyük Reşit Paşa Türbesi vardır. Hazirede bazı ünlü kişi ve devlet adamları da defnedilmiştir. Külliye bulunan medresenin müderrisliğinin şeyhülislâm olanlara tevcihi şart kılınmıştır. İlk görev, Zembilli Ali Efendi'ye verilmiştir.²

Bir diğer camii ve külliye ise haliç'e hakim bir tepe üzerinde kurulan *Sultan Selim Camii*'dir. Caminin Arapça kitabesinde Sultan Selimin (918–927/1512–1520) emriyle yapıldığı yazılmakta ise de, mabedin Süleyman Kanunî (1520–1566) tarafından babasının vefatına müteakiben Yavuz Sultan Selim adına tamamlattırıldığı türbe kitabesinden anlaşılmaktadır. 1522 de yapımı tamamlanmış olan caminin birer şerefeli iki minaresi vardır. Cami, imaret, mektep tabhâne, ve türbe ile beraber bir külliye olarak bina edilmiştir. Kare plânlı ve tek kubbeli cami, Bursa ekolünün gelişmiş bir örneğidir. Mabedin iki yanında dokuzar kubbeli kısımlar bulunmaktadır. Şadırvan avlusu 18 sütuna müstenid 22 kubbelidir. Ortada sekiz köşeli şadırvan bulunmaktadır. Bazı kaynaklar bu caminin mimarını Sinan olarak göstermekte ise de, arşiv vesikalarından eserin Mimar Acem Ali tarafından yapıldığı anlaşılır. Külliye imaret sonradan yıkılmış ve yerine Kız Enstitüsü yapılmıştır.³

Kanuni Sultan Süleyman tarafından Manisa'da 21 yaşında ölen çok sevdi oğlu Şehzade Mehmet'in anısına bir türbe, camii ve külliye binalarını yaptırmakla görevlendirildiği zaman Mimar Sinan 54 yaşında idi. Yarım kubbe probleminin ilk defa ele alındığı cami olarak bilinen yapı *Şehzâde Camii*'dir.⁴ İstanbul'da merkezî planlı ana mekânın gerçekleştirildiği ilk yapı özelliği taşımaktadır. Bu özellik hem plana hem de dış görünüşe yansımaktadır. Dış görünüşündeki hareket, yan cephelere eklenen revaklarla

² Selçuk Mülayim, "Osmanlı Mimarisi", **Osmanlı Ansiklopedisi Tarih Kültür Medeniyet**, c.3, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.51.

³ Selçuk Mülayim, **a.g.m.**, s.51.

⁴ Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılap Kitabevi Yay, İstanbul, 2004, s.208.

canlandırılıp hafifletilmiştir. Daha sonra yapılan büyük Osmanlı camilerinde tekrarlanacak olan bu eleman ilk kez burada ortaya çıkmış; Bursa üslubunun etkilerinden tamamen uzaklaşmış, ferah bir ibadet alanı elde edilmiştir. Köşelere konan dört küçük kubbe ile kare mekân simetrik ve dengeli bir biçimde örtülmüş durumdadır. Şekil ve anlam bakımından merkezîleştirilen mekân bu ölçekte ilk defa gerçekleştirilmektedir. Dört büyük pâyenin dışarıya, dilimli kubbeleri olan ağırlık kuleleri halinde yansıması kütle kompozisyonunu hareketlendirmektedir.⁵

Kanuni Sultan Süleyman'ın kendi adına yaptırdığı külliye ve camii ise *Süleymaniye*'dir. Türk mimarisinin yükseliş devri eseri olan bu külliye, camiden başka medrese, mektep, darülhadis, darüşşifâ, imaret, tabhâne, bimarhâne, kervansaray, tıp mektebi, hamam, oda ve dükkânlar ile Kanunî Sultan Süleyman ve Hürrem Sultan türbelerini ihtiva etmektedir. Mimar Sinan, kalfalık devrine ait ettiği bu eserine 1550 tarihinde başlamış ve 1557'de tamamlamıştır. Bu kadar kısa sayılabilecek bir zamanda böylesine büyük bir külliyenin yapımı zamanına göre muazzam bir başarıdır. Caminin açılışını Kanunî Sultan Süleyman ve bütün devlet adamlarının hazır bulunduğu bir törende Mimar Sinan yapmıştır. Süleymaniye külliyesinin kurulduğu yer İstanbul'a hâkim bir noktadır. Caminin plânı kareye yakındır. Geniş bir dış avlusu bulunmaktadır. Mer'a kapısı, eski saray kapısı, mektep kapısı, çarşı kapısı, hekimbaşı kapısı, imaret kapısı, kubbe kapısı, taphâne kapısı, ağcı kapısı, harem kapısı adıyla 11 adet kapısı vardır. Dikdörtgen bir plâna sahip iç avlunun, biri merkezde, diğerleri ise yanlarda üç kapısı bulunmaktadır. Merkezdeki kapının iki yanında üçer sırada 12 pencere ve odalar mevcuttur. Zemini mermer döşeli avlunun etrafını 28 kubbeli bir revak çevrelemektedir. Yine iç avlunun ortasında dikdörtgen şeklinde mermer bir şadırvan bulunmaktadır. Bunlardan biri Hünkâr mahfeline, diğeri musallâya çıkar. Merkezî kubbe dört fil ayağına dayanan dört kemer üzerine oturmaktadır. Mihrap ile cümle kapısı tarafında iki yarım kubbe bulunur. Yanlarda ise, fil ayakları arasındaki sütunlara bağlı kemerlerde beşer kubbecik, büyük bir cemaatin toplu halde ibadet edebileceği geniş bir saha temin etmektedir. Caminin dört minaresinden, iç avlunun kuzey cephesinin iki köşesinde bulunan ikisi ikişer şerefelidir. Diğer ikisi ise, caminin arka cephesinin köşelerinde olup, üçer şerefelidir. Minarelerdeki on şerefe, Kanunî'nin 10.

⁵ Selçuk Mülayim, "Osmanlı Mimarisi", **Osmanlı Ansiklopedisi Tarih Kültür Medeniyet**, c.3, İz Yayıncılık, İstanbul, 1996, s.51.

padişah olduğuna işarettir. Caminin mermer işleri, yazıları, çinileri, fildişi ve sedef kakmaları klasik devrin en iyi örneklerindendir. Caminin sağ tarafındaki sokakta ilk mektep ve medreseler bulunur. Bu binalar halen Süleymaniye Umumî Kütüphanesi'dir. Köşede bulunan Tıp medresesi son yıllarda tamir edilmiş ve dispanser olarak kullanılmaktadır. Onun karşısındaki bimarhâne de imar görmüş ve bugün askerî matbaa olarak kullanılmaktadır. Kuzey cephedeki imaret ise halen Türk ve İslâm Eserleri müzesidir. Caminin mihrabı önüne tesadüf eden sahada Kanunî Sultan Süleyman'ın türbesi bulunmaktadır. Sekiz köşeli bir plân üzerine inşa edilen türbe, etrafı revaklı olup 28 sütuna dayanmaktadır. Türbe methalinin iki duvarı nefis klasik devir çinileriyle süslenmiştir.⁶

(955/1548) yılında yapılmış ve diğer adıyla İskele Camii olarak bilinen *Mihrimah Cami* de dönemin önemli eserleri arasında yer alır. Cami teras üzerinde yükselerek çevresine hâkim olan bir eserdir. Bir külliye halinde; medrese, tabhâne, imaret ve sıbyan mektebiyle birlikte inşa edilen cami, meyilli büyük bir zemin üzerindeki son cemaat yeri çatısı, bunun hemen arkasında yükselen iki minaresiyle dikkati çeker. Arka planda yükselen ana mekân kütesi bu görüntüye eklenerek oldukça heybetli bir mimarî sergiler. Taş duvarlarla kurşun kaplamalı örtü sistemi her cephede etkilidir.⁷

(980/1572) yılında yapılan, eğimli arazi şartlarını en iyi şekilde değerlendiren büyük bir külliyeinin çeşitli yapıları ayrıntılı bir planlamayla yerleştirilen *Sokullu Camii*, altı desteğe oturan büyük bir kubbeye örtülmektedir. Yapıda, daha önce denenmiş olan uygulamaların topluca değerlendirildiği görülmektedir. Kütle kompozisyonunda, yukarıya doğru çıkıldıkça kendisini belli eden sekizgen gövde, devasa bir kubbeye taçlandırılmakta, eşit aralıklarla dört köşeye konan minareler merkezi hareketin etkisini güçlendirmektedir. Çevresinde darülkurra, darülhadis, sıbyan mektebi ve arasta bulunmaktadır. Kubbeyi çevreleyen payandalar hareketi artırmaktadır.⁸

İstanbul'un önemli eserlerinden biri olan *Sultanahmet Camii* ise farklı fonksiyonlara sahip pek çok yapının çevrelediği büyük bir külliyeinin merkezî yapısıdır. Ölçüleri

⁶ Selçuk Mülâyim, "Osmanlı Mimarisi", **Osmanlı Ansiklopedisi Tarih Kültür Medeniyet**, c.3, İz Yay., İstanbul, 1996, s.55,57

⁷ Selçuk Mülâyim, **a.g.m.**, s.57

⁸ Selçuk Mülâyim, **a.g.m.**, s.59.

itibariyle cami, Şehzâde ve Süleymaniye camilerinden sonra İstanbul'a uygulanmış en büyük projedir. Genişçe bir dış avlunun içinde, Mimar Sinan'ın öğrencisi Mehmet Ağa (1012–1028/1603–1618), tarafından yapılan (1027–1617) cami, ölçülerindeki olgunluk dolayısıyla dikkat çekmektedir. Düzenli bir akış halinde kubbelerin istiflenişi, özellikle Marmara Denizi yönünden çok etkileyici görünüş sunar.⁹

Genel özellikleri ile Klasik devir Osmanlı mimarisi ve döneme yansıyan sanat anlayışı ele alındığında söylenebilecek en önemli özelliğin gösterişten uzak, sade homojen bir yapıda olması ve üslup birliği içerisinde bulunması demek doğru olacaktır.

1.1. Dönem Mimarları

Osmanlı dönemi, Anadolu Türk mimarisi bütününde özel bir konuma sahiptir. Bu özel ve belirgin yere konulmasında, Osmanlıların sağladığı ekonomik imkânlar ile devletin imar ve bayındırlık faaliyetlerini çok düzenli ve etkili bir merkezi örgüt eliyle organize etmesinin payı büyüktür. Nitekim başkent İstanbul'da doğrudan saray teşkilatına bağlı olarak görev yapmış ve taşradaki çeşitli alt kuruluşları vasıtasıyla etkinlik alanı genişlemiş Hassa Mimarlar Ocağı, Osmanlı mimarlık üslubunun oluşmasında takdire şayan bir rol oynamıştır. Söz konusu Hassa Mimarlar Ocağı'nın ilk kuruluş tarihi tam olarak bilinmemektedir. Buna rağmen İstanbul'un fethiyle birlikte, yoğun bir yapı faaliyetlerine başlandığı tekzip edilemez bir gerçektir.¹⁰

Selçuklu, Beylikler ve erken Osmanlı dönemlerinde mimariyle ilgili sanatçılar genellikle serbest ve ordu ile gezen gruplar halinde çalışmışlardır. Sınırların genişlemesinin ve topraklar üzerinde hızla gelişen şehirleşmenin ardından ise Hassa Mimarlar Ocağı'nın kurulmasına ihtiyaç duyulmuştur. Osmanlı arşiv belgelerinde Hassa Mimarlarından ilk kez XVI. yy.da söz edilmeye başlandığı görülmektedir. Daha sonra bu teşkilatın alt dalları da kurulmuştur. Tıpkı saraya bağlı olan Ehl-i Hiref Teşkilatı'nda olduğu gibi, Hassa Mimarlar Ocağı'nın da görevi öncelikle maaşlı ve kadrolu sanatçıların sarayın ve saray çevresinin ihtiyacını karşılaması şeklinde olmuştur. Ayrıca ülke sınırları içindeki tüm askerî yapılarındaki yapım ve onarım da doğrudan Hassa

⁹ Selçuk Mülâyim, “Osmanlı Mimarisi”, **Osmanlı Ansiklopedisi Tarih Kültür Medeniyet**, c.3, İz Yay., İstanbul, 1996, s. 67.

¹⁰ Zeki Sönmez, “Osmanlı Mimarisinin Gelişiminde Hassa Mimarlar Ocağı'nın Yeri, Örgütlenme Biçimi ve Faaliyetleri”, **Osmanlı**, c.10, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 1999, s.184.

Mimarlar Ocağı'nın görevleri arasında bulunmuştur. İncelenen belgelerde, Osmanlılarda imar, bayındırlık faaliyetlerini ülke genelinde denetleyen altı adet mimarlık kuruluşunun varlığı görülmektedir. Hassa Mimarlar Ocağı, Ordu Mimarları, Eyalet Mimarları, Bölge Mimarları, Kent Mimarları, Vakıf Mimarları olarak çeşitli alanlara ayrılmakta, bu mimarî alanlar Hassa Mimarlar Ocağı tarafından görevlendirilmekte ve denetlenmektedir.¹¹

Topkapı Sarayı Arşivi'nde 9706 ve 10141 numaralı kaynaklarda Hassa Mimarlığı'nın çeşitli defter kayıtları görülmektedir. Bu defterlerde, mimarların saray teşkilâtı içindeki görevleri ve aldıkları ulufeleri (ücret) tespit edilmiştir. Ücretlerini Hazîne-i Âmire'den alan Hassa mimarları çavuşlar, tabibler, şıkkı evvel, şıkkı sani defterdarları, hazine kâtipleri, mîrâhûrlar ile saray memurları içinde bulunurlardı.¹² Mimarbaşı bu gruplar içerisinde en fazla ulufe alsa da, bunun diğer devlet görevlilerine verilen miktar karşılığında düşük olduğu gözlenmektedir. Örneğin “941/1534'de Mimarbaşı 55 akçe yevmiye alırken, Emir-i Âlem 200, Mîrâhûr-ı Büzürk 150, Ser-Gurebâ-i Yesâr 120 akçe ulufe dir. Mimar Ağa'nın ulufesi 933/1526'da 45 akçe iken, 941/1534'de 55, 960/1552'de ise 65 akçe olmuştur.”¹³ Mimarbaşları aldıkları ücretlerin yanı sıra yaptıkları inşa ve tamirlerden gelen ‘harc-ı mimarî’ ücreti almakta, ayrıca İstanbul'daki Rum, Ermeni ve Yahudilere ait evlerden aldıkları aidatlar da mimarbaşlarının diğer gelir kaynakları arasında bulunmaktadır. Mimarbaşına ait elbiseler, yiyecek, içecek ve yakacakları, atları için gerekli ot ihtiyaçları devlet hazinesinden karşılanmaktadır. Mimarbaşının yönetimi altında olan Hassa Mimarlar Ocağı'nın mevcudunun XVI. yy. sonuna kadar sabit tutulduğu gözlenmektedir:¹⁴

¹¹ Abdülkadir Dündar, “Osmanlı Mimarisinde Vakıf Mimarları”, **Prof. Dr. Haluk Karamağralı'ya Armağan**, Ankara, 2002, s.119.

¹² Orhan Erdenen, “Osmanlı Devri Mimarları Yardımcılar ve Teşkilatları”, **Mimarlık Dergisi**, sy.27, Ocak 1961, s.15.

¹³ Erhan Afyoncu, “XVI. yy. Hassa Mimarlar Ocağı”, **Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı**, İzmir, 1999, s.207.

¹⁴ Erhan Afyoncu, **age**. s. 207.

Tablo 1. XVI. Yüzyıl boyunca Hassa mimarlarının yıllara ve konumlarına göre sayılarının ve aldıkları ücretlerin şeması

Tarih	Ocak Mevcudu	Müslüman Mimar Sayısı	Gayr-ı Müslim Mimar Sayısı	Maaşları (yevmiye): en düşük-en yüksek (akçe olarak)
1512	7(?)	—	—	(?)
1525–26	17	17	—	7–23
1533–34	13	11	2	7–50
1536	7	5	2	8–50
1537	9	6	3	8–60
1548	8	5	3	8–33
1604–5	39	23	16	4–37

Hassa mimarları maaşlarını küçük ruznâmçe kaleminden almaktaydılar. İnşaat faaliyetleri ve seferlerdeki hizmetleri sebebiyle maaşlarına zam yapılırdı. Öğrenci olarak ocağa girenler mimarbaşı ve kıdemli mimarların yanında yetişerek, Hassa Mimarlar Ocağı'na girerlerdi. Müslüman olamayan öğrencilerin de bu ocakta görev yaptıkları görüldüğü gibi mimarların kendi meslekleri dışında başka (Dergâh-ı âlî çavuşluğu, defterdarlık katipliği v.s.) alanlarda çalıştığı da bilinmektedir. Bu teşkilatta saray mimarları dışında, Yeniçeri Ocağı ve Tersâne-i Âmire'de görev yapan mimarlar ile şehir ve sefer mimarları da bulunmaktadır.¹⁵

Hassa baş mimarın yönetimi altındaki Hassa Mimarlar Ocağı'nın ana elemanları şu şekilde sıralanabilir: hassa mimarlar kethüdası, kalem kâtibi, mimarlar, minareciler, mermerciler, taşçılar, sıvacılar, neccârlar (marangozlar), nakkaşlar (bezemeciler). Ayrıca gerektiğinde bu ocağa mimariyle ilgili, örneğin bennâ (duvarcı ustası), sergtraş (taşyontucu), mutallâ (sıvacı), harrât (çıkırıkçı), cassâs (kireççi), hazzâr (biçici), lağımger (lağımçı), haddât (demirci), camger (camcı), mülebbin (kerpiççi), sürbger (kurşuncu) gibi başka kişilerde katılabiliyordu. “Ocakta görev alan mimar sayısı zaman içinde sık sık değişmiş, 934–935/1527–1528’de sayıları on dört olarak saptanırken, 1043–1044/1633-

¹⁵ Erhan Afyoncu, “XVI. yy. Hassa Mimarlar Ocağı”, Prof Dr İsmail Aka Armağanı, İzmir 1999, s.210.

1634'te kırk üç olmuştur.”¹⁶ Şehre gelen her cins inşaat malzemesini ve bu malzemeyi satan dükkânları, çini imalâthânelerini, donanma için gerekli keresteleri, mermer ve taş işlenilen yerleri, malların iyi kalitede olup olmadıklarını kontrol etmek de Hassa mimarlarının görevleri arasında yer alır.¹⁷ Aynı şekilde devletin yaptırdığı tüm inşaat planları ve onarımlar, vakıflara ait yapıların inşaat ve tamirleri, azınlık halkın dini yapılarının onarımı, başkent İstanbul'un devlet inşaatları ve onarımlarını, sivil inşaatların denetimi, şehircilik faaliyetlerinin yürütülmesi, ordu sefere çıktığında inşaat-onarım, ustaların ve işçilerin ücretlerini tespit etmek mimarlar teşkilatının görevleri arasındadır.¹⁸ “932/1525 yılından başlayarak divan kayıtlarında adlarına rastlanan Osmanlı baş mimarları görev yaptıkları tarihlere göre şöyle sıralanmaktadır:

Mimar Acem Ali (927–944/1520–1537), Mimar Sinan (944–997/1537–1588), Mimar Davut Ağa (997–1007/1588–1598), Mimar Dalgıç Ahmet Ağa (1007–1012/1598–1603), Mimar Sedefkâr Mehmet Ağa (1012–1028/1603–1618), Mimar Ömer Ağa (1012–1028/1603–1618), Mimar Kasım Ağa (1032–1044/1622–1634, 1049–1053/1639–1643, 1055–1062/1645–1651), Mimar Hasan Ağa (1033–1048/1623–1638), Mimar Mustafa Ağa (1054–1055/1644–1645, 1055–1062/1645–1651, 1062–1079/1651–1668), Mimar Ali Ağa (1076–1079/1665–1668), Mimar Abdi Ağa (1086/1675), Mimar Ahmet Ağa (1085–1090/1674–1679), Mimar İbrahim Ağa, (1090/1679), Mimar İsmail Ağa (1091–1096/1680–1684), Mimar İlyas Ağa (1097/1685), Mimar Hasan Ağa (1097–1098/1685–1686), Mimar Ahmet Ağa (1098–1100/1686–1688), Mimar Hüseyin Ağa (1100–1103/1688–1691, 1694–1698), Mimar Hacı Ömer Ağa (1103–1691, 1105–1106/1693–1694), Mimar Hasan Ağa (1107/1695), Mimar Hacı Hasan Ağa (1108/1696), Mimar İbrahim Ağa (1109/1697), Mimar Mehmet Ağa (1109–1110/1697–1698), Mimar Elhac Hüseyin Ağa (1112/1700), Mimar İsmail Ağa (1113/1701), Mimar Ömer Ağa (1113/1701), Mimar İbrahim Ağa (1130/1717), Mimar Kayserili Mehmet Ağa (1137–1150/1724–1737), Mimar Ahmet Ağa (1163–1167/1749–1753), Mimar Mehmet Tahir Ağa (1178/1764), Mimar Nurullah Efendi

¹⁶ Zeki Sönmez, “Osmanlı Mimarisinin Gelişiminde Hassa Mimarlar Ocağı'nın Yeri, Örgütlenme Biçimi ve Faaliyetleri”, **Osmanlı**, c.10, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 1999, s.184.

¹⁷ Orhan Erdenen, “Osmanlı Devri Mimarları Yardımcılar ve Teşkilatları”, **Mimarlık Dergisi**, sy.27, Ocak 1961, s.17.

¹⁸ Zeki Sönmez, **age**. s.185.

(1209/1794), Mimar Mehmet Rasim Efendi (1237/1821), Mimar Abdulhalim Efendi (1240–1247/1824–1831)”¹⁹

Osmanlı döneminde yapılan birçok sayıdaki mimari esere rağmen, mimarların yetiştirilme tarzları ve kimlikleri hakkındaki bilgiler yeterli değildir. Hassa Mimarlar Ocağı’nın geometri, hesap, fizik, statik, gibi mühendislik ve mimarlık kavramlarının nasıl çözümlendiği de ayrıntılı biçimde bilinmemektedir. Meslek sırrı düşüncesiyle bilgilerin gizli tutulduğu, mütevazılık gereği çoğu eserlere de imza atılmadığı bir başka gerçekliktir. Selçuklu döneminden beri ahilik ve lonca adıyla meslek örgütlerinin bulunduğu, her meslek grubunun kendine özgü kurallar içinde davranmak zorunda olduğu ve sanatkârların usta-çırak ilişkisi içinde yetiştikleri bilinmektedir. Önceki mimarlardan Sinaneddin Yusuf’un, Mimar Hayreddin veya Yakup Şah’ın nasıl yetiştikleri hakkında bilgi bulunmasa da, sonraki dönemlerde, mimarlar hakkında az da olsa (örneğin, Mimar Acem Âli’nin ölümü üzerine Hassa baş mimarlığı görevine Mimar Sinan getirildiği gibi) bilgi edinebildiğimiz vakfiyeler mevcuttur.²⁰ Ele geçen kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre dönemin mimari üslubunun oluşmasında Mimar Sinan dışında iki sanatkârın daha adı geçmektedir: Mimar Davut Ağa (997–998/1588–1598) ve Mimar Dalgıç Ahmet Ağa (1007–1012/1598–1603).

Mimar Davud Ağa (997–998/1588–1598): Yukarıda da değinildiği gibi XVI. yüzyıl her alanda olduğu gibi sanatta da klasik devir olarak adlandırılmaktadır. Davut Ağa’nın doğduğu yer ve yıl, ailesi, gençlik çağları hakkında yeterli bilgiye sahip değiliz. Topkapı Sarayı Has bahçe’deki mimarî okuldan yetiştiği zannedilmektedir.²¹ Mimar Sinan’ın yanında yetişen ve onun vefatından sonra 1588’de “sermimâr-ı âlem” olan Davut Ağa’nın nerede ve hangi tarihte dünyaya geldiği meçhul olmakla beraber önceki çalışmaları hakkında da bilgi bulunmamaktadır. Davut Ağa, Mimar Sinan’ın mimarbaşılığı döneminde, 983–984/1575–1576 ve 984–985/1576–1577 yıllarında Suyolu nazırlığı görevinde, aynı zamanda dergâh-ı muallâ çavuşları arasında bulunmaktaydı. Eyüp kadılığına 28 Muharrem 984’te (27 Nisan 1576), 14 Safer 984, 23

¹⁹ Zeki Sönmez, “Osmanlı Mimarisinin Gelişiminde Hassa Mimarlar Ocağı’nın Yeri, Örgütlenme Biçimi ve Faaliyetleri”, **Osmanlı**, c.10, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 1999, s.184.

²⁰ Abdüsselâm Uluçam, “Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi”, **Osmanlı**, c.10, ed. Güler Eren, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 1999, s.168.

²¹ Muzaffer Doğan, “Mimar Davut Ağa’nın Hayatı ve Eserleri”, **Türkiyat Mecmuası**, Osman Yalçın Matbaası, İstanbul, 1955, s.179.

Safer 984, 24 Safer 984 tarihli hükümlerin hepsinde Suyolu nazırı olarak dergâh-ı Âlî çavuşu Dâvut Ağa'nın adı geçer. Nitekim tamamı 984/1576'da kayda geçen pek çok hükümle Davut Ağa'dan suyollarının ve köprülerinin ve suyollarına zarar veren yapıların keşifleri istenmektedir. Yine 27 Cemâziyelâhir 985/1 Eylül 1577 tarihinde İstanbul kadısı ile şikk-ı sâni defterdarı Hasan ve dergâh-ı muallâ çavuşu Sinan Çavuş'a çıkarılan bir hükümde, Davut Ağa'dan şikâyetler geldiği, ev sahiplerine rüşvet karşılığı su kolaylıkları sağladığı ileri sürülmüş ve bu hususun araştırılması istenmiştir.”²² Mimar Davut Ağa dergâh-ı Âlî çavuşluğunu sürdürdüğü yıllarda İran'a sefere çıkar. Bu sefere ordu ile birlikte yüze yakın ustanın da iştirak etmesi gerekmemiştir. İki yıl süren güçlüklerle dolu seferden sonra İstanbul'a dönen Davut'a Ağa yeniden Mimar Sinan ile çalışmaya devam eder. Sultan III. Murat döneminde Sarayburnu sahilinde İncili Köşk'ü ve Sirkeci'de Beyazıd Köşkü'nün yerine Sepetçiler Köşkü'nü yapan Davut Ağa'nın köşkün içini muhteşem İznik çinileriyle süslemiştir.²³

Davut Ağa'nın, önemli eserlerinden biri olarak İstanbul Fatih Çarşamba'daki Mehmed Ağa Camii'ni inşa ettiği görülür. Bundan başka yine Çarşamba'da 994/1586'da Mehmed Ağa'ya ait bir hamam yapmıştır. Ayrıca Topkapı'da yapılan Ahmed Paşa Camii'nin inşaatında emeği geçtiği sanılmaktadır. Takkeci Camii ile Cerrah Mehmed Paşa Camii'ni yaptığı ve Bahçekapı'daki Yeni Cami'nin plânlarını hazırlayarak temellerini attığı bilinmektedir.²⁴ Davut Ağa'nın yapıtlarından, “Koca Sinan Paşa, Siyavuş Paşa, Defterdâr Mehmed Paşa türbeleri, büyük bir olasılıkla Edirne'deki Selimiye Arastası ve Sıbyan Mektebi, Koca Sinan Paşa Külliyesi, Gazanfer Ağa Medresesi ve Külliyesi, İstanbul Çarşıkapı'da Koca Sinan Paşa Türbesi” en önemlileridir. İstanbul Çarşıkapı'da Koca Sinan Paşa Türbesi önündeki sebilde de Mimar Davud Ağa'nın ismi yazmaktadır. Bu yapılar Osmanlı Klasik dönemini tamamlayan yapılar olduğu kadar, Mimar Davud Ağa'nın tasarım ve yeteneğinin de önemli kanıtlarındandır.²⁵ Başka bir ifadeyle Davut Ağa, Mimar Sinan ile başlayan klasik üslubu kendi yenilikleriyle sürdüren usta mimarlarımızdan olduğunu kendi eserleriyle göstermektedir. Mimar Davud Ağa'nın ölüm sebebi kesin bir şey söylemek

²² Semavi Eyice, “Dâvud Ağa”, **TDV. İA**, c.9, İstanbul, 1994, s.24.

²³ Ahmet Refik, **Türk Mimarları**, Sander Yay., İstanbul, 1977, s.62.

²⁴ Muzaffer Doğan, “Mimar Davut Ağa'nın Hayatı ve Eserleri”, **Türkiyat Mecmuası**, Osman Yalçın Matbaası, İstanbul, 1955, s.184.

²⁵ Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.351.

mümkün değildir. Bazı kaynaklar ölüm sebebinin veba salgınına bağlarken, başka bir kaynakta Vefa meydanında katledildiği ifade edilmektedir. Kabrinin nerede olduğu ise bilinmemektedir.²⁶

Mimar Dalgıç Ahmet Ağa (1007–1012/1598–1603): Dalgıç Ahmet Ağa, Davut Ağa'nın (1007–1012/1598–1603) ölümü üzerine onun yerine Hassa baş mimarlığı görevine getirilmiş, 1014/1606 tarihine kadar mimarbaşı olarak kalmıştır. Orduda serdengeçti, Dergâh-ı Âlî çavuşu olarak görev yapmış; Erzurum, Şam ve Halep beylerbeylikleri, Davut Ağa'nın mimarbaşılığında Suyolcu Nazırlığı, mimarbaşılıktan ayrıldıktan sonra Silistre Sancak Beyliği yapmış; hassa mimarlığı yanında sedefkârlık yapmak, isyan bastırmak için savaşmak zor görevleri arasındadır. Bu, hassa mimarbaşılığının bir sanatçı görevi değil, bir idari görev olduğunun kanıtıdır. Mimar Sinan büyük bir inşaat döneminde mimarbaşı olduğu ve ustalığını sultana kanıtladığı için başka idari işlerle uğraştırılmamış olmalıdır. Ahmet Ağa, Suyolcu Nazırı olarak da İstanbul'un suyollarının yaparak, Topkapı Sarayı'nın tamirlerinde bulunmuştur. Üzerinde çalıştığı en önemli yapı, şüphesiz Davut Ağa'nın projelendirdiği fakat bitiremediği Yeni Cami inşasına 1008–1012/1599–1603 tarihleri arasında devam etmiş olmasıdır. Yapı yarım kaldığı zaman, zemin kata kadar yükselmiş durumdaydı. O yine Davut Ağa'nın yarım bıraktığı III. Murat Türbesi'ni de tamamlamıştır. Mehmet Ağa gibi sedefkârlık da yapan Dalgıç Ahmet Ağa, Murat Türbesi'nde sedef kakmalı kapının sanatkârıdır. Üzerinde kendi imzası vardır.²⁷

“Topkapı sarayı padişah hamamı, Harem dairesinde Valide Sultan ve Dârüssaâde Ağası odaları tamiri, Eski Saray'da padişah odasının billûr camlarla tezyini, Enderun ve Bîrun odalarının cam ile örtülmesi, ağalar, teberdârlar ve bîmar odalarının tamiri, Galatasaray Ağası Köşkü tamiri, mutfak ve helvahânenin yenilenmesi, İbrâhim Paşa Sarayı'na gılman odaları yapımı ve bazı tamirat, yeniçeri odaları, Büyük Istabl-ı Âmire, Şeyh Vefâ Meydanı'nda Küçük Istabl-ı Âmire binaları, Beşiktaş Kavak ve Dil iskeleleri, Atmeydanı'ndaki fırınlar, Kâğıthane'de Baruthâne, Sultanahmet'te Aslanhâne-i Hâssa, Divanyolu'nda Sinan Paşa ve Mirza Baba türbeleri, Fethiye Camii, Büyük ve Küçük Ayasofya Çarşısı'ndaki Karabaş Tekkesi ve yeniçeri ağası sarayı onarımları Dalgıç

²⁶ Muzaffer Doğan, age., s.187.

²⁷ Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.352.

Ahmed Ağa tarafından yapılan yapım işleri tamamlanan eserlerdir. Belgeye göre bu çalışmaların İstanbul kâğıdı üzerine resimleri de yapılmıştır.”²⁸ Anadolu’da Kalenderoğlu isyanına karşı görevlendirilen Dalgıç Ahmet Ağa 1017/1608’de yaralanmış ve bir süre sonra da ölmüştür.²⁹

²⁸ Deniz Esemeli, “Dalgıç Ahmet Ağa”, **TDV. İA.**, c.8, İstanbul, 1993, s.432.

²⁹ Ahmet Refik, **Türk Mimarları**, s.101.

BÖLÜM: 2. XVI. yy. OSMANLI ÇİNİLERİ

İstanbul'daki büyük yapıların iç mekânlarında görülen ve Türk-İslâm sanatında zirveye ulaşan en renkli iç ve dış mimarî süsleme unsuru olan çini sanatına ait örneklerle, özellikle İznik çinileriyle karşılaşmak mümkündür. İznik, Orhan Gazi tarafından fethedildikten (1331) sonra önemli bir kültür merkezi haline gelmiş; Erken Osmanlı Çağı'nın temel mimarî eserleriyle bayındırlık faaliyetine hız kazandırmıştır. Yine Anadolu'da ilk Türk başkenti olma onurunu Malazgirt zaferinin (1071) hemen ardından elde etmiş İznik, Erken Osmanlı Çağı'nın kültür merkezi olma durumunu, XV. yy.'dan sonra çini, seramik üretimindeki ünü ile pekiştirmiştir.¹

Söz konusu yapılarda karşılaşılan çinilerin önemli bölümünün İznik ürünü olması, Mimar Sinan gibi ünlü bir mimarın İznik'teki çinilerin kalitesini tercih etmesine bağlanmaktadır. Gerek bu tercih, gerekse İznik'in denizyolu ile sipariş edilen çinileri İstanbul'a daha kolay ulaştırabilme olanağı, İznik'te XVI. yy. boyunca söz konusu sanatın gelişmesini olumlu yönde etkilemiştir. İznik çini ve seramiğinin dönüm noktalarından birisi de şüphesiz XVI. yy. ortalarında devletin sahip olduğu siyasi ve ekonomik gücün sanat ortamına katkısıdır. Anıt eserlerin iç mekânlarında kullanılan duvar çinilerinin Hassa Mimarlar Ocağı'ndaki ve Saray Nakkaşhânesi'ndeki tasarımlarının üretim yeri olarak İznik'in seçilmesi ve Çinicibaşı denetiminde bir loncanın önem kazanması, atölye sayısının üç yüzlere kadar çıkmasını, siparişler geldiğinde bunların tamamının bir arada çalışmasını gerektirmiştir. Seramikte ulaşılan altyapının duvar çinisinde de başarı ile uygulanması siparişlerin İznik atölyelerinden karşılanmasını sağlarken, henüz porselen üretimine geçememiş olan Avrupa'da İznik seramiklerinin değerli ithal ürünler olarak kullanımından önce duvar süsü haline gelmesine yol açmıştır.²

XVI. yy. Osmanlı yapılarında görülmekte olan çini süsleme programının gelişimini üç aşamada incelenmektedir. Birinci aşama, XVI. yy. başından İstanbul Şehzade Mehmet Külliyesi'nin yapım tarihi olan 1547'ye kadar olan dönemdir. Bu dönemde, yapım aşamasında önemli bir yeri olmadığı çini panoları daha çok XV. yy. özellikleri göstermektedir. İkinci aşama ise 1547–1575 yıllarını, dolayısıyla

¹ Ara Altun, “İznik Çiniciliği”, **Tarih Boyunca İznik**, ed. Işıl Akbay, Halil İnalçık, Oktay Aslanapa, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 2004, s.237.

