



**T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ESNTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI**

**ANTALYA-ELMALI ÖMER PAŞA CAMİİ'NİN
MİMARİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Ümit Lütfi AKSOY
0730403008**

**Danışman
Yrd. Doç. N. Rengin OYMAN**

ISPARTA-2010

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI

ANTALYA-ELMALI ÖMER PAŞA CAMİİ'NİN
MİMARİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

Yüksek Lisans Tezi

Danışman: Yrd. Doç. Rengin OYMAN

Jüri Üyeleri

Ünvan/Ad ve Soyad

Yrd. Doç.N. Rengin OYMAN

.....


Doç. Dr. Filiz Nurhan ÖLMEZ

.....


Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN

.....


Savunma Sınav Tarihi: 18/08/2010

T. C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(18. 08. 2010)

Ümit Lütfi AKSOY

ÖNSÖZ

Kültürel varlıklar bir milletin tarihini belgelemekte en önemli eserlerdir. Bu varlıklar içerisinde dini mimari, sivil mimari ve sanatsal birikimleri yer alır.

Dini mimaride sanat unsurları önemli bir yere sahiptir. Mimarideki sanatsal unsurlar içerisinde yer alan minber ve mihrap, yapıldıkları yer ve zamana göre çok çeşitli teknik, malzeme ve ustalık kullanıldığı için günümüze kadar gelebilmiştir. Fakat zaman içerisinde bilinçsiz kullanım ve aslına uygun olmayan onarımlar bu örneklerin bozulmasına neden olmuştur.

Türk sanatı içerisinde önemli bir yeri olan Anadolu Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemine ait mimari yapılarda tezyinat açısından güzel örnekler verilmiştir. Yukarıda belirtilen süre içinde yapılan mihrap ve minberlerde çeşitli tekniklerin bir arada kullanıldığı görülür.

Bu araştırmanın amacı; Osmanlı Döneminde yapılan, Antalya-Elmalı Ömer Paşa Camii'nin minber ve mihrap bezemelerinin konu, teknik ve kompozisyon açısından incelemektir. Belirlenen bu genel amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- Cami'nin döneminin mimarisi içerisindeki yeri ve önemi nedir?
- Minber ve mihrabın mimarideki yeri ve önemi nedir?
- Eserlerin inşa edildiği dönemde kullanılan teknikler, desenler, renk özellikleri ve malzemeler nelerdir?

Yukarıda belirtilen soruların cevabı, Osmanlı Dönemine ait Ömer Paşa Camii'nin minber ve mihrap bezemeleri teknik, konu, renk ve kompozisyon bakımından incelenerek bilgi verilmiş, mimari eserlerden çekilen fotoğraflar ile çizim çalışmaları birlikte belgelendirilerek yapıların Türk sanatı içerisindeki önemi vurgulanarak aranmıştır.

Araştırmanın her aşamasında ilgi ve desteği ile yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Sayın N.Rengin OYMAN'a ,Prof. Dr. Ayşe ÜSTÜN'e, Doç. Dr. Muammer GÖÇMEN'e ve Emekli Öğr. Gör. Sanat Tarihçi Sayın Abdülbaki YEŞİL'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Isparta – 2010

Ümit Lütfi AKSOY

ÖZET

ANTALYA-ELMALI ÖMER PAŞA CAMİ MİMARİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

Ümit Lütfi AKSOY

Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, 137 sayfa, Ağustos 2010

Danışman: Yrd. Doç. Rengin OYMAN

Anadolu’da farklı bölgelerde Türk sanatı çeşitli gelişmeler göstermiştir. Bu gelişmeler dini ve sivil mimarinin genel yapılarında olduğu gibi, süsleme biçimlerinde de etkili olmuştur.

Anadolu’da dini mimarilerin mihrap ve minberlerinde çok çeşitli malzemeler farklı tekniklerle işlenmiştir. Mihrap ve minberlerde çini, alçı, taş ve ahşap malzeme son derece sanatsal bir biçimde kullanılmıştır. Elmalı’da bulunan Cami mihrabında çini, alçı ve taş, minberinde ise ahşap malzeme geometrik ve bitkisel kompozisyonlarla bezenerek, hüsn-i hat yazıları ile zenginleştirilmiştir.

Ahşap işçiliğinde kullanılan malzemelere uygun teknikler tercih edilmiş, genellikle armut, elma, ceviz, sedir, abanoz, gül, şimşir ve çam gibi ağaçlar kullanılmıştır. Araştırmada malzemelerde kullanılan konu ve teknikler çeşitlilik gösterdiği gözlenmektedir.

Araştırmayla ilgili olarak öncelikle konu ile ilgili literatür taranmış, araştırmaya konu olan örnekler teknik, konu, renk ve kompozisyon açılarından detaylı bir biçimde incelenmiş, çizim ve fotoğraf çekimleri yapılmıştır.

16 ve 17.yy Osmanlı Döneminin kültür ve sanatını yansıtan Elmalı Ömer Paşa Camii minber ve mihrap süslemeleri baz alınarak, bu konularla ilgili daha detaylı ve bilimsel çalışmaların yapılması gerektiği düşünülmüştür.

Bir dönemi ifade eden bu tip eserlerin halka açık olması ve bilinçsiz restorasyonu zamanla eserlerin zarar görmesine ve giderek yok olmasına neden olmaktadır. Camide çalışan personele, caminin ve içerisinde barındırdığı eserlerin sanat tarihi açısından önemi ve nasıl korunması gerektiği anlatılmalıdır. Ayrıca eserlerde yer alan motifler kullanılarak küçük süs eşyaları ile tanıtımlarını yapmak mümkündür.

Türk bezeme sanatını tanıtp, çizim ve fotoğraflarla ayrıntılı olarak incelemeyi amaçlayan bu çalışmanın, bundan sonraki çalışmalara kaynak olması umut edilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Antalya Elmalı Ömer Paşa Cami, Medrese, Klasik Türk Dönemi.

ABSTRACT

ARCHITECTURAL AND DECORATIVE PROPERTIES OF ANTALYA-ELMALI OMER PASHA MOSQUE

Ümit Lütü AKSOY

Suleyman Demirel University, Institute of Fine Arts

Master Thesis, 137 pages, August 2010

Supervisor: Ass. Prof. Dr. N. Rengin OYMAN

In different regions of Anatolia, Turkish art has shown a variety of developments. These developments have affected not only the general structure of religious and civil architecture but also the decorative forms.

A wide range of materials have been processed for the mihrabs and minbars of the Anatolian religious architectures through different techniques. Tiles, plaster, stones, and wood have been used in a highly artistic way. Tiles, plaster, and stones on the mihrab as well as the wood on the mimbar of the mosque in Elmalı are decorated with the geometrical and floral compositions and enriched with calligraphy writing.

Appropriate techniques have been preferred for the material used in woodworking and, in general, such trees as pear, apple, walnut, cedar, ebony, roses, boxwood and pine have been used. In the study, themes and techniques used in the materials were observed to vary.

As regards the study, literature sources were primarily researched, and the examples used in the study were examined in a detailed manner in terms of their techniques, themes, color, and compositions, and then drawing and photography were done.

Based on the decoration of the mihrab and minbar of Elmalı Omer Pasha Mosque which reflects the culture and art of 16th and 17th-century Ottoman period, it was concluded that more detailed and scientific studies should be done with regard these topics.

The fact that such works of art which express the characteristics of a period are open to the public as well as unconscious restoration damages and cause them to perish. The staff of the mosques should be told about the importance of the mosques as well as the works of art they contain and how to protect them. Also, it is possible to publicize them through small ornaments using the motifs in the works of art.

It is hoped that this study which aims to promote Turkish decorative arts and examine them through drawings as well as photographs will be a helpful source for the further studies in this field.

Key words: Antalya Elmalı Omer Pasha Mosque, Madrasah, Classical Turkish Period.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
FOTOĞRAFLAR DİZİNİ	vi
ÇİZİMLER DİZİNİ.....	ix
GİRİŞ	1
I. ANTALYA-ELMALI İLÇESİNİN COĞRAFİ DURUMU VE KISA TARİHÇESİ	5
I.1. İslam Kültüründe Külliye Tanımı Ve Türk Külliyesi	8
I.2. Cami	11
I.3. Medrese	17
I.4. Hamam	18
II. ANTALYA-ELMALI ÖMER PAŞA CAMİİ’NİN MİMARİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ	19
II.1. Ketenci Ömer Paşa’nın Hayatı.....	19
II.2. Elmalı Ömer Paşa Camii	20
II.2.1.Elmalı Ömer Paşa Camii Dış Mimari Özellikleri	28
II.2.2.Elmalı Ömer Paşa Camii İç Mimari Özellikleri	45
II.3. Elmalı Ömer Paşa Camii Süsleme Özellikleri	51
II.3.1.Taş İşçilik	51
II.3.2.Ahşap Sanatı.....	57
II.3.3.Maden Sanatı	58
II.3.4.Hat Sanatı	64
II.3.5.Kalemişi Tezyinatı	66
II.3.6.Çini Sanatı	74
II.4. Elmalı Ömer Paşa Camii’ndeki Çini Bezemeler.....	78
II.4.1.Dış Mekan Çinileri	80
II.4.2.İç Mekan Çinileri.....	88
II.5. Ömer Paşa Türbesi	108
II.6. Ömer Paşa Medresesi	109

II.7. Hamam	112
II.8. Elmalı Ömer Paşa Külliyesi ve Çağdaşı Diğer Yapılarla Kıyaslama	115
II.8.1. Cami	116
II.8.2. Medrese	124
II.8.3. Hamam	128
SONUÇ.....	130
KAYNAKÇA	133

FOTOĞRAFLAR DİZİNİ

Fotoğraf 1. Elmalı İlçesi Genel Görünümü.....	5
Fotoğraf 2. Bursa Muradiye Külliyesi	9
Fotoğraf 3. II. Bayezid Külliyesi(İstanbul)	9
Fotoğraf 4. Edirne Selimiye Külliyesi	10
Fotoğraf 5. Mescid-i Nevebi Şimdiki Genel Görünümü.....	11
Fotoğraf 6. İstanbul Şehzade Camii Genel Görünümü	14
Fotoğraf 7. Sultanahmet Camii	15
Fotoğraf 8. Bursa Orhan Bey Medresesi.....	17
Fotoğraf 9. Çemberlitaş Hamamı	18
Fotoğraf 10. Cami Ana Girişi Üzerinde Bulunan Nesih Kitabı	19
Fotoğraf 11. Elmalı Ömer Paşa Camii	21
Fotoğraf 12. Ömer Paşa Camii Sağ tarafından Görünümü	28
Fotoğraf 13. Sütun başları.....	29
Fotoğraf 14. Son Cemaat Yeri Detayları.....	30
Fotoğraf 15. Kalemîşi Süsleme	31
Fotoğraf 16. Son Cemaat Yeri Kubbe İçi Kalem İşi Süslemeleri	32
Fotoğraf 17. Son Cemaat Yeri Kubbe İçi Kalem İşi Süslemeleri	32
Fotoğraf 18. Kubbe Altı Kalemîşi.....	33
Fotoğraf 19.Caminin Girişi	34
Fotoğraf 20. Son Cemaat Yeri Bulunan Mihrapçık	35
Fotoğraf 21. Ana Giriş Kapısı.....	36
Fotoğraf 22. Giriş Kapısı Üzerinde Bulunan Kum Saati	37
Fotoğraf 23. Güney Duvarı	37
Fotoğraf 24. Yan Görünüm.....	39
Fotoğraf 25.Camii Güney Duvarı	40
Fotoğraf 26. Minare Genel Görünümü	42
Fotoğraf 27.Minare Giriş Kapısı Üzerinde Bulunan Taş İşleme	43
Fotoğraf 28. Şadırvan.....	44
Fotoğraf 29. Caminin İçten Görünümü.....	45
Fotoğraf 30. Kadınlar Mahfili Alt Revaktaki Levhaların Görünümü	46
Fotoğraf 31. Kadınlar Mahfili Üst Görünümü	46

Fotoğraf 32. Bâni ve Sanaatkârın İsimlerinin Bulunduğu Panolar	47
Fotoğraf 33. Batı Duvarı Genel Görünümü	48
Fotoğraf 34. Kubbenin Genel Görünümü	49
Fotoğraf 35. Mihrab Genel Görünümü	50
Fotoğraf 36. Mîhrap Detayı	50
Fotoğraf 37. Mihrabın Üstünde Bulunan Ayet-el Kürsi Çini Pano	51
Fotoğraf 38. Konsol Dış Görünümü	51
Fotoğraf 39. Mimber Köşk Kısım	52
Fotoğraf 40. Mimber Giriş Kapısı	52
Fotoğraf 41. Mimber Genel Görünüm	53
Fotoğraf 42. Mimber Süsleme Detayı	54
Fotoğraf 43. Mimber Giriş Kapısı	55
Fotoğraf 44. Camii Kemer Madalyon	55
Fotoğraf 45. Duvar Madalyon	55
Fotoğraf 46. Kapı Üstü Dendan Örneği	56
Fotoğraf 47. Kapı Girişi Rumi Kompozisyon	56
Fotoğraf 48. Giriş Kapısı üzerindeki yazılar	58
Fotoğraf 49. Giriş Kapısı Üzerindeki Ahşap Hat Levha ve Madeni Sanat Unsurlarından Detay Görünüm-Besmele	61
Fotoğraf 50. Elmalı Ömer Paşa Camii Kapı Tokmağı detayı	63
Fotoğraf 51. Nur Banu Atik Valide Camisi Kapı tokmağı (Güney Kapı)	63
Fotoğraf 52. Nur Banu Atik Valide Camisi Kapı tokmağı (Kuzey Kapı)	64
Fotoğraf 53. Kalın Kalem ve Kalem Çeşitleri	66
Fotoğraf 54. Pencere Alınlığı Kalem İş Detayı	68
Fotoğraf 55. Öküz Gözü Camı Kalemîşi Süsleme Detayı	69
Fotoğraf 56. Kalemîşi Örnekleri	70
Fotoğraf 57. Ömer Paşa Cami Sağ Duvarı Görünümü	71
Fotoğraf 58. Ömer Paşa Camii Kible Duvarı	71
Fotoğraf 59. Batı Duvarı Genel Görünümü	72
Fotoğraf 60. Son Cemaat Yeri Kalemîşleri	73
Fotoğraf 61. Son Cemaat Yeri Kubbe Altı Kalemîşi	74
Fotoğraf 62. Cami Dışında Sağdan Birinci çini Pano(D1)	81

Fotoğraf 63. Dışta Sağdan İkinci Pano(D2).....	84
Fotoğraf 64 Dışta Soldan Birinci Çini Pano (D3).....	85
Fotoğraf 65. Dışta Kapının Solundan İkinci Çini pano (D-4).....	86
Fotoğraf 66. Cami İçinde Mihrabın Sağ Kısımında İlk pano(I-5)	88
Fotoğraf 67. Mihrabın Sol Tarafında Bulunan Çini Pano(I-6)	89
Fotoğraf 68. Mihrabın Soldan İkinci Tarafında Bulunan Çini Pano(I-7)	90
Fotoğraf 69. Doğu Duvarında Sağ Baştaki çini Pano(I-8).....	91
Fotoğraf 70. Doğu Duvarı Sağdan İkinci Çini Pano(I-9).....	92
Fotoğraf 71. Doğu Duvarı Sağdan Üçüncü Pano(I-10)	93
Fotoğraf 72. Doğu Duvarı Sağdan Dördüncü Çini Pano(I-11).....	94
Fotoğraf 73. Doğu Duvarı Sağdan Beşinci Çini Pano(I-12).....	95
Fotoğraf 74. Giriş Kapısının Sağ Tarafında Köşede Bulunan Çini pano(I-13)	96
Fotoğraf 75. Giriş Kapısının Sağ Tarafında Bulunan Çini Pano(I-14)	97
Fotoğraf 76. Giriş Kapısının Sol Tarafında Bulunan Çini Pano(I-15).....	98
Fotoğraf 77. Giriş Kapısının Sol Tarafında Köşede Bulunan Pano(I-16).....	99
Fotoğraf 78. Batı Duvarının Sağ Tarafında Bulunan Çini Pano(I-17).....	100
Fotoğraf 79. Batı Duvarı Sağdan İkinci Çini Pano(I-18).....	101
Fotoğraf 80. Batı Duvarı Sağdan Üçüncü Çini Pano(I-19).....	103
Fotoğraf 81. Batı Duvarı Sağdan Dördüncü Çini Pano(I-20)	104
Fotoğraf 82. Batı Duvarı Sağdan Beşinci Çini Pano(I-21)	105
Fotoğraf 83. Mimberin Sağ Tarafında Bulunan Çini Pano(I-22).....	106
Fotoğraf 84. Mihrabın Tam Üzerinde Bulunan Çini Pano(I-23)	107
Fotoğraf 85. Ömer Paşa Türbesi	108
Fotoğraf 86. Medresenin Görünüşü	111
Fotoğraf 87. Kadirga Sokullu Külliyesi.....	115
Fotoğraf 88. Kubbe Kasmağından detay.....	117
Fotoğraf 89. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Camii Son Cemaat Yeri	118
Fotoğraf 90. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Camii Kubbe Eteği.....	118
Fotoğraf 91. Lala Mustafa Paşa Camii.....	122
Fotoğraf 92. İznik Süleyman Paşa Medresesi	124
Fotoğraf 93. İznik Süleyman Paşa Medresesi	126
Fotoğraf 94. Davut Paşa Medresesi	127