² Ara Altun, *age.*, s.240.

Mimar Sinan'ın Hassa Mimarlar Ocağı'nda mimarbaşı olduğu bir dönemi kapsar. Nitekim Mimar Sinan tarafından yapılan cami ve türbelerde yoğun bir çini süslemeyle karşılanmaktadır. Üçüncü aşama ise Selimiye Camii'nin inşasından başlayarak yüzyıl sonuna kadar olan dönemi kapsamaktadır. Mimar Sinan tarafından saray ve çevresi için inşa edilen XVI. yy. eserlerde, özellikle Mimar Sinan'ın mekân araştırmalarına girdiği yapılarda, öncelikle bu yapıların mimari özelliklerini öngören bir mimari süsleme programı vardır. Klasik Dönem yapılarında görülen söz konusu bilinçli düzenleme, XVII. yy. mimarisinde tamamen ortadan kalkmıştır.³

XVI. yy.'da çini, mimari yapının dışında son cemaat yerinde ya da avlu revaklarının pencere alınlıklarında, türbelerin kapı revaklarının her iki yan duvarında, pencere alınlık veya etraflarında, mihraplarda ve ender olarak mukarnaslarda ya da mihrap üstlerinde, minber ve minber külahlarında, ayaklarda, pandantiflerde ve kemer içleri veya kemer aralarındaki üçgenlerde görülür.⁴ Kubbe, yarım kubbe, tonoz gibi örtü elemanlarının hiçbirisinde çini süsleme kullanılmamış; örtü elemanlarının yapı içindeki hâkimiyetinin ağır bir çini süslemeyle örtülmesinden kaçınılmıştır. Çiniler bu mimari yapıların dışında ise, çini süsleme son cemaat yerlerinde bulunan pencere ve kapı alınlıklarında, girişin iki yanındaki duvar kaplamalarında ve ya nadir de olsa minarelerin şerefe altlarındaki dolgularda görülür.⁵

Yapıların bir kısmında çini süsleme, sadece mihrapta bulunmakla beraber, bazılarında sadece alınlıklarda, bazılarında bütün duvarlarda, bazılarında ise sadece mihrap duvarında kullanılmıştır. Mimar Sinan'ın, mimarî ile mimarî süslemede bütünlük sağlayan duyarlılığından, kendinden sonra gelen hassa mimarları da etkilemiştir. Kaliteli bir teknik ve zarif desen anlayışı ile yapılan Klasik Dönem Osmanlı çinilerine, artık natüralist bir anlayışla çizilmiş lâle, gül goncası, gül, karanfil, sümbül, süsen ve nergis gibi çeşitli çiçekler, bahar dalları, çiçek açmış ağaçlar, üzüm salkımları, selvi

³ Filiz Yenişehirlioğlu, **On Altıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi**, Erdem, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1985, s.475.

⁴ Nermin Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim, Mekân-Satın, Renk Ve Perspektif Açısından Bakış", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1-2**, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1988, s.539.

⁵ Şerare Yetkin, "Mimar Sinan Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1-2**, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1988, s.479.

hatta elma ağaçları zenginlik katmıştır. Tabii ki bunlara, hançer biçiminde kıvrılmış sivri dişli yaprakları ve aralarında çeşitli duruşlarda bulunan hayvan figürlerini de eklemek gerekir. Bu zenginleşmede hiç şüphesiz, Osmanlı zengin desen anlayışının ortaya çıkmasında önemli katkıları bulunan, saraya bağlı nakkaşların yaratıcılıkları büyük rol oynamıştır.⁶ Saray nakışhânesinin güçlü bir sanatçının yönetiminde olması, onun yaratıcı kişiliğinin bütün sanat dallarında kendini göstermesine sebep olmuştur. Örneğin XVI. yy. saray nakışhânesinde Kanunî'nin Nakkaşbaşı Karamemi, çeşitli sanat dallarında, bu arada da mimarî süslemenin önemli bir kısmında etkili olmuş; XVI. yy. ortasından itibaren Osmanlı süsleme sanatlarında görülen doğaya dönüş Mimar Sinan'ın eserlerine de yansımıştır. Nakkaşbaşının adının bilinmesine rağmen, uygulamayı yapan sanatçılar anonim kalmış, malzeme ve teknikte ise her zaman geleneksel süslemeye bağlı kalınmıştır. Başka bir ifadeyle, serbest bir çalışmaya daha elverişli olan sanat dallarında, örneğin çinicilikte, stilize mevcut olmakla birlikte, tabiattaki özelliklerine sadık kalınmış, bitkisel süslemeye çok fazla yer verilmiştir.⁷ Ayrıca giderek daha zoru başaran Sinan'ın mantığı, tezyinatı kendi çizgisine uyduğu ölçüde kabul etmiştir.⁸

2.1. Teknik Özellikler

XV. yy.'dan itibaren İznik çinilerinde asıl ünü sağlayacak olan bir teknoloji değişimi yaşandığı son araştırmalardan anlaşılmaktadır. Kil yoğunluklu hamur yerine kuvars yoğunluklu, sert ve beyaz hamur bu değişikliğin temelini oluşturmaktadır. Yine daha yüksek ateşte pişirim, fırınlama teknolojisinde de bir değişime işaret etmektedir. XVI. yy.'ın ilk yarısında ise, çinideki tekniğin öncelikle altıgen levhalarda değişmeye başladığı görülür. Biçim yine altıgenlerden oluşur fakat teknik artık sır altıdır.⁹ Bunları göz önünde bulundurmak suretiyle Mimar Sinan dönemi çiniciliği teknik yönden iki ayrı grupta incelenebilir:

⁶ Şerare Yetkin, "Çini", **İslam Ansiklopedisi**, c.8, İstanbul, 1993, s.329.

⁷ Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1-2**, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1988, s.465.

⁸ Selçuk Mülâyim, "Osmanlı Mimarisinde Çininin Konumu", **Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları**, Sanat Derneği Yay., İstanbul, 1996, s.119.

⁹ Ara Altun, "İznik Çiniciliği", **Tarih Boyunca İznik**, ed. Işıl Akbay, Halil İncalcık, Oktay Aslanapa, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara, 2004, s. 239.

2.1.1. Renkli Sır Tekniği (Cuerda Seca)

Osmanlı döneminin çini imalat merkezi olan İznik'teki kazılarda renkli sırla yapılmış çiniler sadece ufak parçalar halinde bulunmuştur. Büyük olasılıkla Bursa, Edirne ve İstanbul eserlerindeki renkli sır çiniler, yapıların yakınında kurulan geçici atölyelerde üretilmiştir. Nitekim desen ve kalite bakımından her üç kentte bulunan çinilerin farklı özellikler göstermesi de buna işaret eder.¹⁰

Çok renkli boyalı sır tekniği (renkli sır tekniği), bu dönemin başından itibaren çinilerde kullanılan yegâne tekniktir. Renkli sır tekniğinin, İspanya'da uygulanan örneklerde farklı renkte olan sır aralıkları iplikle sınırlanır, fırınlama esnasında bu iplikler yanarak yok olur. Bu nedenle bu tekniğe kuru iplik anlamına gelen "cuerda seca" adı verilir. XV. yüzyılın renkli sır tekniği XVI. yüzyılda özellikle İstanbul'da devam ettirilmiştir.¹¹ Söz konusu tekniğin uygulandığı en güzel örneklerden biri Kara Ahmet Paşa Camii çinileridir.¹²

“İstanbul'daki Sultan Selim ve Şehzadeler Türbesi'nde (1522), Bozhöyük Kasım Paşa Hamamı'nda (1526) vb. çeşitli yapılarda da büyük ustalıkla uygulanan renkli sır tekniği çiniler kullanılmıştır. Serbest kuvars ve yüksek silis oranlı kırmızı hamurla yapılan bu çinilerde, desen hamura basılarak veya kazılarak işlenir. Baskı kalıbına göre kabartma desenler de üretilebilir. Çini kurutulduktan veya fırınlandıktan sonra, üzerine astar kullanılmadan mavi, firuze, lacivert, siyah, beyaz, sarı, mor veya eflatun, fıstık yeşili renkli sırlarla desen boyanır. Renkli sırla işlenmiş desenlerin birbiri içine karışmaması için aralarına balmumu veya nebati yağ, mangan karışımı sürülür. Çiniler fırınlanınca balmumunun erimesi ile şekiller arasındaki konturlar çini hamurunun renginde kırmızı olarak belirir. Nebati yağ karışımında ise siyah konturlar meydana gelir. Bazen sırlı satırların arasında, çini mozaikte olduğu gibi mat kırmızı, sert macun gibi kısımlar da görülür. Böylelikle renk programına kiremit kırmızısı da katılmış olur. Çiniler hazırlandıktan sonra son olarak yer yer altın yaldızla süslenir. Renkli sır boya-

¹⁰ Gönül Öney, “Çini ve Seramik”, **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2003, s.723.

¹¹ Şerare Yetkin, “Çini”, **İslam Ansiklopedisi**, c.8, İstanbul, 1993, s.329.

¹² Nermin Sinemoğlu, “Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu**, İstanbul, 1988, s.243.

mayla yapılan çinilerde tekniğin getirdiği kolaylık nedeniyle karmaşık ve sıkışık bitkisel desenler, çiçekler, kıvrım dalları, nesih ve sülüs ayet ve kitabe yazıları işlenebilmiştir”.¹³

2.1.2. Sır Altına Boyama Tekniği

XVI. yy. çini motiflerinde görülen önemli üslup değişikliği teknik gelişime de bağlı olduğunu daha önce ifade edilmişti. Yüzyılın ortasına kadar “Renkli Sır” adı ile bilinen teknik, ikinci yarısında ise “Sıraltı” tekniği uygulanmıştır.¹⁴

Bu yüzyılda büyüyen Osmanlı coğrafyasında aynı oranda artan mimarî eserler ve içinde bezeme unsuru olarak kullanılan çinilerin, estetik olarak her hangi bir şey kaybetmediği halde teknik olarak daha seri ve kolay üretilmesinden dolayı sır altı tekniği tercih edilmiş olabilir.

Sır altı tekniği çizim açısından büyük kolaylık sağladığı için, yüzyılın ikinci yarısında birdenbire natüralist bir anlayış ortaya çıkmış ve hızlı bir gelişme göstererek gerçek bir Türk süsleme sanatının temsilcisi olmuştur.¹⁵

“Kazılarla ele geçen çini fırınlarının kuyu gibi çukur içine kazılan ateşhaneleri 16. yüzyıla kadar dikdörtgen formudur ve üzerleri beşik tonozla örtülüdür. 16. yüzyılda ise dairesel planlı olan ateş hanelerin pişirme hacimleri kubbeli örtüye sahiptir. Bunlarda daha yüksek ısı elde edilebilir. Osmanlı çini ve seramiklerinde hammadde doğal kildir. Kilin iyi cinsi açık renk (krem, kirli beyaz), ikinci kalitesi ise kırmızıdır. Hamur, bol ölçüde kilin yanı sıra fritlidir. Genellikle 900–1260 derece civarında fırınlanırlar. Erken devirde hâkim olan kırmızı hamurun yerine, 15. yüzyılın sonları ve 16. yüzyıl örneklerinde kaliteli beyaz hamur kullanılmıştır.”¹⁶

Sır altı tekniği XVI. yy.’ın ikinci yarısında üstün kalitede ürünler vererek, XVIII. yy.’da çiniciliğin bozulmasına kadar uygulanan başlıca teknik olmuştur. Bu teknikte çok silisli,

¹³ Gönül Öney, “Çini ve Seramik”, **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2003, s.723.

¹⁴ Nermin Sinemoğlu, “Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu**, İstanbul, 1988, s.243.

¹⁵ Nermin Sinemoğlu, age., s.243.

¹⁶ Gönül Öney, “Çini ve Seramik”, **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2003, s.723.

gri ve sarıya çalan, ince ve oldukça hafif beyaz bir hamur kullanılmıştır. Hamura istenilen biçim verilebilmesi için de kil veya kireçli beyaz balçık katılmıştır. "Renkli sır" tekniğinde kullanılan hamurlarda olduğu gibi, bu hamurlara da önemli miktarda kurşun eklenmiştir. Söz konusu hamurun belirgin özelliği hazırlandıktan sonra fırınlanıp astarlanmasıdır.¹⁷ Sır altı tekniğinde öncelikle çini levhalara bir astar çekilir, sonra istenen örnek dış çizgileriyle çizilir ve içleri arzulanan renklerle boyanır. Renklendirme aşaması biten çini levha, sır içine daldırılıp kurutulduktan sonra fırına verilir. Fırında ince bir cam tabakası halini alan saydam sıran altında bütün renkler parlak bir biçimde ortaya çıkar. Bu dönemde renklerin arasına ancak yarım yüzyıl kadar sürecek olan orijinal bir mercan kırmızısı da katılır.¹⁸ Silivrikapı'daki İbrahim Paşa Camii, Mimar Sinan'ın son dönem eserleri ve Ramazan Efendi Camii çinileri bu teknik özelliklerini göstermektedir. Sır altı tekniğinin içerisinde yer alan, ancak uygulamadaki renk tercihinden dolayı farklı isimlerle anılan çini gruplarına gelince bunları üç başlık altında değerlendirmek mümkündür.

2.1.2.1. Mavi-Beyaz Grubu

"Mavi-beyaz" grubu olarak isimlendirilen çini ve seramikler XIV. yy.'ın sonlarından XVI. yy.'ın ortalarına kadar İznik ve Kütahya atölyelerinde üretilmiştir. Bu çini ve seramikler, porselene benzeyen silika yoğunluklu sert, pürüzsüz ve beyaz hamur üzerine titizlik ve ustalıkla işlenen desenlere sahip yüksek kaliteli çini ve seramiklerdir. Pürüzsüz ince ve şeffaf bir sır altında mavi tonlarıyla yapılan desenlendirme bu gruba adını vermiştir. Desenler genelinde beyaz zemin üzerine maviyle uygulanır. Ender olarak zeminin koyu mavi olduğu da görülebilir.¹⁹ XVI. yy.'a ait örneklerde ise, daha açık mavi, firuze ve hatta eflatun renkleri de kullanılmıştır.²⁰

XVI.-XVII. yy.'da başta İznik'te ve onu izleyen Kütahya'da, çini fırınları, atölyeleri bulunmakla birlikte, Şam'da ve Diyarbakır'da da aynı üslup özellikleri taşıyan çinilerin yapıldığı görülmektedir. Bazı fermanlar da ise İstanbul'dan saray kullanımı

¹⁷ Nermin Sinemoğlu, "Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu**, İstanbul, 1988, s.243.

¹⁸ Şerare Yetkin, "Çini", **İslam Ansiklopedisi**, c.8, İstanbul, 1993, s.329.

¹⁹ Gönül Öney, "Çini ve Seramik", **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2003, s.723.

²⁰ Gönül Öney, age., s.723.

için seramiklerin yanı sıra, Mimar Sinan'ın Süleymaniye Camii'ni ve daha birçok eseri bezemek maksadıyla büyük miktarda çini sipariş edildiğini kanıtlamaktadır.²¹

2.1.2.2. "Şam Tipi" Grubu

Bu teknik XVI. yy.'ın ortalarına doğru seramikte ve seramiğe oranla daha az olarak da çinide kullanılır. Karakteristik kırmızılı İznik çinilerinden renk olarak fark gösterse de desen, kalite özellikleri tamamen aynı bir çini grubudur. Üstün kaliteli grupta beyaz zemin üzerine mavi, lacivert, zeytin yeşili eflatun, gibi renkler kullanılır. Bazı örneklerde bu renkler beyaz yerine lacivert zemin üzerinde yer alır. Bunlara benzer çiniler, Şam'daki çeşitli eserlerde görüldüklerinden dolayı eski yayınlarda "Şam işi" olarak adlandırılmaktadır.²² Mavi-beyazlardan daha gerçekçidir. Sır altı tekniğinde yapılan bu çini ve seramikler, çini hamuru ve sıran kalitesi bakımından mavi beyazlara benzemektedir. Eski kaynaklarda sadece Şam'da üretildikleri kabul edilen bu çinilerin, İznik kazılarında bulunan sayısız örnekler sonucunda, asıl üretim merkezlerinin İznik olduğu anlaşılmıştır. İznik örneklerinin özellikle kullanım seramiği alanında oluşu dikkat çekmektedir.²³ Suriye'nin 1516-1517'de Osmanlı İmparatorluğu'na katılmasının ardından, Suriye'deki Osmanlı yapılarını süslemek için yeni bir çini atölyesi açılmış ve bu ihtiyaçtan doğan atölyede, büyük olasılıkla İznik'ten giden ustalar tarafından Şam'da da çini imal edilmesine başlanmıştır. Bu durumdan ötürü eskiden "Şam işi" olarak adlandırılan İznik çinilerinin burada yapılmasına yol açmaktadır. Şam tipi İznik çini ve seramiklerinde desenler, klasik Osmanlı sanatının realist çiçek yapraklarından oluşmaktadır.²⁴

2.1.2.3. Kırmızılı İznik ve Kütahya Çinileri

XVI. yy.'ın ortalarından itibaren ve XVII. yy.'da görülen bu çini ve seramikler hamur, sır ve teknik açısından Şam tipi çinilerin uzantısı durumundadır. İznik kazılarında çıkan sayısız örnekler bunların da kökenini İznik'e dayandırılmıştır. Bunlar beyaz renk hamur üzerinde, sır altı tekniğinde uygulanan ve Şam tipi çinilerden daha canlı olan mavi, lacivert, firuze, yeşil, siyah, eflatun renklerin yanı sıra mercan kırmızısı

²¹ Gönül Öney, "Çini ve Seramik", **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2003, s.723.

²² Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.445.

²³ Gönül Öney, age., s.723.

²⁴ Mehmet Özel, **Geleneksel Türk El Sanatları**, Kültür Bakanlığı Yay., s.95.

ile de tanınmaktadır. Yukarıdaki renklerin tamamı her zaman bir arada kullanılmasa da, sır altında hafif kabartmalı olan kırmızı renk en benzer özellikleri olmaktadır.²⁵ XVI. yy.'ın başındaki örneklerde Çin etkili motifler ağırlık kazanırken, daha sonraki kırmızılı İznik çinilerinde tipik Klasik Osmanlı çiçek bezemelerinin fazlaştığı görülür. Osmanlı devri seramik ve çini sanatının en fazla ilgi gören belirgin örnekleri olan kırmızılı çiniler, XVI. yy.'ın ortalarından XVII. yy.'ın sonuna kadar İznik'te üretilmiş, İznik'e destek ikinci merkez ise Kütahya olmuştur.²⁶

2.2. Kompozisyon Özellikleri

Bir mimarî yapının programı kadar süslemesi de önemlidir. Mimarinin ana hatlarına bağlı kalınarak yapılan mimarî süsleme, Mimar Sinan yapılarında mekân sorunu çözümlemeleriyle birleşerek Klasik Dönem Osmanlı mimarisinin özgün üslûp özelliklerini oluşturmuştur. XVI. yy.'a ait cami ve türbelerde çini süslemesinin yerini mimarî elemanlar belirlemekte, mimarî elemanların arasına yerleştirilen simetrik panolar duvarda hareketlilik sağlamaktadır. Bu elemanlar çini süslemenin taşıyıcıları oldukları gibi, süslemenin çerçevesini oluşturarak panolarının ritmini, yüksekliğini, genişliğini ve yönünü belirler.²⁷ XVI. yy.'da Kanunî Çağı'nda duvarlara kaplanan çini, duvarların üst kısmında yapının alt ve üst bünyesinin birbiri ile olan ilişkisini yazı kuşağı gibi belirli bir motif ile bağlar.²⁸ Kompozisyonlar uygulandıkları alanın şekline göre biçimlenir, çerçeve yapan bordur çinileri mimarî elemanların dış hatlarına taşmazlar. Kompozisyonlarda bordür desenlerinin de aynı alan içerisinde kullanılması çini desenlerinin alana göre hazırlandıklarını açıklar. Mimarîye bu kadar sıkı bağlı bir süslemenin, mimarînin yapısı ile bütünleşmesi belli bir estetik duruşun göstergesidir.²⁹

XVI. yy.'ın ikinci yarısı çini bezemenin altın dönemidir. Bu çağın çini bezemesinin

²⁵ Gönül Öney, "Çini ve Seramik", **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalçık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2003, s.723.

²⁶ Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.443.

²⁷ Filiz Yenişhırlıoğlu, "On altıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi", **Erdem**, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1985, s.475.

²⁸ Nermin Sinemoğlu, "Kanuni Dönemi Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili", **Sanat Tarihi Yıllığı V (1972-1973)**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, İstanbul, 1973, s.251.

²⁹ Şerare Yetkin, "Mimar Sinan Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni", **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1-2**, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul, 1988, s.484.

genel özellikleri şöyle özetlenebilir: Renk skalası zengindir. Döneme damgasını vuran en önemli renk mercan kırmızısıdır. Yedi renge kadar kullanılabilen bu sıraltı çinileri, yeni görülen hafif kabartmalı tatlı bir sıraltı mercan kırmızısı güzelleştirir.³⁰ Çinilere adını veren mercan kırmızısı, XVII. yy.'da giderek soluklaşmaya başlar ve yüzyılın sonunda yok olur. İznik çini ve seramiklerinin ününün sağlayan kendinden kabarıp parlak kırmızı rengin, kısa süreli olarak görülmesi çeşitli nedenlere bağlanmaktadır. İznik kazılarında çıkan sonuçlara göre bu, maden oksit rezervinin tükenmesi ile açıklanabilir.³¹

Kırmızının yanı sıra kullanılan diğer renkler beyaz, mavi, firuze, mor yeşil ve siyahtır. Bu çinilerde şeffaf, temiz, üstün kaliteli bir sır kullanılır. Seramik ve çinide aynı renklerden istifade edilir. Natüralist bitkisel desenler çok tercih edilmektedir. Çok başarılı kompozisyonlarla Osmanlı'ya özgü realist lale, karanfil, gül goncası, gül, menekşe, sümbül, bahar dalları, narçiçeği, şakayık, elma ve selvi ağaçları, üzüm sarmaşıkları, çiçek buketleri, vazolar, kandiller, iri kıvrık dişli yapraklar, madalyonlar, celi-sülüs yazılar ve hayvan figürleri yapılar adeta cennet bahçesi görünümü kazandırır. Çintemanî ve bulut motifleri sık sık görülmektedir.³²

Bütün bu motiflere ilave olarak da seramiklerde çeşitli kalyon, yelkenli, hayvanlı desenleriyle de karşılaşılır. Stilize yelkenlilerde dalgalanan bayraklarla, araya serpiştirilmiş bulut motifleriyle çok renkli kompozisyonlar yaratılır. Hayvanlı örneklerinde Selçuklu dönemi hayvan figürlerini hatırlatan, özellikle çiçeklerle çevrelenmiş kuş, tavuskuşu, aslan-geyik, aslan-boğa veya kaçışan tavşan, geyik, köpek gibi av hayvanları, sfenks, maymun, balık figürleri kullanılmıştır. XVI. yy.'da İznik ve Kütahya çinileriyle bezenmiş bazı önemli yapılar şunlardır: İstanbul'daki Süleymaniye (957-965/1550-57), Rüstem Paşa (969/1561), Sokullu Mehmet Paşa (979/1571), Kılıç Ali Paşa (996/1585), Takkeci İbrahim Ağa (1591), Ramazan Efendi camileriyle Edirne Selimiye Camii (979-982/1571-74), yine İstanbul'daki Sultan Süleyman (974/1566) ve Hürrem Sultan (966/1558) türbeleridir. Bu eserler dönemin en başarılı çini

³⁰ Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.442.

³¹ Filiz Yenişehirluoğlu, "On Altıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi", **Erdem**, T.C. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, 1985, s.475.

³² Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.445.

kompozisyonlarıyla süslenmiştir.³³

Bu dönemde mercan kırmızısının ortaya çıkmasıyla I. Selim döneminin sarı rengi kullanılmaz. Mimarî bezeme açısından söz konusu devrin en büyük yeniliği desenin, tek çini tasarımıyla yetinmeyen ve sınırları aşan duvar resmi gibi alansal kompozisyonlara dönüşmesidir. Geneline 24x24 cm büyüklüğündeki kare çiniler, 14x20 cm veya 8.5x2.5 cm ebadındaki bordur çinileriyle çevrelenen büyük kompozisyonlar meydana getirirler. Uzaktan bakıldığında birbirine benzer görülen çinili duvarlar, kemerler, söveler, destekler, pencere ve kapı aralıkları, son cemaat cepheleri, mihrapları, kubbe kasnakları detayda farklı desenlere sahiptir. Farklı desenli çiniler bir araya gelerek büyük kompozisyonlar oluştururlar. Bu desenler saray nakkaşhânesine bağlı “hasa nakkaşları” tarafından üretilerek İznik ve Kütahya atölyelerine gönderilmekteydi.³⁴ Cami ve diğer yapıların duvarlarını süsleyen bu çini pano desenleri nakkaşhânelerde, kuşkusuz mimarî üzerinden ölçüler alınarak hazırlanmıştır. Bu dönemde kullanılmakta olan mercan kırmızısı 1552’de Bursa’da yapılan Şehzade Mustafa Türbesinde ve 1550–57 arasında yapılan Süleymaniye Camii’nde de kullanılmıştır. Ayrıca klasik dönemdeki çinilerde, vurucu bir kırmızının varlığına karşın mavinin egemen olduğu söylenebilir.³⁵

Buraya kadar anlatılanları özetlemek gerekirse XVI. yy.’ı, Türk bezeme sanatlarının büyük değişikliklerin yaşandığı bir dönem olarak nitelendirmek mümkündür. Kanunî döneminde güçlü sanatçıların yönettiği saray nakkaşhânesinin yeni akımlarda önemli rol oynadığı da bir gerçektir.³⁶

Kanunî’nin saltanat yılları, Osmanlı sanatında büyük sanatkârların ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu güçlü sanatkârların arasında, başta Mimar Sinan’ın yanı sıra, çini desenlerini yaratan XVI. yy. nakkaşlarından, kıvrak hançer gibi yapraklı ve hatayî gruplu saz üslubunun öncüsü Şah Kulu’nun ve yine gerçekçi lale, karanfil, sümbül çiçekli üslubun öncüsü Müzehhip Kara Memi’nin isimlerini zikretmek mümkündür.³⁷

³³ Mehmet Özel, **Geleneksel Türk El Sanatları**, Kültür Bakanlığı Yay., s.97.

³⁴ Gönül Öney, “Çini ve Seramik”, **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara, 2003, s.723.

³⁵ Doğan Kuban, **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.443.

³⁶ Yıldız Demiriz, “Sinan’ın Mimarisinde Bezeme”, **Mimarbaşı Koca Sinan’ın Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1**, İstanbul, 1988, s.466.

³⁷ Gönül Öney, “Çini ve Seramik”, **Osmanlı Uygarlığı II**, haz. Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı,

Dönem üzerinde dikkatli bir inceleme yapıldığı zaman, yeni motif veya kompozisyonların, önce kitap süslemelerinde uygulandığı, daha sonra da beğeni kazanması ile birlikte malzeme ve tekniğin gerektirdiği değişik alanlarda tekrarlandığı görülür. Bu ise, saray nakkaşhânesinin çeşitli sanat dallarında, bu arada da mimarî süslemenin önemli bir kısmında etkili olduğunu gösterir. Hassa Nakkaşhânesi'nin güçlü bir sanatçının yönetiminde olması, onun yaratıcı kişiliğinin bütün sanat dallarında kendini göstermesi sonucunu doğurur. Yine XVI. yy. ortalarından itibaren Osmanlı süsleme sanatlarında doğaya dönüş kendini göstermiştir. Mimar Sinan'ın eserlerinde de görülen bu durumda, serbest bir çalışmaya daha uygun olan sanat dallarında, örneğin çini sanatında stilize yapılmakla beraber, tabiattaki özelliklere de sadık kalınmıştır.

Sinan Dönemi yapılar süslemeleri açısından incelendiğinde, dini mimarî dışındaki örneklerin süsleme açısından oldukça zayıf olduğu görülmektedir. Çininin yoğunluğu yapıdan yapıya göre değişiklik arzetsen de pek çok camide iç alınlıklar çinidir. Pandantiflerin çinili olduğu örnekler de çoğunluktadır.³⁸

XVI. yy.da görülen kompozisyon çeşitleri şunlardır;

Kompozisyon, öğelerin belirli düzen ve kurallar çerçevesinde bir araya gelerek sanat eserine oluşturmastır. Toplumların yaşam tarzlarından, tarihi birikimlerinden, kültürlerinden kaynaklanan farklılıklar ortaya koydukları eserlere yansır. Yüzyıllardan bu yana süre gelen tecrübelerle Türk süsleme sanatında, motifler en mükemmel şekilde sadeleştirilerek kompozisyonlarda zengin bir çeşitliliğe yol açmıştır. Nitekim toplumların yaşadığı onca coğrafi, idari, dini, değişime rağmen, orijinal, ayrı bir Türk sanat eseri olarak kompozisyon sadeliği, ahengi, abartıdan uzaklığı dikkat çeker. Kompozisyon düzenlemelerinde oranlar ve denge çok önemlidir. Bu tasarımlarda hem kompozisyonun bütün ile hem de parçaların birbirine oranlarında mükemmel dengeler kurulmuştur.³⁹ Bu bakımdan kompozisyonu üç ana başlık altında irdelemek mümkündür:

Ankara, 2003, s.723

³⁸ Yıldız Demiriz, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", **Mimarbaşı Koca Sinan'ın Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1**, İstanbul, 1988, s.467.

³⁹ İlhan Özkeçeci, **Türk Sanatında Kompozisyon**, İlhan Özkeçeci Yay., İstanbul, 2008, s.13.

1. Serbest Kompozisyon
2. Simetri Kompozisyon
 - a) Ters Simetri

1. *Serbest Kompozisyon*: Kompozisyonda tasarım yapılacak saha belirlenir. Desen bu alan içinde tasarlanarak bitirilir. Desenin başlangıç ve bitiş noktası vardır. Simetri ve tekrar bulunmaz. Monotonluk yoktur. Desen saha içinde serbest bir biçimde dolaşır. Eğer çıkış noktası hatayî grubundan bir motif değilse (taş, bulut, yaprak) birden fazla çıkış verebilen bir motif ile yapılmışsa kompozisyonda birkaç helezon yer alabilir.⁴⁰ Çini panoların kitâbe açmaları, köşebent ve şemse gibi ayrılmış pafta içlerinde, duvar tabaklarında, lake kitap kaplarında, kitap sanatlarında beyne's-sütûr olarak tabir edilen satır aralarına serbest kompozisyonlar tercih edilmektedir.⁴¹

2. *Simetrik Kompozisyon*: Simetri kompozisyon birden fazla tekrarı olan bir kompozisyon çeşididir. Desen uygulanacak saha, eşit şekilde parçalanarak sahanın bir parçası üzerinden hazırlanır. $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, veya artan kesirlerin katlanmasıyla çizilen simetri kompozisyonda desenin başlangıç ve bitiş noktaları bellidir. Aynı zamanda simetrik kompozisyon pano özelliği de taşır. Pano özelliği taşıyan desenlerde, desen sahası büyükse tekrardan ve tekdüze çizilmiş helezonlardan kaçınmak için bu sahası küçük bölümlere ayrılabilir.

a) Ters Simetri: Ters simetri kompozisyon hemen hemen simetri kompozisyonla aynı özelliklere sahiptir. Ancak simetri kompozisyondan farklı olarak katlanan parça, önce sağ-sol daha sonra yukarı-aşağı çevrilerek iki tur döndürülür. Bu nedenle orta eksenin alt bölümü üste, üst bölümü de alta geleceğinden orta eksenindeki motifler tam olarak çizilmez.⁴²

3. *Ulama (Raport) Kompozisyon*: Dört taraftan da çoğaltılarak sonsuz büyüklükte yüzeyleri kaplayabileceğimiz bir kompozisyon çeşididir.

⁴⁰ Gülnihal Küpeli, “**II Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı**”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, M.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, Güzel Sanatlar Ens., İstanbul, 2007, s.386

⁴¹ İnci A. Birol, **Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbe Altı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 2008, s.308.

⁴² Gülnihal Küpeli, **age.**, s.391.

Tasarlanacak alan belirlenir ve istenilen ebatta eşit parçalara bölünür. Parçalar iki ya da dört yöne katlanarak desen tamamlanır. $\frac{1}{2}$ veya $\frac{1}{4}$ olarak desen hazırlanır. Bu kompozisyon çeşidi Ramazan Efendi Camii çinilerinde sıkça görülen kompozisyon türüdür.

BÖLÜM: 3. RAMAZAN EFENDİ CAMİİ ve MİMARÎ YAPISI

Resim 1. Ramazan Efendi Camii Eski Görünüşü

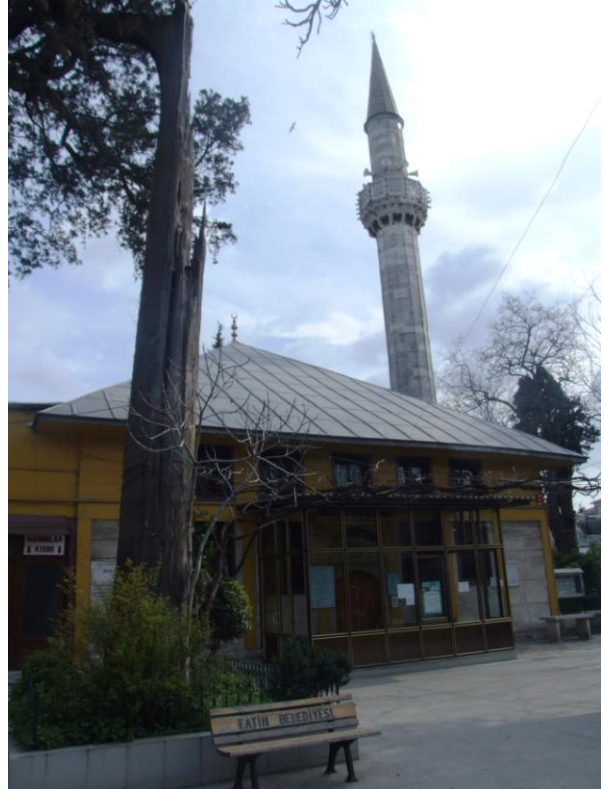


Fatih Koca Mustafa Paşa'da Arabacı Beyazıt Mahallesi, Ramazan Efendi Sokak 1191 ada, 30 parselde bulunan Ramazan Efendi Tekkesi (Bezirgân tekkesi) 994/1586 tarihinde Bezirgânbaşı Hacı Hüsrev Çelebi tarafından, Şeyh Ramazan-ı Mahfî

(ö.1025/1616) adına Halveti Tekkesi olarak vakfedilmiştir. (Resim 1) Tekke 1301/1885 tarihinde tamir görmüş, harap olan selamlık kısmının enkazı 1934 tarihinde kaldırılmıştır.¹

Resim 2. Ramazan Efendi Camii Yeni Görünüşü

Günümüzde Ramazan Efendi Camii adıyla tanınmakta olan eser, küçük olsa da sanat değer açısından çok önemli bir konuma sahiptir.(Resim 2) Kitabesinin bazı yazarlar tarafından farklı okunması anlaşmazlıklara yol açmıştır. (Resim4) Semavi Eyice yazdığı makalede “Ayvansaraylı Hüseyin Efendi'nin *Mecmua-i Tevarih*'inde de metni verilen bu tarih şu şekildedir:



¹ Esin D. İşli, “İstanbul Tekkeleri Mimarisi, Eklentileri ve Restorasyonu”, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1998, s.131.