ÇİZİMLER DİZİNİ

Çizim 1. Cami, Şadırvan ve Medresenin Kesiti	21
Çizim 2. Cami, Şadırvan ve Medrese Kesitin Üstten Görünümü	22
Çizim 3. Ömer Paşa Cami İç Mekan Genel Kesiti	25
Çizim 4. Cami, Şadırvan ve Türbenin Kesiti	26
Çizim 5. Kesitin Üstten Görünümü.....	26
Çizim 6. Camii sağ cephe	29
Çizim 7. Sütun Başı Görünümü	30
Çizim 8. Son Cemaat Yeri Desen Tasarımı Görüntüsü	31
Çizim 9. Camii Giriş Kapısı.....	36
Çizim 10. Camii Güneydoğu Köşesi Kur'an Okuma Odası	38
Çizim 11. Caminin Yandan Görünümü	40
Çizim 12. Güney Cephe	41
Çizim 13. Camii'nin Üstten Görünümü.....	41
Çizim 14. Minare	43
Çizim 15. Şadırvan Kesiti	44
Çizim 16. Kubbenin Genel Görünümü	48
Çizim 17. Mihrap Genel Görünüm	49
Çizim 18. Mimler	53
Çizim 19. Mimler Detaylı Çizimi	54
Çizim 20. Giriş Kapısı Süsleme Detayı	58
Çizim 21. Ana Giriş Kapısı Planı.....	61
Çizim 22. Üst Pencere.....	69
Çizim 23. Sağ Duvar Pencere Alınlıkları.....	70
Çizim 24. Kible Pencere Alınlıkları.....	71
Çizim 25. Batı duvarı Pencere Alınlıkları.....	72
Çizim 26. D-1 Nolu Panonun Plandaki Yeri.....	80
Çizim 27. Pano Yazı Yerleşim Planı.....	83
Çizim 28. D-2 Nolu Panonun Plandaki Yeri.....	83
Çizim 29. D-3 Nolu Panonun Plandaki Yeri.....	85

Çizim 30. D-4 Nolu Panonun Plandaki Yeri.....	86
Çizim 31. I-5 Nolu Panonun Plandaki Yeri	88
Çizim 32. I-6 Nolu Panonun Plandaki Yeri	89
Çizim 33. I-7 Nolu Panonun Plandaki Yeri	90
Çizim 34. I-8 Nolu Panonun Plandaki Yeri	91
Çizim 35. I-9 Nolu Panonun Plandaki Yeri	92
Çizim 36. I-10 Nolu Panonun Plandaki Yeri	93
Çizim 37. I-11 Nolu Panonun Plandaki Yeri	94
Çizim 38. I-12 Nolu Panonun Plandaki Yeri	95
Çizim 39. I-13 Nolu Panonun Plandaki Yeri	96
Çizim 40. I-14 Nolu Panonun Plandaki Yeri	97
Çizim 41. I-15 Nolu Panonun Plandaki Yeri	98
Çizim 42. I-16 Nolu Panonun Plandaki Yeri	99
Çizim 43. I-17 Nolu Panonun Plandaki Yeri	100
Çizim 44. I-18 Nolu Panonun Plandaki Yeri	101
Çizim 45. I-19 Nolu Panonun Plandaki Yeri	102
Çizim 46. I-20 Nolu Panonun Plandaki Yeri	103
Çizim 47. I-21 Nolu Panonun Plandaki Yeri	104
Çizim 48. I-22 Nolu Panonun Plandaki Yeri	106
Çizim 49. I-23 Nolu Panonun Plandaki Yeri	107
Çizim 50. Ömer Paşa Külleyisinin Zemin Üzeri Tam Kesiti.....	109

GİRİŞ

Çalışmanın Konusu, tez çalışmasının konusunu 17.yy Osmanlı mimari eserlerinden olan ve Antalya-Elmalı 'da bulunan Ömer Paşa Camii'nin mimari ve süsleme özellikleri oluşturmaktadır.

Çalışmanın Amacı, Bu araştırmanın genel amacı; Osmanlı Klasik Dönemi yapılar grubuna giren Ömer Paşa Camii'nin mimari eser açısından özellikleri incelendikten sonra sadece minber ve mihrap bezemelerini konu, teknik ve kompozisyon açısından irdelemektir. Belirlenen bu genel amaca ulaşmak için aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır.

- Camii'nin mimari içerisindeki yeri ve önemi nedir?
- Caminin tezyinat unsurları olan çini, ahşap, taş, maden ve benzeri sanat kollarının önemi nedir?
- O dönemde kullanılan teknikler, desenler, renk özellikleri ve malzemeler nelerdir?
- Elmalı Ömer Paşa Camii minber ve mihrap süslemelerinin özellikleri nelerdir?

Araştırmanın amacı, Osmanlı Klasik Dönemine ait Ömer Paşa Camii'nin klasik dönem mimari özellikleri yanında caminin ihtiva ettiği tezyinatın süslemelerini teknik, konu, renk ve kompozisyon bakımından incelenerek bilgi vermek, fotoğraf ve çizim çalışmalarıyla belgelendirerek Türk sanatı içerisindeki önemini vurgulamaktır.

Çalışmanın Önemi, Çalışmanın çıkış noktası Anadolu insanının yüzyıllar boyunca dini yapılara aktardığı sesini ve yüreğini renklerle, işlemelerle, ince işçilik ve ustalıklarla mimari eserlerde de dile getirmiş olmasıdır. Bu amaçla Antalya-Elmalı ilçesinde inşa edilen Ketenci Ömer Paşa Camii incelenmiş, ilgili Fotoğraf ve çizimlere yer verilmiş, ayrıca günümüzde bu konuda yapılan çalışmalara da değinilmiştir. İlçe'de tarihi eserleri koruma adına çok ciddi anlamda çalışmalar

başlamış olup, Türk İslam tarihine ait bizlere emanet edilen eserler tekrar gün yüzüne çıkartılarak eksiklerini tespit edip tamamladıktan sonra yaşatılmaya çalışılmaktadır.

Sınırlılıklar, Türk sanatı gerek işlevsel anlamda gerekse teknik ve sanatsal anlamda son derece geniş kapsamlı bir konudur. Yapının mimari özelliği, Kalemîşi bezemeleri, Çini kaplamaları, Hat levhaları, Ahşap işleme özellikleri dikkate alındığında konunun genişliği ve detayların fazlalığı çalışmayı aynı dönemde yapılmış birkaç örnekle sınırlı tutma zorunluluğu doğurmuştur. Bu nedenle çalışma Klasik Osmanlı Sanatına adeta genel bir bakış niteliğindedir.

Çalışmanın İçeriği, Çalışmada Antalya-Elmalı'nın kısa tarihçesi ve coğrafi konumu hakkında bilgi verildikten sonra ilçede klasik dönem dini mimari örneğini taşıyan yapının teknik ve sanatsal özelliklerini çağdaşı, eserlerle karşılaştırılarak fotoğraflar ve çizimlerle desteklenmiştir. Ayrıca bugün bu konuda yapılan çalışmalar da tez muhteviyatı içinde yer almaktadır.

Materyal, Araştırmaya başlamadan önce araştırmanın amacı ve yararı ortaya konulmuş, bu amaç doğrultusunda araştırmanın konusu belirlenmiştir.

Türk Bezeme Sanatı son derece geniş bir coğrafi alana yayılmış kapsamlı bir konudur. Bu nedenle Antalya'daki Elmalı Ömer Paşa Camii'nde bu kapsam içinde bir olgu teşkil etmektedir.

Yöntem, Araştırmaya tez konusuyla ilgili kaynakça taramasıyla başlanmıştır. Eski ve yeni basım Türk İslam Ansiklopedilerinin maddeleri ile günümüzde Türk Tarihi ve Sanatı hakkında en kapsamlı bilgileri ihtiva eden Osmanlı Ansiklopedisi, Türkler Ansiklopedisinin makaleleri ışığında ilerleme kaydedilmiştir. Ayrıca “Geleneksel Türk El Sanatları” ve “Türk Sanatında Mimari” konularında yapılmış yüksek lisans ve sanatta yeterlilik tezlerinden yararlanılmıştır. Sayısı çok olmasa da Elmalı İlçesi hakkında yazılmış olan kitap ve makalelere mümkün olduğunca ulaşılabilmektedir.

Antalya-Elmalı Halk Kütüphanesinden, SDÜ Kütüphanesinden ve Isparta Kültür ve Turizm Müdürlüğünün verilerinden de yararlanılmıştır.

Bunun dışında Türk Bezeme Sanatının tasarım ve desen özellikleri hakkında yazılmış kaynaklar incelenmiş ve bunların ışığında araştırma evreni belirlenmiştir.

Elmalı Ömer Paşa Camii'ne bizzat gidilerek fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Yapıyla ilgili çekilen fotoğrafların “Adobe Photoshop” programı ile arka planları temizlenmiştir. Camii'ye ait tüm çizimler ve fotoğrafların bilgisayar ortamında düzenlenmesi ve planlara kaynaklara rastlanmadığından planlarında tamamı Ajans Özüm tarafından gerçekleştirilmiştir.

Yapının iç ve dış cephedeki mimari ve tezyinat özellikleri incelenerek Türk Sanatında Klasik Döneme ait Mimari, Kalemîşi, Çini, Ahşap işçiliği, Metal İşçiliği“ gibi mimari eserlerde bulunan sanat kollarıyla ilgili unsurların yanında, döneminde yapılmış diğer eserlerle de karşılaştırılarak etkileşimleri, Anadolu'nun her yerinde kullanılan tekniklerine de değinilmiştir.

Tez konusuyla ilgili kaynak araştırma sırasında camii'nin plan özelliğini gösteren bir veriye rastlanamadığından, tezde verilen mimari plan, Üniversitemiz Sanat Tarihi Öğretim üyelerinin de görüşleri alınarak tarafımızdan bilgisayar ortamında çizilmiştir. Bu plan üzerinde yapıda uygulanan maden, taş, kalemîşi, ahşap, hat, çini sanatı unsurların yerleştiği yerler renklendirilerek bir sistem dahilinde gösterilmiştir.

Yapıda çeşitli sanat kollarına ait desenlerde motif olarak genelde bitkisel ve geometrik motiflerin kullanıldığı görülür. Mesela yapının dış cephesinde tuğla örgüsünde görülen doku, geometrik formların bir estetik değer halinde dizildiğini dikkati çeker.

Araştırma süreci boyunca bir yandan yazın taraması, bir yandan örneklem incelemesi yapılırken bir yandan da yapıyla ilgili sorumlu kişilerle sözlü görüşülerek olabildiğince doğru verilere ulaşılmaya çalışılmıştır.

Veri Toplanması ve Çözümü, Atalarımızdan miras kalan tarihi eserler ya koruma altına alınanlardır ya da zamana yenik düşmenin tam eşiğindedir. Çevresinde tarihi eser bulunan yerleşkeler ya bunları doğru koruyamamıştır ya da hiç ilgilenmemişlerdir. Alan araştırmasına konu olan Elmalı Ömer Paşa Camii, Antalya ve çevresi için gerçekten bakımlı bir eser olması büyük şanstır.

Toplanan veriler ışığında Elmalı'da 17.yy. a tarihlenen Camii Osmanlı Klasik Mimari özeliği ile yeniden canlandırılmaya çalışılan Türk dönemine ait bir yapıdır.

Teze konu olan mimari esere ait yazılı kaynaklarla birlikte sözlü kaynaklar da araştırmada veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Bunun yanında araştırma konusu kapsamında ulaşılabilen elektronik ortamda yer alan (internet) verilerden de yararlanılarak tez çalışmasının sonunda değeriendirilmeye gidilmiştir.

I. ANTALYA-ELMALI İLÇESİNİN COĞRAFİ DURUMU VE KISA TARİHÇESİ

Elmalı; Güney Anadolu'nun, Teke bölgesi dâhilinde, deniz seviyesinden 100–150 m. yükseklikte, etrafı yüksek dağlar ile çevrili bir ovanın kuzey-batısında Elmalı dağı eteğinde kurulmuş bir kasaba olup, Antalya iline bağlı bir kazanın merkezidir ¹.

Yüz ölçümü 1594 km² olan kasabanın bu günkü nüfusu 45.000 civarındadır. İlçeye bağlı iki bucak (Akçay, Gölova) ile elli köy vardır.

İlçe doğudan Antalya, kuzeydoğuda Korkuteli, kuzeyden Gölhisar, batıdan Fethiye, güneyden Kaş, güney-doğudan Finike ve Kumluca il ve ilçelerinin sınırları ile çevrilidir (Fotoğraf 1).



Fotoğraf 1. Elmalı İlçesi Genel Görünümü

Gerek dağdan inerek kasabadan geçen derenin ve gerek Elmalı'nın batısında ovanın çukur yerlerini işgal eden Karagöl'ün suları, kasabanın güneyinde dik bir yamaç eteğinde açılmış heybetli bir mağara ağzından girerek, Elmalı Düden'i adı verilen doğal kuyuda kaybolur; bazen de, suların kabarık olduğu sıralarda, Düden'den taşan sular ovanın çukur yerlerini kaplar.

¹ - DARKOT, Besim; "Elmalı" maddesi, İ.A., C. IV. M.E. Basımevi, İst., 1948, s. 238.

Elmalı öteden beri, dağlık ve yüksek Teke yöresinin hemen tam ortasına rastlayan coğrafi yerinden ve kendisini Korkud-Eli (Korkuteli - eski adı ile İstanos) üzerinden Antalya'ya bağlayan işlek yolda güneyde Finike'ye güneybatı'dan Fethiye'ye ve batıda Acıpayam üzerinden, Denizli'ye ulaşan dağ yollarından yararlanan yöresel bir ekonomik faaliyet merkezi rolünü oynamıştır ².

İlçe topraklarında yazlar kurak ve sıcak, kışlar ise serin ve ılımlıdır. Arazinin genelde suyu geçiren kalkerlerden oluşmuş bulunması, bitki örtüsünün yarı kurakçıl olması sonucunu vermiştir. Bitki örtüsü olarak genelde seyrek maki toplulukları, fundalıklar ve küme küme ağaçlıklar görülür ³.

Elmalı'nın üç tarafı yüksek ve çıplak dağlarla çevrili olup yalnız güneybatı tarafı geniş bir boğaz ile ovaya baktığından ilçe ancak güneybatı tarafından görülebilir ⁴.

Kaynaklarda Elmalı ilçesinin adı hakkında gerçek bir kayıt yoksa da halk arasındaki rivayete göre bu kelimenin İl-malı'dan gelme olduğu ileri sürülmektedir. Bazı kitaplarda da burada Ali Kalı adında eski bir şehir bulunduğu ve kalıntılarının eski evlerde kullanıldığı yazılıyorsa da bu güne kadar ne sikkesine ne de başka bir eser ve kalıntısına rastlanılmaması bu anlatılanların doğru olmadığı ve kelimenin muhtemelen Türkçe olduğu ihtimalini akla getirmektedir ⁵. Likya tarihi içinde Elmalı'nın aldığı isimler sırasıyla şunlardır:

- a. ALMUALA (Kabalo)
- b. ANSLAS (Likya Plinium, birlik sikkelerinde smelos olarak geçmiştir)
- c. Elmalı ⁶,

Elmalı Dağı'nın eteğindeki Pınarbaşı denilen yerde önce birkaç ev ve sonra 1688/89'lar da doğru şimdiki Yeşil Cami denilen Öküz Ömer Paşa Camii,Elmalı ovasına daha yakın bir yerde yaptırılan halkın aşağı tarafları yani Kaplan Deresi denilen dere etrafında yayılmaya başlamış olduğunu yazanlar varsa da 1688-89 tarihi

² TUĞLACI, Pars; Osmanlı Şehirleri, Milliyet Yayınları, İst., 1985, s. 124; REHBER ANSİKLOPEDİSİ; "Elmalı" maddesi, İhlas Matbaacılık ve Dağıtım, C. I., İst., 1984, s. 306.

³ TÜRK ANSİKLOPEDİSİ; "Elmalı" maddesi, C. XV., Ank., 1968, s. 110-111.

⁴ CÜCÜ, Perihan; Antalya Livası Tarihi (Yazan, Fikri Süleyman) Atatürk Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Bitirme Tezi, 1984, s. 176.