Hamdülillâh Murad Hân-ı zamân

Adlile oldu şöhre-âfâk

Görünüş

Hassa ihrâk olunca hem-çu nucûm

Bu binâ câmi için nice çırak

Hacı Hüsrev gulâm-ı Hâce İmâd

Böyle hayrâta oldu istishkâk

Yaptı bu câmi’i ki ehl-i safâ

Oldular hem ibadete müştak

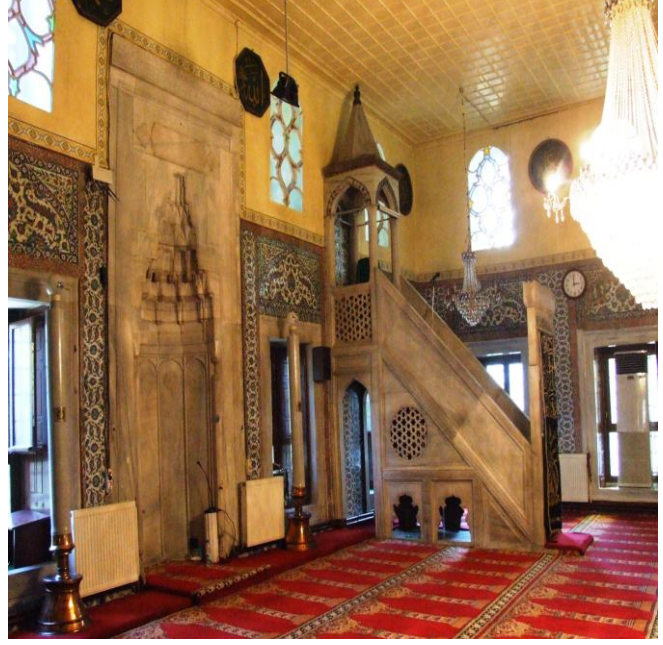
Tekye-gâh-ı mesâkin-i fukârâ

Geldi bûnyâd nice tâk û revâk

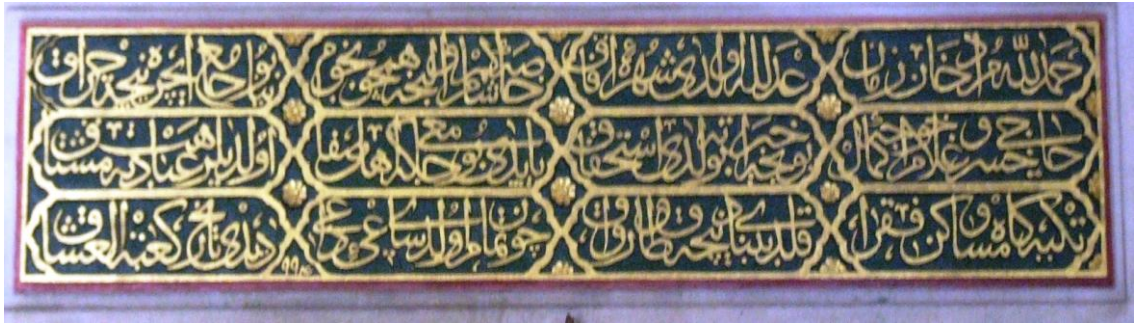
Çün tamâm oldu Sâ’î dâ’î

Dedi târih “Kâ’betü’l-uşşâk”.

Resim 3. Ramazan Efendi Camii İçten



Resim 4. Ramazan Efendi Camii Kitabesi



“Bu manzum tarih, cami ve beraberindeki tekkenin, Sultan III. Murad (1574–1595) zamanında Hâce İmâd adlı bir kişinin yetiştirmesi Hâce Husrev tarafından, *Kâ’betü’l-uşşâk* (Âşkların Kâbesi)’in ebcedine göre 994/1585–1586)

yılında yaptırıldığını bildirmektedir. Kitabedeki Hacı (Hâce) terimi ise o çağda tüccarlara verilen bir unvandır.²

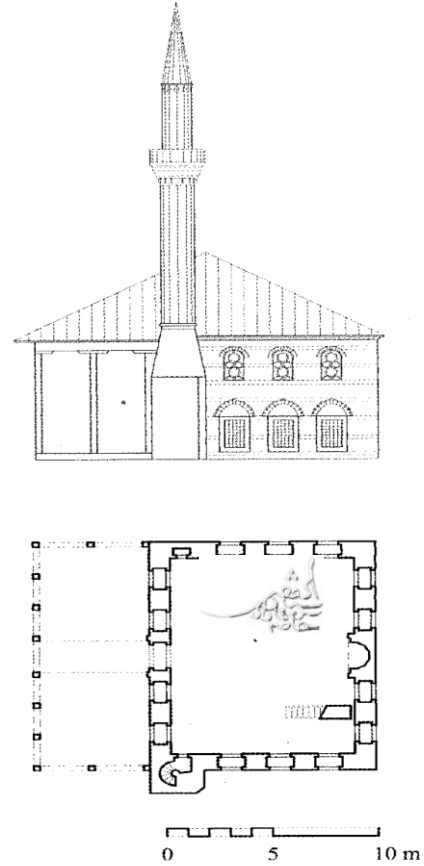
“*Hassa ihrak olunca hem-çu nûcûm*” mısrasından, aynı yerde mevcut bir mescidin yanmasından sonra, Mimar Sinan’a bu güzel caminin Hâce Hüsrev tarafından yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Ancak İbrahim Hakkı Konyalı’nın iddiasına göre, bu kitabe yanlış okunmaktadır ve üçüncü mısrada ihrâk (yangın) kelimesi olmadığı gibi, *Îmâd* adı da *Kemal* olarak düzeltilmelidir. Caminin kitabesinin Ayvansaraylı Hüseyn Efendi tarafından okunuş ve yazılışında tereddütler olduğuna işaret eden İbrahim Hakkı Konyalı bazı ad ve kelimeleri daha değişik bir biçimde kaydetmiştir. Böylece ortaya aydınlatılması gereken bir durum çıkmaktadır. İstanbul Üniversitesi’nde Osmanlıca

Resim 5. Mimari Çizim

okutmanı Hüsameddin Aksu, bahis mevzuu olan kitabeyi yeniden inceleyerek, metni şu şekilde okumanın doğru olacağını söylemiştir:

Hamdülillâh Murâd Hân-ı zamân
Adlile oldu şöhre-i âfâk
Hassa-i **durr-i** şâm olunca hem-çu nûcûm
Bu binâ câmi için nice çırâk
Hacı Hüsrev gulâm-ı Hâce **Kemâl**
Bunca hayrâtâ oldu istishkâk
Yaptı bu cami’i ki ehl-i safâ
Oldular hem ibâdete müştâk
Tekye-gâh û mesâkîn-i fukarâ
Kıldı bünyâd nice tâk û revâk
Çün tamâm oldu Sâ-i-i dâ’i
Dedi tarih “Kâ’betu’l-uşşâk (994/1585–1586)

Bu duruma göre, Hâce Husrev Camii bir yangından

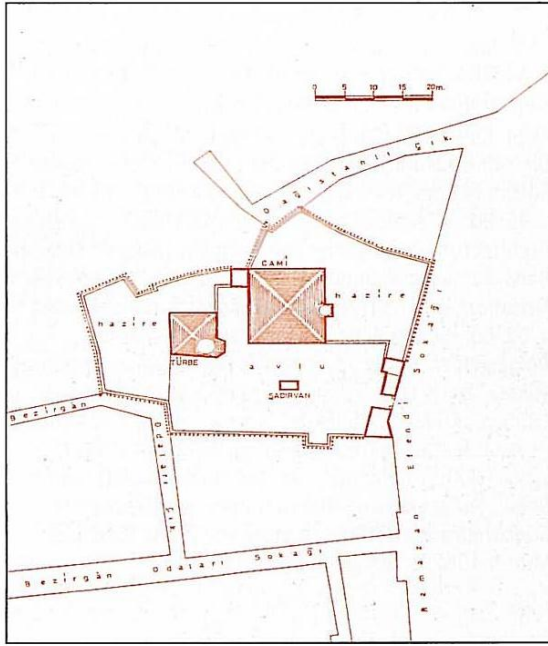


² Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy. 2, İş Bankası Kültür Yay., 1989, s.13.

sonra yeniden yapılmadığı gibi, Husrev Çelebi, Hâce İmâd değil Hâce Kemal adlı kişinin yetiştirmesidir.”³ Fakat yeni okunuşunda İbrahim Hakkı Konyalı’nın verdiği metin ile Hüsameddin Aksu’nun metni arasında bazı farklılıklar söz konusu olduğunu göz önünde bulundurarak, bunun sanat tarihi açısından ayrı bir inceleme konusu olduğu söylenebilir.

Camimiz Bezirgân Hacı Hüsrev Çelebi tarafından 1586’da Halvetiyye Ramazaniye pîri Şeyh Ramazan (Ramazaneddin el-Mahfî) Efendi (1542-43/1616) için yaptırılmıştır. Günümüzde mevcut olan camii-tevhithânenin başlangıçta çilehâne (halvethâne), türbe şadırvan ve hazîreden başka şu anda mevcut olmayan on üç adet derviş hücresi ile diğer tekke müstemilatını da barındırdığı anlaşılmaktadır. Yapıların zaman içinde geçirmiş olduğu onarımlar ve tadilatlar hakkında ayrıntılı bilgiye sahip olmak mümkün değildir. ⁴

Resim 6. Ramazan Efendi Cami Mimari Plan



Klasik dönemde asıl yaygın olan ibadetayın şekli mekânının Osmanlı mescidi biçiminde tasarlanmış olan mescit, tekkeler ve camii tekkelerdir. Bunlar kâgır duvarlı ve çatılıdır. İstanbul’daki birçok örnek arasında, Mimar Sinan’ın tasarlamış olduğu Fatih Dırağman Tekkesi (1541), Balat Ferruh Kethüda Tekkesi (1562–63), Yedikule Hacı Evhad Tekkesi (1585) ile Kocamustafa Paşa Bezirgân (Ramazan Efendi) Tekkesi (Halvetiyye-

Ramazaniyye Asitanesi 1586), ayrıca Topkapı dışında Takkeci Tekkesi (1591–92) gösterilebilir.⁵ (Resim 3)

³ Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy. 2, İş Bankası Kültür Yay., 1989, s.14.

⁴ Baha Tamlan, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikler”, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul, 1990, c.4, s.131.

⁵ Baha Talman, “Osmanlı Mimarisinde Tarikat Yapıları, Tekkeler”, **Osmanlı Uygarlığı** 1, ed. Halil İnancık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı Yay., İstanbul, 2003, s.299.

Caminin diğerk bir adı camiye komşu olan tekkenin, ilk şeyhinin Ramazan Efendi olmasıyla bağlıdır.⁶ 949/1542’de Afyon Sandıklı’da doğan Ramazan Efendi Halvetiyye-Ahmediyye tarikatının Ramazâniyye kolunun kurucusudur. Halvetî şeyhi

Kasım Lârendevî’ye intisap ederek halifesi Muhyiddin Karahisârî’den hilâfet aldıktan sonra kırk dört yaşlarında iken İstanbul’da Kocamustafapaşa’da Bezistânî Hüsrev Çelebi tarafından Mimar Sinan’a yaptırılan ve kitabesini dönemin önemli şairlerinden Mustafa Çelebi’nin (ö.1595) yazdığı Bezirgân Tekkesi’ne gelir. (Resim 6) Ramazan Efendi otuz yıl kadar görevini, daha sonra kendi adıyla anılacak olan bu tekkede geçirir. Vefatında tevhidhânenin bitişiğindeki türbesine defnedilir. "Geçti şeyh bugün", "rızâ-yı pâk" ve "Kâ‘betü'l-uşşâk" ifadeleri ile ölümüne tarih düşürülmüştür. "Mahfî" unvanıyla tanınmaktadır. Yûsuf Sünbül Sinan’ın (ö.936/1529) o zamanlar bahçe halinde olan türbesinin bulunduğu yerden geçerken "*Buradan tevhid kokusu geliyor*" diyerek Ramazan Efendi’nin geleceğine işaret ettiği kaydedilir. Rüya tabiri konusunda zamanın İbn Sîrîn’i olarak bilinen Ramazan Efendi’nin eserlerinden bahsedilmekte ise de bu eserlerin henüz ona ait olduğu konusu kesinlik kazanmamıştır.⁷ Tasavvuf şairlerindendir. İki mısra seklinde yazmış olduğu bir şiiri şu şekildedir:

*Tasavvuf kinse gönül yıkmaktır,
Haram ve nehy olana bakmamaktır.*⁸

Hadîkatü'l-Cevâmî’â, adlı kitapta XVIII. yy. sonlarındaki son şeyh Abdülaziz Efendi’ye kadar tüm şeyhlerin adları belirtilmektedir.⁹ “Dergahtaki seyhlerin adları şöyledir. “Ramazaneddin Mahfî (ö.1025), Abdülhalim (ö.1026), Abdullah (ö.1035), Mehmed Celaledin (ö.1077), Fenni Hüseyin (ö.1085), Musa Şükûrî (ö.1089), Osman Ma’na (ö.1100), Hamidî Mehmed(ö.1131), Mehmed Emin(ö.1179), Ahmed Nureddin (ö. 1210), Abdülaziz (ö.1232), Seyyid Yahya (ö.1275), Hüseyin (ö.1279), Hafız Mustafa Fevzî (ö.1282), Mustafa Şükrî (ö.1324) ve Mehmed Tefîk Efendi.”¹⁰

⁶ Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy. 2, İş Bankası Kültür Yay., 1989, s.17.

⁷ Mehmet Cemal Öztürk, “Ramazan Efendi Mahfî”, **DİA**, İstanbul, 2007, c.34, s.43.

⁸ Mustafa Özdamar, **Dersaâdet Dergâhları**, Kırk Kandil Yay., İstanbul, 1994, s.141; Orhan M. Bayrak, **İstanbul’da Gömülü Meşhur Adamlar (1453–1978)**, Türkiye Anıtlar Derneği Yay., İstanbul, 1979, s.122.

⁹ Semavi Eyice, “Bezirgânbaşı Camii”, **DİA**, c.6, İstanbul, 1992, s.104.

¹⁰ Mustafa Özdamar, age., s.141.

Ramazan Efendi Camii Mimar Sinan'ın ilerlemiş yaşında yapıldığı sanılmaktadır. (Resim 5) Sanatkârimız 1588'de öldüğüne göre söz konusu caminin onun olgunluk yıllarında yapıldığı düşünülebilir.¹¹ Büyük mimarın eserlerinin listesi olan *Tezkire*'lerde bu eser Hacı Hüsrev Camii olarak kayıtlıdır.¹² Caminin tarihçesi hakkında pek bilginiz yoktur. Fakat *Hadikatü'l-Cevâmi'm* yazma nüshalarının kenar notundan, Bezirgânbaşı Camii'nin, yangında harap olduğu dönemde Yenikapı Mevlevihânesin de çile çekmekte olan ve daha sonra dönemin padişahının musânipliğine yükselen bestekâr Hamâmîzâde İsmail Dede Efendi tarafından 1234/1818–19 yılında tamir edildiği bilinmektedir.¹³ İsmail Dede Efendi'nin babası Süleyman Ağa Ramazan Efendi Camii civarında bulunan çavuş hamamını satın almıştır. Buradan anlaşıldığına göre Dede Efendi'nin çocukluğu burada geçmiştir. Bezirgânbaşı Camii'nin İsmail Dede Efendi tarafından tamir ettirilmesinin sebebi, İstanbul'da günlerce süren korkunç yangınlar olmalıdır. 1196/1782'de Samatya'da çıkan bir yangın kuzeye doğru yayılarak binden fazla evin yanmasına yol açmıştı. Fakat şehrin “geçirdiği en kötü yangınlardan biri” sayılan başka bir yangında 13 Şaban 1196/1782'de olmuştur. Bu sefer haliç kıyısındaki dibek mahallesinde başlayan yangın güneye doğru Yenikapı, Aksaray, Cerrahpaşa, Davutpaşa, Hekimoğlu Ali Paşa, Koca Mustafa Paşa camileri çevrelerini ve hatta Mevlâna kapı, Samatya, Silivrikapısı ve Yedikule semtlerini de büyük ölçüde etkilemiştir.¹⁴ Diğer büyük yangınlardan biride 14 Ramazan 1196 yılının Perşembe gecesi saat üç on beşte Gül Camii yakınında Çingiraklı Değirmen Mahallesi sakinlerinden Hasırcı İbrahim Hoca'nın evin çıkmış ve yangın bütün mahalleyi sarmıştır. Fatih Camii avlusuna kadar gelen alevler Fatih türbesinin içinde olan sandukaya ve minareye sıçramıştır. Bu arada yangın Bölükler ve Cemaatlerden geriye bir şey bırakmadan, Lütü Paşa Çarşısı'ndan Halıcılar Köşkünü ve sarayı, Molla İsmail Gürani Türbesi, Macuncu Çarşısı ile Odabaşı Çarşısı'ndan Balcı Yokuş'u, oradan Hekim-zâde Ali Paşa Camii çevresini de yakmış ve Koca Mustafa Paşa Cami Tekkesi, Sümbül Efendi ve Kutsi Efendi'nin bulunduğu tarafa yönelmiştir.¹⁵ Bu korkunç felaketlerin tam içinde olan

¹¹ Semavi Eyice, “Mimar Sinan'ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy.2, İş Bankası Kültür Yay., 1989, s.17.

¹² Saî Mustafa Çelebi, **Yapılar Kitabı, Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)**, Koç Kültür ve Sanat Tanıtım Hizmetleri, İstanbul, 2002, s.109.

¹³ Semavi Eyice, “Bezirgânbaşı Camii”, **DİA**, c. 6, İstanbul, 1992, s.104.

¹⁴ Semavi Eyice, “Mimar Sinan'ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy.2, İş Bankası Kültür Yay., 1989, s.15.

¹⁵ Hüsametdin Aksu, **1782 Yılı Yangınları: Harik Risâlesi 1196**, İletişim Yay., İstanbul, 1994, s.57

Ramazan Efendi Camii'nin zarar görmeden kurtulabilmiş olmasına ihtimal verilmemektedir. Bu durumda eserin XIX. yy. başlarında büyük ölçüde tamir gördüğü anlaşılmaktadır.

3.1. Banisi

Günümüzde Ramazan Efendi Camii adıyla tanınan eser, küçük fakat hem mimarisi hem de bezemesi bakımından önemli bir yapıdır. Koca Mustafa Paşa semtinde Kuvây-ı Milliye Caddesi üzerinde bulunan cami, Bezirgânbaşı Hâce Hüsrev Çelebi adında bir tüccar tarafından yaptırılmış ve bu zatın adıyla tanınmıştır. Bugün yaygın olarak kullanılan ismini ise yanında kurulan tekkenin ilk şeyhi Mahfî Ramazan Efendi'den dolayı almıştır. Efendi, ağa, öğretmen, üstat gibi anlamları ifade etmekle beraber, ticaretle uğraşanlara verilen bir lakap olarak da kullanılan “hâce” kelimesi, halk arasında “hoca” ve “hacı” olarak da söylendiğinden her üç şekilde de anılan Hüsrev Çelebi hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır.

Mevcut bilgileri göz önünde bulundurursak, banisi Hacı Hüsrev'in saraya mal veren, varlıklı bir bedesten tüccarı olmasından dolayı Bezirgânbaşı ismiyle anılan¹ caminin, yapım sırasında son günlerini yaşayan Mimar Sinan'a sipariş edildiği söylenebilir. Tekke ile birlikte inşa edilen caminin kitabesi zamanın tanınmış şairlerinden Sâî Mustafa Çelebi'ye yazdırılmıştır. Altı beyitlik bu kitabeden edinilen bilgiye göre her iki yapı, Hâce Kemal adlı bir kişinin yetiştirmesi olan Hâce Hüsrev tarafından Sultan III. Murad devrinde, 994/1586 yılında inşa edilmiştir. Avlunun iki tarafında bulunan hazîrede, Hüsrev Çelebi'nin kabri olarak kabul edilen, mermerden yapılmış tarihsiz ve isimsiz bir mezar yer alır.²

¹ Semavi Eyice, “Mimar Sinan'ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy.2, İş Bankası Kültür Yay., Kayseri, 1989, s.13.

² Semavi Eyice, “Bezirgânbaşı Camii”, **DİA**, c.6, İstanbul, 1992, s.104.

1.2. Mimarı

994/1586 tarihinde inşa edilen Ramazan Efendi Camii'nin mimarı Mimar Sinan'dır. Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyen mimarımız XV. yy.'ın sonlarına doğru Kayseri'nin Ağırnas köyünde dünyaya gelmiştir.¹ Adına düzenlenmiş olan vakfiyelerden anlaşıldığı kadarıyla, eşi Mahmud kızı Mihri Hatun'dur. Yine bu vakfiyelerden Sinan'ın üç çocuğu olduğu bilinmektedir. Birisi Sinan hayattayken şehit olan oğlu Mehmed, diğerleri ise Neslihan ve Ümmühan isimli kızlarıdır.²

İ.H.Konyalı, Ağırnas'ın hiç Ermeni'si olmayan bir Rum köyü olduğunu yazmaktadır. Kardeşinin çocuğunu İstanbul'a getirerek Müslüman yaptığına ve doğduğu köyün diğer adlarının Rumca olduğuna bakılırsa Sinan'ın da Rum devşirmesi olduğu söylenebilir.³ Nitekim *Tezkiretü'l-Bünyan*'da Sinan kendisi, Yavuz Sultan Selim zamanında Kayseri'den ilk kez devşirilen oğlanlardan olduğunu şöyle ifade eder: "Ben zavallı, Sultan Selim Han'ın saltanat gül bahçesinin devşirmesiyim. Kayseri sancağından ilk kez onun zamanında oğlan çocuğu devşirilmişti ve devşirilen erkek çocukların ilk de bendim. Acemioğlanları arasında, yaradılışımdaki düzgünlük sayesinde seçilip dülgerliğe heveslendim. Ustamın hizmetinde, tıpkı bir pergelin sabit ayağı gibi kararlı bir biçimde çalıştım, merkezi ve çevreyi gözledim. Sonra yine pergelin gezen ayağı gibi başka diyarları gezmeye özendim. Bir zaman, padişah hizmetinde, Arap ve Acem diyarlarında gezip dolaşarak her yüksek eyvanda bir köşe ve her viran tekkeden bir kırıntı belleyip yine İstanbul'a döndüm; bir süre daha büyüklerin hizmetinde bulunduktan sonra kapıya çıktım"⁴ Sinan'ın devşirildiği sıralarda on dört-on sekiz yaşlarında olduğu sanılmaktadır. Devşirme olan Hristiyan çocukların bir bölümü yeniçeri olurken, bir bölümü de eğitimden sonra sarayda devlet hizmetinde çalıştırılıyordu. Sinan da diğer devşirilenler gibi öncelikle İstanbul'un dışında bir Türk çiftliğinde çalıştırılıp dil, din ve görenek öğrenmiş olmalıdır. Devşirildikten sonra dülgerliği isteyen Sinan bu çalışmalar sırasında "tıpkı bir pergelin sabit ayağı gibi

¹ Semavi Eyice, "Mimar Sinan", *Türkler Ansiklopedisi*, c.2, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, s.79.

² Suphi Saatçi, *Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan*, Ötüken Neşriyatı, İstanbul, 2005, s.25.

³ Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.256.

⁴ Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı, Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye Mimar Sinan'ın Anıları*, Günümüz Diline Aktarım: Hayati Develi, Samih Rıfat, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 2002, s.39.

kararlı" olduğunu ifade etmekte, diğer yandan ise "pergelin gezen ayağı gibi başka diyarları gezmeye özendim" demektedir.⁵

Sinan'ın Kayserili olduğunu kesin olarak gösteren belge, Kıbrıs fethedildikten sonra, Hassa Mimarbaşı Sinan'ın sultana gönderdiği arıza'dır.⁶ Sanatkârımızın bu bölge ile ilişkisi yaşamı boyunca sürmüştür. Örneğin köyünde çeşme yaptırmış, Gergeme köyünde bir değirmen sahibi olmuş ve Ağırnas civarında çiftlik almaya teşebbüs etmiştir. Bazı belgeler Karaman vilayetine bağlı Kayseriye Sancağı'nın köylerinde Sinan'ın Hristiyan akrabalarının olduğunu göstermektedir. İstanbul'a gelen akrabaları da Rum adları taşımaktadır. Sinan Kanunî'nin 945/1538'deki Karaboğdan (Moldavya) seferine katılmış bu sefer sırasında, daha önce denenen fakat başarılı olunmayan Prut üzerinde on üç günde bir yüzer köprü inşa etmiştir. Ordunun İstanbul'a dönüşünden sonra, *Tezkiretü'l-Bünyan'da* "Mimar Acem Alisi ölüp mimarlık makamı boş kaldı" denilerek Sinan'ın "Reis-i Dergâh-ı Mimârân-ı Âlî", başka bir deyişle bu başarıdan sonra Hassa Mimarbaşı olarak İranlı mimardan göreve başladığı ifade edilmiştir. Böylelikle Osmanlı ordusunda savaşçı olarak görev alan Sinan Sultan'ın baş mimarı olmuştur.⁷ 944/1537'de baş mimar olduğu kabul edilen Sinan'ın elli yılı aşkın bir süre bu görevde kaldığı bilinmektedir. Göreve getirildiğinde 47 yaşındaydı ve kendisinden önceki baş mimarın gözetiminde çalışırken deneyim kazanmıştı. II Bâyezit devrinin önemli bir kısmı, Yavuz Sultan Selim, Kanunî ve II Selim'in hayat çizgisiyle çakışmaktadır. Görüldüğü gibi Sinan, beş Osmanlı sultanına hizmet edebilecek kadar uzun yaşamıştır.⁸

Sinan döneminde Osmanlı İmparatorluğu askerî güce sahip bir uygarlıktı. İmparatorluğun dört bir yanını saran yolların, köprülerin, suyollarının tüccar kervanları ve orduların ilerlemesine hizmet ettiği açıkça görülmekteydi. Bu nedenle hiçbir tesisin ihmali ve harap olmasına izin verilmemekteydi. Kısacası yeniçeri ocağı içindeki bir bölük olan hassa mimarlarının görevi ülkenin dört bucağında bunların yapımı ve onarımıydı. Onlar çok geniş bir alanda yapı sanatını öğreniyor, yerli malzemeyi, yapı tekniklerini ve ustalarını tanıyorlardı. Nitekim sefer yolları üstündeki konaklama

⁵ Reha Güney, *Sinan'ın İstanbul'u*, Yem Yay., İstanbul, 2006, s.23.

⁶ Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, Yem Yay., İstanbul, 2007, s.257.

⁷ Doğan Kuban, *age.*, s.257.

⁸ Selçuk Mülayim, *Ters Lale: Osmanlı Mimarisinde Sinan ve Çağı*, Arkeoloji ve Sanat Yay. İstanbul, 1989, s.53.

tesislerinin, han, köprü ve hamamların Osmanlı mimarisinin en önemli parçaları olduğu gözlemlenmektedir.⁹

Sinan, Kanunî Sultan Süleyman döneminde yeniçeri olarak Belgrad (928/1521), Rodos (929/1529) seferlerine yaya olarak katılmış, "atlısekban" olmuş, Mohaç (Bugün Macaristan'ın güney sınırındadır ve bu savaşta Budin/Budapeşte alınmıştır.) savaşından (933/1526) sonra "yaya-başı" rütbesine yükseltilmiştir. "zemberekçibaşı" olarak Viyana kuşatmasına (936/1529), Alman seferine (939–1532) katılmış, 941–942/1534–1535'te İran ve Bağdat (İrakeyn) seferlerinde hazır bulunmuştur. Keşif amacıyla Van gölünü geçmek için malzeme ve alet sıkıntılarına rağmen toplu tüfekli üç kadirga inşa etmiş, hatta kaptanlığını da yaparak karşı sahile geçip düşman hakkında bilgi toplamıştır. Daha önceki savaşlarda da yeteneğini gösterdiği mühendislikteki başarıları nedeniyle "haseki" rütbesine getirilmiştir. Pulya (Puglia: İtalya yarımadasının güneyinde bir kent.) ve Korfuz (Korfu: Adriyatik denizinde bir ada.) seferinden (944/1537) sonra Karaboğdan (Moldavya) seferinde (1538) olgun bir yaşında mimarbaşılığa getirilmiştir. Katıldığı seferler sırasında gördüğü doğu ve batıdaki çeşitli kültür eserleri, askerlik hayatında edindiği disiplin, denetim ve örgütlenme becerisi kendisine büyük bilgi birikimi ve tecrübe kazandırmış, tasarlama ve yöneticilik yeteneklerini geliştirmiş olmalıdır.¹⁰

Osmanlı döneminde mimarların devlet protokolünde çok önemli bir yer işgal etmediği görülmektedir. Bu yüzden kendisini zayıf bir karıncaya benzeten Sinan, her şeye rağmen, imparatorluğun güçlü döneminde üç sultan yanında, pek çok saray erkânına yapı tasarlamış olduğuna göre sevilmiş ve beğeni toplamış bir mimardır. Kanunî Sultan Süleyman İstanbul'a su getirmek için Sinan'ı görevlendirmiş, onun çok zor ve bilgi gerektiren bu işi başarıyla tamamlaması sultanın takdirini kazanmasına sebep olmuştur. Sanatkârimız, Sultan Süleyman için *"Nice zaman mübarek üzengilerinin yanında yürüyüp sohbetleriyle onurlandım"* demektedir. Kanunî'nin kendi adına inşa ettirdiği Süleymaniye Camii'nin açılışını sanatkâra yaptırmış olması bu takdirin en belirgin ifadesidir. Mimar Sinan'ın kurmuş olduğu tarihsiz vakfiyesinden anlaşıldığına göre o, 12 konak, 9 ev, 38 dükkân, arazi, mescit ve değirmen, 4 çeşme, 2 mektep edinecek

⁹ İlber Ortaylı, "Bir Mimarın Devri", 400. Anma Yılı Mimar Sinan Seminer, TTK, Ankara, 1998, s.72.

¹⁰ Reha Güney, **Sinan'ın İstanbul'u**, Yem Yay., İstanbul, 2006, s.23.

kadar servet sahibi olmuştur. Yine vakfiyesinde ölümünden sonra kendisi, eşi ve oğlu için her yerde kuran okutulmasını, muhtaç ve fakirlerin özellikle Muharrem ayında doyurulmasını, mektepteki öğrencilere Ramazan Bayramı'nda elbise alınmasını, üç yıl arayla bir kişinin hacca yollanmasını istemiştir. Sinan, imparatorluğun yapı işlerinden sorumlu bir örgütün başındaydı ve büyük imparatorluk sınırları içinde Bosna'dan Bağdat'a; Kırım'dan Yemen'e kadar birçok yapı bu örgütün çalışmalarıyla meydana gelmiştir. Sinan döneminde Kara ordularının da başarıları büyüktür, Tebriz, Bağdat, Mısır, Petervaradin bu devirlerinde Osmanlı topraklarına katılmıştır. Barbaros, Turgut Reis, Piyale Paşa gibi ünlü Kaptan-ı Deryalar bu dönemde hizmet yapmış, Kıbrıs, Cezayir ve Rodos ele geçirildikten başka, ünlü İtalya seferiyle Akdeniz bir Türk gölü haline gelmiştir. XVI. yy.'ın ilk çeyreği ile son çeyreği arasında kalan zamanın mimari açıdan "Sinan Çağı"¹¹ olarak adlandırmak için pek çok sebep bulunmaktadır.

Askerliği süresince pek çok ülke dolaşmış ve pek çok yapıyı görmüş ve incelemiş; dikkatle sorgulamış, böylece görsel açıdan pek çok bilgiye sahip olmuştur. Çağdaşı Matrakçı Nasuh, Sultan Süleyman'ın Irakeyn seferi sırasında ordunun geçtiği her kentin resimlerini yaptığı gibi, Sinan da yapılarını incelemiş hatta krokiler çizmiştir. Mimarbaşı olduktan sonra Şehzade Camii'ni tasarlamıştır. Sinan ömrünün sonuna kadar araştırmış, denemiş, topografya, kompozisyon, mekân, kütle ve strüktür sorunlarına yeni çözümler aramış ve gelişmiş değişik örnekler sunarak Osmanlı ve hatta İslam mimarisinin simgesi olmaya hak kazanmıştır.¹²

Bu büyük ustanın bütün yapılarında monotonluktan kaçındığı ve birbirinden farklı arayışlar ortaya koyduğu dikkati çekmektedir. İç süslemenin, örneğin en verimli çağında olan İznik çinilerini aşırıya kaçmadan, mimariyi bozmayacak ölçüde kullandığı dikkat çekmektedir. Mütevazı ölçülerdeki mescitlerinde mimarının fazla gösterişli olmadığını düşünerek içlerini eşsiz güzellikte İznik çinileri ile kaplamaktan kaçınmamıştır. Söz konusu küçük yapılardan Ramazan Efendi Mescidi-Camii (Hacı Hüsrev) bu duruma güzel bir örnektir. Sinan kendi adına yaptığı Yeni Bahçe'deki mescidinde değişik bir

¹¹ Selçuk Mülayim, **Ters Lale: Osmanlı Mimarisinde Sinan ve Çağı**, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul, 1989, s.54.