⁵ CÜCÜ, Perihan; Antalya Livası Tarihi, s. 179.

⁶ Antalya İl Yıllığı; "Elmalı" maddesi, Ank., 1997, s. 57-58.

doğru değildir. Çünkü 1488 tarihinde yayınlanmış olan“ Uyun El Hakayık” adlı eser Elmalılı bir kişiye aittir. Bundan Elmalı ilçesinin 1488 tarihinden daha eski olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, Teke yarımadasındaki arkeolojik yerleşme alanlarının dışında kalan ve hatta Bizans devrine ait duvar kalıntılarına bile rastlanamayan Elmalı’nın, Grek ve Bizans tarihi ile bir ilişkisi olmaması gereklidir. Tarihi Tekeoğulları ile başlayan Elmalı, Anadolu Selçukluları tarafından eski Likya topraklarına yerleştirilen ve bölgeye kendi adlarını veren Tekeli Türk boyları tarafından kurulmuştur ⁷.

Tekeoğulları, 1308-1423 seneleri arasında merkezi Antalya olan Teke-İli’nde Hamidoğulları’nın bir kolu olarak egemenlik süren Türkmen ailesi olup Teke Bey, Emir Mübarized-Din Mehmet Bey’den sonra Tekebeyleri ve Tekeoğulları adını almıştır ⁸.

Teke beylerinin bu bölgeyi yaylak olarak kullanmaları ve hatta bazı tarih kitaplarında Teke sancağının merkezi olarak Antalya yerine Elmalı’nın gösterilmesi bu kasabanın kuruluşu ile ilgili bulunmaktadır. Tahminlere göre XVI. yy. sonlarına doğru kurulmuştur. Elmalı, askeri yollardan uzak kalmış olmakla fazla gelişme de, kendine göre yöresel bir ekonomik faaliyetin merkezi olmuştur. Daha sonraları Elmalı’nın, idari merkezinin Antalya’ya nakledilmiş olması ve mevkiinin ana yollarından sapa kalmış bulunmasından az çok zarar gördüğü tahmin edilmektedir ⁹.

XIX. yy. sonunda Konya Vilayetinin Antalya sancağına bağlı olan Elmalı, Cumhuriyet’ten sonra 1940 yılında çıkan bir yangınla harap olduysa da yeniden imar edilmiştir. Belediyesi 1904 yılında kurulan Elmalı’ya 1883 yılında bir telgrafhane inşa edilmiştir. XIX. yy. sonunda kasabada yirmi cami, üç Rum, bir Ermeni kilisesi, beş hamam üç han bulunuyordu. Dükkân sayısı 508 idi. Halı hazırda Elmalı’da Eski Cami, Ulu Cami ve Murat Paşa Camii, sanat bakımından değer taşıyan camilerdir ¹⁰.

⁷ “Elmalı” maddesi. TÜRK ANSİKLOPEDİSİ, s. 111.;ayr.bkz.,TEKİNDAG,Şehabettin;”Teke-Oğulları” maddesi,İ.A.,C.XII,M.E. Basımevi,İst.1948,s.128.

⁸ Antalya İli Yıllığı; “Elmalı” maddesi, 1997, s. 102.

⁹ DARKOT, Besim; “Elmalı” maddesi, s. 238.

¹⁰ Antalya İl Yıllığı; “Elmalı” Maddesi, s.57-59.

1.1. İslam Kültüründe Külliye Tanımı Ve Türk Külliyesi

“Külliye” kelime anlamı olarak Arapça “Kül” kelimesinden gelmektedir ¹¹. Külliye, cami odak teşkil etmek üzere, çevresinde, çeşitli sosyal görevi olan binaların düzenlenmesiyle oluşturulmuş yapılar topluluğudur.

Külliye’de, Cami’den başka, türbe, medrese, hamam, tabhane, kütüphane, imaret, Bimarhane (hastane), arasta (çarşı), han (kervansaray), çeşme, sebil ve diğer binalar yer almakta olup işlevleri farklı birkaç yapı gurubundan da oluşabilirler ¹².

Türk-İslam kültürünün Selçuklular döneminde bir cami ve medreseden oluşan kompleksler, külliyelerin en erken örnekleri olarak kabul edilmişlerdir. Kayseri Kölük Cami ve Medrese Kompleksi, Kayseri Han Kılıç Cami ve Medrese Kompleksi (1249), Kayseri Hunad Hatun Külliyesi (1238) gelişkin külliyeleere doğru atılmış erken örneklerden bazılarıdır ¹³.

Erken Osmanlı devrinde külliye olgusu biraz daha gelişmiş olmakla beraber Selçuklu geleneğinden kopmamıştır. Orhan Bey’in kendi adıyla yaptırdığı cami, medrese, han, hamam ve türbeden oluşan külliye ilk örneklerden biridir ¹⁴. Yıldırım Beyazıt’ın Bursa’da yaptırdığı ile Murat Hüdavendigâr’ın yine Bursa’da yaptırdığı cami, medrese, hamam ve türbeden oluşan külliyeer erken örnek sayılmakla beraber, devrin külliye anlayışının gelişmesinde büyük yeri olan yapı topluluklarıdır ¹⁵. Bu örneklerin yanı sıra Erken Osmanlı Devrinde özellikle çini sanatında dönemin en güzel ve kaliteli çinilerinin toplandığı ve Çelebi Mehmet tarafından yaptırılan Bursa Muradiye Külliyesi, Osmanlı Mimarisini bir adım daha ileri götürmüştür (Fotoğraf 2).

¹¹ ARSEVEN, Celal Esat; “Külliye” maddesi, Sanat Ansiklopedisi, C. III., İst., 1950, s.1189.

¹² AKOZAN, Feridun; “Türk Külliyesi” Vakıflar Dergisi, C. VIII., Ank., 1969, s. 303.

¹³ AKOZAN, Feridun;A.g.m., , s.306.

¹⁴ AYVERDİ, E. H.; Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, İst., 1966, s. 268.

¹⁵ AYVERDİ, E. H.; A.g.e., s. 268.



Fotoğraf 2. Bursa Muradiye Külliyesi

Fatih Sultan Mehmet, Fatih Camii çevresine serpiştirdiği binalar ile büyük külliye fikrinin ilk uygulayıcısıdır ¹⁶. Fatih külliyesinden sonra Edirne’de yaptırılan önemli bir diğer külliye ise II. Beyazıt Külliyesidir (1484–88). Cami, imaret, hastane, medrese, hamam, mutfak ve erzak depolarından ibaret olan külliye olgusu XV. yy.ın en büyük dini-sosyal kuruluşlarından biri olmuştur. Bundan başka Amasya’daki II. Beyazıt külliyesi (1486) ile İstanbul’daki II. Beyazıt külliyesi (1501–1506) yakın yıllarda yaptırılan diğer külliyelerdir (Fotoğraf 3) ¹⁷.



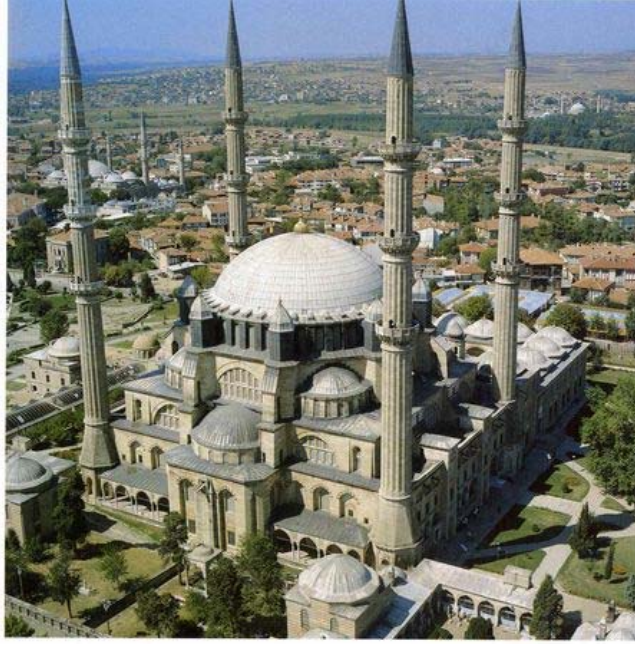
Fotoğraf 3. II. Bayezid Külliyesi(İstanbul)

Türk Mimarisinde külliye oluşumunu tam anlamıyla yaygınlaştırıp, yerine oturabilen Mimar Sinan’ın Halep’te yaptığı Hüsreviye Külliyesi (1536–37),

¹⁶ ASLANAPA, Oktay; Türk Sanatı, İst., 1984, s. 240.

¹⁷ ASLANAPA, Oktay; a.g.e., s. 242.

İstanbul’da yaptığı Haseki Külliyesi ile külliye fikrini tam anlamıyla geliştirdiği İstanbul Süleymaniye Külliyesi (1550–74) ve en büyük eseri Edirne’deki Selimiye Külliyesi (1547–1574) bu yapı topluluklarına verilebilecek önemli örneklerdir. Bunlara Lüleburgaz Sokullu Mehmet Paşa (1599), İstanbul Sultan Ahmet (1609–16) külliyesi de örnek eklenebilir (Fotoğraf 4).



Fotoğraf 4. Edirne Selimiye Külliyesi

Büyük Osmanlı külliyelerinde cami merkez teşkil etmekte olup, diğer yapılar onun etrafında toplanırdı. Cami biriminin bu yeri dünyevi kudret üzerindeki ilahi gücü göstermekte, külliyenin aksettirdiği cemiyet düzenini tayin eden manevi değerler özelliğini güzel bir şekilde ortaya koymaktadır ¹⁸.

Klasik dönem külliyelerinde Camii’deki kademelenme, onu çeviren diğer yapılar, sokağın düzenlenişi göz önüne alınarak biri diğerini örtmeden bir uyum içerisinde yerleştirilmesi Osmanlı sosyal ve yönetim düzeni arasındaki anlam birliğini anlatan ifadedir. Zamanla devletin son dönemlerindeki ekonomik ve siyasi bozukluklar, külliye topluluklarının yavaş yavaş önemini kaybetmesine sebep olmuş yerini değişik şekildeki küçük yapı topluluklarına bırakmıştır ¹⁹.

¹⁸ ÖGEL, Semra; “Osmanlı Devrinde Türk Külliyesi”, s. 40/41.

¹⁹ TUNCER, O. Cezmi, “Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Yapılarında Kubbe” Vakıflar Dergisi, S.18, Ank., 1984, s.128.

I.2. Cami

Cami Arapça ‘cem’ kelimesinden gelmekte olup, toplanılan yer anlamına gelmektedir. Camiye “toplayan mescit anlamında” önce mescid-i cami denilmiş sonrada sadece cami kelimesi kalmıştır. Cami’nin küçük ölçüde yapılan minberi ve müezzin mahfili olmayanlarına mescit, üzeri açık olanlarına ise Namazgâh denir ²⁰.

Genelde her Camii’nin minberi, mihrabı, müezzin mahfili son cemaat yeri, avlusu, şadırvanı ve minaresi vardır ²¹.

İslam Tarihinde ilk mescit, Mekke-Medine yolu üzerinde bulunan Kuba Köyünde yapılmıştır. Hz. Muhammed’in Medine’de kendisi için yaptırdığı ev ise, ilk önemli cami yapısı sayılmakta olup Mescid-i Nebevi adıyla bilinir ²².

Hz. Muhammed zamanında başlayan cami yapımı dört halife ile Emevi ve Abbasiler devrinde de devam etmiştir. Büyük Selçuklulara kadar yapılan camilerde Medine’deki Mescid-i Nebevi’nin planı esas alınmıştır ²³ (Fotoğraf 5).



Fotoğraf 5. Mescid-i Nebevi Şimdiki Genel Görünümü

Karahanlı, Gazneli ve Büyük Selçuklu Camilerinde görülen plan tipinde mihrab önü kubbeli olup, genelde dört eyvan şemasına bağlı kalınmıştır.

²⁰ ARSEVEN, Celal Esat, “Cami” maddesi, Sanat Ansiklopedisi, C.II, İst. 1950, s.324.”

²¹ TÜRK ANSİKLOPEDİSİ, “Cami maddesi “. C.IX. Ank., 1968, s.255.

²² ŞENER,Mehmet; “Cami” maddesi, D.İ.A.C.4,İst.,1994,s.46

²³ SÖYLEMEZOĞLU, A. Hamdi, “İslam Dini İlk Camiler, İst., 1965, s. 78.

Anadolu Selçukluları cami planlarında Büyük Selçuklulara bağlı kalmayıp daha değişik planlar uygulamışlardır. İlk devirde severek kullandıkları plan türü Ulu Cami Plan türüdür ²⁴.

Anadolu Beylikleri dönemindeki camilerde plan bakımından bir değişiklik yoktur. Yalnızca son cemaat yeri mimariye katılmış olup bunun yanında cepheler mermer levhalarla kaplanmıştır ²⁵.

Osmanlılar ilk devirden itibaren değişik cami planlarını uygulamaya koymuşlardır. Kuruluş devrinde en çok severek kullandıkları plan türü yan mekânlı camilerdir. Bu camiler, dört eyvanlı Selçuklu medreselerinin değiştirilmesi ile ortaya çıkarılmış çift fonksiyonlu yapılardır. Osmanlı camilerinin ahşap çatılı olanları dışındaki kubbe sistemi ile örtülü olanları dört ana grupta toplanır. Bunlar

- Çok Direkli veya Ayaklı Camiler,
- Tek Kubbeli Camiler,
- İki Fonksiyonlu Camiler,
- Monümantal(Anıtsal) Camiler'dir ²⁶.

İlk devir Osmanlı yapılarında görülen mimari plan genelde tek kubbeli yapı şeklindedir. Bu planın amacı toplu bir mekân birliği yaratmaktadır ²⁷. Bu plana örnek olarak tarihi belli en eski eser, batı yanında üç gözlü son cemaat yeri ile tek kubbeli İznik Hacı Özbek Camii olup, 734 (1333) tarihlidir. Tek kubbeli klasik camilerde mekânı genişletmek yolunda ilk araştırmalara işaret eden Yeşil Cami, İznik'te Osmanlı mimarisinin en önemli ve abidevi yapısıdır(1355–1336) ²⁸. Bundan başka (1335–1336) tarihli Bursa Alaettin Camii'de tek kubbeli örneklerdir. Ayrıca Bursa'da (T) planında inşa edilen camilerde yepyeni parlak bir gelişme olmuştur. Bu plan tipinin ilk bilinen örneği Bursa Orhan Cami'dir ²⁹. Bu plan aslında Selçukluların kubbeli medreselerine dayanmaktadır. Yine aynı planda inşa edilen Milas Firuz Bey Camii (1394) ile Bursa Yıldırım Beyazıt Cami'de önemli T planlı yapılar içerisinde

²⁴ ASLANAPA, Oktay, "Türk Sanatı", I-II, İst., 1984, s.32

²⁵ TÜRK ANSİKLOPEDİSİ, "Cami maddesi ". C.IX. Ank., 1968, s.258

²⁶ YETKİN, Suut Kemal, Türk Mimarisi, Ank., 1970, s.130.

²⁷ ASLANAPA, Oktay; Türk Sanatı II, İst., 1984, s.38.

²⁸ ASLANAPA, Oktay; Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. yy.), MEB.Ank., 1977. s. 17.

²⁹ DİYARBAKIRLI, N.- ASLANAPA, O. ; Türk Tarihi, Ank., 1977, s. 227.

yer almaktadırlar. Bu plan tiplerinden başka birde Ulu Cami plan tipine rastlanır. Çok kubbeli olarak ele alınan bu plan türünün en önemli örneği Bursa Ulu Cami(1396–1400)dir. Bursa Ulu Camii’den sonra Balkanlardan Kahire’ye kadar sayıları değişen birbirine eşit kubbelerle Ulu Camiler, XVII. yy. sonlarına kadar çeşitli şehirlerde görülen tip olmuştur ³⁰.

Klasik Osmanlı Mimarisinin ilk temelleri II. Murat tarafından yaptırılmış olan (1437–1447) Edirne Üç Şerefeli Camii’nde atılmıştır. Bundan sonra (1463–1471) mihrab önüne ilk yarım kubbe ilavesi ile Eski Fatih Cami gelir ki bu yapı klasik üslubunun ilk örneklerinden sayılır.³¹

Kıble yönüne bir yarım kubbe eklendikten sonra, hem simetri prensibine, hem de daha geniş bir mekân elde etmek iradesine uyularak kıble tarafına da bir yarım kubbe eklenmesi sistemi İstanbul Beyazıt Cami’nde (1505) gerçekleştirilmiştir ³². Cami’nin kıble yönü karşısındaki yarım kubbeyi kaldırıp sağa ve sola birer yarım kubbe ekleyerek üçlü yarım kubbe ile yeni bir hacim denemesine girişmek şerefi Mimar Sinan’a nasip olmuştur. İstanbul Üsküdar İskelesinin karşısındaki Mihrimah Sultan Camii (1547) bu denemenin en dikkate değer örneğidir. Bu cami’nin ardından bir yıl sonra 1548’de inşası tamamlanan dört yarım kubbeli Şehzade Camii, Mimar Sinan’ın çıraklık eserim dediği yapı olup, yarım kubbe sayısı dörde çıkarılarak tam anlamıyla merkezi planlı cami örneği verilmiştir (Fotoğraf 6) ³³.