¹² Reha Güney, **Sinan'ın İstanbul'u**, Yem Yay., İstanbul, 2006, s.32.

plan uygulamış ve bu gösterişsiz yapıyı belirleyecek, Türk sanatında başka bir benzerine rastlanmayan baca biçiminde bir minare ile süslemiştir.¹³

Eserlerinin sayısı ve muazzam yapılarıyla önemini ortaya koyan Sinan, yeniliklere açık olmakla beraber gelenekleri reddetmemiş onu günün ihtiyaçlarına uydurmuştur. Tabiata zarar vermemiş onu anlamaya, onu sevmeye çaba göstermiştir. Hayatında çok bina görmüş, onları incelemiş fakat gördüğünü kopya etmeğe kalkmamış, sevgisini yapıları içinde yoğurarak yerleştirmiştir.¹⁴ Sanatkârın en önemli yapılarında bile, adını taşıyan bağımsız bir levha veya kitabenin bulunmayışı ilginçtir. Onun büyüklüğü tasarımlarında sadece bilinenlerin üzerine katkılar yapabilmesinden değil, Osmanlı mimarisini, orijinal tasarımlara kavuşturabilmesindendir. O çağa kadar denenmemiş olan biçimler, teknik olarak yaklaşık aynen uygulanmış, fakat mekân kavramı daha etkili hale getirilmiştir. Sözelimi, dört, altı ve sekiz desteğe oturan baldaken strüktürü daha önce hem de oldukça büyük ölçüde denenmiş olmasına rağmen, bu türler giderek yalınlaşan bir anlayışla Sinan tarafından ele alınmıştır. Bu anlamda Sinan'ın inşa sanatına bir çeşit "iskelet mimarisi" diyebiliriz. Ayrıca selâtin camilerinin yapımında, özellikle Süleymaniye'de cami için çizdiği resimleri sık sık sultana gösterdiği, devrin en büyük mimarı ile en büyük sultanı arasında böylesine bir iletişim olduğu bilinmektedir.¹⁵

Sinan, gören düşünen, düşündüğünü uygulayabilen ve uyguladığının etkisi altında kalmamayı başarabilmiş bir sanatçıdır. Büyüklüğü buradan kaynaklanan¹⁶ sanatkârın, Sâi tarafından hazırlanmış, türbesindeki pencerenin üstünde bulunan ölüm kitabesinden "Yüzden artık ömür sürdü"ğü öğrenilmektir. Cafer Çelebi *Risale-i Mimariye*'sinde Sinan Ağa'nın "100 yıldan ziyade vâki sermaye-i ömrünün ekseriyatını fisebilillâh gaza ve cihada vermiş" olduğunu söylüyor. Evliya Çelebi ise Sinan'ın 170 yıl yaşadığını yazmaktadır. Görülüyor ki Sinan'ın yaşı da bir muammadır. Türbe kitabesine göre Sinan 996/1588 yılında ölmüştür.¹⁷ Ölüm tarihi ebce hesabı ile şöyle verilmiştir:

"Geçti cihandan bu dem de pir'ü mimarân Sinan,

¹³ Semavi Eyice, "Mimar Sinan", **Türkler Ansiklopedisi**, c.2, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, s.81.

¹⁴ Abdullah Kuran, **Sinan**, Koca Sinan Sinan Komitesince 380. Ölüm Yılı Dolayısıyla Yayımlanmıştır, s.25.

¹⁵ Selçuk Mülâym, **Sinan ve Çağı**, Marmara Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1989, s.76.

¹⁶ Abdullah Kuran, age., s.24.

¹⁷ İbrahim Hakkı Konyalı, "Mimar Koca Sinan", **Ülkü, Üç Aylık Mecmua**, Osmanbey Matbaası, İstanbul, 1948, sy.2, s.98.

Ruhi için fatiha ihsan ede pir'ü civan" (996/1588)."¹⁸

1004/1595'te ölen şair-nakkaş Mustafa Sâî'nin kaleme aldığı ilk tezkireye, *Tazkirat'ü-l Abniyâ'ya* göre, Mimar Sinan'ın yaptığı camilerin listesi şu şekildedir:

1. Süleymaniye Camii (İstanbul); 2. Şehzade Camii (İstanbul); 3. Haseki Hürrem Camii (Avrat-Pazarı); 4. Mihrimah Sultan Camii (Edirnekapı); 5. Osman Şah Validesi Camii (Aksaray); 6. Sultan Bayezıd Kızı Camii (Yenibahçe); 7. Ahmed Paşa Camii (Topkapı); 8. Rüstem Paşa Camii (Tahtakale); 9. Mehmed Paşa (Sokullu) Camii (Kadırga limanı); 10. İbrahim Paşa Camii (Silivrikapı); 11. Bâlî Paşa Camii (Hüsrev Paşa Türbesi yakınları); 12. Hacı Evhad Camii (Yedikule yakınları); 13. Kazasker Abdurrahman Çelebi Camii (Molla Gürânî); 14. Mahmud Ağa Camii (Ahırkapı yakınları); 15. Odabaşı Camii (Yenikapı yakınları); 16. Hoca Husrev Camii (Koca Mustafa Paşa); 17. Hamâmî Hatun Camii (Sulu Manastır); 18. Defterdar Süleyman Çelebi Camii (Üsküplü Çeşmesi yakınları); 19. Ferruh Kethüda Camii (Balat kapısı içinde); 20. Yunus Bey Camii (Balat yanında); 21. Hürrem Çavuş Camii (Yenibahçe yakınları); 22. Sinan Ağa Camii (Kadı Çeşmesi yakınları); 23. Ahî Çelebî Camii (İzmir İskelesi yakınları); 24. Süleyman Subaşı Camii (Unkapanı); 25. Zâl Mahmud Paşa Camii (Eyüp); 26. Nişancı Paşa Camii (Eyüp); 27. Şah Sultan Camii (Eyüp); 28. Emîr Buhârî Camii (Edirnekapısı dışı); 29. Merkez Efendi Camii (Yenikapı dışı); 30. Çavuşbaşı Camii (Sütlüce); 31. Turşucuzâde Hüseyin Çelebî Camii (Kiremitlik); 32. Kasım Paşa Camii (Tersâne yakınları); 33. Sokullu Mehmed Paşa Camii (Azapkapısı); 34. Kılıç Ali Paşa Camii (Tophâne); 35. Muhiddin Çelebî Camii (Tophâne); 36. Molla Çelebî Camii (Tophâne-Beşiktaş arasında); 37. Ebu'l-Fazl Camii (Tophâne üstünde); 38. Şehzâde Cihangir Camii (Tophane); 39. Sinan Paşa Camii (Beşiktaş); 40. Mihrimah Sultan Camii (Üsküdar); 41. Eski Valide Camii (Üsküdar); 42. Şemsi Ahmed Paşa Camii (Üsküdar); 43. İskender Paşa Camii (Kanlıca); 44. Çoban Mustafa Paşa Camii (Geğbüze); 45. Pertev Paşa Camii (İzmit); 46. Rüstem Paşa Camii (Sapanca); 47. Rüstem Paşa Camii (Samanlı); 48. Mustafa Paşa Camii (Bolu); 49. Ferhad Paşa Camii (Bolu); 50. Mehmed Bey Camii (İzmit); 51.

¹⁸ Semavi Eyice, "Mimar Sinan", **Türkler Ansiklopedisi**, c.2, Yeni Türkiye Yay., Ankara, 2002, s.80.

Osman Paşa Camii (Kayseri); 52. Hacı Paşa Camii (Kayseri); 53. Cenâbî Ahmed Paşa Camii (Ankara); 54. Lala Mustafa Paşa Camii (Erzurum); 55. Sultan Alâeddin Selçukî Camii'nin (Çorum) yenilenmesi; 56. Abdüsselâm Camii'nin (İzmit) yenilenmesi; 57. Kiliseden dönme Eski Camii'nin (İznik) Sultan Süleyman tarafından yeniden yaptırılması; 58. Husreviye (Husrev Paşa) Camii (Halep); 59. Sultan Murad Camii (Manisa); 60. Orhan Camii'nin (Kütahya) yenilenmesi; 61. Kâbe-i Şerîf'in kubbelerinin tamiri; 62. Hüseyin Paşa Camii (Kütahya); 63. Rüstem Paşa Camii (Bolvadin); 64. Sultan Selim Camii (Karapınar); 65. Sultan Süleyman Camii (Şam, Gök meydanda); 66. Sultan Selim Camii (Edirne); 67. Taşlık Camii (Mahmut Paşa için, Edirne); 68. Defterdar Mustafa Çelebî Camii (Edirne); 69. Haseki Sultan Camii (Edirne, Mustafa Paşa köprüsü başında); 70. Semiz Ali Paşa Camii (Babaeski); 71. Sokullu Mehmed Paşa Camii (Hafsa, Trakya); 72. Sokullu Mehmed Paşa Camii (Burgaz); 73. Semiz Ali Paşa Camii (Ereğli); 74. Bosnalı Mehmed Paşa Camii (Sofya); 75. Sofu Mehmed Paşa Camii (Hersek); 76. Ferhad Paşa Camii (Çatalca); 77. Maktul Mustafa Paşa Camii(Budin); 78.FirdevsBeyCamii (Isparta); 79. Memi Kethüda Camii (Ulaştı); 80. Tatar Han Camii (Kırım, Gözleve); 81. Rüstem Paşa Camii (Rodoscuk); 82. Vezir Osman Paşa Camii (Tırhala); 83. Rüstem Kethüdası Mehmed Bey Camii (Tırhala); 84. Mesih Paşa Camii.¹⁹

¹⁹ Oktay Aslanapa, "Sinan", **İslam Ansiklopedisi**, MEB, İstanbul, 1988, c.10, s.658.

3.3. Mimari Özellikleri

Bezirgân Tekkesi olarak bilinen Ramazan Efendi Camii, Bizans döneminde, meskûn bölgenin dışında kalan ve sonradan Koca Mustafa Paşa Külliyesi'ne dönüştürülen H.Andreas Manastırı gibi bir takım dini eserlerin yer aldığı bir yöre iken, II. Bâyezit devrinde yerleşilmeye başlanmış bir alanda bulunmaktadır. Ramazan Efendi Camii'nde

Resim 7. Çilehânenin Dıştan Görünüşü



bulunan, halveti tekkesi olarak tasarlanmış çilehânenin (Resim 7) yapı kurulduğundan beri mevcut olduğu kabul edilmektedir.¹ Mimar Sinan'ın son dönem eserlerinden olan Ramazan Efendi Cami içerisindeki tevhidhânenin güney doğu köşesindeki pencereden, tekkenin kuruluşunda ahşap olduğu, fakat duvarların sonradan kâgire dönüştürüldüğü halvethâneye geçilir.² Çilehânenin bazı tarikat yapılarında olduğu gibi, yapı ile bütünlük arz edecek biçimde tasarlanmamış olduğu anlaşılmaktadır. Başlangıç olarak boyutları ufak, ahşap

duvarlı bir mekân olarak yapılmış; sonradan Şeyh Ramazan Efendi'nin hatırasını yaşatmak için ahşap duvarlar daha kalıcı olan kâgire dönüştürülmüştür. (Resim 8) Cami- tevhidhâne ile doğrudan bağlantılı olması açısından çilehâne günümüze korunarak gelmiştir. Çilehâne, cami-tevhidhânenin güney doğu köşesine dışarıdan ilave edilmiştir. Türbe ise caminin doğu yönünde bulunmaktadır. On üç adet olduğu düşünülen ve kemerli revakla donatılmış olduğu sanılan derviş hücreleri ile diğer bazı tekke bölümleri herhalde şadırvan avlusunun kuzeyinde, cami-tevhidhânenin karşısında sıralanmaktaydı. Nitekim arsanın bu kesimini oluşturan sokak ile çıkmazın Bezirgân Odaları adını taşıması da bu ihtimali desteklemektedir. Türbenin doğusu (arkası) cami

¹ Baha M Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri”, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, c.4, İstanbul, 1990, s.131.

² Baha M Tanman, “Halvethâne”, DİA, c.15, İstanbul, s.391.

tevhidhânenin güney ve batı tarafı hazire kısmına ayrılmıştır.³ Mezarlar arasında, şahideleri tarihsiz ve isimsiz büyük mermer lahit biçiminde bir mezar, caminin kurucusu Hüsrev Çelebi'nin kabri olarak kabul edilir.⁴

Caminin avlu girişi batıda Ramazan Efendi Sokağı üzerindedir. Girişin yanlarında ufak müştemilat birimleri ile güney yönünde, hazîre duvarı üzerinde XVII. yy. sonlarında yaptırılmış olan Çavuşzâde **Ahmed** Efendi Çeşmesi yer almaktadır. Tekke avlusuna kuzey ya da doğu yönünden, derviş hücrelerinin yanından başka bir girişin olduğu da sanılmaktadır.

Resim 8. Çilehanenin İçten Görünüşü



Bu arada doğrudan tekke yaşantısı ile bağlantılı oldukları için kullanımlarını yitiren diğer bölümler (derviş hücreleri, selamlık mekânları, harem, mutfak. vs) ise zamanla ortadan kalkmış, avluyu kuşatan duvarların büyük kısmı yenilenmiş, duvarların üstüne

çimento dökülerek geometrik şebekeler oturtulmuş, esas avlu girişi yok edilerek üstü traverten kaplanmıştır.⁵ Cami içinde bulunan türbe de çok geç bir dönemde yapılmış veya eski temeller üzerine yeniden inşa olunmuştur. Cümle kapısının alınlığını dolduran Besmele-i şerife ve ayet, bu kapı kasalarının ve kemerinin orijinal olduğunu gösterir. Caminin esas duvarları, aralarda üçer sıra tuğla tek sıra kesme taş tekniğinde örülmüştür. Çatısı ahşaptır. Pembe ve beyaz renklerde geçmeli taşlardan yapılmış yay kemerli cümle kapısının üstünde kitabe yer alır. Duvarlarda iki sıra halinde pencereler açılmıştır.⁶ Son cemaat yerinin doğu duvarı sağırdır. Kuzey duvarında bir girişin üzerinde olmak üzere giriş eksenine göre simetrik altı üstlü sekiz adet pencere görülmektedir. Batı duvarında da bir çift pencere vardır. Bunlardan altta olan, üst kata

³ Baha M Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri”, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, c.4, İstanbul, 1990, s.131.

⁴ Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy. 2, İş Bankası Kültür Yay., Kayseri, 1989, s.15.

⁵ Baha M. Tanman, age., s.131.

⁶ Semavi Eyice, age., s.15.

çıkan merdivenin sahanlığına açılan bir kapıya dönüştürülmüştür. Dışarıdan basamaklarla ulaşılan bu tâli giriş, kadınların erkekler karışmadan mahfillerine ulaşabilmeleri için sonradan yapılmıştır. Son cemaat yerinin güney duvarında, dış kapı ile aynı doğrultuda harim kapısı bulunmaktadır.

Yanlardaki beyaz mermerden söğeler ile üstte pembe renkli bir taş ve mermer ile geçmeli olarak örülmüş basık bir kemerle kuşatılmış olan girişin üstünde inşa kitabesi yer almaktadır. Harim kapısının sağında ve solunda, aralarında yarım sekizgen planlı son cemaat yeri mihrapları barındıran dikdörtgen açıklıklı ikişer pencere sıralanmaktadır. Son cemaat yerinin üstünde görülen, alçak tavanlı kadınlar mahfili dördü kuzeye, biri batıya bakan toplam beş adet kare açıklıklı ufak pencere ile aydınlanmaktadır. Harime açılan güney yönünde, son cemaat yeri ile harimi ayıran duvarın üstüne oturan üç adet çıkma görülmektedir. Enine dikdörtgen bir iç mekâna sahip olan harimin kuzey duvarındaki giriş, dörder adet pencerenin yanı sıra batı duvarının kuzey ucunda minare girişi, doğu duvarı da bunun karşısında genişçe bir niş, güney duvarının ortasında mihrap, yanlarında aynı şekilde düzenlenmiş sekiz pencere yer almaktadır. Alt sıradaki pencereler dikdörtgen açıklıklı olup dışarıdan mermer söğeler, demir parmaklıklar ve sivri tahfif kemerleri ile donatılmış, sivri kemerli olan üstteki pencereler ise çift cidarlı alçı pencerelerle kapatılmıştır.

Resim 9. Ahşap Tavan Göbeği



Günümüzde halen mevcut olan ahşap tavan kaplaması ince çitalarla küçük karelere eşit şekilde bölünmüş, ortada ise büyük bir kare içinde merkezde birleşen daire şeklinde bir göbek oturtulmuştur. (Resim 9)

Bugünkü tavanın özgün olmadığı kesindir. Aslında çatı altında gizlenen ve batı duvarlarında ikili gruplar halinde yerleştirilmiş altışar pencere, ayrıca ahşap bir kubbenin daha öncede var olduğu görülmektedir.

Resim 10. Cemaat Yerinden Görünüş



bulunur.

Kapısı

Caminin üstü, son cemaat yeri ile birlikte ahşap yekpare bir çatı ile örtülmüştür.⁸

Ramazan Efendi Camii'nin harim duvarları ile minarenin kaidesi üç sıra tuğla ve bir sıra kesme taş ile örülmüştür. Son cemaat yerinin üst kısmı ise kadınlar mahfiline dâhil edilmiştir. Kadınlar mahfilinin üst kısmı ise içeriden ve dışarıdan ahşap kaplama ile inşaa getirilmiştir. Caminin tamamını örten ahşap çatı tamamen **kurşunla** kaplıdır. Çatının Boyutları 15.5 x 13.5m olan dikdörtgen planlı olan harim (12x8.25m) ve son cemaat yerinden (12.5x4.8m) oluşmaktadır. (Resim 10) Birleştiği çizgi üzerinden batıda minare yükselmektedir.

Doğu duvarının güney ucundaki pencere çilehâneye açılır.⁷ Caminin çini süslemelerinin zenginliğini düşünülecek olursa, üst sıra pencerelerde renkli camlı pencerelerin (vitray) bulunduğu ihtimal verilebilir. Pencereler gibi ahşap kubbe veya tavan da kaybolmuş olup, yerine düz ve iddiasız bir tavan yapılmıştır. Ortada kısımda geç devir dönemde görülen bir göbek süslemesi

Resim 11. Cümle



⁷ Baha M. Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri”, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, c.4, İstanbul, 1990, s.131.

⁸ Semavi Eyice, “Mimar Sinan’ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, y.1, sy.2, İş Bankası Kültür Yay., Kayseri, 1989, s.17.

1233–1234/1818–1819 onarımından sonra son cemaat yerinin dışı kapalı ve iki katlı olması tercih edilmiş; cephede ayrıca geçme taşlar arasında bulunan dikmelerin üzerinde dikey ahşap kaplamalar görülmüştür. Bu durumda caminin orijinal hali bir ölçüde korunmaya çalışılmıştır.⁹ Caminin daha önce kubbeli olduğunu kanıtlayabilecek bir iz yoktur. Ayrıca inşa genel görünüş edildiği devirde, esnaftan olan bir hayır sahibinin kubbeli bir cami yaptırmasına da pek ihtimal verilemez. Herhalde ilk yapıldığında da şimdi olduğu gibi ahşap bir çatı ile örtülü olmalıydı.

Resim 12. Cümle Kapısı Üçgen Alınlık Detayı



Fakat aynı dönem camilerinden olan Takkeci İbrahim Ağa Camii gibi, burada da çatı içinde ve yalnız içeriden görülen ahşap bir kubbe bulunduğu düşünülebilir. Bu ahşap kubbenin de zengin nakışlar ile bezenmiş olması gerekirdi.¹⁰ Bu yapıda ise kalem işi yalnızca son cemaat yeri ile iç mekânı bir birine bağlayan kapının kemer dolgularında görülmektedir. (Resim 11) Bu bezeme gerek renk, gerekse de kompozisyon bakımından devrinin karakteristik özelliklerindendir. Sade rumilerden meydana gelen $\frac{1}{4}$ simetrik kompozisyonun dörtte biri bezenmiştir. (Resim 12) Kızıl kahverengi mermer zemin üzerine rumiler sarı altın ile boyanmıştır. Rumilerin tahrirleri ve iç detayları ise siyah renklidir. Mermer üzerine yapılmış olması önemli bir ayrıntıdır.

⁹ Baha M. Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri”, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, c.4, İstanbul, 1990, s.131.

¹⁰ Semavi Eyice, “Bezirgânbaşı Camii”, *DİA*, c.6, İstanbul, 1992, s.105.

Resim 13. Cümle Kapısı Kilit Taşı



Yine en ilginç taş süslemeleri kalem işlerin de bulunduğu harim kapısında görülür. Kilit taşında yer alan yarım

daire şeklindeki kabartının benzerine pek rastlanmamaktadır. Bu kabartının üstünde on iki adet siyah çubuklar bulunmaktadır. (Resim 13) Kemer sütunlarında ise iki renk mermerden oluşan tepelikler yer alır.(Resim 14) Caminin XVII. yy sonlarından itibaren mensup olduğu Halvetiyye-(Sünbülüyye pirinin adını içeren 1258/1842 tarihli ve “Hafız Ahmed” imzalı olan levha günümüzde kadar ulaşmamıştır. Doğrudan mimarî süslemeye dâhil olmayan ancak tarikat yapılarında önemli bir iç süsleme unsuru olmaktadır.¹¹

Resim 14. Cümle Kapısı Sütun Detay



Süslemesi

Resim 15. Minber Altı Taş



Cami içerisindeki mukarnaslı ve kum saatli köşe sütunceleri ile mihrap, köşk korkulukları ve yan yüzeyleri şebeke parçaları ile hafifletilmiş olan minber sade bir görünüme sahiptir. Buradaki minberi diğer çeşitlerinden farklı

kılan altında bulunan taş süslemesidir. (Resim 15) Orijinal olduğu düşünülmektedir.

¹¹ Baha M. Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri”, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, c.4, İstanbul, 1990, s.131.

Mihrap da aynı şekilde sade ve iddiasızdır. Bu küçük caminin mimarisinin gösterişsizliği karşısında içinin XVI. yy. İznik çiniciliğinin en güzel örnekleriyle süslenmiş olması Mimar Sinan eserlerinin önemli özelliklerindendir. Duvarları, iç yüzeyleri ve pencere altları, sıra sıra tamamen çinilerle kaplıdır. Alt sıra pencerelerin alınlıkları da yine çini panolar ile bezenmiştir. Caminin içi İznik işi çini süslemeler değişik kompozisyonları ile Tekkeci İbrahim Ağa Camii çinileri ile yarışacak güzelliktedir.¹² Mimar Sinan'ın mimarî bakımından iddialı olan yapılarının aksine burada çok güzel çini süslemesine başvurduğu görülür. Bu da Mimar Sinan'ın estetik prensiplerinin bir belirtisi olarak kabul edilebilir. Ne yazık ki Ramazan Efendi Camii sanatkarın tasarladığı ve herhalde gerçekleştirdiği o dönem süslemesi ile günümüze kadar gelememiştir. İç mekânda kullanılan çinilerin yakın tarihlerde tahribe uğradığı gözlemlenmektedir. Bilinçsizce yapılan onarımlarında bu süreci hızlandırdığı düşünülebilir. Son cemaat yerinden ana mekâna geçişi sağlayan kapının kemerini süsleyen kırmızı zemin üzerine altın ile uygulanan kalem işi, evvelce burada varlığı anlaşılan başka tekniklerdeki süslemelerin son izidir. (Resim 11) Harim kapısındaki kitabe levhası ile basık kemer tekkelerin açık olduğu dönemde cami-tevhidhânede tarikat pirlерinin isimlerini içeren pek çok levha olduğu tahmin edilmektedir.¹³

¹² Oktay Aslanapa, **Mimar Sinan'ın Hayatı ve Eserleri**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 80 Seri: V, Sayı A. 4, Ankara, 1988, s.159.

¹³ Semavi Eyice, "Mimar Sinan'ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)", **Kültür ve Sanat**, y.1, sy.2, İş Bankası Kültür Yay., 1989, s.16.

Minare “sözlükte ‘ışık veya ateş çıkan/görünen yer’ anlamındaki Arapça menâre’den gelmektedir; bazı bölgelerde aynı anlamda mi’zene de (ezan okunan yer) kullanılmaktadır. Minarelerin kökeninin Orta Asya ve İran’daki işaret ve haberleşme (ateş) kulelerine, Suriye’deki gözetleme ve çan kulelerine veya doğudaki Hint sefer abidelerine dayandığına ilişkin farklı görüşler vardır.”¹

Resim 16. Ramazan Efendi Camii Minaresi



Erken Osmanlı dönemi minare yapımında kullanılan tuğla özellikle İstanbul fethinin ardından yerini taşa bırakır. XVI. yy.’ın ilk yarısından itibaren Mimar Sinan tarafından inşasına başlanan binalar ile Osmanlı-Türk mimarisinin “klâsik” devri başlar. Silindirik veya çok köşeli ve ince uzun gövdeli olan minarelerin şerefe altları devrine göre mukarnas dolgulu ve oval geçişlidir. Klasik Osmanlı döneminde ise şerefeler çok gelişerek, girintili çıkıntılı, kalabalık nişler ve müteaddit sarkıtmalar ile zengin, göz kamaştırıcı bir gelişme gösterir.² Uzun külâhlar XVI. yy.’dan itibaren ortaya çıkmıştır. Yine bu dönemde minareler incelmış şerefeleri çoğaltılmış ve yükseltilmiştir.³ (Resim:16) İstanbul’da inşa

edilmiş pek çok caminin, birçok yangın ve deprem olmasına rağmen orijinal minareleri ile günümüze kadar geldiği görülmektedir. Osmanlılar plan ve tasarımlarıyla Selçuklulardan farklı minare yerleri araştırmaları yapmışlardır. Örneğin Bursa’da Orhan Gazi Camii’nde minare harim duvarının sol köşesinde, Hudâvendigâr Camii’nde üst revakın ucunda, Yıldırım Camii’nde ve Yeşil Cami’de harim duvarının iki köşesinde. Osmanlı camilerinde tek minareler genellikle caminin giriş cephesinin sağındadır; fakat

¹ Filiz Gündüz, “Minare”, **DİA**, c.30, İstanbul, 2005, s.98.

² Semavi Eyice, “İstanbul Minareleri”, **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, Berksoy Matbaası, İstanbul, 1963, s.76.

³ Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1955, s.167.

İstanbul Firuz Ağa Camii’nde görüldüğü gibi solda yer alanlar da vardır. Kasımpaşa Piyâle Paşa Camii’nde minare camiinin ortasından yükseltilmiştir. İvaz Efendi Camii kible duvarının sağında yer alan minaresi ise konumu bakımından tek örnektir.⁴

Mimar Sinan döneminde ince ve olgun görünüme kavuşan klasik dönem minarelerinin pabuçlarında piramit biçimi geçişler, külâhla peteğin birleştiği yerde bir sıra mavi çini görülmektedir. (Resim 18)

Resim 17. Ramazan Efendi Camii Mukarnas Ayrıntısı



Şehzâde Camii’nin, ana kütle ile avlunun birleştiği köşelerin dışında yer alan ikişer şerefeli iki minaresi biçimsel düzenlemeleriyle klasikleşmenin ilk örneklerindendir. (Resim 17) Bunlarda gövdeler ince çubuklarla dilimlere ayrılmış ve dilimlerin içleri yalnız bu iki minarede görülen dikey birer motif

dizisiyle doldurulmuştur. Süleymaniye Camii’nde avlunun köşelerinde yer alan minareler dikey çubuklu ve incedir.

Bunlardan camiinin yanındakiler üçer, daha kısa olan diğer ikisi ikişer şerefelidir. Edirne Selimiye Camii’nin dört köşesinde yer alan yalın, ince, uzunlukları 70 metreyi

Resim 18. Ramazan Efendi Cami Minaresi Külâh Altı



aşan üçer şerefeli minareler bu özelliklerinin yanında, müezzinlerin şerefelere birbirlerini görmeden çıkabildikleri sarmal merdivenleriyle de birer şaheserdir.”⁵

⁴ Filiz Gündüz, “Minare”, **DİA**, c.30, İstanbul, 2005, s.98.

⁵ Filiz Gündüz, “Minare”, **DİA**, c.30, İstanbul, 2005, s.99.

Minareler aşağıdan yukarı sıralandığında *kürs*, *pabuç*, *gövde*, *şerefe*, *korkuluklar*, *petek*, *külâh* ve *âlem* adı verilen sekiz parçadan meydana gelmektedir. Minareyi oluşturan bu parçalar da dönemine göre farklı mimarî özellikler göstermektedir.⁶

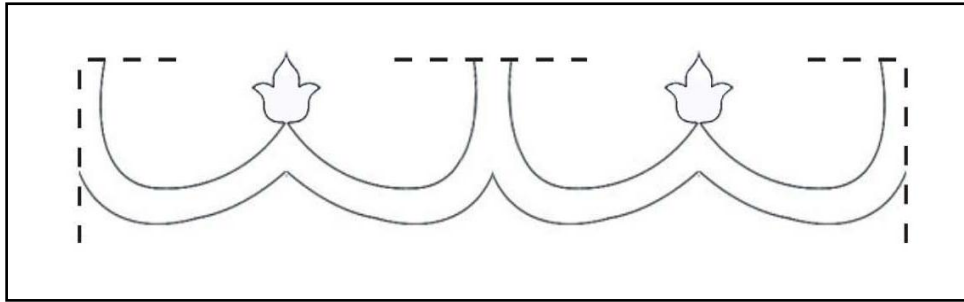
Resim 19. Ramazan Efendi Camii Gövde Ayrıntısı



Sinan'ın son eserlerinden olan Ramazan Efendi Camii, Hekimoğlu Husrev Çelebi tarafından yaptırılan ve evvelce "Bezirgân mescidi" olarak ta tanınan

mesciddir. Ufak ve sade bir bina olmasına rağmen minaresi, "Vüzera" camilerinde rastlanan tiptedir. Gövdede dikey yivler ve bunların aralarında aşağıda kabartma çiçekler bulunmaktadır. (Resim 19) Kürsü ise tamamen taş olmayıp bir sıra taş üç sıra tuğla dizileri halinde inşa edilmiştir ki caminin kendisi de aynı şekilde yapılmıştır. Şebekeli korkuluklar iki ayrı motife göre işlenmiş, (Çizim 1) külâh başlangıcı da firuze taşlarla süslenmiştir.⁷

Çizim 1. Ramazan Efendi Cami Gövde Ayrıntısı Desen



⁶ Filiz Gündüz, age., s.99.

⁷ Semavi Eyice, "İstanbul Minareleri", **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, Berksoy Matbaası, İstanbul, 1963, s.60.

Resim 20. Ramazan Efendi Türbesi



Türbeler mezarları korumak için üzerine yapılan binalardır. Bunlar biri üstü ve yanları açık, diğeri örtülü olmak üzere başlıca iki şekilde görülmektedir:

Üstü ve yanları açık türbeler: Üstü örtülü türbeler Allah'ın rahmeti sayılan yağmurun mezar üstüne düşmesine engel olduğu düşünüldüğünden mevtanın Allah'ın rahmetinden mahrum kalmaması ve daha mütevazı olması için bazı türbeler üstü açık olarak inşa edilir. Hem üstü örtülü türbelerin hem de açık türbelerin zemini toprak, taş, tuğla veya

tahta döşelidir.

Üstü örtülü türbeler: Altıgen veya daire şeklinde yapılmış bir planın üstüne inşa olunmuş bir binanın duvarlarına, kubbe veya dam inşa etmek suretiyle yapılmışlardır. Kapıları ve duvarlarında pencereleri olur. Sultan veya devlet adamları türbelerinin önlerinde taçkapıları, revakları, dehlizleri ve türbedar odaları bulunmaktadır. Türbe kapıları üzerinde genellikle medfun olanın kim olduğunu bildiren kitabeler bulunur. Bazen kuşak halinde türbe duvarlarında bazen de çini kitabelerin içinde bulunmaktadır. Her dönemde olduğu gibi mefta türbe altına yapılmış bir mahzene konulmaktadır. Mezarın üstü ise kıymetli ya da dayanıklı bir sandukayla kaplanır. Sandukanın üstüne üzeri sirma ile ayet işlemiş yeşil renkli puşide örtülmektedir. Yine meftanın vefat tarihi ve künyesi sandukanın üstünde bulunmaktadır. Mezarların üstüne lahit şeklinde mermer taşlarda konulmaktadır. Lahitler yazılı yazısız veya tezyinatlı olmaktadır.¹

¹ Celal Esat Arseven, “Menseiden Bugüne Kadar Mimari, Heykel, Resim, Süsleme ve Tezyini Sanatlar”, **Türk Sanatı Tarihi 2**, Maarif Basımevi, İstanbul, s.25.

Ramazan Efendi Türbesi gelince bu, İstanbul Kocamustafapaşa'da Ramazan Efendi Camii'nin bahçesinde bulunan, Şeyh Ramazan mahfiline (1025/1616) ait olan yedi sandukalı üstü örtülü bir türbedir.² (Resim 21)

Resim 21. Ramazan Efendi Camii İçten

Görünüş

Şeyh Ramazan Efendi ile haleflerinden altı kişiye ait toplam yedi adet ahşap sandukayı barındıran türbenin planı 90 x 85 m. boyutlarında yamuk bir dikdörtgen ile bunun kuzey-batı köşesinde yer alan yarım sekizgen planlı bir çıkmadan



oluşmaktadır. Moloz, taş ve tuğla ile örülmüş olan duvarlar içerden ve dışardan sıvanmış, yapı kiremit kaplı bir ahşap çatı ile örtülmüştür. Biri güney-batı köşesinde olmak üzere dikdörtgen açıklıklı iki adet giriş vardır. Güney, doğu ve kuzey duvarlarında da, çokgen planlı çıkıntının güneyinde yuvarlak kemerli bir pencere açılmıştır. Şeyh Ramazan Efendi'nin diğerlerinden daha büyük olan ve demir parmaklıkla kuşatılmış olan sandukasının bulunduğu kesim, yukarıda sözü edilen çıkma ile cephede belirtilmiş, bu çıkmanın üstüne de, niyaz penceresi niteliğinde yuvarlak kemerli birer pencere açılmıştır. Böylece adeta bir sebil görünümünü almış olan çıkmada kemerlerin kilit taşları ampir üslubunda konsollar ile belirtilmiştir. İçerde de pîrin sandukasının bulunduğu kesimin üstüne, ahşap çatının arsından yükselen kurşun kaplı ve alemli bir ahşap kubbe inşa edilmiş, ayrıca bu kesim daire kesitli ahşap sütun dizileri ile türbenin geriye kalan kısmından ayrılmıştır. Aynı zamanda çatıyı da destekleyen bu ahşap sütunların üzerinde, köşelerinde volütler, ortalarında lâle biçiminde kabartmalar barındıran ahşap başlıklar oturtulmuştur. İçi eklektik kalem işleri ile bezeli ahşap kubbeden arta kalan düz satırlı tavan, çıtalarla çubuklara taksim edilmiştir.

² Orhan M. Bayrak, **Türbeler Sözlüğü**, Milenyum Yay., İstanbul, 2002, s.72.