³⁰ PEKÖZ, Birsen; a.g.e., s. 26.

³¹ YETKİN, Suat Kemal, Türk Mimarisi, Ank., 1970, s. 191.

³² ASLANAPA, Oktay, Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı, 1977. s. 25

³³ TUNCER, O.Cezmi;”Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Yapılarında Kubbe”, Vakıflar Dergisi, S.18,s.127-128



Fotoğraf 6. İstanbul Şehzade Camii Genel Görünümü

1550’da yapımına başlanan 1557’de tamamlanan Süleymaniye Camii’nde ise Sinan’ın genişleyen mekân düşüncesi aynı zamanda yükselmeye başlamıştır. Şehzade Camii’inde dört yarım kubbe ile geniş ve toplu bir mekân gerçekleştiren Sinan’ın Süleymaniye Camii’nde iki yarım kubbeye dönmesi ile hacim bakımından bir gerileme görülürse de, estetik bakımdan ileri bir hareketi ifade eder ³⁴.

Bunlardan başka altı ve sekiz istinatlı camilerde tonoz ve eksenler kullanılarak ideal mekâna ulaşma çabası verilmiştir ³⁵. İstanbul Rüstem Paşa Camii (1569) ile Kara Ahmet Paşa Camii (1554) önemli örnekler arasındadır. Mimar Sinan asırlardan beri devam eden Türk Mimarisinin son tekamül devresini Edirne Selimiye Camii’nde (1569–1573) tamamlamıştır ³⁶. Edirne Selimiye Camii’inde uygulandığı plan türü ile zirveye ulaşmıştır. Bunların yanı sıra klasik üsluptaki cami parçaları olan mihrap çıkıntısı, yan kanatlar, son cemaat yeri ve iç avlu revaklarındaki kubbeler, ana kubbeden ve eksenenden uzaklaştıkça kitledeki formatına uyarak ufalma ilkesine daima uymuştur (Fotoğraf 7).

³⁴ AKURGAL, Ekrem; “Sanat Tarihi Bakımından Sinan”, Ankara Üni. D.T.C. Fakültesi Dergisi, C. II, sayı 3, Ank., 1944, s.376.

³⁵ TUNCER, O. Cezmi, “Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Yapılarında Kubbe” Vakıflar Dergisi, s.18, s. 127–128.

³⁶ SÖZEN, Metin; Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan, İst., 1975, s. 131.



Fotoğraf 7. Sultanahmet Camii

Osmanlı sanatında altın çağ sayılan Kanuni devrinin yaratıcılık hamlesi sonraki yüzyıllarda örneğin XVII. yy.da yapılmış olan Sultan Ahmet Cami ile Yeni Cami’de de, XVI. yy. eserlerinin özellikleri, aynı üslubun ve aynı amaçların devam ettiği görülür.

Gelenek olan esasların Batıdan gelen yeni unsurlarla karışması, ancak XVII. yy.da görülmeye başlar. Buna en güzel örnek (1748–1756) tarihli Nur-u Osmaniye Camii’dir.

Batılılaşma dönemi adı verilen ve son dönemlerde ortaya çıkan üslubu sanat tarihi araştırmacıları dört dönemde incelemektedirler ³⁷.

- Lale Devri Üslubu: 1703–1730 yılları arasında görülen bu üslupta mimariden çok süslemeye ağırlık verilmiştir. Bu üslupta dini mimariden çok sivil mimari yapılmıştır.
- Barok Devri Üslubu: 1730–1854 yılları arasında görülmüştür. Batı ile ilişkilerin artması sonucu bu üslup yaygınlaşmıştır. Daha çok abartılı, dışa taşkın eğri büğrü bir mimari ve süsleme özelliğine sahiptir. Bu üslubun daha ileri evresine ise (Rokoko Üslubu) adı verilir.

³⁷ YETKİN, Suat Kemal, Türk Mimarisi, s. 130.

- Amphir Devri Üslubu: 1854-74 yılları arasında görülmüştür. Roma ve Mısır'dan Avrupa'ya; Avrupa'dan Türkiye'ye gelmiştir. Napolyon döneminde Fransa'da ortaya çıkmış olan bu üslupla Antik Yunan Sanatına yeniden dönülmüştür. Rokoko sanatına tepki olarak ortaya çıkmıştır. Gereken mimari hatlar, sütunlar, nişler, çatılar ele alınıp başlıklar ve süslemeler, destek unsurları tek tek Dor, İon, Korint denilen dengeli yapılar şeklinde ortaya konulur. İstanbul Dolmabahçe Sarayı, Nusretiye Cami, Dolmabahçe ve Ortaköy camileri bu sanatın en güzel örnekleridir.
- Eklektik Devri Üslubu: 1874'den sonraları ortaya çıkan bu üslubun özelliğinin birçok sanatın karmasından ortaya çıkmış olmasıdır (Barak-Rokoko-Amphier, Mısır, Hint, Arap, mimarisi vs.). bu sanatın en güzel örneği İstanbul Aksaray Valide Camii'dir. Dış girişindeki Zafer kapısıyla, taç kapı görünümünde bir girişe sahip üçgen alınlıkların içlerinin klasik Türk motifleriyle döşendiği alınlıkların üst kısmının döşenmesinde Mısır süslemelerinden faydalandığı, köşegenlerin Hint Mimarisinden esinlenildiği görülür. Bu gruba Konya Haciziye ve Yıldırım Cami, İstanbul Cihangir Camii örnek olarak verebileceğimiz diğer yapılardır ³⁸.

Daha sonra 1875–1923 yılları arasında görülen Neo Klasik Devir Üslubu Selçuklu ve Osmanlı mimarisine yeniden dönüş olarak nitelendirilmiştir ³⁹. Garlar, pastaneler, vapur istasyonları, limanlar, Neo Klasik dönemde betonarme olarak klasik döneme özgü yeniden yapılmaya başlanır. Mimar Kemalettin ve Hayrettin Ustalar Neo Klasik Devir Üslubuna ait binalar inşa etmişlerdir. Örnek olarak İstanbul Bebek ve Bostancı Camileri, Haydar Paşa Garı, Ankara Gazi Üniversitesi vs. gibi yapılar verilebilir.

³⁸ TUNCER, O. Cezmi, “Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Yapıları”, s. 127–28.

³⁹ ARSEVEN, Celal Esat; Türk Sanatı Tarihi, İst.MEB, 1955, s. 237.

I.3. Medrese

Medrese, Müslüman ülkelerde orta ve yüksek öğretimin yapıldığı eğitim kurumlarının genel adıdır. Medrese kelimesi Arapça ders (سرد) kökünden gelir. Medreselerde ders verenlere müderris denir.

İlk medrese Selçuklu veziri Nizamülmülk tarafından kurulmuştur. Budizm'deki dinsel eğitim kurumu Vihara'lardan etkilenilerek yapılmıştır. Selçuklular Anadolu'ya geldikten sonra çeşitli şehirlerde çok sayıda medrese inşa ettiler. Osmanlılar devrinde ilk medrese Orhan Bey zamanında İznik'te kuruldu. Daha sonra devletin sınırlarının genişlemesiyle beraber Bursa ve Edirne başta olmak üzere pek çok şehirde medreseler açıldı. İstanbul'un fethinden sonra üst seviyedeki eğitim kurumları başkentte yoğunlaştı (Fotoğraf 8).



Fotoğraf 8. Bursa Orhan Bey Medresesi

1331-1451 yılları arasında 82 adet medrese kurulmuştur. 1463-1471 yılları arasında kurulanlara Fatih medreseleri ya da Sahn-ı Seman medreseleri, 1550-1557 yılları arasında kurulanlara ise Süleymaniye medreseleri denir. Osmanlı'nın ilk tıp okulu Darüttıp Süleymaniye medreselerinde yer almıştır. Tıbbi bilgilerin uygulamalarının yapıldığı Darüşşifa ve diğer bazı bölümler: Darülakakir (Eczane), Darüzziyafe, Tabhane ve İmarethane ilk kez Süleymaniye medreselerine eklenmiştir⁴⁰.

Başlangıçta bütün eğitim faaliyetlerinin yapıldığı kurum olan medreseler, Tanzimat Döneminde yeni mesleki okulların açılması ile sadece din eğitimi verilen

⁴⁰ ARSEVEN, Celal Esat ;A.g.e. s. 239.

okullar haline gelmiştir. Osmanlı devletinin son döneminde medreselerin ders programında ve teşkilat yapısında yeni düzenlemeler yapıldı. 1914 yılında Darü-l hilafeti-l Aliyye adı altında birleştirilen medreseler, Türkiye'de Tevhid-i Tedrisat Kanunu'nun kabulünden sonra 3 Mart 1924'te kapatılmıştır ⁴¹.

I.4. Hamam

Müslüman hamamları, Roma kökenlidir. Doğu'daki Roma ve Bizans hamam yapıları Batı'daki örneklerine göre daha az anıtsaldı. Küçük boyutlu hamamlar anıtsal olmaktan çok işlevsel yapılarıdır. Bu gelenek Araplar tarafından ve sonunda Anadolu'daki Türkler tarafından izlenmiştir. Müslüman dinî gelenekleri temizliği önemli bir dinî görev olarak kabul ettiği için, Müslüman hükümdarlar ve ileri gelenler kentlerde hamam inşaatına büyük önem vermişlerdir. Gerçekten de hamam, kentsel statünün nerdeyse bir simgesi haline gelmiştir. Orhan Bey tarafından Bursa'da inşa ettirilen hamam Osmanlı Türkleri tarafından inşa edilen büyük kentsel hamamların erken örneklerinden biridir. Bu yapı, daha sonra belirginleşen Türk hamam planlarındaki soğukluk, ılıkılık ve sıcaklık düzenini içerir. Türk toplumunda hamam vakfetme her zaman güncel bir sosyal programın parçası olarak sürdürülmüştür. Osmanlı İmparatorluğu'nun önemli kentsel merkezlerinden Bursa, İznik, Edirne ve Bergama, Ayasluk gibi yeni fethedilen Batı Anadolu şehirleri, 15. yüzyılda hamam yapılarına verilen önemi gösteren örneklerdir ⁴²(Fotoğraf 9).



Fotoğraf 9. Çemberlitaş Hamamı

⁴¹ Aslanapa, O., 1973, Türk Sanatı II Anadolu Selçuklularından Beylikler Devrinin Sonlarına Kadar, Başbakanlık Müsteşarlığı Kültür Yayınları, İstanbul.2001,s.201

⁴², Doğan KUBAN, "Osmanlı Mimarisi" Osmanlı Uygarlığı Ansiklopedisi, II.Cilt, s.626-697.

II. ANTALYA-ELMALI ÖMER PAŞA CAMİİ’NİN MİMARİ VE SÜSLEME ÖZELLİKLERİ

II.1. Ketenci Ömer Paşa’nın Hayatı

Elmalı Ömer Paşa Camii’ni yaptıran Manavgatlı Ketenci Ömer Paşa’nın hayatı hakkında kaynaklarda kesin bir bilgi yoktur ⁴³.

Camii’nin ana giriş kapısı üstündeki kartuşlar içerisindeki simetrik 4 + 4 şeklinde sıralanmış muhakkak kitabede Ömer Paşa’nın adı geçmektedir (Fotoğraf 10).



Fotoğraf 10. Cami Ana Girişi Üzerinde Bulunan Nesih Kitabe

Ömer Paşa Manavgatlı olup kapı ağalığından çavuşbaşılığına yükselmiş, daha sonra beylerbeyi olmuştur. H.1012'de (1603-1604) Diyarbekir valiliğine gönderilmiş, H.1032'de (1623) Trablusgarp beylerbeyiliğinin ardından önce Batum-Trabzon, daha sonra Karaman ve Maraş Beylerbeyiliğine tayin edilmiş, İran'a ve Abaza Mehmed Paşa üzerine yapılan seferlere katılmıştır (1628-1629). 1040 Cemâziyelevvelinde (Aralık 1630) Musul'da Veziriazam Hüsrev Paşa tarafından başarısızlıkları sebebiyle idam edilen paşalar arasında adı geçen Ömer Paşa'nın Ketencizâde olması muhtemeldir. Külliye'nin kitabe tarihini 1016 (1607) olarak kaydeden Evliya Çelebi,

⁴³ Semavi EYİCE; “Ömer Paşa” maddesi, D.İ.A., C 12 s.80.

1050 Cemâziyelâhinde (Eylül-Ekim 1640) çıktığı seyahatte Trabzon valisi olan Ketencizâde Ömer Paşa'nın ziyaretine gittiğini söylerse de bu sırada Trabzon beylerbeyi onun oğlu Mehmed Paşa'dır. Semavi Eyice araştırdığı kaynaklarda Ömer Paşa'nın hayat hikayesi hakkında farklı bilgiler verildiğini ifade etmektedir. Nitekim Evliya Çelebi Seyahatname'sinde Elmalı'dan ve camiden bahsederken Trabzon'da Ketencizâde Ömer Paşa'nın ziyaretini anmaz ve Evliya Çelebi baba-oğul bu iki paşayı Ketencizâde diye adlandırmıştır. Halbuki Ayvansarâyî'nin kitabının eski baskısında ise Ketencizâde olarak yazılan bu aile adı, Ahmet Nezih Galitekin tarafından yapılan baskıda Kitapçızâde olarak kaydedilmiştir. J. Von Hammer'in Osmanlı tarihinin eki olan son cildindeki Hadikatü'l-Cevâmi' özetinde de bu ad Kestânevizâde olarak yazılmıştır. Mehmed Râif Mir'ât-ı İstanbul'da Ketencizâde lakabını kullanırken, Tahsin Öz Ketânîzâde diye adlandırmıştır. Mehmed Süreyya Bey'in Sicill-i Osmanisinde ayrıca bir Ketencizâde Ömer Paşa ve Mehmed Paşa mevcut olmakla beraber Kestânevizâde veya Kitapçızâde diye bir kişi geçmemektedir. Sicill-i Osmanî'de Ömer Paşa'nın nerede bulunduğu belirtilmeyen bir mescidi olduğu kaydedilmektedir. Ayvansarâyî, Beyoğlu Cihangir'de bir Ketenci Ömer Paşa Mescidi'nden söz etmekte, Tahsin Öz kagir duvarlı, ahşap çatılı bu mescidin Akarsu caddesinde olduğunu bildirmekteyse de IV. Mehmed dönemi valilerinden Ömer Paşa'nın yaptırdığı bu mescidin inşa tarihi 1102'dir (1690-91). Bu da Elmalı'da hayratı olan Ketenci Ömer Paşa'nın yaşadığı tarihle uyuşmamaktadır. Ayrıca, Elmalı'daki külliyesinin ise hiç anılmadığı dikkati çeker. Ancak Tahsin Öz'ün Ketencizâde Ömer Paşa olarak tespit ettiği Cami'nin gerçekte başka birine ait olduğu iddia edildiği gibi, o civarda Pervititich'in sigorta planında "harap cami" ibaresiyle bir cami daha işaretlenmiştir ⁴⁴.

II.2. Elmalı Ömer Paşa Camii

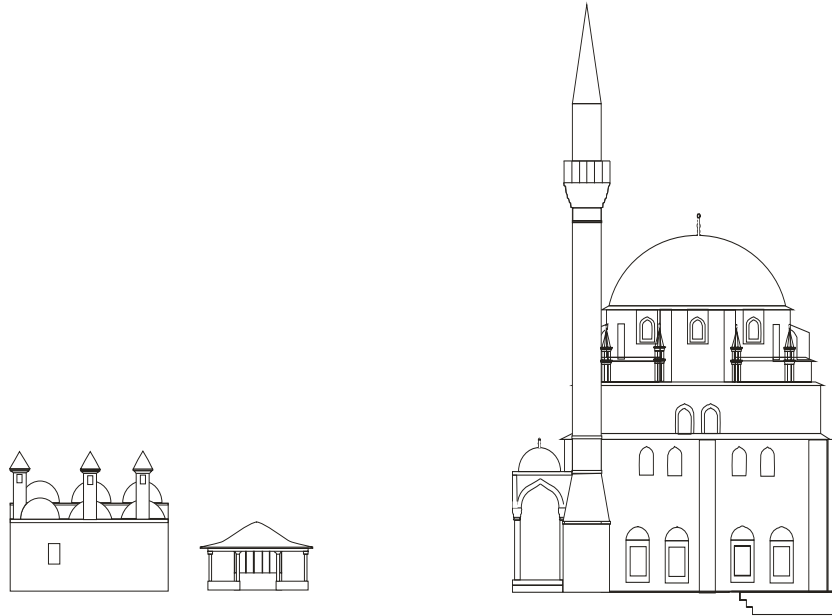
Elmalı Ömer Paşa Külliyesi; Antalya İli'nin Elmalı ilçesinin merkezinde bulunan Çarşı içerisinde. Külliye binalarından cami, türbe, medrese, şadırvan binaları, Cumhuriyet Caddesi'nin üstünde simetrik olarak yerleştirilmiş olup medresenin kuzeydoğusunda bulunmaktadır (Fotoğraf 11).

⁴⁴ Semavi Eyice; "Ömer Paşa Maddesi", D.İ.A.,C 4, s.80.



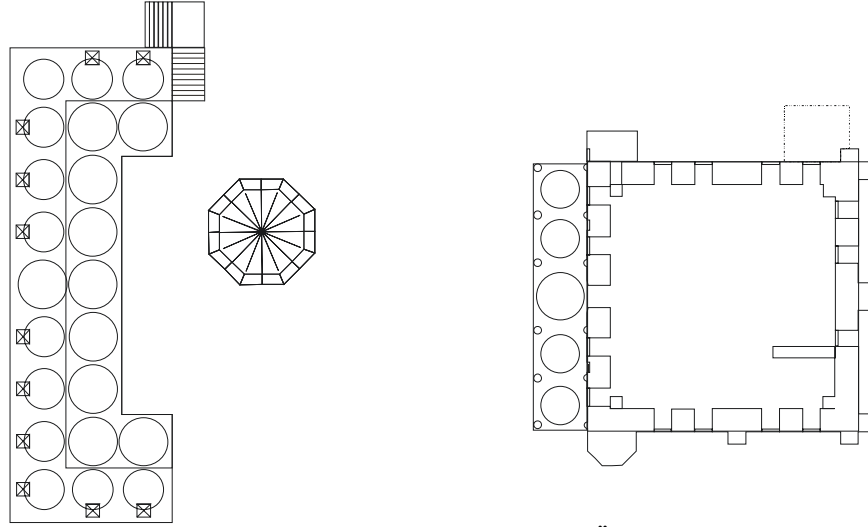
Fotoğraf 11. Elmalı Ömer Paşa Camii

Cami-Türbe kompleksi; Cumhuriyet Caddesi'nin güneyinde, medrese ise, kuzeyine düşmekte olup Cami-Türbe kompleksi ile medrese birbirlerine bakacak şekilde karşılıklı olarak konumlanmıştır ⁴⁵ (Çizim 1).



Çizim 1. Cami, Şadırvan ve Medresenin Kesiti

⁴⁵ Semavi Eyice; “Ömer Paşa Maddesi”, D.İ.A.,C 4, s.80.



Çizim 2. Cami, Şadırvan ve Medrese Kesitin Üstten Görünümü

Cami-Türbe kompleksi; Cumhuriyet caddesinin güneyinde, medrese ise, kuzeyine düşmekte olup Cami-Türbe kompleksi ile medrese birbirlerine bakacak şekilde karşılıklı olarak konumlanmıştır.

Cami-Türbe kompleksi ile medresenin tam ortasında ise şadırvan vardır. Hamamın konumu ise bu yapılardan farklı bir yere sahiptir (Çizim 2).

Cami-Türbe kompleksi bir yandan Cumhuriyet Caddesi, diğer iki yandan da ara caddeler ile sınırlıdır. Hamam ise bir yandan Ağalar Yokuşu ile diğer iki yandan da yine ara caddeler ile sınırlıdır. Cami-Türbe kompleksi ile medresenin bağımsız yapılarına koştut olarak hamam. bugün dükkânlar ve halk pazarıyla kaynaşmış durumdadır.

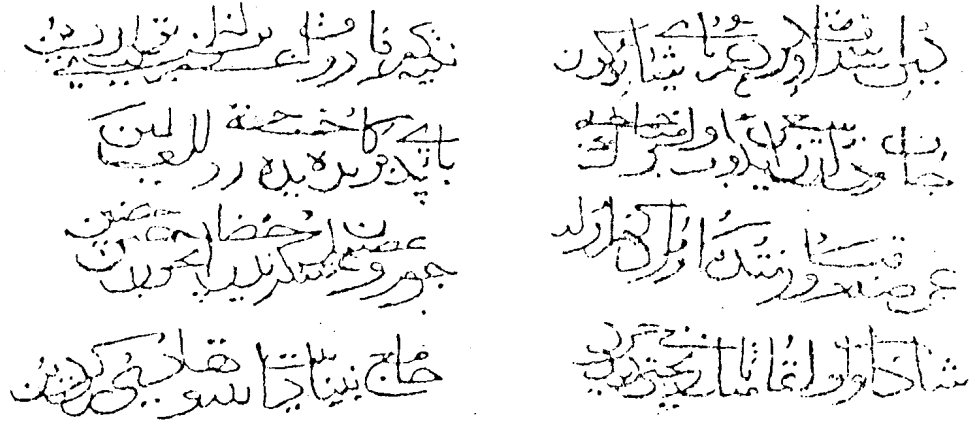
Günümüzde külliye binaları ayakta olup, hamam oldukça yıpranmıştır. İşlev olarak sadece medrese bugün (Halk ve Çocuk Kütüphanesi) olarak kullanılmaktadır⁴⁶.

Yapı, kaynaklarda ve halk arasında Ömer Paşa Camii, Çarşı Camii, Ulu Cami, Eski Cami adıyla bilinmekte olup, Antalya ili Elmalı ilçesinde Cumhuriyet caddesinin üzerinde medresenin karşısındadır.

İnşa Tarihi; Basık kemerli giriş kapısı ile kavsara kemeri arasında bulunan dikdörtgen taş pano üzerindeki 8 satırlık muhakkak kitabeye göre yapım tarihi H.1019 –M.1610 olarak yazılıdır.

⁴⁶ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı 2001,s.30.

Bu kitabe aynen aşağıya alınmıştır.



Arapça kitabe dilimize şöyle çevrilmektedir.

Din-i İslam şeref verdi Ömer Paşa bugün

Nitekim Faruk-ı a'zam birle ziynet buldu din

Can-ü dilden sa'yidüb ol mübarek Cum'aya

Yapdı bundan ki ide rahmet Rametun Li'altmin

Arza-i ruz-i kıyametde umarım kim ola

Cürm-i isyan ankaerinden hıfz için hısn-ı hasin

Şad olub itimamının tarihini dedi horde

Camii bünyad-ı beytullah ve hadi rükn-i din⁴⁷,

Yıl H.1019 (M.1610)

Mimarı; Belli olmamakla beraber sadece çini ustasının ve hattatının isimleri çini panolarda yazılıdır.

Banisi; Ketenci Ömer Paşa

Geçirdiği Onarımlar; 20 Eylül 1929 yılında yıldırım düşmesi sonucu yıkılan minarenin yerine bugünkü minaresi yapılmış olup eski minare daha ince bir mimari özelliği göstermektedir. Yeni minare aynen aslına uydurulmuştur.

⁴⁷ EKİZ, Abdullah; DÜNDEN BUGÜNE ELMALI 2001,s.38.

Minare yıkılırken düşen ve fırlayan taşlar, son cemaat yeri'nin ilk büyük sütun ve yakın kubbelerinin gerisindeki ağaç revaklı ahşap kısmını, şadırvanı ve medresenin orta kubbesini çökertmiştir. Bu arada caminin kurşun örtüleri de zarar gördüğünden yağmur akıntıları, içteki sıva ve boyaların bozulmasına neden olmuştur.

1938 yılında başlayan restore çalışmaları 1942 yılına kadar sürmüş olup, bu süre içerisinde minarenin kaideden yukarısının yeniden yapılması, yıkılan ve zarar gören son cemaat yeri kubbelerinin onarılması, buraya ekli bulunan ağaç sütunlar üzerindeki kurşun örtülü bağdadi kısmın kaldırılması, iç sıva ve boyaların tazelenmesi, şadırvanın aslına uygun şekilde yenilenmesi, cami ve minare üzerine paratoner takılması gibi önemli işler gerçekleştirilmiştir.

Minare ve onarım için gerekli köfeki (fesleğen) taşı caminin ilk yapımında kullanılmış olduğu için Elmalı Semahöyük Köyü Akçagüney-Güvercinlik taş ocağından getirilmiş olup, kırılan büyük sütunun yerine yenisi de eskisi ören yerlerinden sağlanmıştır ⁴⁸.

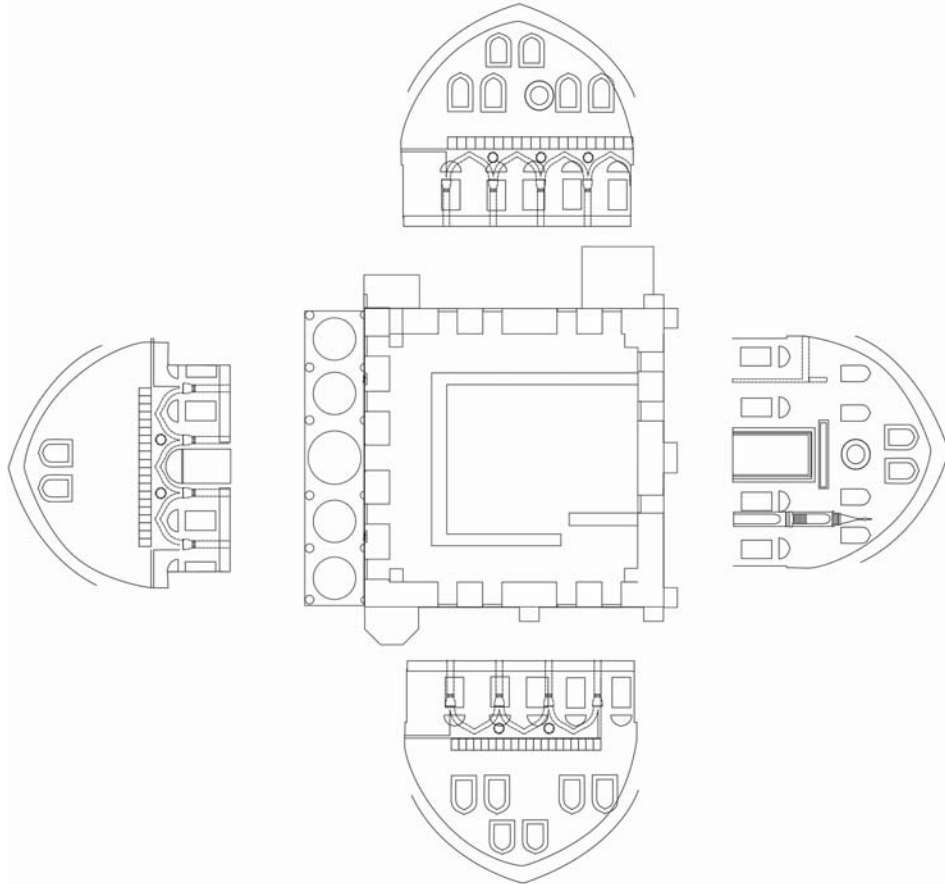
Araştırma kaynaklarında bu onarımdan önce 1287 (1870) tarihinde Halil'ul-rahman adında bir usta tarafından tamir edildiğini belirten bir yazının varlığından bahsedilmekte, duvar üzerinde bulunan bu yazının genel onarımda kaldırıldığı aktarılmaktadır. Yine yıldırım düşmesi sonucu zarar gören, giriş kapısının solundaki çini panolar tamir görmüş olup İznik Çinilerinin yerine yeni Kütahya Çinileri konulmuştur.

Evliya Çelebi 1082'de (1671) hacca gitmek niyetiyle çıktığı Güney Anadolu seyahatinde uğradığı Elmalı kasabasını oldukça etraflı şekilde anlatırken camiye Ketenci Ömer Paşa Camii diye anar ve göz alıcı iç süslemesini kısaca tarif ettikten sonra, mimarisinden bahsederken onu İstanbul Eyûpsultan'daki Zal Mahmud Paşa Camii'ne benzetir. Ketencizâde Camii XX. yüzyıl başlarında bir süre bakımsız kalmış sonra Vakıflar İdaresi tarafından 1938 yılında ibadete açılmış, 1968'de yeniden tamiri yapılmıştır. Üzeri tek kubbeyle örtülü kare planlı olan cami tamamen kesme taştan inşa edilmiştir. Giriş cephesinde üstü kubbelerle örtülü, ortadaki diğerlerinden daha yüksek kubbeli olan klasik başlıklı mermer sütunların taşıdığı revaka sahip bir son cemaat yeri vardır. Taçkapı yay biçiminde büyük sivri kemerli olup

⁴⁸ A.g.e.,s.38.

üstünde 4 + 4 satır halindeki kitabe bulunmaktadır. Cephelerde altta iki sırada dörder. Üstte ikişer olmak üzere pencereler açılmıştır.

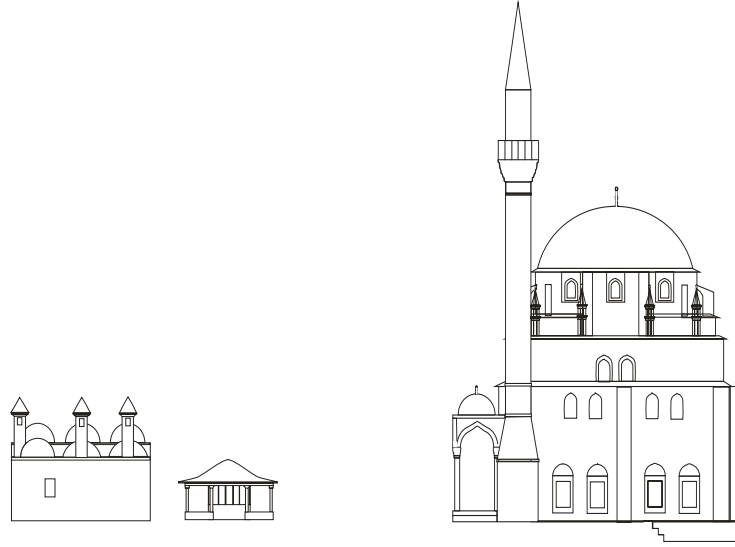
İç ve dış mekan pencerelerinin (Çizim 3) üzerini süsleyen alınlıkların her birinde değişik âyetler yazılı olan çiniler, İznik çini panolarının son eserleri sayılır. Bunlardan bir tanesinin alt köşesinde "Ketebehû el-fakîr Resmî Mustafa İznik-i imzası görülmekte, yazıların hattatının bu sanatkâr olduğu anlaşılmaktadır. Ustanın İznikli mahlasını taşıması onun hem hat hem çini ustası olduğu ihtimalini akla getirmektedir. Çinili yazıların etrafında görülen bezemeler hattat ve çinicinin tek kişi olması ihtimalini kuvvetlendirir gibidir.



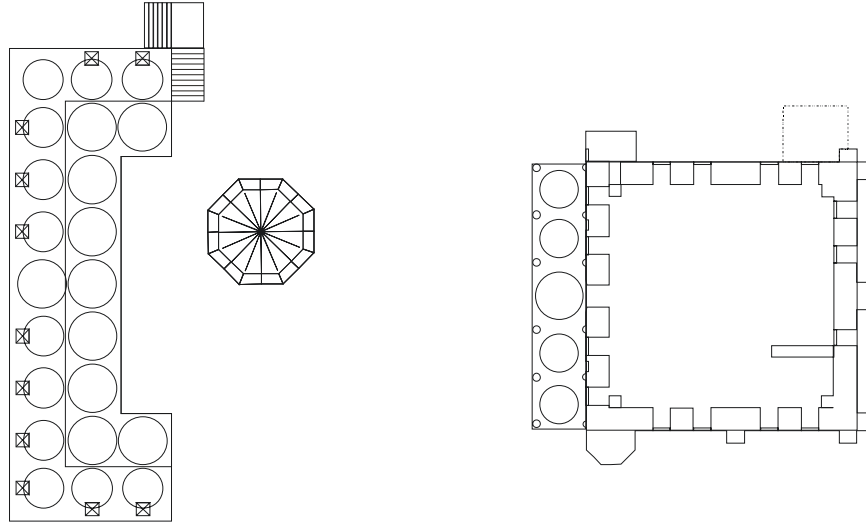
Çizim 3. Ömer Paşa Cami İç Mekan Genel Kesiti

Cami ile ilgili diğer bir husus da her pencere için aynı olarak hazırlanan bu çok sayıdaki panonun XVII. yüzyılın başlarında İznik'ten nasıl bir yol takip edilerek Elmalı kasabasına kadar bozulmadan taşınabilmiş olduğu meselesidir. İznik çiniciliğinin klasik dönem örneklerinin o devirde Anadolu'nun uzak bir köşesine getirilebilmiş olması, Ömer Paşa'nın yaptırdığı bu hayrata ne kadar büyük bir emek verdiğinin delilidir. Kubbe kasnağında da bir dizi pencere bulunan Cami'nin harimi

bol ışık almaktadır. Bina kare zemin planı üzerine dört kemere oturan kurşun kaplı bir kubbeye örtülüdür. Kareden kubbeye geçiş köşe tromplarıyla sağlanmıştır. Duvarlar, üzerindeki kubbe baskısını karşılamak üzere üç cephede üç kare kesitli payanda ile desteklenmiştir ⁴⁹ (Çizim 4-5).