Türbenin cephelerinde ahşap çatı geniş bir saçakla sona ermektedir. Türbenin doğusu ile güneyinde, ayrıca cami- tevhidhâne güneyinde ve batısında yer alan hazîre, tekkenin şeyhleri, mensupları ve muhiplerinden birçok kimseyi barındırmaktadır. Pek çok ilginç mezar taşı arasında Şeyh Ramazan Efendi'nin oğlu ve tekkenin dört postnişini olan Şeyh Mehmed Celaleddin Efendi (1077-78/1666-67)'nin mezar taşı XIV.-XV. yy.'ın mezarlarını hatırlatan değişik tasarımı ile dikkati çeker. Etrafı geçen yüzyıla ait alelade demir parmaklıklarla kuşatılmış olan bu kabirde, çatık kaş kemerciklerle ajurlanmış bir kaide üzerinde çift meyilli ahşap sandukaların formunda mermerden bir lahit bulunmakta, dilimli kemer şeklinde oyulmuş olan kısa şahide Halvetî-Ramazanî tacı ile son bulmaktadır.³ (Resim 20)

Resim 22. Hafız Ahmed Efendi Levha, Ramazan Efendi Türbesi



Hafız Ahmed Efendi tarafından 1282/1868 tarihinde, yeşil saç zemin üzerine zerendûd tekniğinde Osmanlıca *Yâ Hazreti Pîr Sultan Ramazanuddin Mahfî (k.s.)* yazılmıştır. (Resim 22)

³ M. Baha Tanman, “İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri”, İ.Ü. Sosyal Bilimleri Enstitüsü Doktora Tezi, İstanbul, 1990, c.4, s.49.

Resim 23. Ramazan Efendi Hazîresi



Hazîre, etrafında duvar veya çit bulunan ağıl, mezarlık vesâire.¹ (Resim 23) Bunlar genelde şehrin içine nüfuz etmiş, hayatın içinde onun bir parçası olan yerlerdir. Cami,

mescit, medrese, sıbyan mektebi, sebil, türbe, tekke vb. yapıların etrafında bulunmaktadır.² Birkaç mezardan oluşabildiği gibi birkaç yüz mezar barındırması da mümkündür. Hazîrelerin ilk çekirdeğini, bitişiğinde bulunan binayı yaptıranın veya o bina ile bağı olan şahısların mezarları oluşturur.

Resim 24. Ramazan Efendi Hazîresi Ayrıntı



Cami, mescid veya tekkeyi yaptıranlar öldükten sonra bu ibadethânelerin çoğu zaman kible tarafına gömülmüşlerdir. Zaman içinde türbe veya mezarın yanına yeni yapılan definlerle beraber bir hazîre oluşur. (Resim 24) Bir hazîrenin büyüklüğü orada ilk mezarı bulunan kişinin makamına ve mezarlık olmaya elverişli alanın

¹ Ferit Develioğlu, **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat**, Aydın Kitabevi Yay., Ankara, 2004, s.351.

² Mustafa Sürün, “**İstanbul Şeyh Vefâ Camii Hazîresi**”, M.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2006, s.30.

genişliğine bağlıdır. İstanbul ve bazı eski Osmanlı şehirlerinde, selvi ağaçlarının gölgelediği hazîreler günümüzde, hem tarihi bir değer taşımakta hem de şehir içindeki yeşil alanların önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Ramazan Efendi Camii hazîresi cami güneyinde ve batısında yer alır. Hazîre tekkenin şeyhleri, mensupları ve muhiplerinden birçok kimseyi barındırmaktadır. Birçok mezar taşı arasında Şeyh Ramazan Efendi'nin oğlu ve tekkenin dördüncü postnişini olan Şeyh Mehmed Celaleddin Efendi (1666/67)'nin mezar taşı da bulunmaktadır.³

³ Baha M. Tanman, **“İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri”**, İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 1990, c.4, s.45.

Çeşme kelimesinin Farsça'da göz anlamının ifade eden *çeşm*'den geldiği kabulü yüksektir.

Resim 25. Ramazan Efendi Çeşmesi

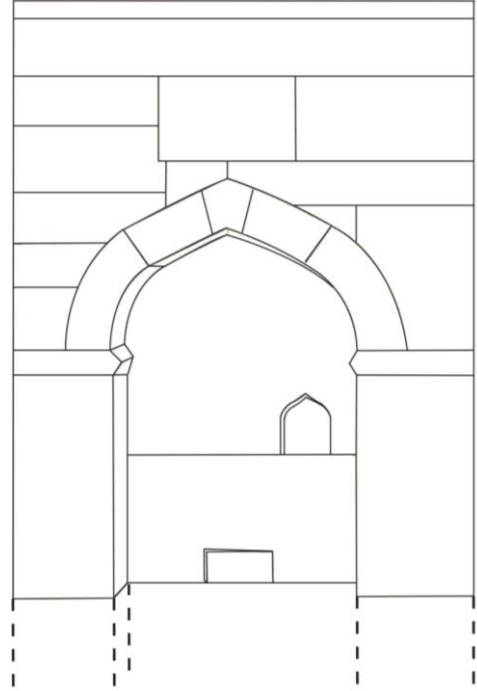


Su çıkan kaynak, pınar ve gözlere çeşm denilmesi, bunların akıtıldığı küçük yapılara çeşme adı verilmesine sebep olmuştur. (Resim 25;Çizim 2) Ancak XIII-XIV. yüzyıllarda çeşme yerine daha çok, Arapça'da yine göz anlamına gelen '*ayn*' kelimesi kullanılmış ve bu kullanım XVII. yy.'a kadar devam etmiştir.

Çizim 2. Ramazan Efendi Çeşmesi Önden Görünüş

Türk

medeniyetinde önemli bir yeri olan çeşmenin önceki çağ ve medeniyetlerde de çok yaygın olmamakla beraber varlığı bilinmektedir.¹ İslamiyet suya önem vermiş, insanlar da su sağlamanın sevabının büyük olduğuna inanmışlardır. Bu nedenle de çeşmeler her bir camide bulunmuş; suyu özel üslûp gerektiren yapılarda toplayıp uygun biçimde dağıtmak Osmanlı yapı sanatının önemli işlerinden olmuştur.²



Çeşmeler Osmanlı sokakların en temel yapıları arasındadır. Gerek başkent İstanbul'da gerekse de diğer Osmanlı şehirlerinde inşa edilen bu gerekli yapılar, mimarileri ve

¹ Semavi Eyice, "Çeşme", **DİA**, c.8, İstanbul, 1993, s.277.

² Nuran Kara Pilehvarian, Nur Urfalıoğlu., Nur Yazıcıoğlu, **Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler**, Yem Yay., 2000, s.35.

sosyal yaşantıya katkıları açısından büyük önemi haizdir. Bazen duvara bitişik, bazen sokak köşesinde bazen de açık meydanlık alana inşa edilirler.³ (Çizim 2)

Resim 26. Ramazan Efendi Çeşme Kitabesi



Ramazan Efendi Camii'nin dış duvarında yer alan çeşmenin Çavuşzâde Ahmet Efendi tarafından inşa ettirildiği üzerindeki kitabeden anlaşılmaktadır. (Resim 26) Çeşme arsanın güney-batı kesiminde Ramazan Efendi Sokağı

boyunca uzanan çevre duvarı, üç sıra tuğla, bir sıra kesme köfeki taşı ile örülmüştür. 1694 tarihinde inşa edilen çeşmesinin sivri kemeri üzerindeki mermer kitabede sülüs hat ile şu metin yer almaktadır:

“Sâhibu'l-hayrât ve'l-hasenât Sabıkan Edirne kadısı merhûm ve mağfûr Çavuşzâde Ahmed Efendi, Senete 1106.” (Hayırlı ve güzel işler sahibi önceleri Edirne Kadısı rahmetli ve bağışlanmış Çavuşzâde Ahmet Efendi, Yıl 1694).

³ Necla Sevim Arslan, “Çeşme ve Sebiller”, **Gravürlerde Yaşayan Osmanlı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, 2006, s.234.

Resim 27. Ramazan Efendi Şadırvanı



Şadırvan “kentın su şebekesine bağlı bir lüle ya da fiskiyeden akan suyla beslenen, çevresinde musluklar dizili havuz ya da su haznesidir”¹ Türk Mimarisinde, temizlik ve su içmek için kullanılan, aynı zamanda görünüşü ve sesiyle

zevk verecek estetik özelliklere sahip olan şadırvan hemen hemen her yapının içinde bulunmaktadır. Medrese, mescid ve cami gibi dini yapılarda abdest almak için, köşk, saray ve hamam gibi sivil yapılarda ise sesinden görüntüsünden ve serinliğinden faydalanmak için şadırvanlar kullanılırdı. Tarihsel gelişimdeki ilk şadırvanlar Anadolu’da Selçuklular devrinde görülür. Alçak kenarlı hazneleriyle daha çok fiskiyeli havuzları hatırlatırlar. Bunları fiskiyeli havuzlardan ayıran en belirgin özellik, haznelerinin zemin seviyesi üstünde yapılmış olmasıdır. Genellikle dış kenarları dilimlenmiş bu haznelerin iç kenarları ve ortadaki fiskiyeli göbek çanakları da dilimler veya mukarnaslarla süslenmiştir. Bu devrin dinî yapılarındaki şadırvanlarda abdest muslukları yoktur; tıpkı havuzlarda olduğu gibi, maşrapaları veya ibrikleri kullanarak haznedeki su ile şadırvan kenarında abdest alınmaktadır. Beylikler devrinden itibaren, özellikle abdest şadırvanlarında hazne kenarlarının yükseldiği ve bunlara musluklar takıldığı dikkat çeker. Bunların yanı sıra, kenarlarına musluklar yerleştirilmiş sebil teknesi gibi, su doldurularak kullanılan abdest şadırvanları görülür. Klâsik Osmanlı döneminde ise, fonksiyonlarına göre şadırvan mimarisinde birçok yenilikler ortaya çıkmış; ilgi çekici detaylarla farklı biçimler tatbik edilmiştir. Anadolu’nun çeşitli yerlerinde yapımı sürdürülen geleneksel şadırvan tiplerine rağmen, bilhassa Mimar Koca Sinan’ın eserlerinde rastlanılan örnekler, o zamana kadar görülmemiş kompozisyonları, enteresan

¹ Ayla Ödekan, “Şadırvan”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.3, Yem Yay., İstanbul, 1997, s.1719.

detayları ile Osmanlı dönemi Türk şadırvan mimarisindeki yenilikleri göstermeleri bakımından önemlidir.²

XVI. yy. Mimar Sinan Dönemi dinî ve sivil mimarî yapılarında görülen şadırvan örneklerinde eşsiz bir güzellik hâkimdir. Selâtin camilerinin yan cephelerinde yer alan, geniş saçaklarla gölgelendirilmiş sıra abdest muslukları bulunmaktadır. Hazneleri kenarları kafesli, suluklu veya üst örtüleri çift sıralı parmaklıklarla dizili olduğu görülmektedir.³

Klasik dönemde en çok görülen şadırvan çeşitlerinde köşeli ya da yuvarlak etrafı yüksek mermerlerle çevrilidir. Şadırvanların etrafını çeviren sayısız çeşmelerden abdest almak için daima su akmaktadır. Havuzlar yukarıdan sadece maden parmaklıklarla veya kubbe ile örtülür. Şadırvanın iç tarafından çıkan su şadırvanı doldurduğundan bunlar bazen ihtişamlı mermer bir fiskiyeyle çevrilir. Şadırvanlar özellikle, tunçtan yapılma kafes ya da parmaklıklarla maden tezyinatının en güzel örneklerini sunar.⁴ Cami avlularındaki şadırvanlar içinde İstanbul'da Fatih (854/1450), Şehzâde (955/1548), Süleymaniye (965/1557) ve Kadirga Sokullu (979/1571), Edirne'de Selimiye (983/1575) camilerinin, gene İstanbul'da Yeni Cami (1075/1664) ve Ayasofya'nın (1153/1740) şadırvanları en ünlü örneklerdendir. Batılılaşma dönemine Nuriösmaniye (1169/1755) ve Laleli (1177/1763) camilerinin şadırvanları örnek gösterilebilir. Günümüzde yapılan şadırvanlarsa ya belli ölçülerde eski örneklerin benzerleri ya da belirli bir üslubu olmayan salt abdest almaya yönelik tesisler şeklindedir.⁵

Ramazan Efendi Camii şadırvanı mimarî açıdan önemli bir özelliğe sahiptir. (Resim 27)Tevhidhânesinin kuzeyindeki avlu içinde bulunan şadırvan kendine has oranları ve geometrik süslemeleri ile dikkati çeker. Beyaz mermerden olan bu yapı dikdörtgen planlı bir hazneden oluşmaktadır. Musluk kenarları çerçeve içine alınmış penç şeklinde rozetlerle süslenmiştir. Dikdörtgen bordür içine alınan muslukların üst kısımları

² Zeki Sönmez, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1988, s.189.

³ Yılmaz Önge, "Mimar Koca Sinan'ın Şadırvanları", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu Bildiri Özetleri**, İstanbul, 1987, s.25.

⁴ Ernst Diez, Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul, 1946, s.246.

⁵ Ayla Ödekan, "Şadırvan", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, c.3, Yem Yay., İstanbul, 1997, s.1719.

köşebentlerle bezelidir. Muslukların üzerindeki hazne kısmında ise geometrik desenlerin bulunduğu görülmektedir.

ÖRNEK NO: 1

ÜRÜNÜN CİNSİ	: Çini
CAMİDE BULUNDUĞU YER	: Minberde yer almaktadır.
İNCELEME TARİHİ	: 24. 06. 2008
BUGÜNKÜ DURUMU	: Onarım Görmüş
ÜRÜNÜN BOYUTLARI	: 25,3x23
KULLANILAN MALZEME	:
Hamur	: Beyaz Seramik Hamuru
Boya	: Toprak Boya
Sır	: Şeffaf Sır
UYGULANAN TEKNİK	:
Yapım tekniği	: Sıraltı
Pişirme tekniği	: Geleneksel Fırınlama
SÜSLEME TEKNİĞİ	:
Kullanılan Renkler	: Kobalt mavi, yeşil, mercan kırmızısı,
Zemin rengi	: Beyaz
Kontur rengi	: Siyah, Lacivert

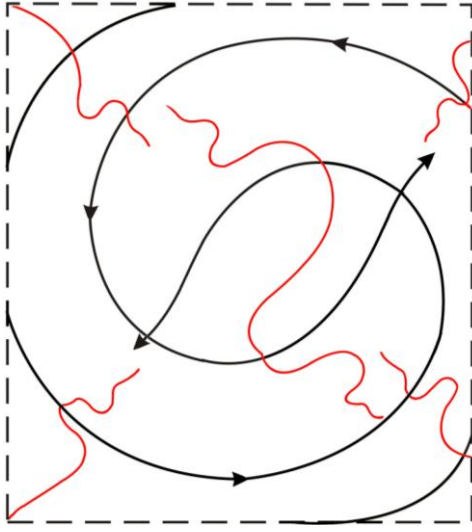
Resim 28. Ramazan Efendi Cami Minberi



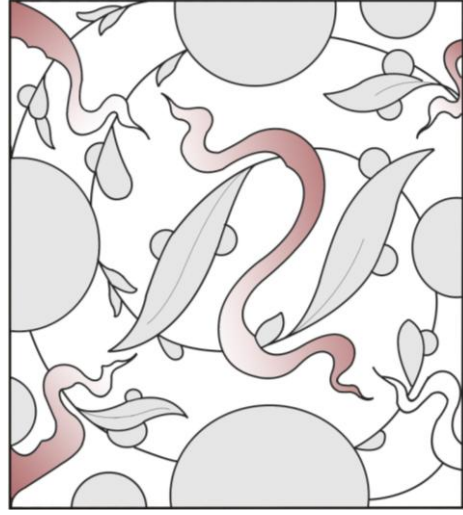
Çizim 3. Ramazan Efendi Cami Minber çizimi



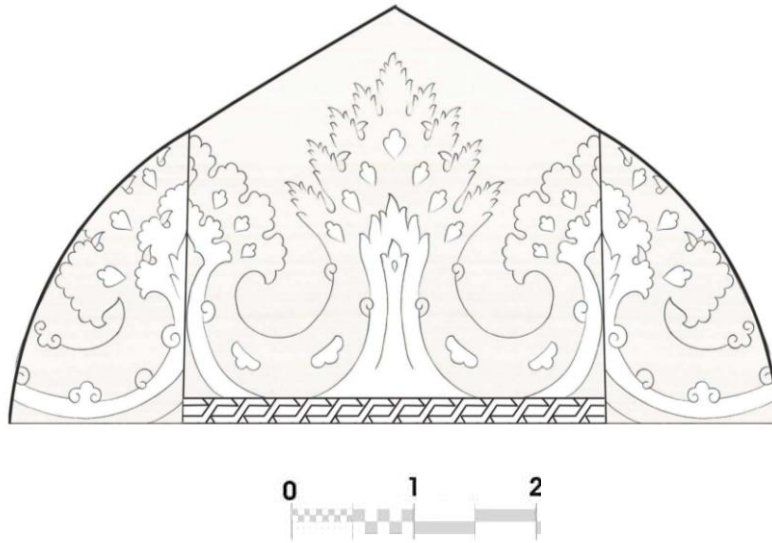
Çizim 4. Helezon sistemi



Çizim 5. Kanaviçe düzeni



Çizim 6. Minber çiziminden detay



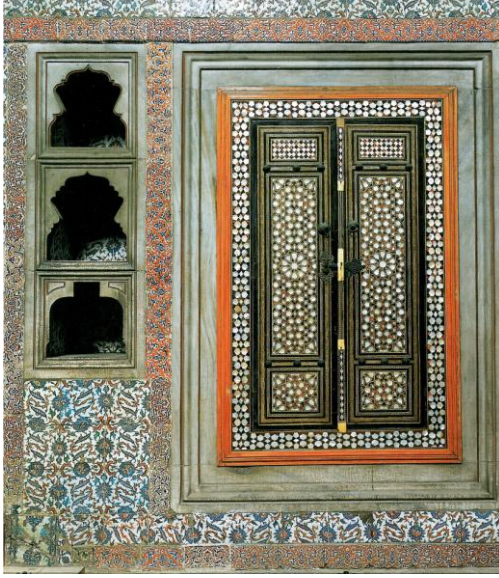
Cümle kapısından girişte caminin batı duvarına yakın olan minber görülür. Köşk korkulukları ve yan yüzeyleri şebeke parçaları ile hafifletilmiş olan minber sade olduğu kadar dengeli bir düzenlemeye sahiptir. Minberin iç kısmı tamamen 25,3x23 cm. lik çini karolar ile kaplıdır. (Resim 28)Uygulanan desen dört yöne katlamalı raport (ulama)

kompozisyon olarak hazırlanmıştır. (Çizim 3; Çizim 4) XVI. yy. İznik sıratlı tekniğiyle hazırlanan çini kompozisyonda uygulamanın yapıldığı bisküvi zemini beyaz bırakılmıştır. (Çizim 6)Siyah ve mavi renklerde iki ayrı tahrir kullanılmıştır. Siyah tahrir saplarda ve bulutlarda mavi tahrir de hatayi motifinde ve yapraklarda kullanılmıştır. Hatayi motiflerinin taç yapraklarında noktama tekniğiyle birlikte mavi kullanılmış meşime kısmında ise mercan kırmızısı tercih edilmiştir. (Resim. 28; Çizim.5) Kompozisyonun dört yöne katlanan ekseninde hatayi motifi yer almaktadır ve motifin kendi içerisindeki renk dağılımı oldukça dengelidir. Klasik dönemin en önemli renklerinden olan mercan kırmızı Bulut motifinde de kullanılmış kabarık ve yoğun olarak boyanmıştır. Bulut motifinde kırmızı ve kontrastı yeşil rengi bir arada görülmektedir. Mercan kırmızı rengin kullanıldığı alanlar ince beyaz boşluklar bırakarak boyanmıştır. Havalı boyamanın amacı diğer renklerin algılanmasını kolaylaştırmak veya tek renkli motiflerin farklı bölümlerini vurgulamaktır.

KARŞILAŞTIRMA

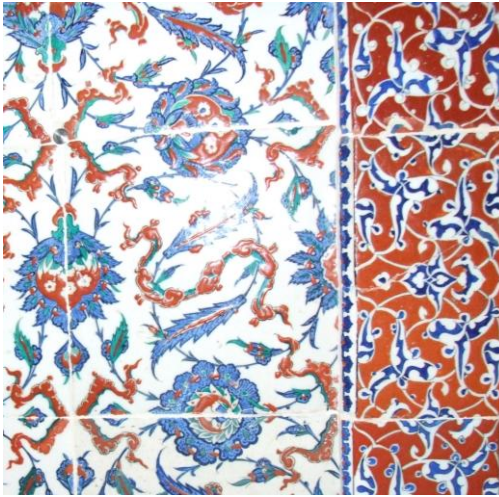
Resim 29. Topkapı Sarayı
Odası

III. Murat Odası



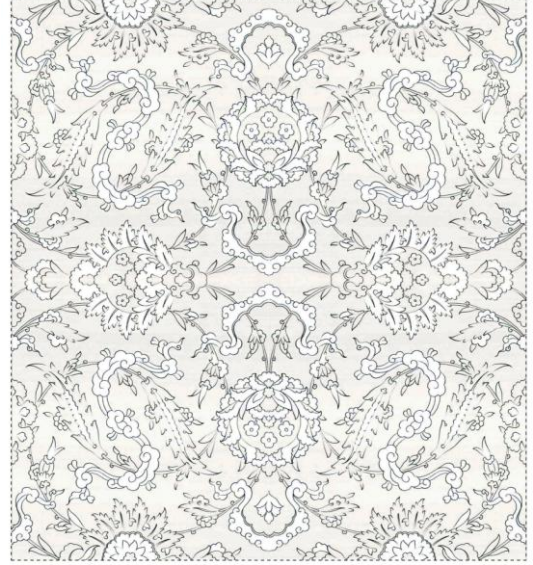
Resim 30. Topkapı Sarayı
Odası

III. Murat Odası



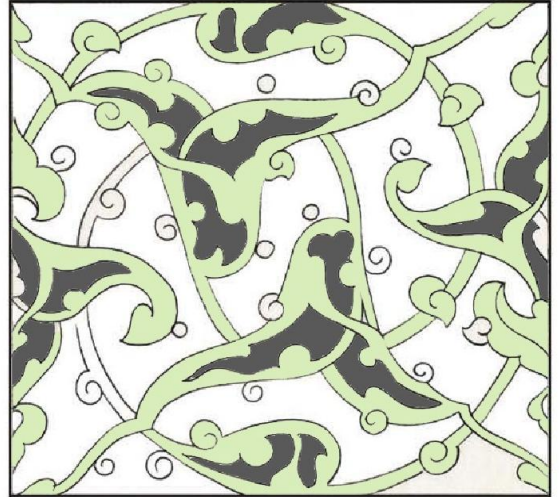
Çizim 7. Topkapı Sarayı III. Murat

desen



Çizim 8. Topkapı Sarayı III. Murat

desen



1578 tarihinde yapılmış olan Topkapı Sarayı Harem. III. Murat odasının divanhanesi bölümünde bulunan çini karoları ile Ramazan Efendi Caminin minberinde yer alan çini karolar renk, motif, kompozisyon ve ebat olarak birbirinin aynısıdır.(Resim 29–30) Bu

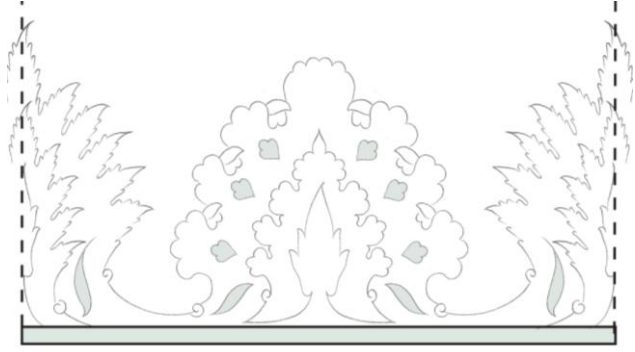
durum XVI. yy'da saray nakkaşhanesinde ser nakkaş tarafından yapılan desenlerin çoğaltılarak her alanda kullanılmasının göstergesidir.

Ramazan Efendi Cami minberinde görülen Türk üçgeni şeklinde yapılmış olan desenin benzerleri Şehzade Mustafa Türbesi de kuşak kenarı süslemesi(Resim. 31; Çizim. 9), Selimiye Camii pencere alınlığı bordür süslemesi (Resim. 32; Çizim.10) yine Selimiye Camii mihrapla pencere arasındaki çinilerin kenar bordür süslemesi (Resim. 33; Çizim;11) ve Kadirga Sokullu Camii son cemaat yerindeki pencere alınlıklarındaki çini kitabe(Resim. 34; Çizim.12) süslemesi olarak kullanılmıştır.

Resim 31. Şehzade Mustafa Türbesi desen



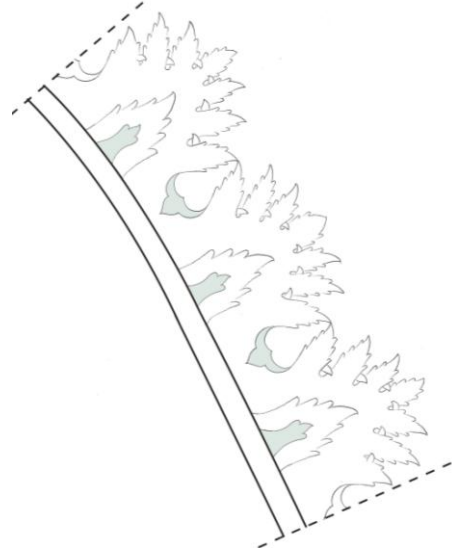
Çizim 9. Şehzade Mustafa Türbesi



Resim 32. Selimiye Cami Pencere Alınlığı Alınlığı



Çizim 10. Selimiye Cami Pencere

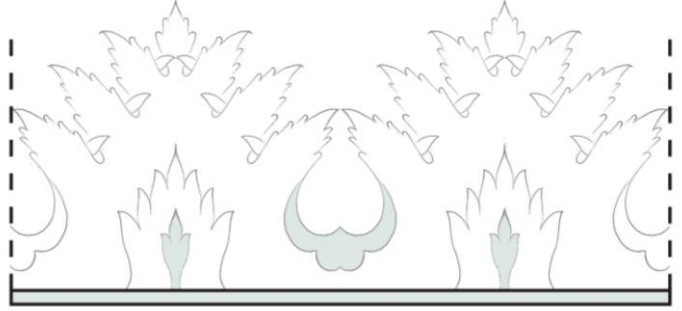


Resim 33. Selimiye Cami Kenar
Deseni

Bordür Deseni



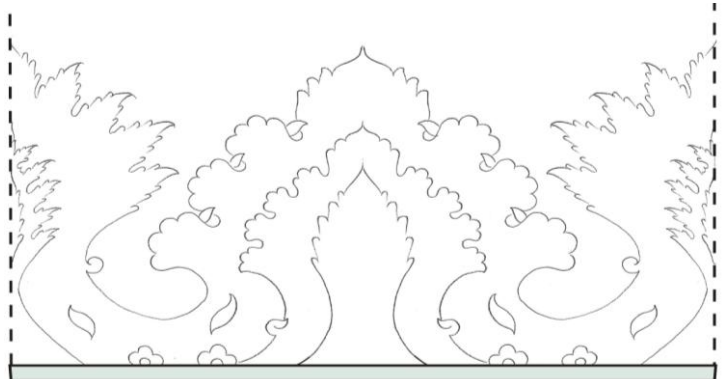
Çizim 11. Selimiye Cami Kenar Bordur



Resim 34. Sokullu Mehmet Paşa Camii



Çizim 12. Sokullu Mehmet Paşa Camii



ÖRNEK NO: 2

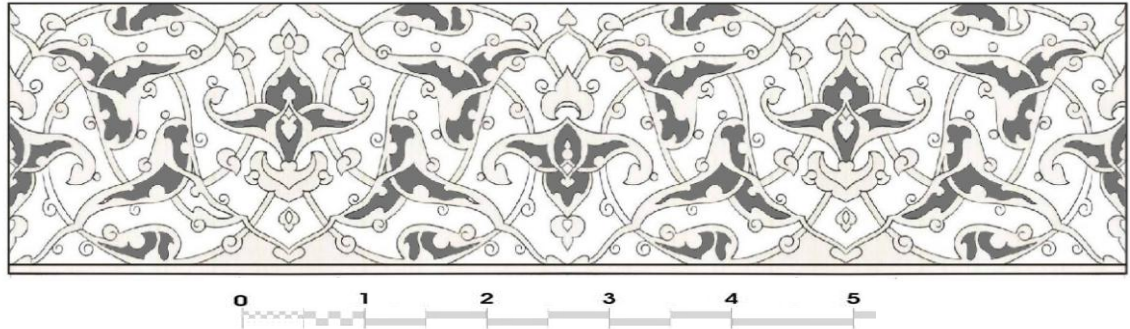
CAMİDE BULUNDUĞU YER	: Tüm Cami İçinde Dolaşan Bordür Deseni
İNCELEME TARİHİ	: 24. 06. 2008
BUGÜNKÜ DURUMU	: Onarım Görmüş
ÜRÜNÜN BOYUTLARI	: 11,7 x 24,7
KULLANILAN MALZEME	:
Hamur	: Beyaz Seramik Hamuru
Boya	: Toprak Boya
Sır	: Şeffaf Sır
UYGULANAN TEKNİK	:
Yapım tekniği	: Sıraltı
Pişirme tekniği	: Geleneksel Fırınlama
SÜSLEME TEKNİĞİ	:
Kullanılan Renkler	: Kobalt mavi, Beyaz
Zemin rengi	: Mercan kırmızısı
Kontur rengi	: Siyah

Resim 35. Ramazan Efendi Cami Bordürlerinden

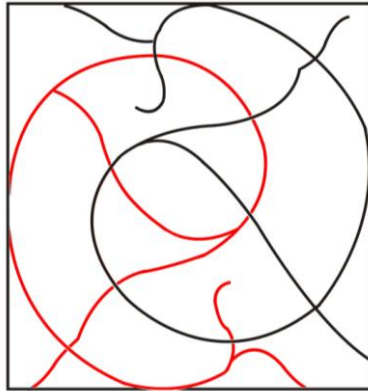


Cami içinde tüm çini kompozisyonlar arasında dolaşan kenar bordürüdür. Kompozisyon iki ayrı helezon sisteminden oluşmaktadır. Ters simetrik olarak hazırlanan desen rumi motifi ayırma ve ortabağ olarak iki şekilde kullanılmıştır.(Resim 35; Çizim 13; Çizim 14; Çizim 15) Desenin zemini mercan kırmızısı ile boyanmıştır. Rumi motiflerinin zemini lacivertle boyanıp hurdeleri beyaz bırakılmıştır. Pervaz rengi olarak ise turkuaz tercih edilmiştir. Tahrir rengi siyahtır.

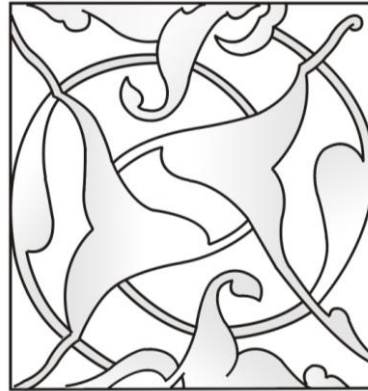
Çizim 13. Ramazan Efendi Cami Bordür



Çizim 14. Ramazan Efendi Cami
Helezon Sistemi



Çizim 15. Ramazan Efendi Cami
Kanaviçe Düzeni



ÖRNEK NO: 3

ÜRÜNÜN CİNSİ	: Çini
CAMİDE BULUNDUĞU YER	: Tüm Camiyi Dolaşan Çini
İNCELEME TARİHİ	: 24. 06. 2008
BUGÜNKÜ DURUMU	: Onarım Görmüş
ÜRÜNÜN BOYUTLARI	: 24,8x24,8
KULLANILAN MALZEME	:
Hamur	: Beyaz Seramik Hamuru
Boya	: Toprak Boya
Sır	: Şeffaf Sır
UYGULANAN TEKNİK	:
Yapım tekniği	: Sıraltı
Pişirme tekniği	: Geleneksel Fırınlama
SÜSLEME TEKNİĞİ	:
Kullanılan Renkler	: Kobalt mavi, yeşil, mercan kırmızısı,
Zemin rengi	: Beyaz
Kontur rengi	: Siyah, Lacivert

Resim 36. Tüm Camiyi Dolaşan Çini

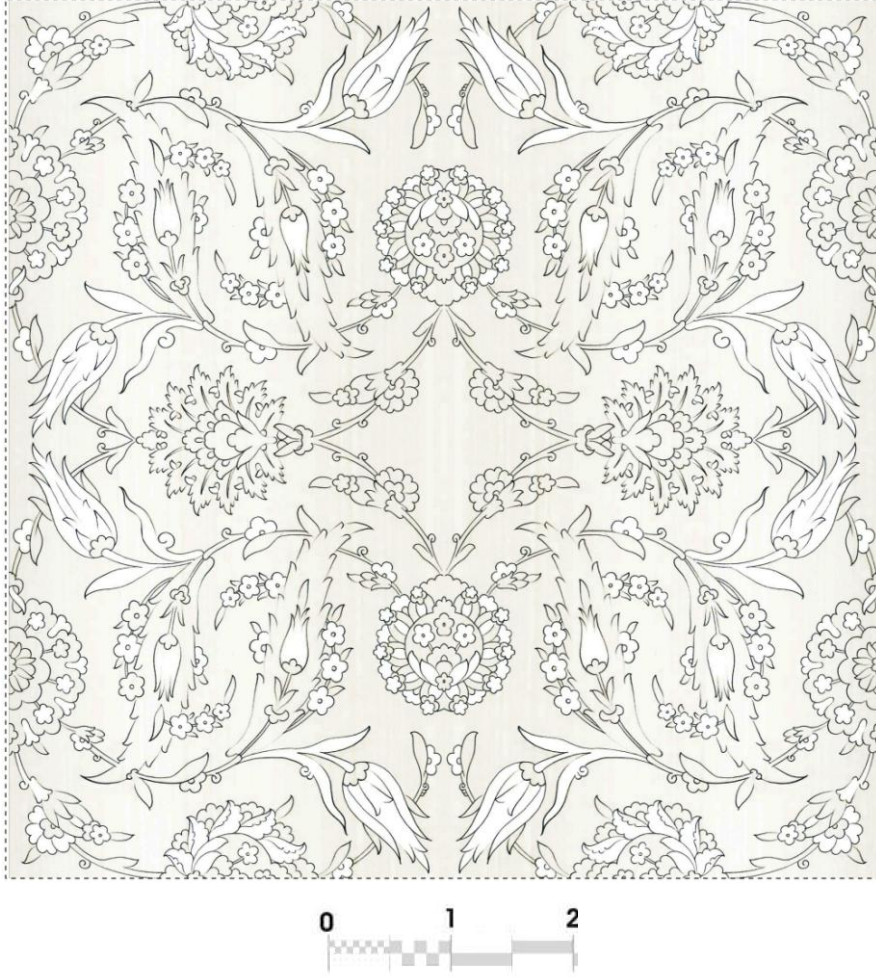


Caminin güneydoğu tarafındaki bir duvar hariç diğer duvarlarda görülen kompozisyon çeşididir. Dört yöne katlamalı raport(ulama) kompozisyon olarak tasarlanan desende hatayi grubu ve yarı üsluplaştırılmış motifler bir arada kullanılmıştır.(Resim

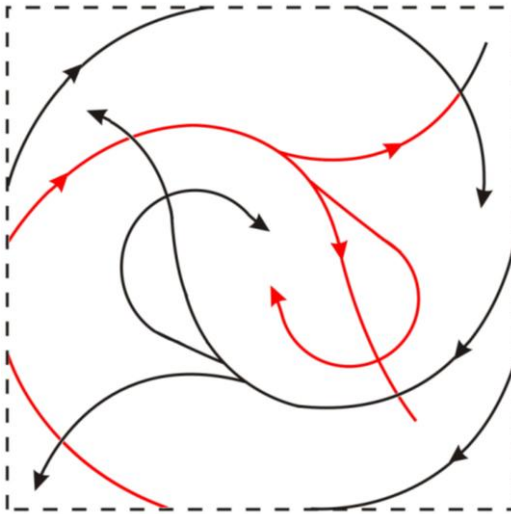
36; Çizim 16; Çizim 17;

Çizim 18) Tüm motifler siyahla tahrirlenmiş hatayilerin yaprak kısımlarına lacivertle ikinci bir tahrir çekilmiş; böylelikle motiflere hacim kazandırılmıştır. Yapraklarında tarama tekniğinin uygulandığı diğer bir hatayide ise sadece noktalama tercih edildiği görülmektedir. Hatayilerin meşime kısımları kobaltla renklendirilmiştir. Mercan kırmızısı ise hatayilerin daha çok küçük alanlarında tercih edilmiştir. Penç motifinin bu kompozisyon örneğinde çok kullanılmadığı görülmektedir. Penç motifinin can noktasındaki yapraklarda turkuaz ve mercan kırmızısı kullanılmıştır. Zemin renginin bırakılmasının hemen ardından lacivertle tarama yapılmış; yine mercan kırmızısı ile motif tamamlanmıştır. Helezon sistemini tamamlayan büyük yaprakların ortalarında lale kullanılmış yapraklara çekilen siyah tahririn ardından diğer motiflerde olduğu gibi lacivert tahrir çekilmiş ve tarama yapılmıştır. Orta kısımlarında bulunan lale motifinde ise zemin beyaz bırakılmış içine mercan kırmızısı kontür atılmıştır. Lale yapraklarında da yeşil kullanıldığı görülmektedir. Mercan kırmızısı aynı zaman da gerdanlıkta da kullanılmıştır. Yaprığı saran bahar dallarında mercan kırmızısı tercih edilmiştir. Yaprığın hemen çıkışından dönen diğer bir lale motifinde ise yaprak içinde kullanılan lale motifinin aksine lacivert rengi tercih edilmiş ve yine aynı rengin koyusuyla tarama yapılarak yapraklarda da yeşil kullanılmıştır.