Çizim 4. Cami, Şadırvan ve Türbenin Kesiti



Çizim 5. Kesitin Üstten Görünümü

Mermer bir mihraba ve minbere sahip olan Cami'nin minberi fazla bezemeli olmamakla beraber merdiven korkuluğunda rozet kabartmaları ile süslenmiştir. Cami'nin içi ve kubbesi zengin kalem işi nakışlarla kaplıdır. Evliya Çelebi'nin övdüğü minare ilk mimari biçimini günümüze kadar koruyabilmiştir. Minarenin kürsü kısmı beş köşeli olup her bir cephe, birer kaş kemerli pano halinde bölünmüştür. Çokgen gövdeli minarenin şerefe çıkması zengin biçimde işlenmiş

⁴⁹ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı 2001,s.40.

mukarnaslara oturmaktadır. Şerefe korkuluğu mermerden oyma şebekelidir. Tepesinde kurşun kaplı ahşap bir külâh bulunur. Güneybatı Anadolu'nun en büyük ve en gösterişli eseri olan Ömer Paşa Camii, içinde bulunduğu kasaba meyilli bir arazi üzerinde kurulduğundan heybetli bir görünüşe sahiptir. Şimdiye kadar pek fazla tanınmadan kalmış olan bu eser, Osmanlı devri Türk mimarisinin Anadolu'da yapılmış az sayıdaki önemli örneklerinden biridir. Camii'nin haziresinde birtakım mezarlar varsa da bunlar arasında Ketencizâde Ömer Paşa'ya ait herhangi bir mezar taşına rastlanamamıştır ⁵⁰.

Ketenci Ömer Paşa Camii plan özellikleri olarak Osmanlı Mimari yapı sistemi içinde Merkezi Planlı (Tek Kubbeli) türün en gelişmiş bir örneği, Mimar Sinan ekolünün bir şaheserdir.

Dış boyutları 20x40 m. ölçüsünde hafifi meyilli sağlam bir zemin üzerine oturtulmuştur. İç mekân ise 17'şer metre kenarlı bir kare olup 285 m²'lik bir alanı kapsar.

Duvar kalınlığı 175 cm, iç mekân yüksekliği 25, kubbe çapı 15, kubbe çevresi 46, 5 metreleri bulur.

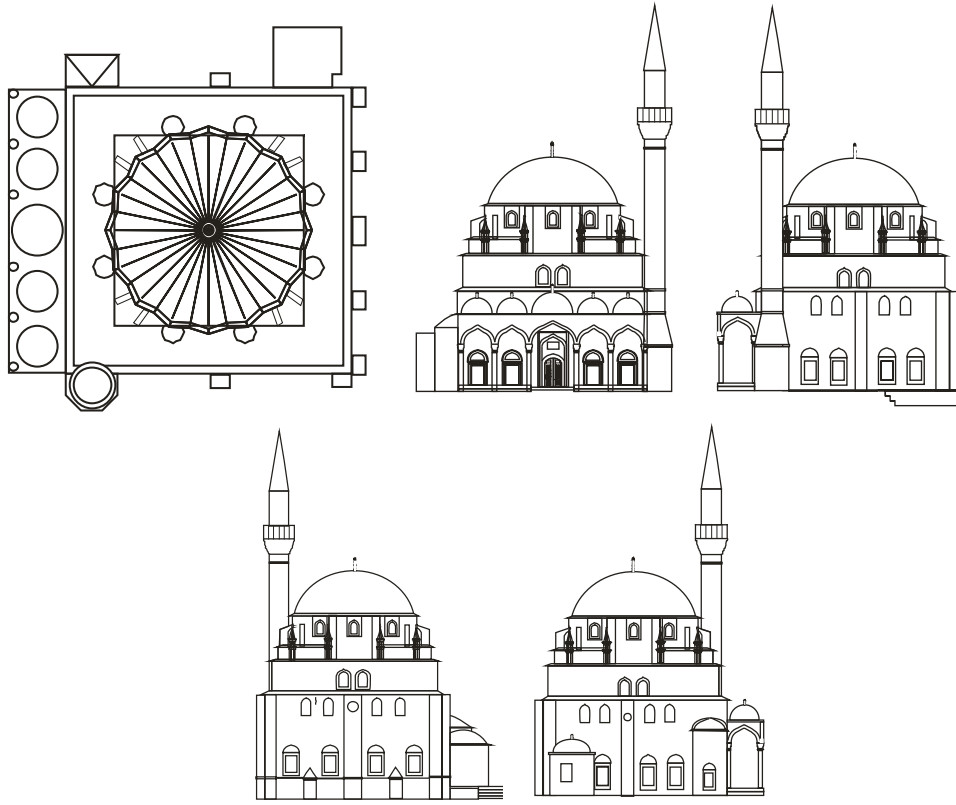
Cami'nin kuzeyinde altı granit sütuna oturan beş gözlü bir son cemaat yeri, orta bölmede çapraz tonoz, diğer bölmeler ise kubbe ile örtülüdür ⁵¹. Güney Doğu ve Batı cepheleri dayanaklarla sağlanmıştır. Kuzey batsında bir minare, Kuzeydoğusu'nda Kur'an okuma odası, Güneydoğusunda ise Türbeye yer verilmiştir.

Ömer Paşa Camii'inde kare plan üzerine tromplu kubbeyi taşıyan dört geniş kemer, köşelere oturtularak araları ince bir duvarla kapatılmış, böylece belirsiz bir dört kollu şema meydana gelmiştir ⁵² (Çizim 6).

⁵⁰ Semavi Eyice; "Ömer Paşa Maddesi", D.İ.A.,C 4, s.79.

⁵¹ ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimari, İst. 1986, s. 324.

⁵² Semavi Eyice; "Ömer Paşa Maddesi", D.İ.A.,C 4, s.79.



Çizim. 6.Ömer Paşa Camii Tam Kesiti

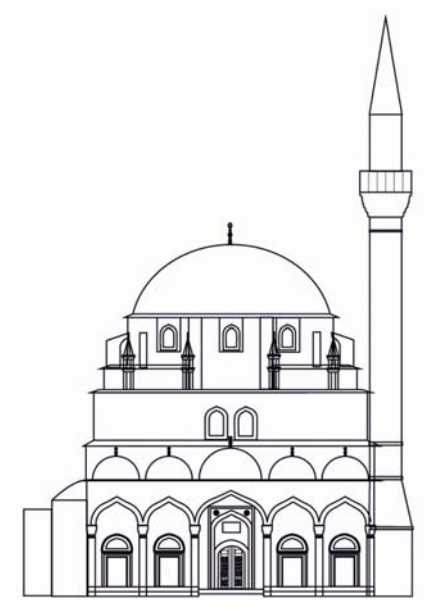
II.2.1. Elmalı Ömer Paşa Camii Dış Mimari Özellikleri

Kuzey cephesi: Camii’de piramidalleşmenin en fazla göze çarptığı cephedir. Camii’de kubbe ile birlikte dört kademe bulunmakta ise de son cemaat yeri ile birlikte kuzey cephesi beş kademeli bir görüntüye sahiptir. Son cemaat yeri ilk kademesinin 2/3’lük bölümünü kaplamaktadır ⁵³ (Fotoğraf 12).



Fotoğraf 12. Ömer Paşa Camii Sağ tarafından Görünümü

⁵³ ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimarisi, İst. 1986, s. 332.

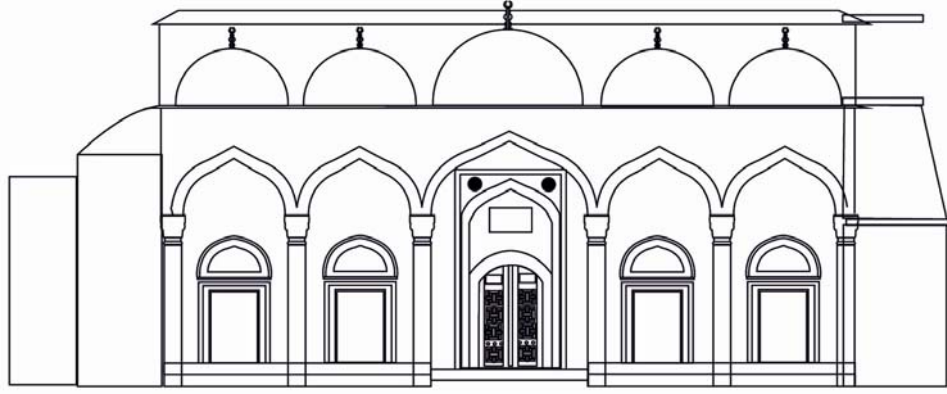


Çizim 6. Camii sağ cephe

Son cemaat yeri altı granit sütuna oturan beş gözlü olarak verilmiş olup, orta bölme çapraz tonozla, diğer bölmeler kubbe ile örtülüdür. Çapraz tonoz daha geniş ve yüksek olarak ele alınarak piramidalleşmeye katkıda bulunmuştur. Örtü sistemlerinin oturduğu altı granit sütunun karşılıkları cami duvarına yarı gömülü olarak verilmiştir. Sütunlar mukarnas başlıklıdır. (Fotoğraf 13) Başlıkların madeni bilezikleri sütunlara geçirilmiştir. Sütunlar demir gergi bağlantılarıyla pekiştirilmiştir. Ayrıca sütunlar birbirlerine ve beden duvarına sivri kemerlerle bağlanmıştır.



Fotoğraf 13. Sütun başları



Çizim 7. Sütun Başı Görünümü

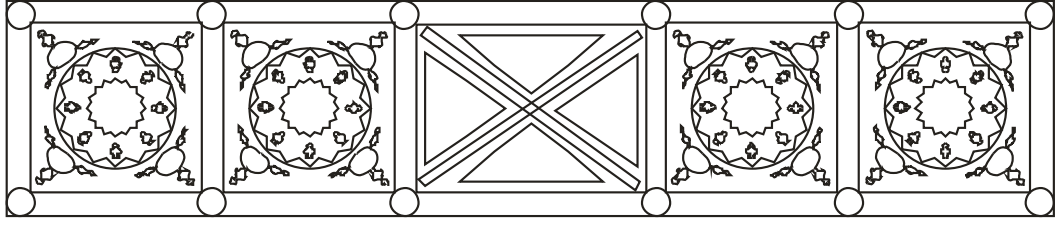
Orta bölmenin örtü sistemini oluşturan çapraz tonozun içi ile kubbelerin içi kalemişiyle bezenmiştir (Fotoğraf 14).



Fotoğraf 14. Son Cemaat Yeri Detayları

Desenler 17. yy. Osmanlı dönemi tezyinatını yansıtmakta olup, madalyon, rozet, yaprak ve çiçek motiflerinden meydana gelmektedir. Kalemişlerinin bugün nemden birçoğu dökülmüş haldedir ⁵⁴(Fotoğraf 15).

⁵⁴ ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimarisi, İst. 1986, s. 324.



Çizim 8. Son Cemaat Yeri Desen Tasarımı Görüntüsü

Ömer Paşa külliyesinde kalem işi süslemeler sadece camide bulunmaktadır. Son cemaat yeri örtü sistemleri ile ana kubbe içerisinde kubbe eteğini dolanan pencerelerle vitraylı pencerelerin çevre kuşaklarında, tromp geçişlerinin üzerindeki üçgen boşluklarda klasik devrin renk ve motiflerini içeren kalem işlerine yer verilmiştir (Fotoğraf 15).



Fotoğraf 15. Kalemîşi Süsleme

Son cemaat yeri orta bölümü örten çapraz tonozun içerisinde, zemin açık mavi olup motiflerde limon küfü yeşil, beyaz ve kiremit rengin egemen olduğu hatayi grubu raport (ulama) bir desen yer alır. Çapraz eksen ve raport deseni çeviren bordür kiremit renginde rumi ve çeşitlerinin sıralandığı bir kompozisyon özelliği gösterir.

Çapraz tonozun yanlarında yer alan ikişer kubbenin içlerindeki desenler birbirlerinin aynı olup motiflerin yerleştirilişi şöyledir. Dışta onaltı içte ise sekiz kollu bir yıldızdan çıkan kıvrık dalların ucunda ve aralarında rumi motiflerine yer verilmiştir. On altı kollu yıldızın, birer atlamalı olarak sekiz koluna denk gelecek

şekilde sekiz adet şemse motifine yer verilmiştir. Kubbe eteğinde ise yine üçer atlamalı olarak şemse motiflerine bakışımı uçları tepelikle sonuçlanan dendanlı bordür yer almaktadır. Kubbe etek deseninde de lacivert, beyaz, kiremit rengi ve sarı renkler hâkimdir (Fotoğraf 16).



Fotoğraf 16. Son Cemaat Yeri Kubbe İçi Kalem İşi Süslemeleri



Fotoğraf 17. Son Cemaat Yeri Kubbe İçi Kalem İşi Süslemeleri

Son cemaat yerini örten kubbe içindeki süslemeler ana mekânı örten kubbe içindeki desen biraz değişiklikle tekrar edilmiştir. Burada da ortada sekiz kollu yıldız ile başlayan kompozisyon dışa doğru genişletilerek on altı kollu yıldız ile sonuçlandırılmış aralardaki boşluklara da değişik renklerde çiçek motifleri

serpiştirilmiştir. Pencere alınlıklarındaki çini bordür desenine benzetilerek yapılmıştır. Ayrıca rumi motiflerinden müsenna kompozisyon meydana getirilmiştir.

Ana kubbe altında bulunan onaltı kollu şemse her kolundan çıkan rumi ve çeşitlerinden sonra iki rumi arasına denk gelecek şekilde kolları çok kısa tutulmuş on iki kollu şemseye yer verilmiştir. Ayrıca rumi motiflerinin içleri hurdeleştirilmiş ve hatayi motifleriyle doldurulmuştur. Kubbe eteğini dolanacak şekilde birer atlamalı olarak şemse motiflerine $\frac{1}{2}$ simetrik olarak tasarlanan desenler, uçları tepelik ile sonuçlanan dendanlı bordürle tamamlanmıştır. Zemini onaltı kollu şemse içinde açık mavi dışında sarı olup, motifler mavinin tonları, kiremit rengi, lacivert ve beyaz renklerle bezenmiştir (Fotoğraf 18).



Fotoğraf 18. Kubbe Altı Kalemişi

Bunlardan başka kubbe kasnağında caminin cephelerindeki öküz gözü ve sivri kemer alınlıklı pencerelerin çevre kuşakları ile trompların üzerindeki üçgen boşluklarda yer alan, değişik ayet ve sureleri çevreleyen kuşaklarda genelde aynı motifleri içeren kalem işi süslemelere yer verilmiştir.

Camiye giriş, ortasındaki çapraz tonozla örtülü bölmenin altından sağlanmış olup, dışa taşıntı yapmayan basit ve sade bir taç kapı şeklinde değerlendirilmiştir.⁵⁵

Kubbeyle örtülü bölmelerden her birinin altına gelecek madeni şebekeli dikdörtgen pencerelerin üzerindeki alınlıklar çinilerle kaplıdır. Çiniler orijinalde İznik çinileri olmakla birlikte bir kısmı onarım sırasında Kütahya çinileriyle değiştirilmiştir. Kuzeybatıda bulunan pencere yine onarım sırasında giriş kapısı

⁵⁵ Semavi Eyice; “Ömer Paşa Maddesi”, D.İ.A.,C 4, s.79.

olarak düzenlenmiştir. Bu giriş hem camiye girişi, hem de kadınlar mahfiline giden merdivene çıkışı sağlamaktadır (Fotoğraf 19).



Fotoğraf 19.Caminin Girişi

Karşı doğu tarafta aynı şekilde merdiven bu sefer ters doğrultuda Cami içindeki pencereye iner. Bu merdivenler biraz dar olsa da duvar içinden geçirildiği için yer israfı ve görünüm bozukluğu önlenmiştir. Ayrıca pencerelerin arasında duvara oyulmuş olarak mukarnas kavsaralı mihrapçıklara yer verilmiştir⁵⁶.(Fotoğraf 20)

⁵⁶ A.g.m., s.79.



Fotoğraf 20. Son Cemaat Yerinde Bulunan Mihrapçık

Kuzey cephede son cemaat yeri'deki bu pencerelerin dışında ikinci kademede son cemaat yerinin tam ortasına gelecek şekilde yan yana iki alçı şebekeli pencere daha eklenmiştir.