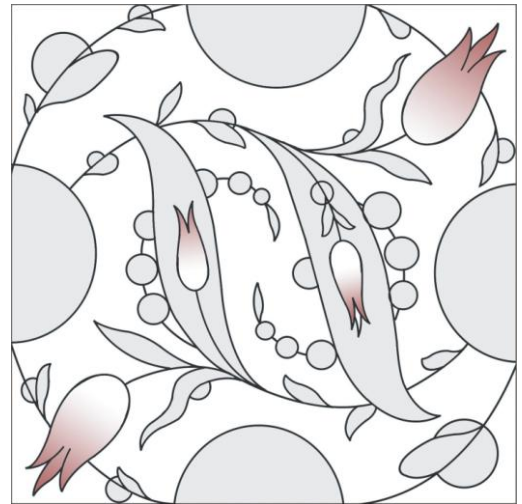
Çizim 16. Tüm Camiyi Dolaşan Çini desen



Çizim 17. Ramazan Efendi Cami
Cami
Helezon Sistemi



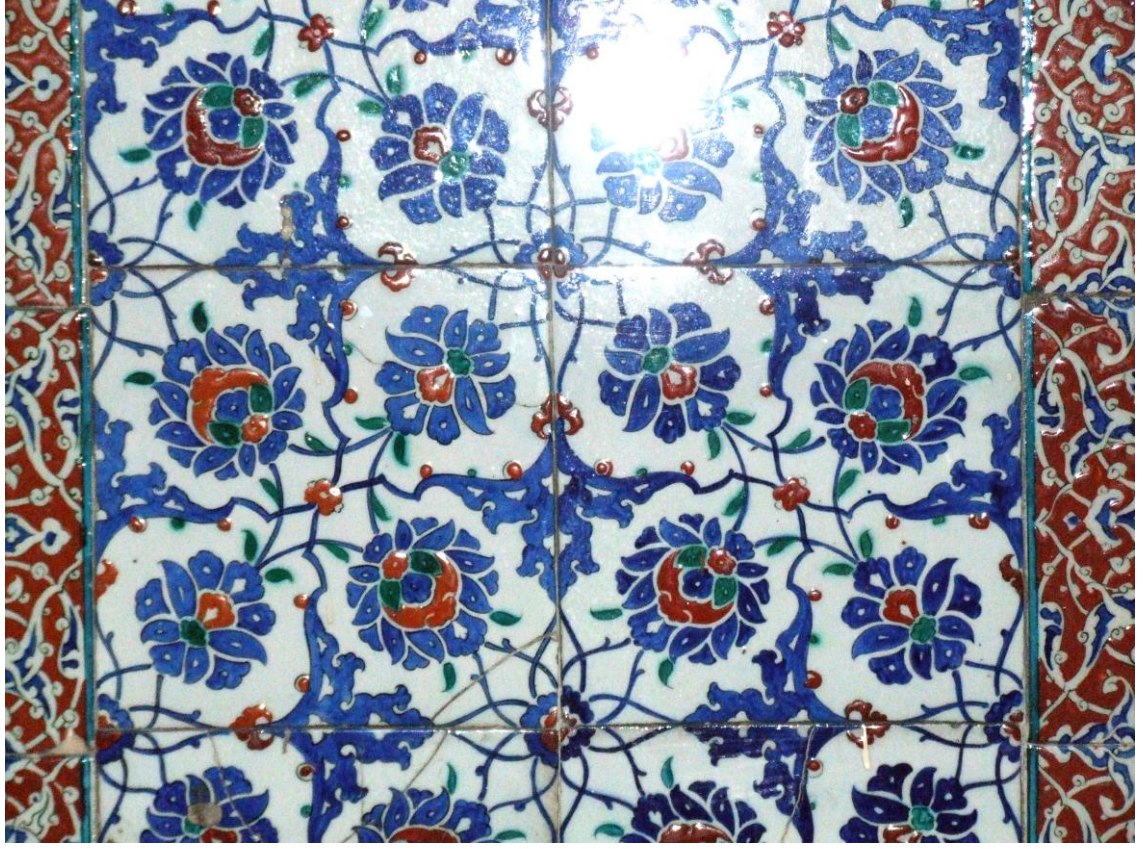
Çizim 18. Ramazan Efendi
Kanağıce Düzeni



ÖRNEK NO: 4

ÜRÜNÜN BULUNDUĞU CAMİ:	Ramazan Efendi Camii
ÜRÜNÜN CİNSİ	: Çini
CAMİDE BULUNDUĞU YER	: Güney Doğuda Sadece Bir Bölüm
İNCELEME TARİHİ	: 24. 06. 2008
BUGÜNKÜ DURUMU	: Onarım Görmüş
ÜRÜNÜN BOYUTLARI	: 25,7x25,7
KULLANILAN MALZEME	:
Hamur	: Beyaz Seramik Hamuru
Boya	: Toprak Boya
Sır	: Şeffaf Sır
UYGULANAN TEKNİK	:
Yapım tekniği	: Sıraltı
Pişirme tekniği	: Geleneksel Fırınlama
SÜSLEME TEKNİĞİ	:
Kullanılan Renkler	: Kobalt mavi, yeşil, mercan kırmızısı,
Zemin rengi	: Beyaz
Kontur rengi	: Siyah, Lacivert

Resim 37. Güney Doğuda Sadece Bir Bölümde Çiniler



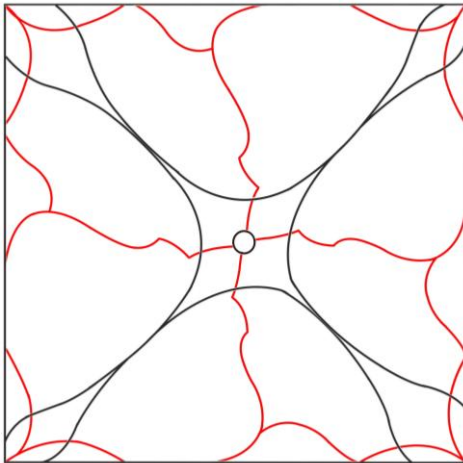
Bu kompozisyon çeşidi caminin güney doğusunda ve sadece bir duvarda görülmektedir. Kompozisyon üç yöne katlamalı ulama(raport) olarak hazırlanmıştır.(Resim 37; Çizim 19; Çizim 20; Çizim 21) Hatayi grubu ve rumi motifleri bir arada kullanılmıştır. Bu çinide, cami genelinde kullanılan kompozisyonlardan farklı bir teknik uygulanmıştır. Çift tahrir adının verdiğimiz bu teknikte motif parçaları birbirinden ayrılarak havalı şekilde boyanmıştır. Hatayi motifinin meşime kısmı ve can noktası mercan kırmızısına boyanmıştır. Taç yaprakları kobalt mavi meşimedeki yapraklar ise yeşille renklendirilmiştir. Goncagül motifinin can noktasında ise yeşil kullanılmış ortada mercan kırmızısı taç yapraklarda kobalt mavi tercih edilmiştir. Rumi motifinde de kobalt mavinin tercih edildiği gözlenmektedir. Kompozisyon içinde kullanılan yapraklarda ise yeşil renk hâkimdir.

Çizim 19. Güney doğuda sadece bir bölüm desen



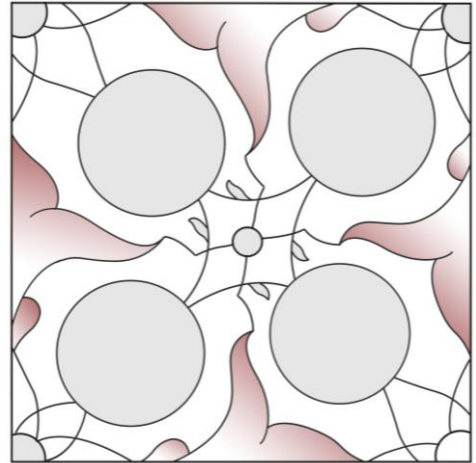
Çizim 20. Ramazan Efendi Cami
Cami

helezon sistemi



Çizim 21. Ramazan Efendi

kanaviçe düzeni



ÖRNEK NO: 5

ÜRÜNÜN BULUNDUĞU CAMİ: Ramazan Efendi Camii

ÜRÜNÜN CİNSİ : Çini

CAMİDE BULUNDUĞU YER : Pencere Alınlığı

İNCELEME TARİHİ : 24. 06. 2008

BUGÜNKÜ DURUMU : Onarım Görmüş

ÜRÜNÜN BOYUTLARI : 71,8x67

KULLANILAN MALZEME :

Hamur : Beyaz Seramik Hamuru

Boya : Toprak Boya

Sır : Şeffaf Sır

UYGULANAN TEKNİK :

Yapım tekniği : Sıraltı

Piştirme tekniği : Geleneksel Fırınlama

SÜSLEME TEKNİĞİ :

Kullanılan Renkler : Kobalt mavi, yeşil, mercan kırmızısı,

Zemin rengi : Beyaz

Kontur rengi : Siyah, Lacivert

Resim 38. Pencere alınlığı



Ramazan Efendi Caminde bulunan pencere alınlıklarında hatayi grubu motifler $\frac{1}{2}$ simetri ile hazırlanmış olan kompozisyon aynı zamanda raport özelliği de gösterdiği düşünülmektedir. Hatayi grubu deseni çevreleyen bordür kısmında ise iki motif grubu(hatayi, rumi) ile hazırlanmış desen tercih edilmiştir.(Resim. 38; Çizim.22; Çizim.23; Çizim.24; Çizim.25) Bordür de hatayi grubundan olan goncagül motifinin zemini ve sapları beyaz bırakılmış tahrirleri ise siyahla çekilmiştir. Can noktalarında mercan kırmızısı kullanılarak, yapraklar yeşil ile süslenmiştir. Rumi motifinde de beyaz zemin tercih edilerek içine mercan kırmızısı ile hurde yapılmıştır. Bordür zemininde lacivert kullanılmıştır. Ana desenin sağ ve solunda köşebent formunda serbest şekilde bahar dalları ve yarı stilize motiflerle tasarlanmıştır. Desen zemini beyaz bırakılmıştır. Şukufe, lale, karanfil, bahar dalı, nergis, zerrin çiçeklerinden oluşmuştur. Lale motifi çok zarif ve tektir. Yaprakları lacivertle renklendirilmiş sapın laleye bağlandığı kısım havali şekilde mercan kırmızısı ile boyanmıştır. Çiçek yaprakları siyahla tahrirlenip yeşille renklendirilmiştir. Karanfiller kompozisyon içinde üç yerde kullanılmış; çiçeğin tamamı siyahla tahrirlenmiştir. İki karanfilin sapı ve çiçeğe giriş yapan kısmı lacivertle

boyanmıştır. Bu kısımda siyah tahrirden hemen sonra ikinci ve kalın bir tahrir çekilmiş ve noktalama tekniği kullanılmıştır. Gövdesini oluşturan ikinci kısımda tercih edilen renk yeşildir. Çiçeğin ana formunu oluşturan taç yapraklarında ise mercan kırmızısı kullanılmıştır. Henüz açmamış karanfil goncagülü olarak tasalanan üçüncü karanfilde ise diğerlerinin aksine gövde kısmı tek aşamalı olarak yeşille renklendirilmiştir. Dengeli bir şekilde dağıtılan bahar dallarında tahrir ve saplar kahverengidir. Dalı oluşturan penç motifleri siyah ile tahrirlenmiş mavi ile ikinci kalın bir tahrir daha çekilmiştir. Can noktası mercan kırmızısıdır ve etrafı mavi noktalarla süslenmiştir.

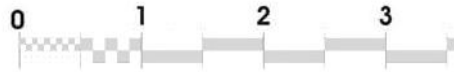
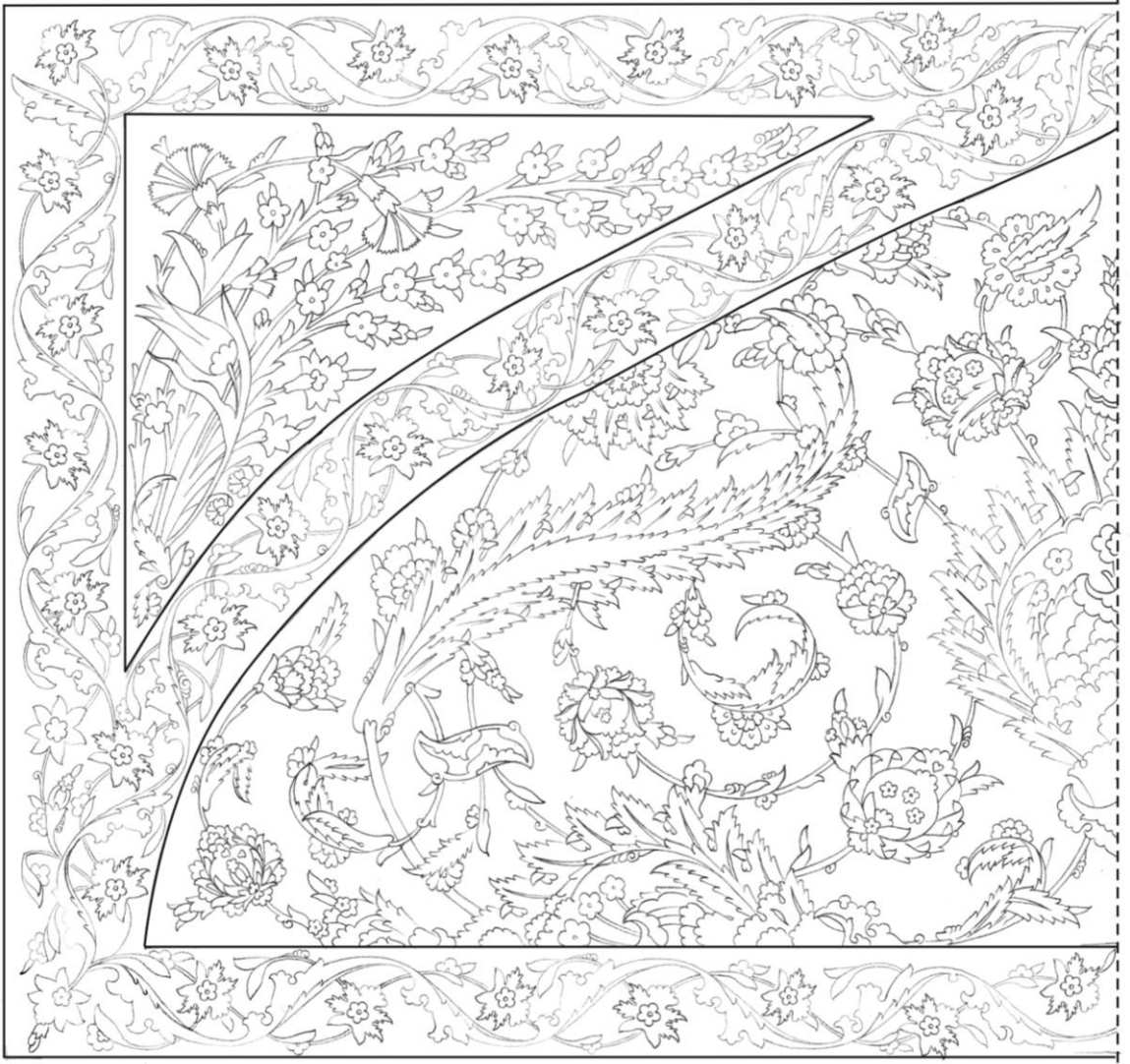
Bahar dallarının yaprakları da yine siyah ile tahrirlenerek yeşil ile boyanmıştır. Nergis çiçeğinde ise sap ve tohum kesesi siyahla tahrirlenip yeşil ile renklendirilmiştir. Tohum kesesi ile yapraklar arasında kalan küçük bir kısımda ise mavi ile degrade geçiş sağlanmıştır. Taç yapraklar mercan kırmızısı ve çiçeğin taç yapraklara bağlanan kısmında olan yaprakta ise mavi tercih edilmiştir. Zerrin çiçeği diğer çiçeklere oranla daha az renk kullanılmıştır. Siyah ile tahrirlenen çiçek sap kısmı ve sapın çiçeğe bağlandığı noktada yeşil renk tercih edilmiştir. Taç yapraklarda ise mavi tercih edilip yine mavi renk ile yaprak uçlarına mavi ile kalın ikinci tahrir çekilmiştir. Köşebendi ve kenar suyunu çevreleyen turkuaz bir iplikle desenler birbirinden ayrılmıştır.

Pencere alınlığının kenar bordürü ve köşebent haricinde kalan kısmı sadece hatayi grubu motiflerinden oluşmaktadır. Rumi motifi ise helezon sistemi üzerinde ve kompozisyonda katlama eksenini oluşturan hatayi motiflerinin sapın çiçeğe bağlandığı kısımlarda ortabağ olarak görülür. Desende hatayi motifi çokça kullanılmıştır. Katlama eksenindeki hatayiler de meşimede, sapın çiçeğe bağlandığı noktada ve en dışta kalan taç yapraklar arasındaki minik yapraklar mercan kırmızısı ile boyanmış meşime içi ve hatayiyi oluşturan taç yapraklarda ise mavi tercih edilmiştir. meşimenin dış sınırını oluşturan ve minik yapraklarla bezenen kısım beyaz bırakılmış bu da desende bir rahatlama sağlamıştır. Ayrıca meşime kısmındaki penç motifinde motiflerin çıkış noktasını kapatan gerdanlıkta beyaz bırakılmıştır. Yapraklar siyah ile tahrirlenmiş hemen ardından mavi ile ikinci kalın bir tahrir uygulanmış ve tarama tekniği noktama tekniği ile bir arada kullanılmıştır. Yeşil rengi taç yaprakların orta damarlarında, meşimede ise hançer yaprağın sırtında diğer birkaç ayrıntıda tercih edilmiştir. her iki hatayininde tepe kısmını oluşturan goncagül motifi farklı tasarlanmıştır. Kırmızı, yeşil,

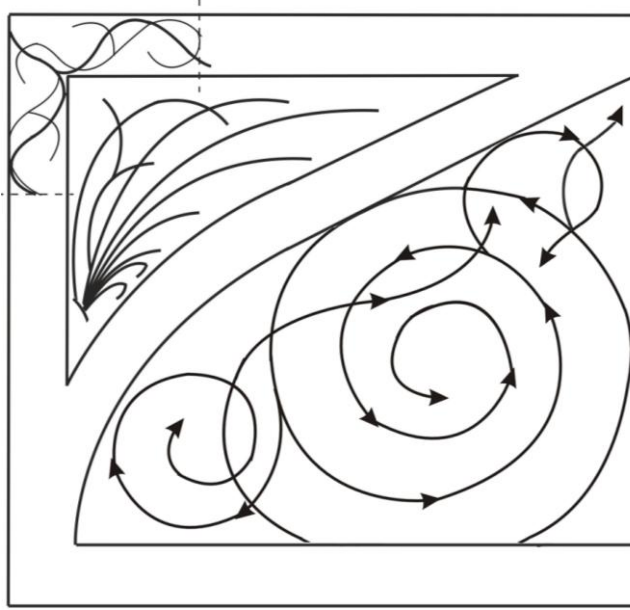
mavi dengeli bir şekilde dağıtılmış mavi ile renklendirilen kısımda tarama ve noktalama teknikleri de tercih edilmiştir. Helezon sistemi üzerindeki tüm hatayı motiflerine siyah ile tahrir çekilmiştir. Tahriri hemen ardından ikinci kalın bir tahrir olarak mavi kullanılmış noktalama ve tarama teknikleri ile yaprak renklendirmesi tamamlanmıştır. Meşime kısımları ve yaprakların katlanan kısımları mercan kırmızısı ile renklendirilmiştir. Beyaz meşime kısmının dış sınırın belirlemede kullanılmış ve bazı hatayilerin meşime kısmında bulunan penç motiflerinde de tercih edilmiştir. Penç motifi hatayıye oranla daha az tercih edilmiştir. Pençlerde desenin tamamında olduğu gibi siyah ile tahrirlenmiştir. Orta kısımlarında mercan kırmızısı kullanılmış hemen ardından beyaz hava boşluğu bırakılarak en dış yapraklarda siyah tahrirden sonra mavi kalın tahrir çekilmiş ve kimi penç motifi de mavi nokta veya tarama ile süslenmiştir. Kompozisyonda goncagül motifi penç motifi gibi fazla tercih edilmemiştir. Genelde sap çıkmaları arasından ya da motiflerin arasından boşluk doldurmak amaçlı kullanılan motiflerdir. Helezon sistemi üzerinde sadece iki yerde bağımsız olarak tasarlanan goncagüller oldukça sadedir. Sapın çiçeğe bağlandığı yer ile meşime kısmı kırmızı tercih edilmiş yapraklarda ise diğer motiflerde de görülen ikinci bir tahrir maviyle kalın olarak çekilmiştir. Noktalama ve tarama tekniğini bir arada kullanıldığı goncagül yapraklarında sadelik gözden kaçmamaktadır. Yeşil iki goncagülde farklı yerlerde kullanılmış, meşime sınırını oluşturan kısım havalı olarak beyaz bırakılmıştır. Yaprak motifi ise kompozisyon içinde dengeli biçimde dağılmıştır. Katlama ekseninde bulunan hatayı motifleri büyüklüğünde tasarlanan yaprak desende en göze çarpan motiflerdendir. Siyah boya ile tahrirlenen yaprakta orta damar mercan kırmızı yaprak dilimleri ise yeşil ile renklendirilmiştir. Dilimler arasına yerleştirilen küçük dönüşlü yapraklar mercan kırmızısıdır. Orta damardan yaprağa geçiş kısmı beyaz bırakılmıştır. Bu renkler arasında geçişi kolaylaştırıp, karmaşayı engellemek ve gözü rahatlatmak için yapılmıştır. Mavi renk sadece parçalı yaprakların orta damar çizgisi olarak kullanılmıştır. Bu yaprağa bağlı dönüş yapan hançer yaprakta penç motifinin tam orta noktasından yarıp geçerek tasarıma hoş bir espri katmıştır. Aynı düşünce penç ve hatayı motifinde de uygulanmış motifleri delerek ters yöne bakan yapraklar uygulanmıştır. Deseni oluşturan parçalı dilimli ve hançer yapraklar yeşil ile renklendirilmiş sırt kısımları ve orta damarları mercan kırmızısına boyanmıştır. Dallar ve yön belirten sap çıkmalarında mavi tercih edilmiş siyah tahririn üstüne mavi ile ikinci kalın bir tahrir çekilmiştir. Dallarını kapatmak

için tasarlanan rumi grubu motiflerinde ise zemin mavi, rumiler mercan kırmızısına boyanmıştır.

Çizim 22. Pencere alınlığı desen



Çizim 23. Pencere alınlığı desen $\frac{1}{2}$



Çizim 24. pencere alınlığı helezon sistemi



BÖLÜM: 5. RAMAZAN EFENDİ CAMİİ ÇİNİLERİ ÜSLÛP ÖZELLİKLERİ ve TİPOLOJİ

5.1.Üslup özellikleri

Üslûp denildiğinde; yöntem, tarz, şive, selika, eda, dil, ifade, fikir, zevk vs. gibi pek çok kelime akla gelmektedir.¹ Sanat tarihçisi, estetikçi ve mimarlara göre de “bir sanatçının veya bir devrin kendine has anlatış biçimi, ifade yolu, stil”² dir. Üslup her defasında farklı biçimde tanımlandığından estetik kuramlara göre, ortak bir tanım vermek güçtür. Ancak sanat eserlerini belirli bir tarihi dönemin altında gruptama şekli oldukça yaygın olan sınıflama şeklidir. Burada belirtilen dönem, tek bir sanatçının değil, bütün sanatçılarla paylaşılan, zaman diliminde sentezlenen, genel karakter ve anlatım biçimini kapsar.³ Sanatçının gerçekleri özümseme ve anlatımından ortaya çıkan üslûp, sanatın da kendisi sayılır.

Üslûp için; *ifade tarzı, usul, tarz, yol* da denilebilir. İyi bir eserin en önemli niteliği üslûpta kendini gösterir. Ebedî eserler, ancak üslûpların kuvvetiyle ölümsüzlüğe erişirler. Bu sebeple XVI. yy. çini motiflerinde görülen üslup özelliği, rengin, motifin ve tekniğin beraber şekillendiği bir çalışma alanıdır.

Ramazan Efendi Camii çinilerinin üslup özellikleri ile klasik dönem özelliklerini gerek renk gerekse motif ve kompozisyon açısından üzerinde barındırdığı görülmektedir.

¹ Selçuk Mülayim, “Plastik Anlatımlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup”, **Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi**, sy. 3, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., s.100.

² İlhan Ayverdi, **Asırlar Boyu Târihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, c.III, İstanbul, Kubbealtı Yay., 2006, s.3273.

³ Gülnihal Küpeli, **“II Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı”**, M.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s.236.

5.1.1 Motifler

Resim 39. Pencere Alınlığı



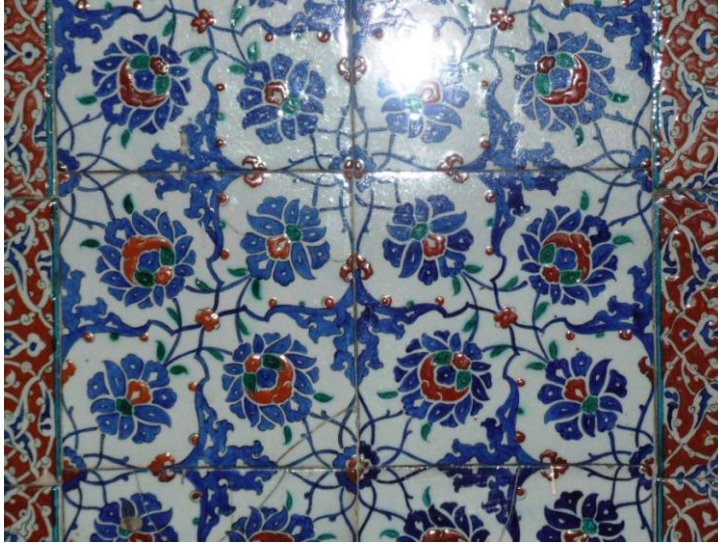
Resim 40. Minber



Ramazan Efendi camiinin içinde bir bahar havasının tazelik ve renkliliği bulunan çinilerde, Türk çini sanatının belli başlı motiflerinin XVI. yy.'ın üstün tekniği ile yerleştirilmiştir (Resim 40) Yine burada çini karo desenlerindeki kıvrımlı ve hançer yaprak çeşitlerinin tasarıma ahenk sağladığı görülür. XVI. yy.'ın ikinci yarısında yapraklar hatayî grubu motiflerle birlikte aynı oranda uygulanmıştır. Bazı örneklerde Ramazan Efendi Camii'nde olduğu gibi yaprakların içinden hatayî grubu motiflerin

de geçirilmiş olduğu göze çarpmaktadır.

Resim 41. Cami Çinilerinden Detay



Ara pervaz desenlerinde hem rumî hem de hatayî grubu motiflerin bir arada kullanıldığı gibi, ayrı ayrı kullanıldığı tasarımlar da yer almaktadır. Hurdelenmiş rumî motifi ile yapılan ara pervaz caminin içinde yer alan tüm çini karoların tamamını etrafında dolandır.(Resim 39,

42) Hatayî grubu motiflerinden olan penç motifinin ise tüm korolarda dengeli ve az kullanıldığı gözlemlenmektedir. Genellikle sade olduğu gözlenen pençler yaprak kenarlarında sap çıkması şeklinde kullanılmıştır.

Resim 42. Cami Çinilerinden Detay



Camii içindeki çini kompozisyonlarda en çok hatayî motifine rastlanmaktadır. Bu motiflerde pençlerde olduğundan daha fazla detay ve teknik kullanılmıştır. Çift tahrir tekniğiyle

yapılan(Resim41) kompozisyondaki hatayîlerin diğer kompozisyondakilere göre sade olduğu görülmektedir. Yine kompozisyon içinde kullanılan goncagül motifi, penç motifi gibi sade dengeli ve göz alıcı güzelliklerdedir. Bahar dalı, lale, karanfil, nergis gibi yarı üsluplaştırılmış çiçek motiflerinden lale, XVI yy. karolarındaki kullanım alanında ilk

sırayı almaktadır. Ramazan Efendi Camii'nde iki farklı alanda kullanılan lale, hem hatayî grubu kompozisyon içinde hem de Şukufe şeklinde tasarlanan kompozisyon içinde sade ve zarif şekilde kullanılmıştır. Karanfil ise XVI. yy. çini tasarımlarında lalenin yanında daha az sayıda yer almıştır.

Resim 43. Cami Çinilerinden Detay



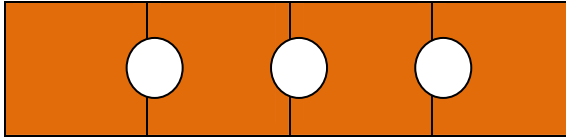
Fakat Ramazan Efendi Camii çinilerinde kullanılan karanfiller gösterişli ve göze çarpar niteliktedir. Sadece pencere alınlığı köşebendinde kullanılan zerrin ve bahar dalı kompozisyonda bahar havası estirmektedir. XVI. yy. geleneksel sanatların her alanında en güzel örneklerine rastlanan bulut motifi ise camimizdeki kompozisyon örnekleri arasında sadece minber bu camide kullanılmıştır. Burada kullanılan bulut motifi sade ve etkilidir. Hatayî grubu motifler ile birlikte tasarlanmış kompozisyon içinde denge unsuru oluştur. Ramazan Efendi Camii çinilerinde görülen zengin motifleri örnekleri, kusursuz renkleri ve parlak sırları ile canlı, ışıltılı bir görünüm ile küçük ve gösterişsiz ibadet mekânını renklendirmiştir. (Resim.42)

5.1.2. Kompozisyon

3. Ulama (Raport) Kompozisyon: Dört taraftan da çoğaltılarak sonsuz büyüklükte yüzeylerin kaplanabileceği bir kompozisyon çeşididir. Daha Çok geniş alanları kullanılır. Sonsuz genişlene özelliği vardır. Başlama ve bitiş noktaları belli olmaz ulama desenlerde ilk olarak alan belirlenir.¹ Raport kompozisyon simetrik olduğu gibi, olmayabilir. Buna göre raport kompozisyon kendi içinde gruplara ayrılır. Ramazan Efendi Camii'ndeki çini kompozisyonlardan bir kaçı ulama (raport) şeklinde hazırlanmış çinilerdir.

a) Katlamalı Ulama: Raport (ulama) kompozisyonlarda Tasarım yapılacak alan belirlenerek eşit parçalara bölünür. Hazırlanan parça iki ya da dört yöne katlanarak desen tamamlanır. Katlama ekseninde yerleştirilen motiflerin yarısının, katlandıktan sonra nasıl görülmesi istendiği planlanarak desen tasarlanır. $\frac{1}{2}$ veya $\frac{1}{4}$ olarak hazırlanan desen, cetvel ile sınırlanmadığı sürece sonsuz büyüyebilir.² (Tablo 2)

Tablo 2. Katlamalı Ulama



¹ İnci A. Birol, **Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbe Altı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı, İstanbul, 2008, s.308.

² Gülnihal Küpeli, **“II. Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı”**, M.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, 2007, s. 392.

b) Yürüyen Ulama: En çok çini örneklerinde görülen yürüyen ulama kompozisyon, diğer desen çeşitlerinde olduğu gibi bütünün içerisinde eşit bölünmüş bir parçanın hazırlanması ile meydana gelir. (Tablo.3) Ancak desen çoğaltılırken sağa-sola veya yukarı aşağı katlama yapılmadan, yan yana veya üst üste yerleştirilerek çoğaltılır.³

Tablo 3. Yürüyen Ulama



³ Gülnihal Küpeli, **age.**, s.393.

5.1.3. Renk

Resim 44. Çini Bordür Detay



Klasik Dönem çinilerinde görülen motif çeşitliliği, kompozisyon zenginliği ve tekniğin mükemmel uygulandığının yanı sıra renk zenginliğini de göz ardı etmemek gerekmektedir. XVI. yy.’ın ilk yarısında en çok görülmekte olan kobalt mavisinin tonları, turkuaz, yeşil ve siyah, yüzyılın ortalarına doğru patlıcan moru, zeytin yeşili ve siyah renkler çeşitlenmiştir. XVI. yy.’ın ikinci yarısında ise kabarik mercan kırmızısı ve zümrüt yeşilinin eklenmesiyle renk tercihleri genişlemiştir.¹ (Resim 45) Bu dönemde kullanılan demir oksit veya dinlendirilmiş kırmızı renkte hamur ile yapılan canlı domates ve mercan kırmızısı bu tekniğin en önemli özelliği olarak görülmektedir.² Özellikle domates kırmızısı olarak isimlendirilen tondaki kırmızı, hafif kabartılı olarak boyanır. Çinilere adını veren domates kırmızısı XVII. yy.’da giderek soluklaşmaya başlar ve bu yüzyılın sonunda yok olur.³ (Resim 44)

Resim 45. Minber Detay



Ramazan Efendi Camii çinilerinde de klasik dönem olarak adlandırılan XVI. yy. renklerinden birçoğu kullanılmıştır. Örneğin mercan kırmızısı rumî kompozisyonlu ara pervazda zemin rengi olarak yoğun bir şekilde yer alırken, hatayî grubu motifleri ve rumînin bir arada kullanıldığı bir diğer ara pervaz kompozisyonunda ise kobalt mavi zemin

¹ Sitare Turan Bakır, “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, **Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., İstanbul, 2007, s.279.

² Nermin Sinemoğlu, “Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu**, İstanbul, 1988, s.243.

³ Gönül Öney, **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yay., s.72.

rengi olarak tercih edilmiştir. Aynı desenin uygulandığı pencere alınlığındaki ara pervazda ise turkuaz rengi kullanıldığı görülmektedir.

Camide baskın olarak kullanılan mercan kırmızı kabarık ve havalı olarak boyanmıştır. Yeşil renk sadece yapraklarda kullanılmış; turkuaz renginde tonlama yapılmamış; kobalt mavisinde tek ton kullanılmıştır. Laciverdin sıkça kullanıldığı Ramazan Efendi Camii'nde motifler, minber çinilerinde küçük fırça darbeleriyle noktalama tekniği kullanılarak yapılmış pencere alınlığında ise tarama tekniği ile bezenmiştir.

5.1.4. Malzeme ve Teknik

Klasik Dönem camilerinde en çok kullanılan tekniklerin en başında sıratlı boyama tekniği gelir. Sıratlı boyama tekniği örneklerine, üstün kalitede çinilerin üretildiği XVI. yy.'ın ikinci yarısından, çiniciliğin bozulduğu XVIII. yy.'a kadar her türlü çini objede rastlanmaktadır. Klasik dönem çini bisküvilerinde “hamurun yapısındaki yüksek silika oranına karşın bileşime katılan düşük orandaki demir oksitten dolayı hamur, bejimsi bir renk alır. Boyanın uygulanacağı parlak, beyaz bir zemin elde etmek için, parçanın yüzeyi ince bir tabaka astarla kaplanır. Astar hamurla aynı yapıya sahiptir. Ama içinde demir artıkları bulunmaması için katkı malzemesi özenle seçiliyor ve öyle hazırlanır. Ayrıca, daha ince öğütülür. Tuval üzerindeki astar gibi sırlama için iyi bir zemin oluşturacak pürüzsüz ve beyaz bir yüzey elde edilmeye çalışılır. Önce kil hazırlanır, çökertilir ve birkaç gün bekletildikten sonra, kaynatılıp karıştırılır. Sulandırıldıktan sonra karışım süzülür ve öğütülmüş kuars eklenir, elenip bir ya da iki gün dinlenmeye bırakılır. Sonunda sık dokunmuş kumaştan geçirilip istenen kıvama gelinceye kadar süzülür.”¹ Astar, mümkün olduğunca mamulün yüzeyine eşit miktarda uygulanmalıdır. (Resim:46) Kuru mamullerin üzerine uygulanan astarlanmadan dolayı oluşan nemi gidermek için bir veya iki gün normal hava şartlarında kurutulmalıdır.

Resim 46. Astarlama Yaparken



¹ Julian Raby, Nurhan Atasoy, **İznik Seramikleri**, Türk Ekonomi Bankası Yay., London, 1989, s.384

Birkaç şekilde astarlama (fırça, daldırma, püskürtme) yapılıyorsa da en çok fırça ile astarlama yaygındır. Bisküvi pişirimi yapılmış, zımparalanmış, nemli süngerle silinmiş ürünler üzerine, önceden tasarlanmış olan desenin tahrirlenerek boyanmasına geçilir ve bu işleme dekorlama adı verilir. Tabak veya karonun üzerine uygulanacak olan desen önce eskiz kâğıdına çizilir. Daha sonra toplu iğne yardımıyla eskiz, desen konturları boyunca aynı aralıklarla sık bir şekilde delinir. Aynı desenden çok sayıda üretim yapılmak isteniyorsa; üç dört kat eskiz kâğıdı üst üst getirilerek desenden birden fazla elde edilebilir. Önceden hazırlanmış ve toz halinde öğütülmüş olan kömür tozu, bir tülbent içine yerleştirilerek küçük bir top haline gelecek biçimde sıkıca bağlanır. Daha sonra bu kömür tozu bisküvi üzerine yerleştirilmiş olan eskiz kâğıdının üzerinden vurulur. (Resim 47)

Resim 47. Günümüzde Desen Tozlama ve Kontürleme



Böylece eskiz üzerindeki ince deliklerden kömür tozu alta geçerek desen tabak üzerine aktarılmış olur. Kömür tozu ya da kurşun kalem lekeleri organik maddeler olduğu

için, sonraki pişirim sırasında tabak üzerindeki lekeler kaybolacaktır.

Desen tabak üzerine aktarıldıktan sonra yani dekorlama işlemine geçmeden önce boyaların hazır hale getirilmesi gerekir. İlk olarak tabağın tahrirlenmesi (kontur) için gerekli olan tahrir ve boyama boyalar hazırlanmalıdır. (Resim 47) Kömür tozu yardımıyla çıkarılmış olan desenin üzerinden, özel olarak yapılmış kontur fırçasıyla tahrirleme işlemine başlanır. Bu işlem yapılırken dikkat edilmesi gereken en önemli nokta ise fırçayı kullanan elin tamamen tabağın üzerine değmemesi gerektiğidir. Çünkü elin değdiği kısımlar tabağın üzerindeki kömür tozlu desenin silinmesine neden olur. Bu da deseni tamamen tahrirlemeyi engeller. Tabak, serçe parmağı degecek şekilde tutulur ve fırça ile tahrirleme işlemi sonuçlandırılır. Tahrirleme işlemi tamamlanmış olan tabak, boyama işlemine hazır hale gelmiştir. Önceden hazırlanmış boyaların kıvamına yani açıklık ve koyuluğuna bakıldıktan sonra her motif için belirlenen renkle boyama işlemine geçilir. Boyamak içinse özel olarak yapılmış boyama fırçası (dimdik fırçası) kullanılır. Çini sanatında sıratlı tekniğinin uygulanmasında kullanılan tahrir boyasının rengine göre iki çeşit uygulanma alanı bulunmaktadır. Bunlar mavi-beyaz ve renkli olarak adlandırılır. Mavi beyaz teknikte sadece mavi, mavinin tonları ve turkuvaz rengi kullanılır. Renklide ise tahrir siyah olduğu için, boyamada istenilen her renk kullanılabilir. Bu işlemin sonunda tahrirlenmiş ve boyanmış tabak sırlanmaya hazır hale getirilmiş olur. Çini mamullerini dış etkenlere karşı daha dayanıklı hale getirmek ve çini yüzeyine, estetik, biçim ve sağlamlık kazandırmak amacı ile uygulanan ince ve camsı bir tabaka olan malzemeye sırlanır. Dekorlanan bütün ürünler, (tabak, vazo, karo, pano vd.) bu şekilde sırlanarak, fırınlamaya hazır hale getirilir.

Ramazan Efendi Camii çinilerine gelince, burada da sır altı boyama tekniği uygulanmıştır. Yerlerine göre hazırlanan bu çini karolar dönemin özelliklerini göstermektedir. Bu çiniler eski altıgenlerin yerini alır. Bordur çinilerinde ise dikdörtgen tercih edilmektedir. Geniş yüzeylerde çok renkli çinilerin yanı sıra genellikle bordürlerde iki veya üç renkli çiniler görülür.² Sır altı tekniğinde uygulanan süsleme, bu dönemde büyük bir gelişme göstermiş; Türk sanatında hiçbir yabancı etkiyi içine almayan gerçek bir süsleme unsuru olmuştur. Söz konusu eşsiz eserleri ortaya koyan çini ustaları teknik ve sanat bakımından erişmiş oldukları zirvede imparatorluğun gücünün yavaş yavaş tükenmesi sonucu fazla

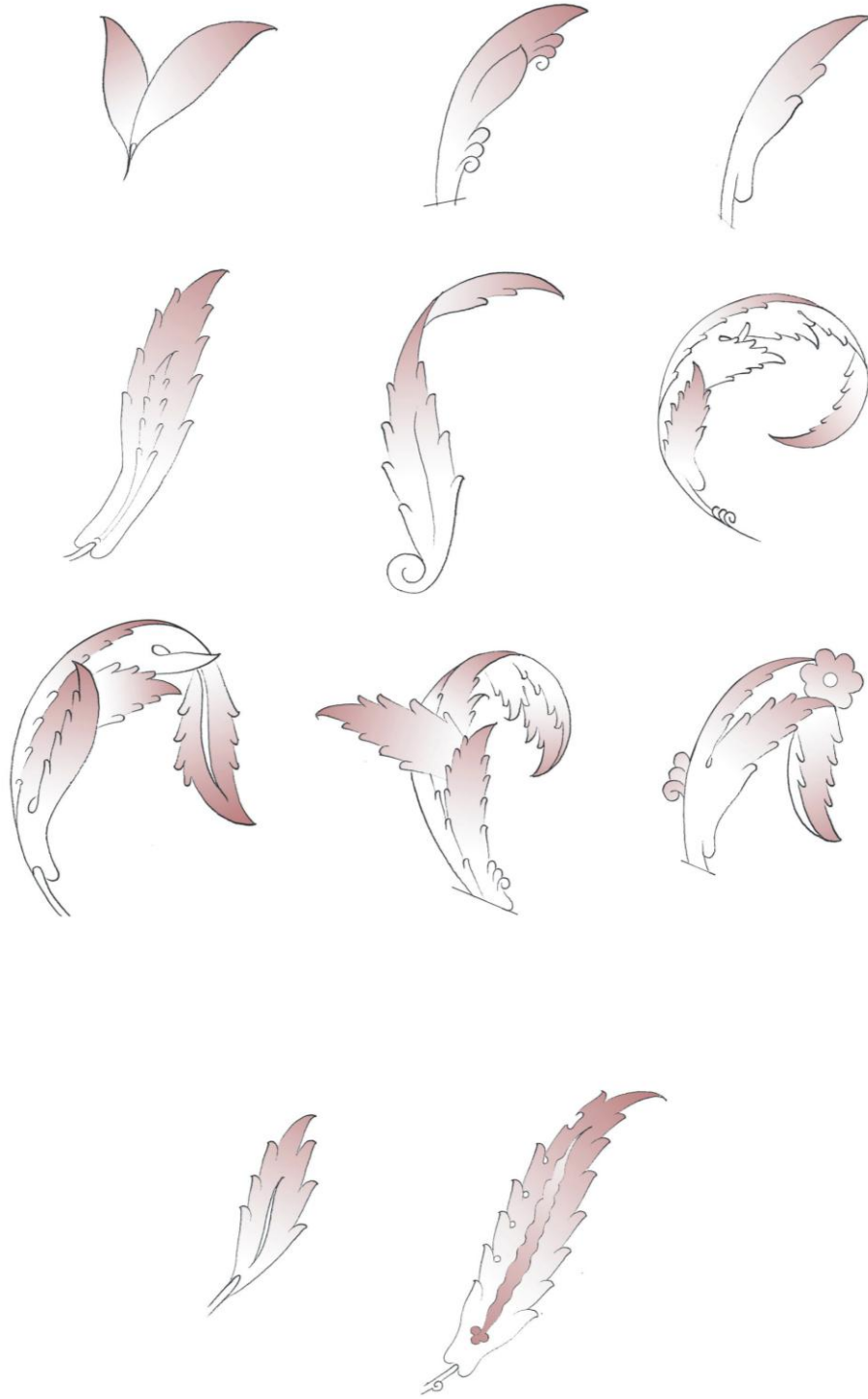
² Gönül Öney, **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yay., s.72.

kalamamışlardır. Bu dönem çini sanatı toplumun tek kapsamı değişmeyen sanattır. Ancak dönemin çini sanatı gelişmesini iki ayrı yönde sürdürmüştür. Zira o 1550'lerden önce soyuttur; yüzeyi diklemesine doldurur; 1550'lerden sonra ise belirli bir yöne bağlı kalmayarak dağılır ve natüralist unsurlar ön plana geçer. Stilize edilen motifler bile kendi özlerini korumaktadır.³

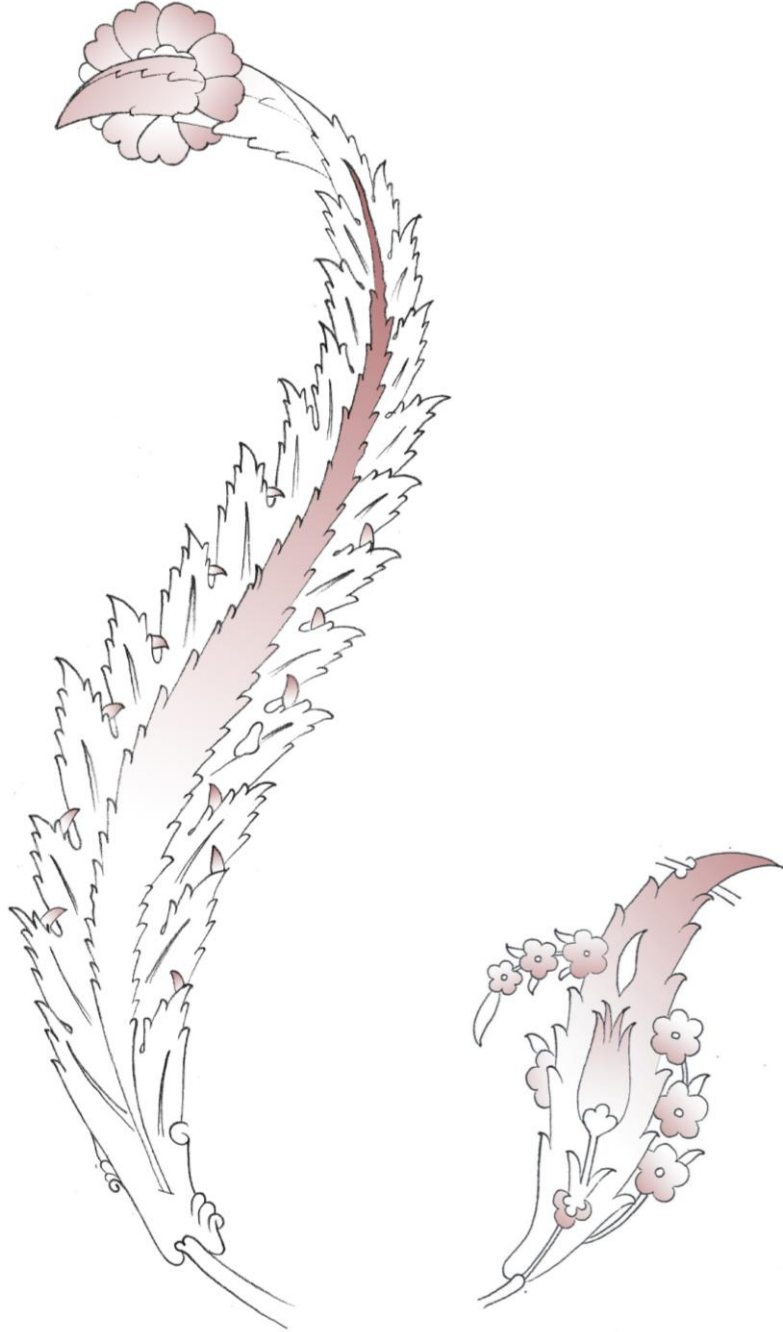
³ Nermin Sinemoğlu, “Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu**, İstanbul, 1988, s.244.

5.2. Tipoloji

Çizim 26. Yaprak Tipolojisi

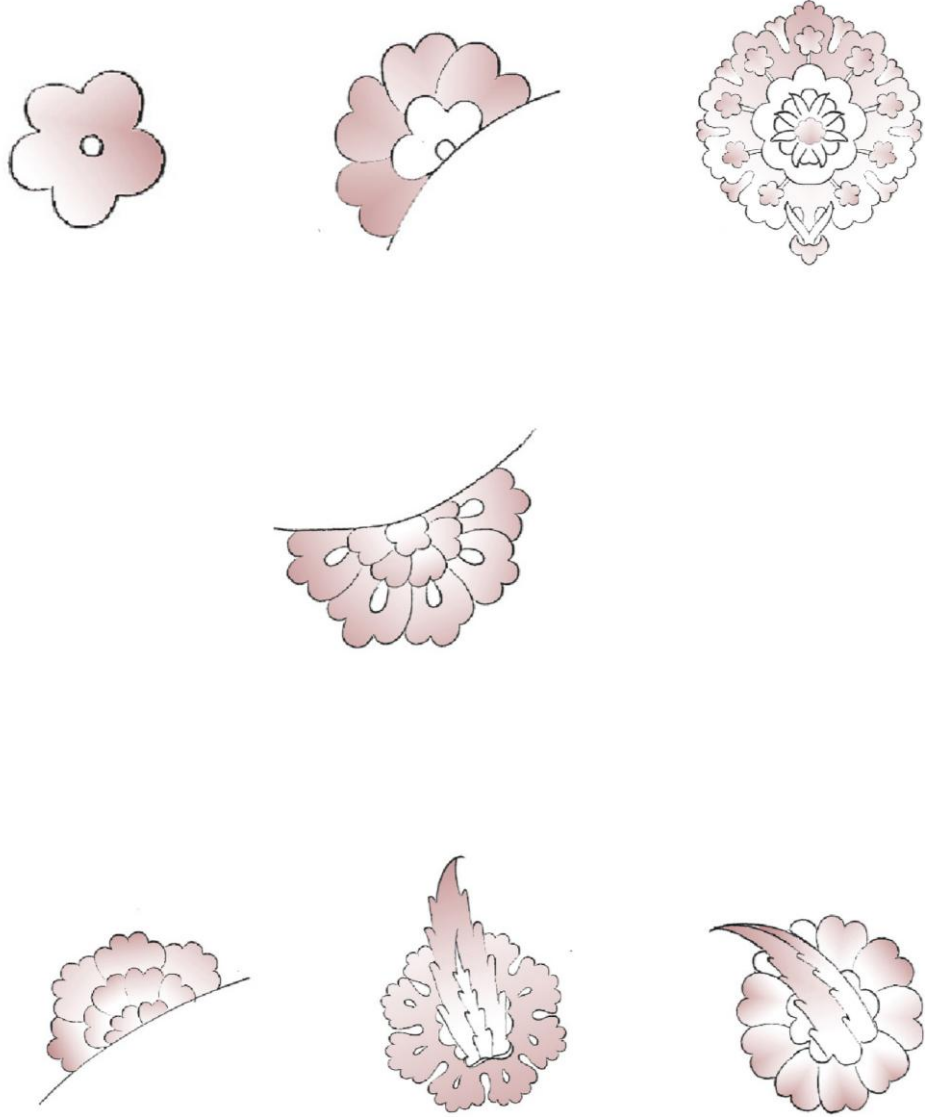


Çizim 27. Yaprak Tipolojisi

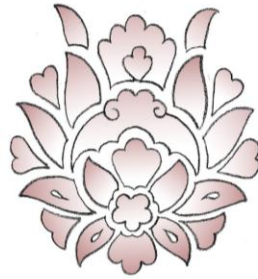
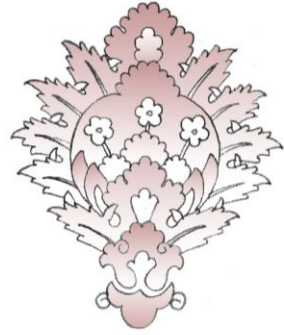
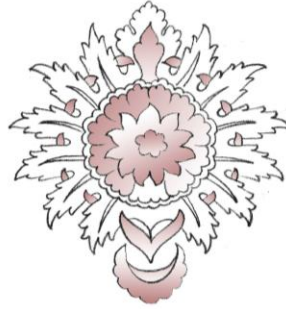
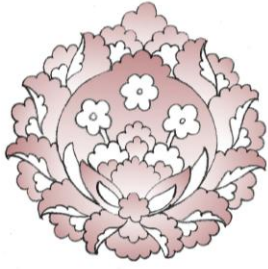
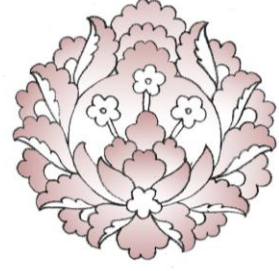
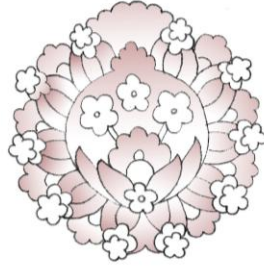
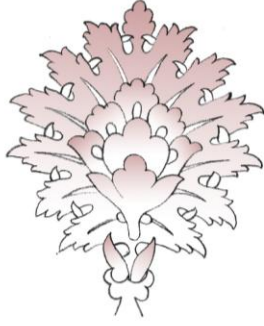


(hatayigrubun içinde orta
damar olarak
kullanılan lale)

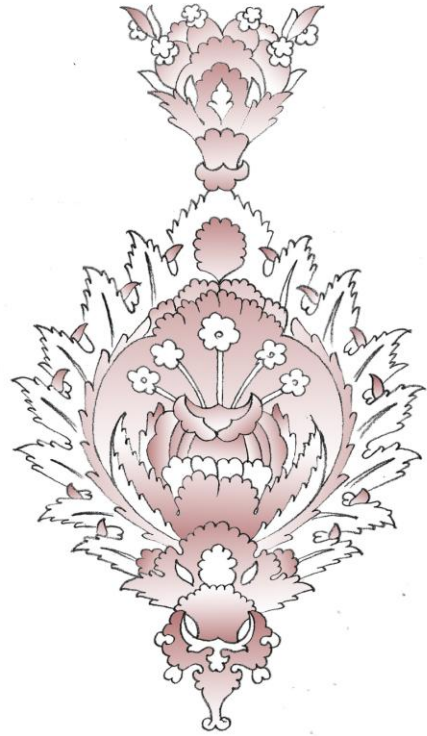
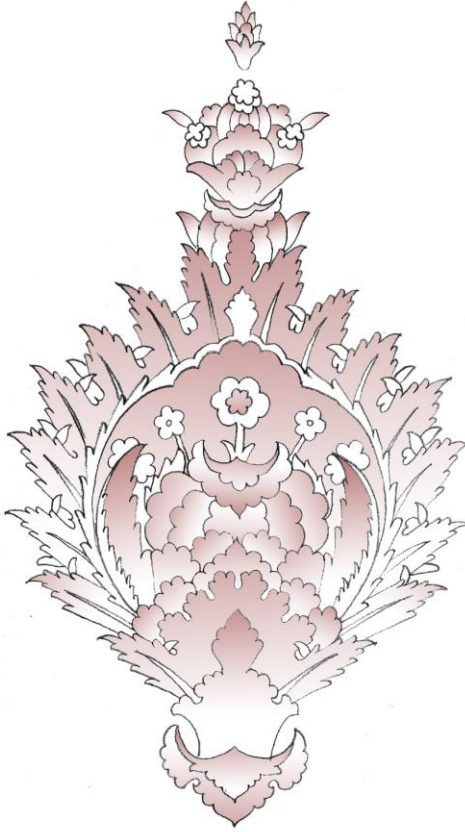
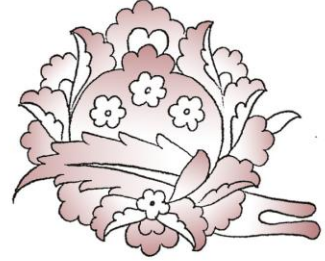
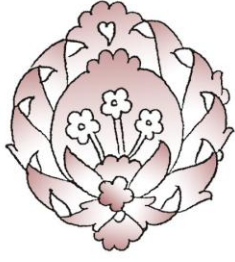
Çizim 28. Penç Tipolojisi



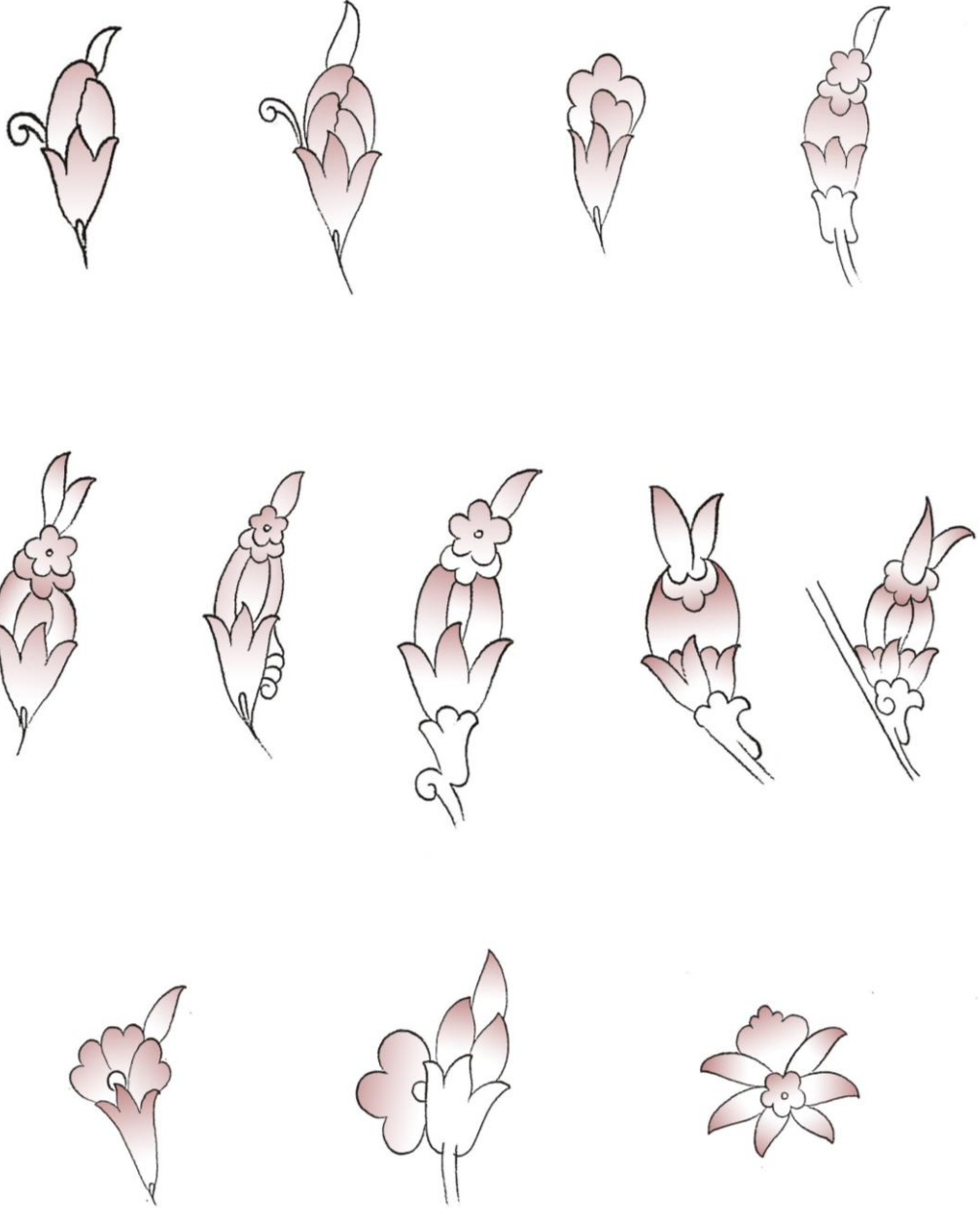
Çizim 29. Hatayi Tipolojisi



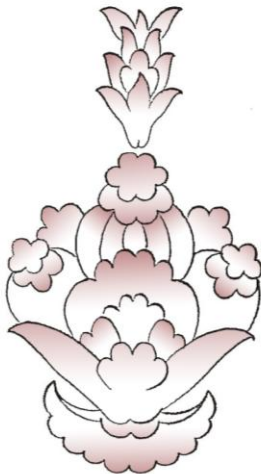
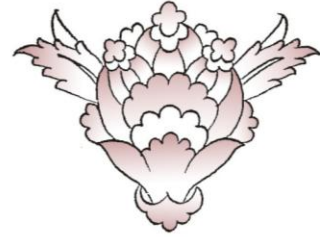
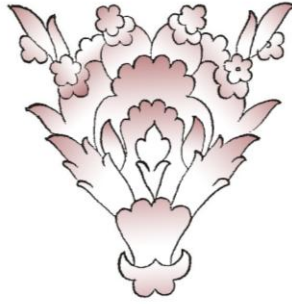
Çizim 30. Hatayi Tipolojisi



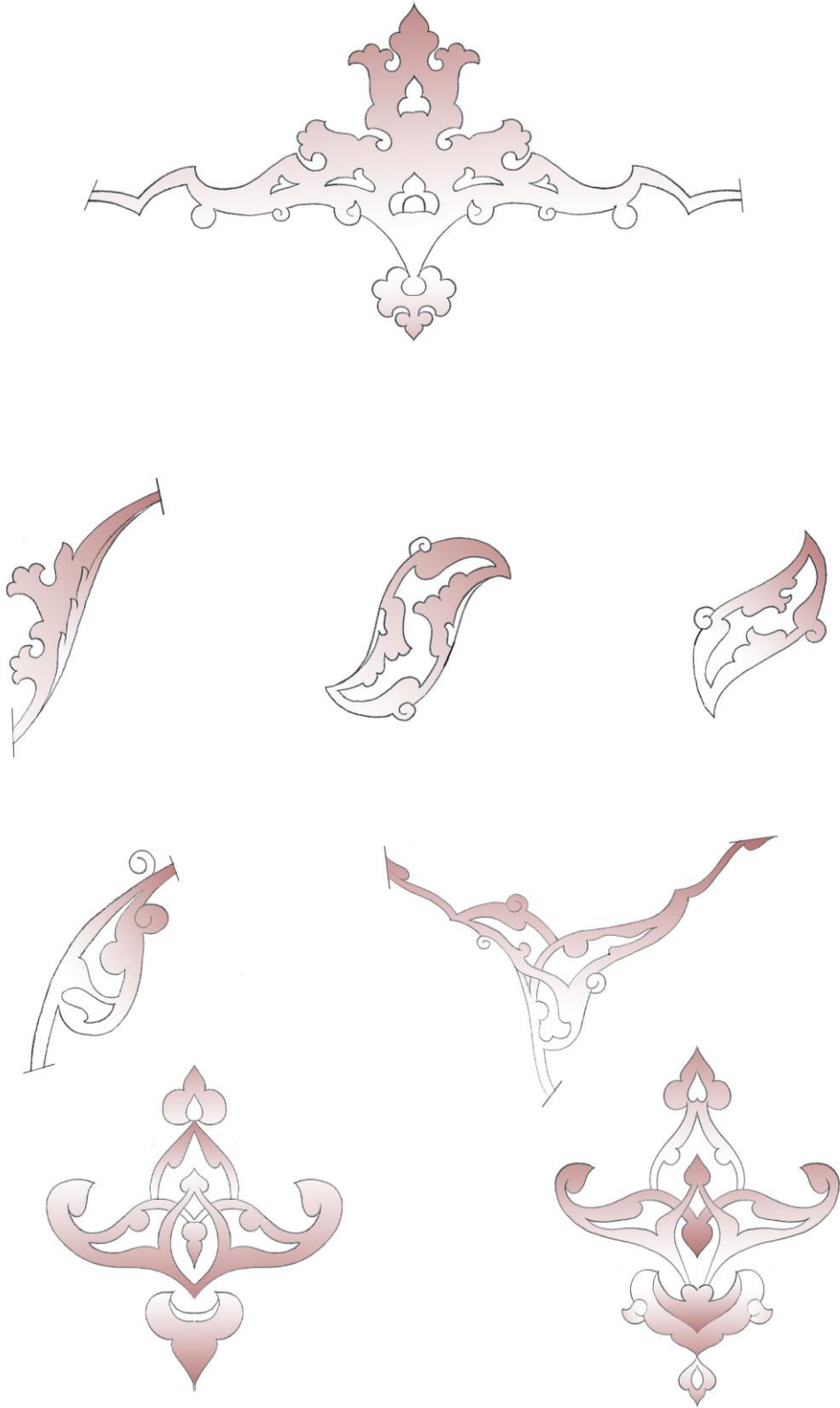
Çizim 31. Goncagül Tipolojisi



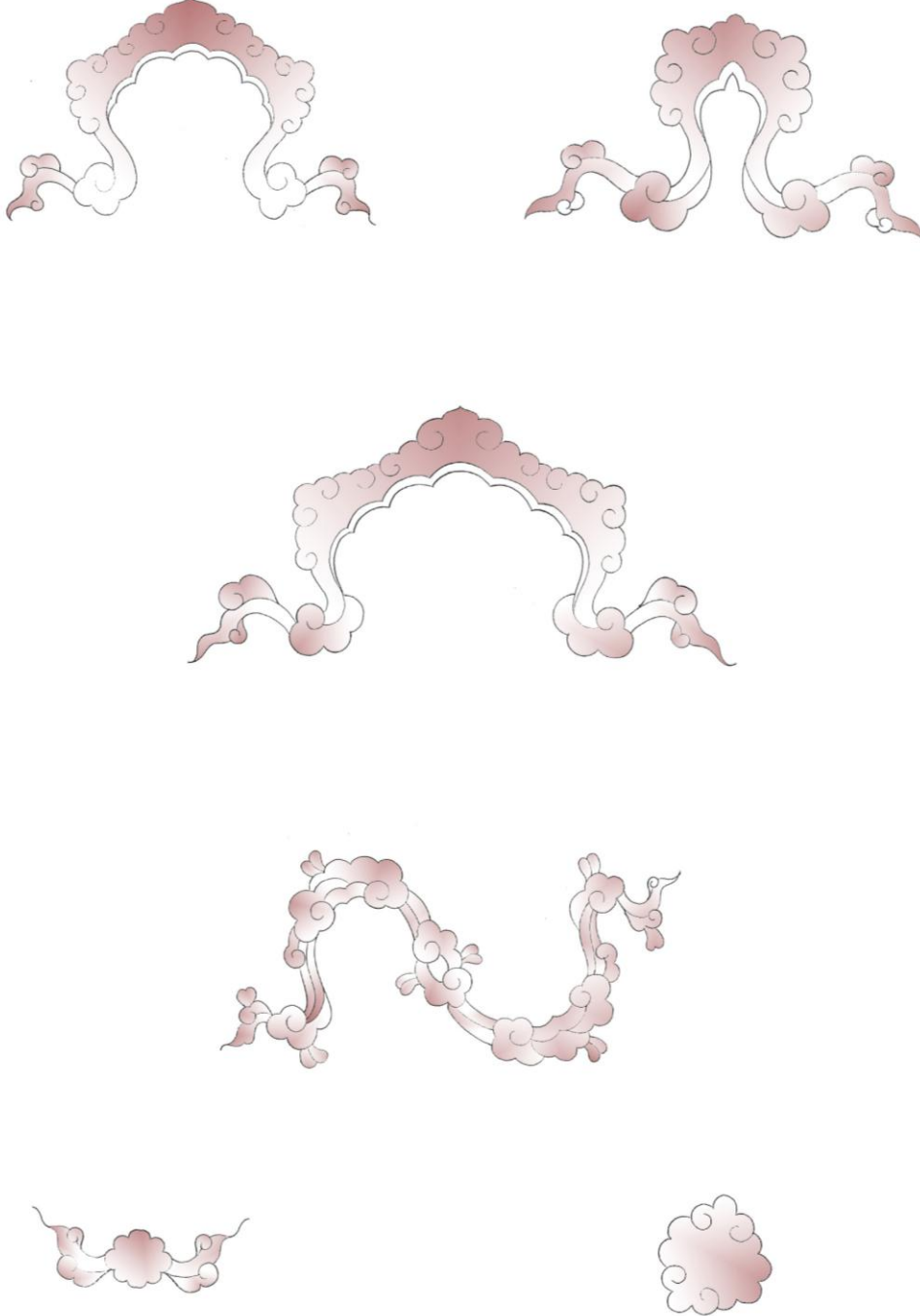
Çizim 32. Goncagül Tipolojisi



Çizim 33. Rumi Tipolojisi



Çizim 34. Bulut Tipolojisi



Çizim 35. Yarı Üsluplaşmış Motifler



BÖLÜM: 6. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Klasik Dönem Tezyinatı üzerine dikkatli bir inceleme yapıldığında, motif veya kompozisyonların önce kitap süslemelerinde uygulandığı daha sonra beğeni kazanırsa değişik alanlarda tekrarlandığı görülür. Bu durumdan saray nakkaşhanesinin çeşitli sanat dallarını ve mimari süslemenin önemli bir kısmını yönlendirdiği ayrıca ait olduğu dönemin sanat üslubunun oluşmasında etkili olduğunu anlaşılr.