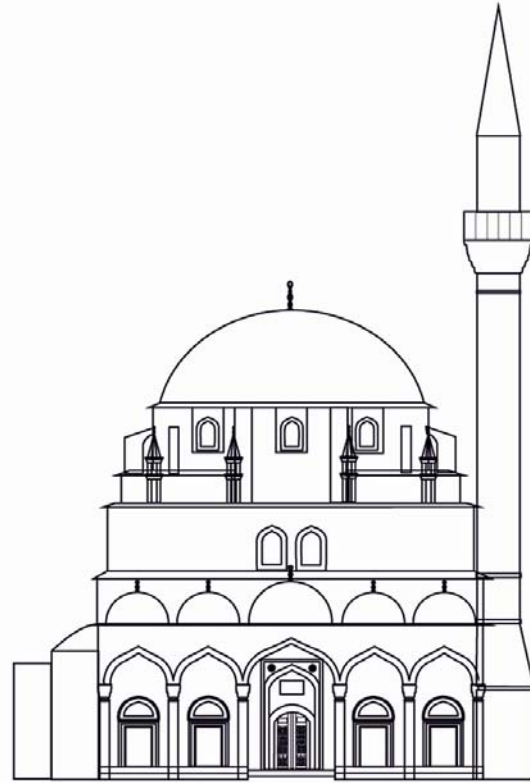
Camii'nin asıl girişi son cemaat yeri'nin orta bölmesini örten çapraz tonozun altından sağlanmış olup, basit ve sade bir şekilde ele alınmıştır. Portal dış çerçevesi bordürle hareketlendirilmiştir.

Giriş basık bir kapı kemeriyle sağlanmış, bunu saran kavsara kemeri içeri çok az girinti yapan iniş şeklinde verilmiştir. Kavsara kemeri sivri kemerli olup, basık kapı kemeriyle kavsara kemeri arasında yer almaktadır. Ayrıca kavsaranın kemer köşeliklerinde üzeri süslemeli iki gülçe'ye (rozet) yer verilmiştir ⁵⁷ (Bak: Çizim 10, Fotoğraf 21).

⁵⁷ Semavi Eyice; "Ömer Paşa Maddesi", D.İ.A.,C 4, s.79.



Fotoğraf 21. Ana Giriş Kapısı



Çizim 9. Camii Giriş Kapısı

En üste de dış çerçeve kuşağının tam ortasına gelecek şekilde rölyef halinde taşa işlenmiş sembolik bir kum saati bulunmaktadır (Fotoğraf 22).



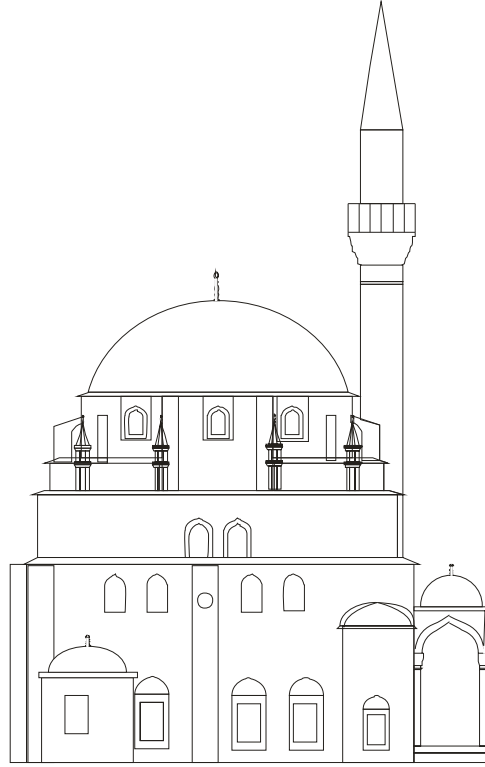
Fotoğraf 22. Giriş Kapısı Üzerinde Bulunan Kum Saati

Yapının doğu cephesinde tamamen kesme taştan malzeme kullanılmış olup Camii'nin ek mimari yapılar ile birlikte en hareketli cephelerinden biridir ⁵⁸(Fotoğraf 23).



Fotoğraf 23. Güney Duvarı

⁵⁸ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı, s.95.



Çizim 10. Camii Güneydoğu Köşesi Kur'an Okuma Odası

Güneydoğu köşede oldukça alçak tutulmuş camiye bitişik bir türbe, kuzeydoğu köşede ise son cemaat yeri yüksekliği ile aynı boyutta üzeri çapraz tonozla örtülü Kur'an okuma odası bulunmaktadır(Çizim 10). Girişi pencere içinde sağlanmış zemine yakın şekilde madeni şebekeli, sivri kemer alınlıklı üç pencereye yer verilmiştir. Kur'an okuma odası tamamıyla kesme taştandır (Fotoğraf 23).

Cephede birinci kademeye kadar yükseltirler dayanak kulelerine yer verilerek hareketlilik sağlanmıştır. Güneydoğu köşede ve ortada yer verilen bu kulelerin üçüncüsü (Kuzeydoğu köşedeki) nün yerini okuma odası doldurmaktadır.

Doğu cephede üç sıra pencereye yer verilmiş olup en altta dikey formda dört adet madeni şebekeli pencere, birinci kademede saçak altına yakın yerde sivri kemerli dört tane alçı şebekeli pencere ve ikinci kademede beden duvarının tam ortasına gelecek şekilde yan yana sivri kemerli alçı şebekeli iki pencere sırası bulunmaktadır ⁵⁹.

⁵⁹ Semavi Eyice; "Ömer Paşa Maddesi", D.İ.A.,C 4, s.80

Altındaki madeni şebeke pencerelerin içe bakan yüzeylerindeki sivri kemerli alınlıklar çini ile süslüdür. Alçı şebekeli pencerelerin de içe bakan yüzleri renkli camlarla kaplıdır.

Ayrıca cephenin ortasındaki dayanak kulesinin ön yüzünde yer alan öküzgözlü pencere, alçı şebekeli olarak yapılmış olup, bu pencerenin de içe bakan yüzeyi vitraylıdır ⁶⁰.

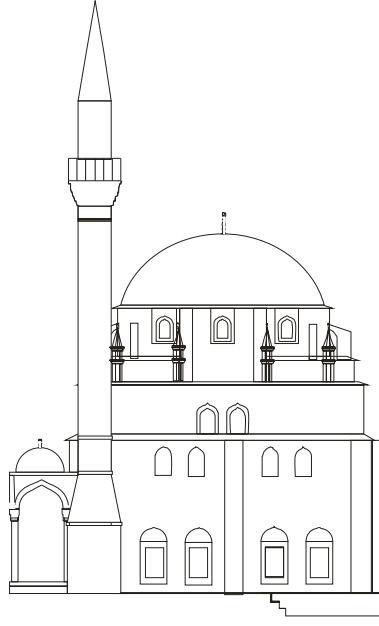
Batı Cephesi en yalın cephelerden biridir. Diğer cephelerde görülen üçlü pencere sistemi bu cephede de aynen tekrar edilmiştir. Bunun yanında birinci kademe ile eş yükseltide bulunan Kur'an okuma odasının karşıtı olan Kuzeybatı köşesinde ise minare birimi yer alır (Fotoğraf 24).

Güney Cephesi, Doğu ve Batı Cephesine oranla daha farklı bir sistemde düzenlenmiştir. Tamamen kesme taş malzeme kullanılmıştır. Pencere sayısı ve yerleştirilmesi bakımından daha çok doğu cephesine benzer. Batı cephesinden farklı olarak Doğu cephede gördüğümüz öküzgözü pencereye bu cephede de yine dayanak kulesinin üzerinde yer verilmiştir (Çizim 11)



Fotoğraf 24. Yan Görünüm

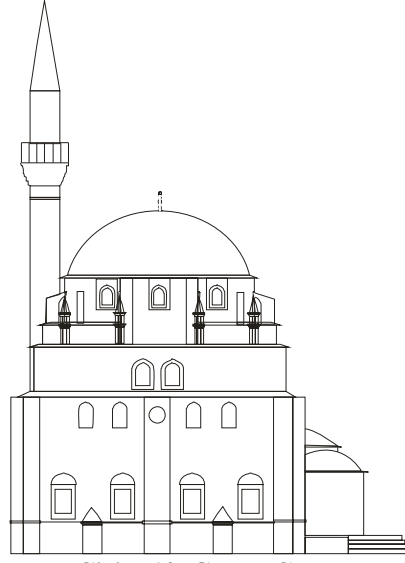
⁶⁰ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı, s.97.



Çizim 11. Caminin Yandan Görünümü



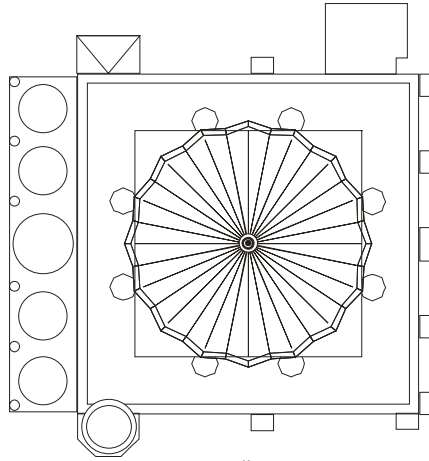
Fotoğraf 25.Camii Güney Duvarı



Çizim 12. Güney Cephe

Güney cephede diğer cephelerde görülmeyen en önemli özellik ortadaki dayanak kulesinin iki yanında yer verilen duvara bitişik üzerleri konik başlıkla sona eren kuleciklerdir (Çizim 12). Bu kulecikler dayanak görevlerinin yanında cepheyi hareketli kılmaktadırlar (Fotoğraf 25).

Cami, merkezî planlı camiler grubuna girdiği için ana mekân tek kubbe ile örtülüdür (Çizim 13).



Çizim 13. Camii'nin Üstten Görünümü

Kubbe kırık nişli bir saçağa sahip olup kasnağa dışa taşıntısız ve uzunca verilmiştir. Kubbenin bu özelliği Camii'nin piramidalleşmesinde önemli bir yer tutar. Kasnakta sivri kemerli, alçı şebekeli 16 pencere bulunmakta olup her yüzde ikinci

kademeye oturan piramit külahlı, çok köşeli, cılız takviye kulelerine yer verilmiş, bu kuleler yalnız mimari görevinden çok bir süs unsuru gibi kalmıştır ⁶¹.

Denge kulelerinin yanında her köşede bir yer alan ve dışa kademe görünümü veren tromp çıkıntılarına oturan, bir yandan da kasnağa dayanan payanda kemerleri, kubbeyi monotonluktan kurtarmaktadır. Tromplar Büyük Selçuklu mimarilerini hatırlatacak kadar olgun bir üslup göstermekte olup dıştan köşe duvarlarının yükseltilmesi ile gizlenmiş dışarı kademe görünümü veren üçgen duvar şeklinde aksettirilerek kademelerde daha da arttırılmıştır ⁶².

Tüm bu özelliklerin yanı sıra zeminden itibaren kubbe kasnağı dahil olmak üzere dört kademe meydana getirilmiş, aşağıdan yukarı doğru giderek azalan ve daralan bir kademe yüksekliği verilmiştir.

Minare; Son cemaat yerinin kuzeybatı köşesinde yer alan minare, camiye bitişiktir. 20 Eylül 1929’da yıldırım düşmesi sonucu yıkılan eski minarenin yerine yapılan minare biraz ince olmakla beraber aslına uydurularak yapılmıştır. Tamamıyla kesme taştan yapılan minareye çıkış, kaidenin kuzeye bakan yüzünde açılan kapıdan merdivenlerle sağlanmaktadır ⁶³.

Kaide kısmı sekizgen olmasına karşın dışarıya sadece boş yüzü aksettirilmiş olup her yüzde sivri kemerli sağır dişlere yer verilmiştir (Fotoğraf 26).

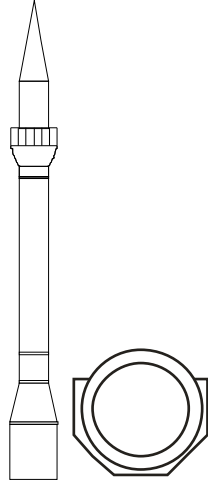


Fotoğraf 26. Minare Genel Görünümü

⁶¹ Aslanapa, Oktay, Osmanlı Devri Mimarisi, s.324.

⁶² Tuğlacı, Pars; Osmanlı Şehirleri, s.124.

⁶³ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı, s.96.



Çizim 14. Minare

Pabuç kısmı da kaide gibi sekizgen ve son cemaat yeri ile aynı yükseklikte sona ermektedir. Pabuç kısmından onaltıgen ince uzun gövdeye geçilir. Gövdeden şerefeye geçiş sarkıtlı gelişkin mukarnaslarla sağlanmış, şerefe bitiminde bulunan korkuluklar yıldız ve daire şekilleriyle süslenmiştir. Minare, petek ve çokgen külah kısmından sonra alem ile son bulmaktadır. Zeminden âleme kadar olan yüksekliği kırk metreyi bulur (Çizim 14).

Minareye çıkan kapının kemerinin tam üzerinde monotonluğu hafifletmek üzere yapılmış bezeme unsurları vardır. Üstte kitabe formunun sağ ve sol tarafında geometrik rozetler yer almaktadır. Altta da ters konulmuş rumi tepelikler bulunur (Fotoğraf 27).



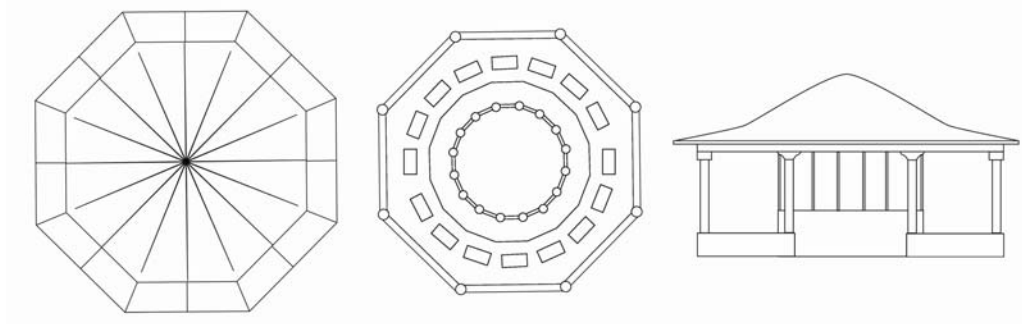
Fotoğraf 27. Minare Giriş Kapısı Üzerinde Bulunan Taş İşleme



Fotoğraf 28. Şadırvan

Şadırvan: Cami ile medresenin tam ortasında yer almaktadır. Sekizgen bir plana sahiptir. Sekizgenin her kenarında birer ayak bulunmaktadır. Ayakların etrafı altta beton üstte demir korkuluklarla çevrilidir. Ortadaki havuz kısmı onüç köşeli olup belli bir yüksekliğe kadar kapalıdır. Bunun üzerinde her kenara denk gelecek şekilde sütuncuklarla üst örtüye bağlanmaktadır. Havuzun içinde bir de fiskiyesi vardır ⁶⁴ (Çizim 15).

Malzeme olarak beton ve kesme taş kullanılmış olan şadırvanın havuz kısmı orijinal, üst örtü ve ayakları ise mermerden yapılmıştır (Fotoğraf 28).



Çizim 15. Şadırvan Kesiti

⁶⁴ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı, s.97.

II.2.2. Elmalı Ömer Paşa Camii İç Mimari Özellikleri

İç mekân 17'şer m kenarlı bir kare olup 285m² bir alanı kaplar. Duvar kalınlığı 175cm, iç mekan yüksekliği 25, kubbe çapı 15, kubbe çevresi 46.5 metreleri bulur.

Ana mekân tek bir kubbeyle örtülü olup kubbeye kemerlerle genişletilmiş duvarlara oturan tromplarla geçiş sağlanmıştır. (Fotoğraf 29)



Fotoğraf 29. Caminin İçten Görünümü

İç mekânda kible hariç doğudan kuzeye dolaşarak batıda minber hizasına kadar gelen kadınlar mahfili, sivri kemerlerle birbirine bağlanmış on sütun üzerine oturmaktadır. Üç yanı dolaşan bu sütun dizisi, revak şeklinde ele alınmıştır.⁶⁵ (Fotoğraf 30)

⁶⁵ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı, s.98.



Fotoğraf 30. Kadınlar Mahfili Alt Revaktaki Levhaların Görünümü

Sütunların sarkıtlı mukarnaslı başlıkları madeni bileziklerle sarılmış olup kemer arası boşluklara yuvarlak pencereler yerleştirilmiştir. Kadınlar mahfili tamamıyla ahşaptandır ve mimari bir özelliği yoktur.