XVI. yy.'a ait bir yapının iç mekânlarında kitap bezemesinde olduğu gibi ölçülü, aşırıktan uzak, süsleme ile boğulmayan bir anlayışla hazırlandığı görülmektedir. Bu dönem eserlerinde süsleme yapıyla bir bütün teşkil etmekte mimariyi ezen değil, tamamlayan bir unsur olarak kullanılmıştır. Doğru ölçü ile oluşturulan denge, XVI. yy. çinilerde hem motif hem de kompozisyon seçimi ile ifade edilir. Bu eserlerde birbiri ile uyumlu olduğu gözlenen her bir bezeme unsuru, sonsuzu arama ve sonsuza varma kavramlarıyla bütünleşir.

Bu sebeple XVI. yy. çini motiflerinde görülen önemli üslup değişikliği, rengin, motifin ve tekniğin beraber şekillendiği bir çalışma alanıdır. Değişim öncelikle teknik gelişime bağlı olarak şekillenmektedir. Yüzyılın ortasına kadar “renkli sır” adı ile bilinen teknik, yüzyılın ikinci yarısında yerini “Sır altı” tekniğine bırakır. Sır altı tekniğinin birden bire kullanılmaya başlanmasının en önemli sebebi kolay uygulanabilir olmasıdır. XVII. yy. başından itibaren Sır altı tekniğinin kalitesi değişmeden devam etmekte ancak yüzyılın ortalarından itibaren aynı kaliteyi muhafaza edemediği görülmektedir. Teknik olarak düşen kalite desen kalitesi ile bir paralellik göstermemektedir. Bu da nakkaşhanesindeki çalışma disiplininin hala devam ettiği anlamına da gelebilir.

Yine dönemin desen üslubu içerisinde özellikle Mimar Sinan'ın tasarladığı küçük camilerde bütün duvarların çinilerle kaplanmasına rağmen desen üslubunun sadeliği dikkat çekici bir diğer unsurdur. Ancak Mimar Sinan'ın tasarladığı büyük yapılarda mimarinin etkinliğini bozmamak için daha farklı, küçük camilere göre daha yoğun bir süsleme düzeni kullanıldığı bilinmektedir. Mimar Sinan'ın küçük cami modeline uygun, en başarılı örneklerinden birisi de İstanbul Kocamustafapaşa' da bulunan ve Bezirgânbaşı

Hacı Hüsrev Çelebi tarafından 1586 yılında yaptırdığı **Ramazan Efendi Camii** veya Hüsrev Çelebi Camii adı ile tanınan yapıdır.

Türk mimari tarihinin en büyük ustası Sinan'ın eseri olan Ramazan Efendi Camii içerisinde yer alan yine bir saray sanatı olan çinilerin mimariye ayrı bir estetik değer kattığı görülmektedir. Camii, sanatkârın tasarladığı ve o dönem gerçekleştirildiği düşünülen süslemesi ise ne yazık ki günümüze kadar gelememiştir. İç mekânda kullanılan çinilerin pek çoğunun tahrip edildiği gözlenmiştir. Bilinçsizce yapılan onarımların da bu süreci hızlandığı düşünülmektedir. Buna rağmen çini panoların günümüze ulaşan ve dönem üslubunu belirlememize yardımcı olan bölümlerinde klasik dönemde uygulanan kompozisyon düzenlemelerine rastlanır. Yüzyılın bezeme anlayışında kendini gösteren oran ve orantı, dengeli renk dağılımı ile bu eser çinilerinde görülmektedir. Çini tasarımında paftaları oluşturan parçaların birbiri ile oranı mükemmel bir dengeye oturmuştur. Bu açıdan Ramazan Efendi Camii çinilerinin dönem üslup özelliklerini üstünde taşıdığı anlaşılmaktadır.

Camimizde en çok simetrik kompozisyon çeşitlerine bağlı olarak ulama kompozisyon kullanılmış; özellikle pencere alınlıklarında yer alan desen başarı ile uygulanmıştır. Beyaz zemin üzerine yapılan hatayi motifleri, hatayi ve pençleri delen kıvrık hançer biçimli yapraklar ve şukufeler alınlığın şekline uygun bir biçimde yerleştirilmiştir. Klasik Dönem çinilerinde görülen motif ve kompozisyon zenginliği ile tekniğin mükemmel uyumu yanında renk çeşitliliğini de göz ardı etmemek gerekir. XVI. yy.'ın ilk yarısında en çok görülen kobalt mavisinin tonları, turkuaz, yeşil ve siyah, yüzyılın ortalarına doğru patlıcan moru, zeytin yeşili ve siyah, XVI. yy.'ın ikinci yarısında ise kabarık mercan kırmızısı ve zümrüt yeşilinin eklenmesiyle genişlemiştir. Motiflerin sınırlarını belirleyen konturlarda ise siyahın hâkimiyeti gözlenir. Sırların canlı ve parlak olduğu bu çini karolarda, boyaların pişirme esnasında hiçbir şekilde birbiri ile karışmadığı, yüksek kalitede pişirildiği görülmektedir.

Caminin içerisinde çinilerinin ve sıraltı tekniğinin dışında bezeme için farklı sanat dallarına ait çalışmalar olduğu yapılan incelemeler neticesinde ortaya çıkmıştır. Son cemaat yerinden ana mekâna geçişi sağlayan kapının kemerini süsleyen kırmızı zemin

üzerine altın ile uygulanan kalem işinin ve minberin altında gizlenmiş olan, döneminin özelliklerini taşıdığını düşünülen taş üzerindeki geometrik geçmeler bu farklılığa güzel bir örnektir. Aynı dönmede yapılmadığı düşünülen bu süslemeler ya caminin restorasyonu esnasında ya da daha sonra yapılmıştır kanaatini taşımaktayız.

Ayrıca cami hakkında araştırma yaparken, bazı kaynaklarda rastlanan harim kapısındaki kitabe levhası ile basık kemer tekkelerin açık olduğu dönemde cami-tevhidhânedeki tarikat pirlerinin isimlerini içeren pek çok levhanın bulunduğu tespit edilmiş olmasına rağmen günümüze kadar pek çoğunun ulaşmadığı fark edilmiştir.

Sonuç olarak, XVI. yy.'ı, Osmanlı sanatlarında büyük değişimlerin yaşandığı en parlak dönem olarak tanımlamak mümkündür. Mimarî eserler içerisinde bezeme unsuru olarak kullanılan çinilerin hem estetik hemde teknik olarak değer kaybetmemiştir. Ancak kolay üretilmesinden dolayı tercih edilen sır altı tekniğinin ve mercan kırmızısının sadece klasik dönem çinilerinde görülerek XVII. yy. başında kaybolması İznik kazılarında ortaya çıkan sonuçlara göre maden oksit rezervinin tükenmesi ile açıklanmıştır. Biz de birden ortaya çıkışı bazı tekniklerin veya renklerin yine birdenbire terk edilmesini bu sonuca bağlamaktayız. Ancak dönemin tasarım anlayışının tekniğe göre daha yavaş ilerlediğini söylemek de yanlış olmayacaktır. Ramazan Efendi Cami çinilerindeki tasarım yüzyılın bütün üslup özelliklerini bünyesinde barındırmaktadır. Bun da Kanunî dönemi saray sanatçıların yönettiği nakkaşhânesinin rolü çok mühimdir.

Eser, mimari inceliklerin ötesinde natüralist bir üslubun doğrultusunda oluşturulan çini panolar ile adeta dönemin sanat düzeyine saygıya davet etmektedir.

KAYNAKÇA

- AFYONCU, Erhan (1999), “16. Yüzyılda Hassa Mimarları”, **Prof. Dr. İsmail Aka Armağanı**, Beta Basım Yayın, İzmir, s.207–216.
- AKALIN, Şahabettin (1958), “Mimar Dalgıç Ahmet Paşa”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, Cilt: 9, Sayı: 13, s.71–80.
- AKMANDOR, N. (1968), “Koca Sinan’ın Plancılığı Eserleri ve Mühendisliği”, **Türkiye Mühendislik Haberleri**, Sayı: 157, s. 1–6.
- AKSU, Hüsamettin (1994), **1782 Yılı Yangınları, Harik Risalesi (Derviş Mustafa Efendi)**, İletişim Yay., İstanbul.
- ALTAN, Kemal (1934), “Mimar Sinan’ın Plan Esasları”, **Arkitekt**, Sayı: 3, s. 85–86.
- ALTAN, Kemal (1935), “Mimar Davut”, **Arkitekt**, Cilt: 5, Sayı: 11–12, s. 339–342.
- ALTAN, Kemal (1936), “Eski Mimarların Planları”, **Arkitekt**, Cilt: 6, Sayı: 7, s. 199.
- ALTINAY, Ahmet Refik (1977), **Türk Mimarları**, Sedef Yayınları, İstanbul.
- ALTUN, Ara (1999), **Osmanlıda Çini Seramik Öyküsü**, İstanbul Menkul Kıymetler Borsası, İstanbul.
- ALTUN, Ara (1999), “Osmanlı Çiniciliğinde İznik”, **Osmanlı Ansiklopedisi**, Cilt:11, s. 213.
- ALTUN, Ara (2004), “İznik Çiniciliği” **Tarih Boyunca İznik**, Editör: Işıl Akbay, Halil İnalçık, Oktay Aslanapa, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 237–243.
- ARSLAN, Necla Sevim (2006), “Çeşme ve Sebiller”, **Gravürlerde Yaşayan Osmanlı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara, s.222–235.
- ARSEVEN, Celal Esad (1955–59), **Türk Sanatı Tarihi, Meşaiden Bugüne Kadar Mimari, Heykel Resim Süsleme ve Tezyini Sanatlar I-II**, Maarif Basımevi, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay ve Ernst DIEZ (1955), **Türk Sanatı**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay (1949), **Osmanlılar Devrinde Kütahya Çinileri**, Üçler Basımevi, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay (1966), “Sinan”, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt: 10, s. 655–661.
- ASLANAPA, Oktay (1955), **Türk Sanatı**, İ.Ü. Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.

- ASLANAPA, Oktay (1986), **Osmanlı Devri Mimarisi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- ASLANAPA, Oktay (1988), “Mimar Sinan’ın Hayatı ve Eserleri”, **Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları**, Sayı: 4, Ankara, s.159.
- ASLANAPA, Oktay (1986), **Osmanlı Mimarisi Orhan Gaziden Başlayarak Sonuna Kadar Padişahlara Göre Gelişmesi**, İnkılâp Kitapevi, İstanbul.
- AYGEN, Bilge (1969), “Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar”, **Mimarlık**, Sayı: 67, s.17–34.
- AYGEN, Bilge (1972/73), “Mimar Sinan Hakkında Araştırmalar”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Sayı: 5, s. 141–173.
- AYVERDİ, Ekrem Hakkı (1966), **Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, İstanbul Mimari Çağının Menşei**, Cilt:1, İstanbul Enstitüsü Neşriyatı, İstanbul.
- AYVERDİ, İlhan (2006), **Asırlar Boyu Târihî Seyri İçinde Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Cilt: 3, Kubbealtı Yayınları, İstanbul.
- BABİNGER, Franz (1982), **Osmanlı Tarih Yazarları ve Eserleri**, Kültür Ve Turizm Bakanlığı, Ankara.
- BAKIR, Sitare Turan (2007), “Osmanlı Sanatında Bir Zirve İznik Çini ve Seramikleri”, **Anadolu’da Türk Devri Çini ve Seramik Sanatı**, ed. Gönül Öney, Zehra Çobanlı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul, s.279.
- BAKIRER, Ömür (1996) , “Sinan minarelerinin Mimaride ve Şehircilikteki Yeri”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri**, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- BATUR, Muzaffer (1958), “Ramazan Efendi Camii”, **Arkitekt**, Cilt: 26, Sayı: 293, s.176–180.
- BATUR, Afife (1967), “Sinan’a Ait Yapıların Listesi”, **Mimarlık**, Cilt: 5, Sayı: 49, s. 35–39.
- BATUR, Afife (1968), “Sinan Bibliyografyası”, **Koca Sinan**, İstanbul, s.79–82.
- BAYRAK, Orhan M. (1979), **İstanbul’da Gömülü Meşhur Adamlar (1453–1978)**, Türkiye Anıtlar Derneği Yay., İstanbul.
- BAYRAK, Orhan M. (2002), **Türebeler Sözlüğü**, Milenyum Yay., İstanbul.
- BEKTAŞ, Cengiz (1948), “Bir Sergi Nedeniyle Sinan Görenler”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı: 449, s. 26–27.

- BİROL, İnci A. (2008), **Klasik Devir Türk Tezyîni Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniğı ve Çeşitleri**, Kubbe Altı Akademisi Kùltür ve Sanat Vakfı, İstanbul.
- BOA, *İ.MVL*, 571/25643.
- BOA, *DM.MKT*, 998/28.
- BOA, *İRÂDE EVKAF*, 1312-L-21/2.
- CANTAY, Tanju (1986), “16 yy Türk Mimarisinde Bazı Tasarım Ve Çizim Esasları”, **Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi**, 2–28 Nisan 2 Mayıs 1986, İstanbul Teknik Üniversitesi Bilim ve Teknoloji Tarihi Araştırma Merkezi, Cilt:2, s.53–65.
- CEZAR, Mustafa (1963), “Osmanlı Devrinde İstanbul Yapılarında Tahribat Yapan Yangınlar ve Tabii Afetler”, **Türk Sanat Tarihi Araştırma ve İncelemeleri I**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanat Tarihi Enstitüsü Yayınları, s.327–414.
- ÇETİN, Atilla (1981), “İstanbul’daki Tekke Zaviye ve Hankahlar Hakkında 1199 (1784) Tarihli Önemli Bir Vesika”, **Vakıflar Dergisi**, Sayı:13, s.583–590.
- DEMİRİZ, Yıldız (1979), **Osmanlı Mimarisinde Süsleme I, Erken Devir (1330–1453)**, Kùltür Bakanlığı, Ankara.
- DEMİRİZ, Yıldız (1988), “Sinan’ın Mimarisinde Süsleme”, Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1–2, Vakıflar Genel Müdürlüğü, s.461–474.
- DEMİRİZ, Yıldız (2002), **Osmanlı Çini Sanatı**, Yeni Türkiye Yay., Ankara.
- DEVELİOĞLU, Ferit (2004), **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- DİEZ, Ernst ve ASLANAPA, Oktay (1946), **Türk Sanatı Başlangıcından Günümüze Kadar**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakùltesi Yayınları, İstanbul.
- DOĞAN, Muzaffer (1955), “Mimar Davut Ağa’nın Hayatı ve Eserleri”, **Türkiyat Mecmuası**, Osman Yalçın Matbaası, İstanbul, Sayı:12 s.179–187.
- DÖNMEZ, Emine (1998), “Osmanlı Dönemi Türk Çini Sanatı”, **Türkler Ansiklopedisi**, Cilt: 12, s.366
- DÜNDAR, Abdùlkadir (2002), “Osmanlı Mimarisinde Vakıf Mimarları”, **Prof. Dr. Haluk Karamağralı’ya Armağan**, Ankara, s.113–116.

- ERDENEN, Orhan (1966), “Eski Mimarlarımızın Yetişmeleri”, **Mimarlık**, Cilt: 4, Sayı: 32, s.19–22.
- ERDENEN, Orhan (1961), “Osmanlı Devri Mimarları, Yardımcıları ve Teşkilatları”, **Mimarlık**, Sayı: 27, Cilt: 4, s.15–18.
- ERDOĞAN, Muzaffer (1953), “Osmanlı Mimari Tarihinin Arşiv Kaynakları”, **Tarih Dergisi**, Cilt: 3, Sayı: 5–6, s.95–122.
- ERDOĞAN, Muzaffer (1955), “Mimar Davut Ağa’nın Hayatı ve Eserleri”, **Türkiyat Mecmuası**, Cilt: 12, s.179–204.
- ERTUĞRUL, Özkan (1986), “İstanbul Camilerinde Lale Motifli Çiniler”, **Milletlerarası Türk Çini ve Seramik Kongresi**, Üniversitesi Edebiyat Fakültesi 6–11 Temmuz 1986, s.17–18.
- ERZEN, J. Nejdet (1981), “Sinan Camilerinde Üslup Değişmeleri”, **Mimarlık**, Cilt:19, Sayı: 6, s.12–14.
- ESEMENLİ, Deniz (1993), “Dalgıç Ahmet Ağa”, **Türk Diyanet Vakfı İşlam Ansiklopedisi**, Cilt:8, s.431–432.
- EYİCE, Semavi (1953), “İstanbul’da Kocamustafa Paşa Cami ve Osmanlı-Türk Mimarisindeki Yeri”, **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tarih Dergisi**, Cilt: 5, Sayı: 8, s.153–182.
- EYİCE, Semavi (1963), “İstanbul Minareleri”, **Türk Sanatı Tarihi Araştırma ve İncelemeleri**, İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi Türk Sanatı Tarihi Enstitüsü Yay., s.34–60.
- EYİCE, Semavi (1992), “Bezirgânbaşı Camii”, **Türkiye Diyanet Vakfı İşlam Ansiklopedisi**, Cilt:6, s.104–105.
- EYİCE, Semavi (1993), “Çeşme”, **Türkiye Diyanet Vakfı İşlam Ansiklopedisi**, Cilt:8, İstanbul, s.277–279.
- EYİCE, Semavi (1988), “XVI. Yüzyılda Osmanlı Devletinin ve İstanbul’un Görünümü”, **Mimarbaşı Koca Sinan’ın Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1**, Editör: Sadi Bayram, Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul.
- EYİCE, Semavi (1989), “Mimar Sinan’ın İhmal Edilmiş Bir Eseri Ramazan Efendi Camii (Hacı Hüsrev)”, **Kültür ve Sanat**, Cilt:1, Sayı:2, s.12–18.
- EYİCE, Semavi (2002), “Mimar Sinan”, **Türkler Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yeni Türkiye Yayınları, s.79–82.

- GÖKYAY, Orhan Şaik (1976), “Risalei Mimariye Mimar Mehmet Ağa Eserleri”, **İsmail Hakkı Uzunçarşılı’ya Armağan**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, Sayı:12, s.231
- GURLİT, Cornelius (1999), **İstanbul’un Mimari Sanatı**, çev. Rezan Kızıltan; Proje Yapım ve Düzenleme: Hasan Duman; Sanat Tarihi Ve Dilbilim Uzmanları: M. Oluş Arık, Selçuk Mülâyim, Engin Üzmen; İngilizce Metin: Christopher Bailey, Enformasyon ve Dokümantasyon Hizmetleri Vakfı, Ankara.
- GÜNAY, Reha (2006), **Sinan’ın İstanbul’u**, Yem Yay., İstanbul.
- GÜNDÜZ, Filiz (2005), “Minare”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, İstanbul, Cilt: 30, s.98–100.
- İŞLİ, D Esin (1998), **İstanbul Tekkeleri Mimarisi, Eklentileri ve Restorasyonu**, Basılmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.
- KERAMETLİ, Can (1955), “Ser’i Mimarı Âlem Davut Ağa”, **Türk Sanatı**, , Cilt:2, Sayı:39–40, s.12–13.
- KERAMETLİ, Can (1955), “Ser-i Mimarın-ı Cihan Koca Sinan”, **Türk Sanatı**, Sayı:37–38, s.4–5.
- KONYALI, İbrahim Hakkı (1948), **Mimar Koca Sinan, Vakfiyeleri, Hayır Eserleri, Hayatı, Padişaha Vekâleti, Azatlık Kâğıdı, Alım Satım Hüccetleri**, Osmanbey Maatbası, İstanbul.
- KUBAN, Doğan (1969), “Mimar Sinan ve Türk Mimarisinin Klasik Çağı”, **Mimarlık**, Cilt:5, Sayı:49, s.14–34.
- KUBAN, Doğan (2007), **Osmanlı Mimarisi**, Yem Yay., İstanbul.
- KURAN, Abdullah (1986), “Sinan Bibliyografisi”, **Mimar Sinan**, Hürriyet Vakfı Yay., İstanbul, s.243
- KURAN, Abdullah “Sinan”, **Koca Sinan Sinan Komitesince 380. Ölüm Yılı Dolayısıyla Yayımlanmıştır**, s.22–25.
- KURAN, Abdullah (1988), “Koca Sinan’ın Mimarlık Felsefesi”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:184, s.2–4.

- KURAN, Abdullah (1988), “Tezkerelerde Adı Geçen Sinan Eserlerinin Yapı Türlerine Göre Listesi”, **Mimarbaşı Koca Sinan’ın Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1–2**, Vakıflar Bankası Genel Müdürlüğü, s.157–166.
- KÜPELİ, Gülnihal (2007), **II. Bâyezid Dönemi Tezhip Sanatı**, M.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi, Sosyal Bilimler Ens., Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- MARDAN E. ve ÖZGÖNÜL, N. (1986), “Osmanlı Devletinde Yapı ve Onarım Alanında Kullanılan Malzemeler ve Sanatkâr Unvanları Bir Birim Fiyat Listesi Denemesi,” **II Uluslararası Türk ve İslam Bilim ve Teknoloji Tarih Kongresi**, 28 Nisan–2 Mayıs 1986, Bildiriler, Cilt:1, İTÜ Bilim ve Teknoloji Araştırma Merkezi, İstanbul, s.77–89.
- MADRAN, E. (1996), “16 yy Osmanlı Devletinde Restorasyon Etkileri”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri**, Yayına Hazırlayanlar: Azize Akdağ, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara.
- MERİÇ, Rıfki Melül (1965), **Mimar Sinan, Hayatı, Eseri I Mimar Sinan’ın Hayatına ve Eserlerine Dair Metinler I**, Türk Tarih Kurumu Yay., Ankara.
- MÜLAYİM, Selçuk (1988), “Sinan’ın Çağını Tanımak”, **Hürriyet Gösteri**, Sayı:88, s.13–15.
- MÜLAYİM, Selçuk (1989), **Sinan ve Çağı**, Marmara Üniversitesi Yay., İstanbul.
- MÜLAYİM, Selçuk (1996), “Mimar Sinan ve Halefi”, **Uluslararası Mimar Sinan Sempozyum Bildirileri**, Editör: Azize Aktaş, Atatürk Kültür Merkezi, Ankara, s.347–351.
- MÜLAYİM, Selçuk (1996), “Osmanlı Mimarisinde Çininin Konumu”, **Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları**, Yayına Hazırlayan: Yıldız Demiriz, Sanat Tarihi Dergisi Yayınları, s.103–108.
- MÜLAYİM, Selçuk (1996), “Osmanlı Mimarisi”, **Osmanlı Ansiklopedisi**, Cilt:3, Editör: Bekir Şahin, İstanbul, s.9–89.
- MÜLAYİM, Selçuk (2001), **Ters Lale**, Arkeoloji ve Sanat Yay., İstanbul.
- MÜLAYİM, Selçuk “Plastik Anlatımlarda Anlatım Biçimleri ve Üslup”, **Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı:3, İzmir, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay.,
- ORGUN, Zarif (1938), “Hassa Mimarları”, **Arkitekt**, Cilt:1, Sayı:12 s.338–342.

- ORGUN, Zarf (1941), “Mimar Dalgıç Ahmet”, **Arkitekt**, Cilt:11, Sayı:3–4, s.59–62.
- ORTAYLI, İlber (1998), “Bir Mimarın Devri”, **400. Anma Yılı Mimar Sinan Semineri**, Türk Tarih Kurumu, 18–19 Nisan, Çankaya Belediyesi, Ankara, s.72.
- ÖDEKAN, Ayla (1988), “Minareler”, **Mimarbaşı Koca Sinan’ın Yaşadığı Çağ ve Eserleri I–2**, İstanbul
- ÖDEKAN, Ayla (1988), “Kaynakça”, **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri I–2**, Editör: Sadi Bayram, Vakıflar Müdürlüğü, Ankara, s.21
- ÖDEKAN, Ayla (1997), “Şadırvan”, **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:3, s.1719.
- ÖNEY, Gönül (1976), “İslam Süsleme ve El Sanatlarına Türklerin Katkısı”, **İslam Sanatında Türkler**, Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul, s.119–129.
- ÖNEY, Gönül (1976), **Türk Çini Sanatı**, Yapı ve Kredi Bankası Yayınları, İstanbul.
- ÖNEY, Gönül (t.y.), **İslam Mimarisinde Çini**, Ada Yayınları.
- ÖNEY, Gönül (t.y.), **Geleneksel Türk El Sanatları**, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- ÖNEY, Gönül (2003), “Çini ve Seramik”, **Osmanlı Uygarlığı II**, Yayına Hazırlayanlar: Halil İnalcık, Günsel Renda, Kültür Bakanlığı, Ankara s.723 758.
- ÖNEY, Gönül (1987), “Mimar Sinan’ın Şadırvanları”, **Mimar Sinan Dönem Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu (7–9 Mayıs 1987 İstanbul)**, Bildiri Özetleri, Mimarsinan Oditoryumu, İstanbul.
- ÖZDAMAR, Mustafa (1994), **Dersadet Dergâhları**, Kırkkandil Yayınları, İstanbul.
- ÖZEL, Mehmet (2008), **Geleneksel Türk El Sanatları**, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara.
- ÖZKEÇECİ, İlhan (2008), **Türk Sanatında Kompozisyon**, İlhan Özkeçeci Yayınları, İstanbul.
- PELİHVARIAN Kara Nuran, Nur, Urfalıoğlu Ve Lütfi Yazıcıoğlu (2000), **Osmanlı Başkenti Yapılarda Çeşmeler**, Yapı Endüstri Merkezi Yay., İstanbul.
- RABY, Julian Nurhan Atasoy (1989), **İznik Seramikleri**, Türk Ekonomi Bankası Yayınları, London.
- RAMAZANOĞLU, N. (1995), **Mimar Sinan’da Tezyinat Anlayışı**, Kültür Bakanlığı Yayını, Ankara.
- REFİK, Ahmet (1977), **Türk Mimarları**, Sander Yay., İstanbul.
- ROGERS, J Michael (1999), “Osmanlı Mimarlığının 7 Yüzyılı Uluslararası Bir Başarı Osmanlı Merkezilikliği, Duvar Çinileri ve İznik Kapkacağı”, **Osmanlı**

- Mimarlığının 7 Yüzyılı: Uluslararası Bir Miras**, Editör: Nur Akın, Afife Batur, Selçuk Batur, s.379–386.
- SAATÇI, Suphi (2005), **Bir Osmanlı Mucizesi Mimar Sinan**, Ötüken Neşriyatı, İstanbul.
- SÂÎ Mustafa Çelebi (2002), **Yapılar Kitabı, Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye Mimar Sinan'ın Anıları**, Günümüz Diline Aktarım: Hayati Develi, Samih Rifat, Mas Matbaacılık A.Ş., İstanbul.
- SİNEMOĞLU, Nermin (1972–1973), “Kanuni Duvar Çinilerinin Kompozisyon Düzeni Açısından Üslup Tahlili”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Cilt:5, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Enstitüsü, s.241–259.
- SİNEMOĞLU, Nermin (1988), “Mimar Sinan Dönemi Türk Çiniciliğinin Tekniği ve Gelişimi”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı Sempozyumu**, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, s.31–32.
- SİNEMOĞLU, Nermin (1988), “Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerine Biçim Mekân Satih, Renk ve Perspektif Açısından Bakış”, **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1–2**, Vakıflar Genel Müdürlüğü, s.539–542.
- SİNEMOĞLU, Nermin (1996), “Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği”, **Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları**, Yayına Hazırlayan: Yıldız Demiriz, Sanat Tarihi Dergisi Yay., s.124–154.
- SÖNMEZ, Zeki (1988), “Mimar Sinan ve Hassas Mimarlar Ocağı”, **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, İstanbul, s. 251–258.
- SÖNMEZ, Zeki (1989), **İslam Mimarisi Kaynakçası**, Mimar Sinan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- SÖNMEZ, Zeki (1999), “Osmanlı Mimarisinin Gelişiminde Hassa Mimarları Ocağı'nın Yeri, Örgütlenme Biçimi ve Faaliyetleri”, **Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi**, Cilt: 10, s. 184–87.
- SÜRÜN, Mustafa (2006), **İstanbul Şeyh Vefâ Camii Hazîresi**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- ŞAHABETTİN (1930), **Selçuklu ve Osmanlı Çinileri İşçiliği Türk Çinilerinin Menşesine ve Muhtelif Devirlerdeki Tatbikatına Dair Tarihi Tektiler**, Kâinat Kitabhanesi, İstanbul.

- ŞEŞEN, Ramazan (1986), “Mimar Sinan Hakkında Kaynaklar”, **2. Uluslararası Türk Bilim Teknolojisi Tarih Kongresi**, Cilt: 2, İstanbul, s.22
- ŞEŞEN, Ramazan (1990), “Sinan İle İlgili Bazı Arşiv Kayıtları”, **Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi**, Sayı:7, s.17–22.
- TANIŞIK, İbrahim Hilmi (1943), **İstanbul Çeşmeleri I**, Maarif Vekâleti, Ankara.
- TANMAN, Baha (1997), “Halvethane”, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, Cilt:15, İstanbul, s. 388–393
- TANMAN, Baha (1990), **İstanbul Tekkelerinin Mimari ve Süsleme Özellikleri Tipoloji Denemeleri**, Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- TANMAN, Baha (2003), “Tasavvuf, Sufiler ve Tarikatlar, Tekkeler”, **Osmanlı Uygarlığı I**, Hazırlayanlar: Halil İnalcık, Günsel Renda, T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, s.288–307.
- TAYANÇ, Muin Memduh (1963), “Duvar Çinilerindeki Yaprak Motifi”, **Türk Sanatı Tarihi: Araştırma ve İncelemeleri**, Cilt:1, s.607–656.
- TOKAY, Ender (1951), **İstanbul Şadırvanları**, İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- TURAN, Bakır Sitare (1999), “İznik Çinilerinde Ulama Karo Tasarımları”, **Osmanlı Kültür ve Sanat Ansiklopedisi**, Türkiye Yayınları, Cilt:2, s.220.
- TURAN, Şerafettin (1963), “Osmanlı Teşkilatında Hassa Mimarları”, **Tarih Araştırmaları Dergisi**, Cilt:1, Sayı:1, s.157–202.
- TURAN, Şerafettin (1990), “Osmanlı Mimarlığında Klasik Dönem”, **Türk Kültür Tarihi, Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, Bilgi Yayınevi, İstanbul, s.275–278.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1975), **Osmanlı Tarihi II, İstanbul’un Fethinden Kanuni Sultan Süleyman’ın Ölümüne Kadar**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1982), **Osmanlı Tarihi, XVI. Yüzyıl Ortalarından, XVII. Yüzyıl Sonuna Kadar**, Cilt:3, 2 Kısım, 3 Baskı, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı (1984), **Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı**, Türk Tarih Kurumu, Ankara.

- ÜLGEN, Aygün (1996), “Osmanlılarda Geleneksel Sanatlar”, **Osmanlı Ansiklopedisi**, Cilt:3, s.91–202.
- ÜLGEN, Ayla (1996), **Klasik Devir Minareleri**, Alfa, İstanbul.
- YATMAN, Nurettin (1972), **Eski Türk Çinileri**, Çankaya Matbaası, Ankara.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (1982), “16 yy Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Sinan’ın Katkısı Var mıdır?”, **Mimarlık**, Sayı:5–6, s.29–35.
- YENİŞEHİRLİOĞLU, Filiz (1985), **Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişmesi**, Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayını, Ankara.
- YETKİN, Şerare (1988), “Mimar Sinan Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, **Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1–2**, Vakıflar Genel Müdürlüğü, s.478–494.
- YETKİN, Şerare (1955), “Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatı Hazırlayışı”, **İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:3–4, s.39–43.
- YETKİN, Şerare (1965), “Türk Çini Sanatında Bazı Önemli Örnekler ve Teknikler”, **Sanat Tarihi Yıllığı**, Cilt:1, s.60–102.
- YETKİN, Şerare (1972), **Anadolu Türk Çini Sanatının Gelişmesi**, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yay., İstanbul.
- YETKİN, Şerare (1988), “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, **Mimarbaşı Koca Sinan’ın Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1–2**, Vakıflar Genel Müdürlüğü, s.479–498.
- YETKİN, Şerare (1993), “Çini”, **İslam Ansiklopedisi**, Cilt:8, s.329.
- YÜKSEL Aydın (1983), **Osmanlı Mimarisinde II. Bâyezid-Yavuz Devri**, Cilt:5, İstanbul Fetih Derneği, İstanbul.