Fotoğraf 31. Kadınlar Mahfili Üst Görünümü

Dıştaki madeni şebekeli pencerelerin içe bakan yüzlerindeki pencere alınlıkları çinilerle süslüdür (Fotoğraf 31). Çini panolarda ayet ibarelerinin üst kısımlarında ayırma rumiler, aralarında serpiştirilmiş halde yaprak ve çiçek motiflerine yer verildiği görülmektedir. Diğer çini panolardan farklı olarak kuzey cephede kemerlerin köşe ayaklarına oturduğu yerde bulunan pencereler üzerindeki

yarım üçgen pencere alınlıkları Camii'deki en erken çini alınlıklar olmalıdır. Çünkü sağdaki yarım çini pano üzerinde İznikli çini ustasının adı “**Ketebehül-fakir Resmî Mustafa İznikî**” yazılıdır ⁶⁶. Diğerinde ise Caminin banisi Ömer Paşa'nın adı “**sahib'ül hayrat hazret-i Ömer Paşa yessir Allahü Ma-ye-şâ** “ kayıtlıdır (Fotoğraf32).



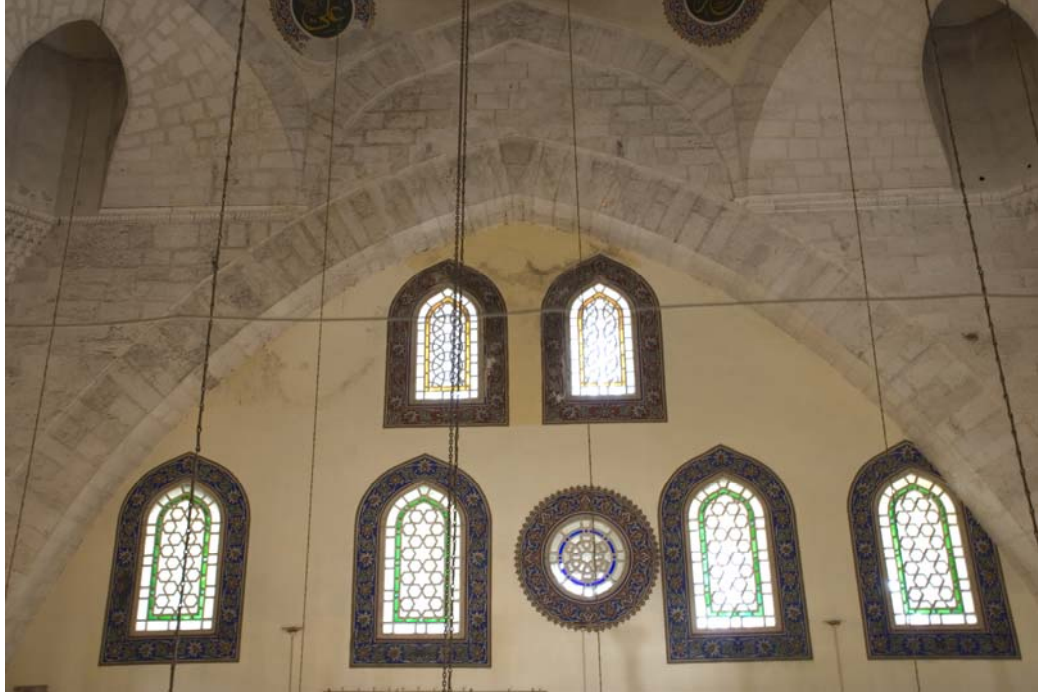
Fotoğraf 32. Bâni ve Sanaatkârın İsimlerinin Bulunduğu Panolar

İç mekânda alttaki madeni şebekeli pencerelerden başka, doğu ve batı cephesi ortasında birbirine bakan pencere büyüklüğünde birer niş bulunmaktadır.

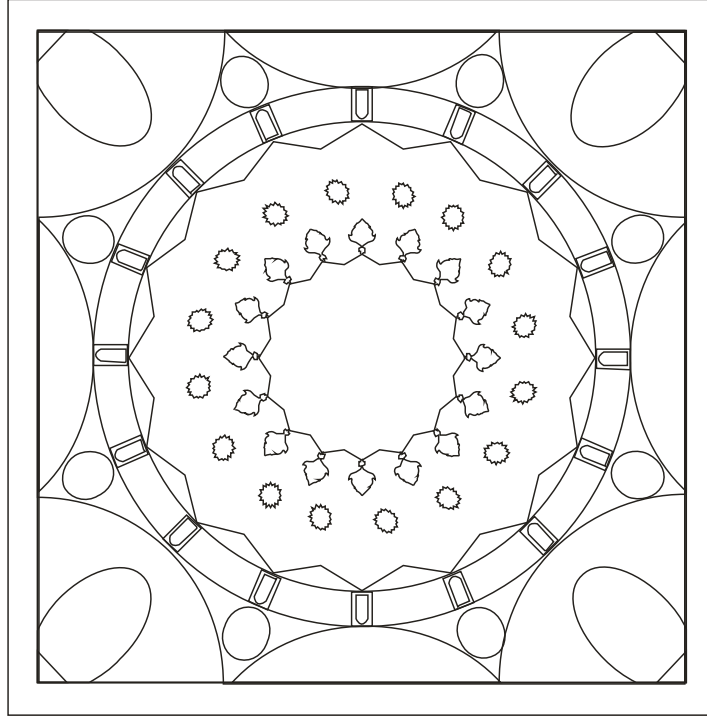
Muhtemelen kilim, rahle vs. koymak için açılmış olan bu nişlerin ağaç revakları sonradan saç ile değiştirilmiştir. Niş alınlıkları da pencere alınlıkları gibi sivri kenarlı ve çini bezemeli olarak düzenlenmiştir. Bütün çini panolar sıraltı tekniğiyle yapılmış, parlak İznik çinileri ile döşenmiştir. Lacivert zemin üzerinde beyaz renkli sülüs ve talik hat örnekleri başarılı şekilde yerleştirilmiştir.

Birinci kademedede, her yüzde dörder adet alçı şebekeli pencerelerin içe bakan yüzleri, vitraylı olup kalem işi tezyinata yer verilmiştir (Fotoğraf 33).

⁶⁶ Semavi Eyice; “Ömer Paşa Maddesi”, D.İ.A.,C 4, s.79.



Fotoğraf 33. Batı Duvarı Genel Görünümü



Çizim 16. Kubbenin Genel Görünümü

İkinci kademede, her yüzde ikişer adet alçı şebekeli pencereler ile kubbe kasnağında yer alan onaltı alçı şebekeli pencerelerin içe bakan yerleri ise vitrayların yanında dış çevresi renkli kalem işleriyle bezenmiştir (Çizim 16).

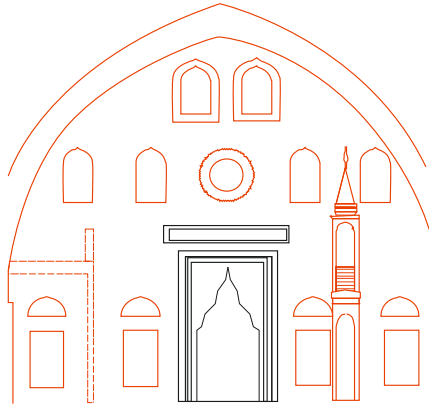


Fotoğraf 34. Kubbenin Genel Görünümü

Bu süslemelerden başka trompların üzerindeki üçgen boşluklar ile kubbe içi de devrin en güzel kalem işi, yazı ve bezekleri ile tezyin edilmiştir (Fotoğraf 34) .

Mihrap: Girişin tam karşısında, kible duvarının ortasında yer almaktadır. Ahşap ve mermer malzeme ortak kullanılmıştır. Baş kısmı bordür ile çevrili olup mukarnas kavsaralı, altıgen profillidir. Mihrabı üç yandan dolaşan en dıştaki iki bordür, mermer silmelerle hareketlendirilmiştir. En dıştaki bordürde bir dizi halinde testere dişi motiflerine yer verilmiştir. Dördüncü bordür yine mermer olup silmelerle bölündüğünden ince bir görüntü aksettirmektedirler.

Beşinci ve en içteki bordür de ahşap olup süsleme olarak birbiri içine girmiş kıvrık dal ve yaprak motifleriyle bezenmiştir. Mukarnas kavsaranın, kavsara kemer ve köşelikleri tamamıyla ahşap olup değişik bitki ve geometrik motiflerle bezemelidir Çizim 17).



Çizim 17. Mihrap Genel Görünüm



Fotoğraf 35. Mihrab Genel Görünümü

Mukarnaslar yedi sıra üzerine düzenlenmiş, en alttaki sarkıtlı olmak üzere giderek daralan ve sayıca artan bir sıra takip edilmiştir. Kavsara kemeri de mukarnas sıra sayısına eşit olarak merdiven boşluğu şeklindeki zikzaklardan oluşmaktadır (Fotoğraf 35).

Kavsara kemeri köşeliklerinde sağda ve solda olmak üzere iki rozet yer almaktadır. Ayrıca kemer köşeliklerindeki bir kısımda yeşil zemin üzerine sarı renkli bitki motiflerine yer verilmiştir (Fotoğraf 36).



Fotoğraf 36. Mihrap Detayı

Mihrabın en üstünde yatay uzanan dikdörtgen pano üzerinde sıralı çini tekniğinde, lacivert zemin üzerine beyaz celi sülüs hat ile yazılmış “Ayetü’l Kürsi” sade güzelliği ile gözü rahatlatan bir görünüş arz eder (Fotoğraf 37).



Fotoğraf 37. Mihrabın Üstünde Bulunan Ayet-el Kürsi Çini Pano

Mihrabın üzerinde bulunan çini pano ile dış bordür arasında yine mermer üzerine kabartma olarak işlenmiş, birer atlamalı olarak daire ve uçları kıvrık konsol şeklindeki dişler yer almaktadır (Fotoğraf. 38).



Fotoğraf 38. Konsol Diş Görünümü

II.3. Elmalı Ömer Paşa Camii Süsleme Özellikleri

II.3.1. Taş İşçilik

17.yy. dini mimari eserlerinden İstanbul Sultan Ahmet Camii’nin minberi çok ince işlemelidir ve yekpare mermerdendir. Bu özelliği aynı dönem içerisinde inşa edilen Elmalı Ömer Paşa Camii’nde de görmek mümkündür. Elmalı Ömer Paşa Camii’nin de minberi yekpare bir mermerdir. Üzerinde köşk kısmı bulunmaktadır. Köşk kısmının tavanı sade bırakılmıştır (Fotoğraf 39).



Fotoğraf 39. Mimber Köşk Kısım

Ömer Paşa Camii’nde genellikle mîmârî yapıların taş bezemelerinde rastlanan bir başka tezyînî eleman ise, rozetlerdir. Başlıca özellikleri, bezemelerde bağımsız olarak kullanılması ve kanaviçesinin bir dâire oluşudur. Çok zaman bir penç veya kuşbakışı üslûplaştırılmış katmerli gül motifini hatırlatan rozetlere, bu benzerliğinden olacak, *gül* veya *gülce* de denir. Bu tür objeler bâzı yayımlarda ise madalyon olarak nitelendirilmektedir. Rozetlerin desenleri çoğunlukla merkezî bir yapı gösterir ve içinde zencerek, rûmîli desenler veya yıldız biçiminde geometrik bezemelere de rastlanır. Yıldız şeklindeki rozetlerin mîmârî bezemeler arasında irili ufaklı kullanılması, tezyinatta gezegenleri temsil ettiğini düşündürmüştür ⁶⁷.

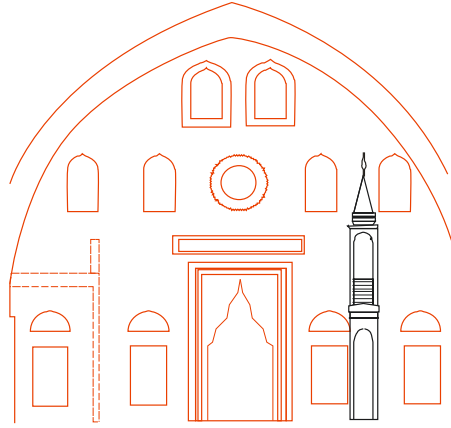


Fotoğraf 40. Mimber Giriş Kapısı

⁶⁷ İnci A.Birol, Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri, Kubbealtı, İstanbul, 2008, s.203.

Mîmârî yapıların taç kapı (portal) köşelerinde, ekseriyetle düz, bazen de yarım küre şeklinde kabarık işlenmiş, *kubbeleşmiş rozetlere* rastlanır (Fotoğraf 44-45). Camideki rozetlerin bir kısmı yüzeysel bir kısmı ise daha derin oyma niteliği taşıyan taş işlemlerdir (Fotoğraf 40). Mîmârî eserlerden başka mezar taşlarında, çeşme alınlığı bezemelerinde, nadiren ahşap bezemelerde ve kalem işlerinde de rozetler kullanılmıştır. Kayseri Darüşşifâsı'nda, Amasya Gök Medresesinde, Divriği Ulu Camii kuzey taç kapısında pek çok rozet örnekleri görülür.

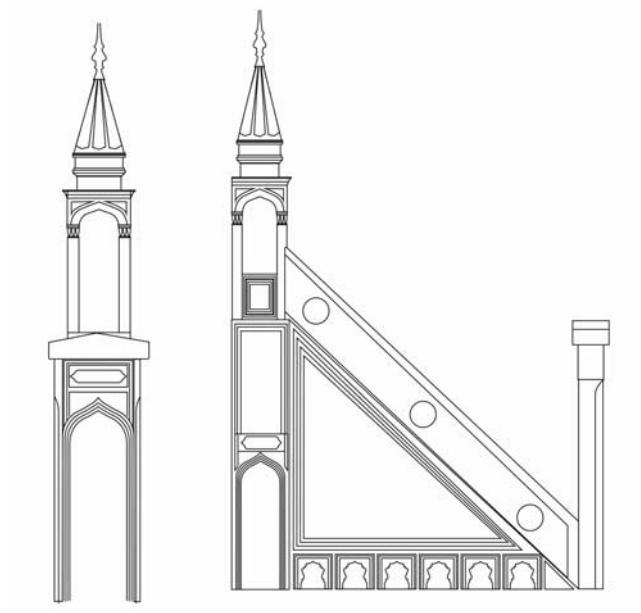
Mermer Mimber, Sağda galeri bitim hizasından yükselerek kible duvarına bitişir. Tamamıyla mermerden yapılmış olup bezeme açısından oldukça sade bırakılmıştır. Üzerindeki rozetler üç boyutlu taş işlemlerden meydana gelmiştir.(Fotoğraf 43)



Çizim 18. Mimber



Fotoğraf 41.Mimber Genel Görünüm



Çizim 19. Mimber Detaylı Çizimi

Girişi dikdörtgen şeklinde ele alınmış, en üstte üçgen alınlıkla sona ermiştir. Üçgen alınlıktaki kabartma işlemler arasında bir de “Maaşallah” yazısı mevcuttur. Kapı kemerleri üzerindeki kitabede “Kelime-i Tevhid” ibaresi bulunur. (Fotoğraf 43)



Fotoğraf 42. Mimber Süsleme Detayı

Minberde süsleme ögesine sadece korkuluklarla yer verilmiştir. (Fotoğraf 41-42) Paftalı korkuluk levhalarının iki tarafına da üçerden altı tane rozet işlenmiştir. Rozetler daire şeklinde, merkezden kenara doğru katmerlenen dairesel yapraklı penç ve değişik motiflerle bezenmiş olup, aynalıklar düz bırakılmıştır. Süpürgeliği basit, iki adet mihrap oymalığı bulunan ve süslemesiz olup köşk altından bir insanın rahatlıkla geçebileceği sivri kemerlerle sınırlandırılmış bir açıklık bulunmaktadır. (Fotoğraf 43)



Fotoğraf 43. Mimber Giriş Kapısı

Köşk kısmı, sivri kemerlerle birbirine bağlanmış dört sütun üzerine oturan, sekizgen mermer kasnak ve sekizgen ahşap külahtan oluşmaktadır. Ahşap külah sade bırakılmıştır.⁶⁸



Fotoğraf 44. Camii Kemer Madalyon



Fotoğraf 45. Duvar Madalyon

Caminin ahşap giriş kapısı üzerindeki kemerin kenarları dendanlı olarak taş işçiliğini sergilemektedir. Dendanların ortalarına büyüklü küçüklü kabartma gülçeler yerleştirildiği görülmektedir. (Fotoğraf 46) Giriş kapısının her iki tarafındaki yüzeysel niş üzerinde ortasında $\frac{1}{4}$ simetrik kompozisyonlu derin oyma şemse örneği

⁶⁸ EKİZ, Abdullah; Dünden Bugüne Elmalı, s.99.

ile şemsenin etrafını saran ½ rumi tepeliklerin oluşturduğu bir desen görülmektedir. Kompozisyonun köşeleri tam köşebent değildir (Fotoğraf 47). Muhtemelen taş işçiliğın üst kısmındaki görülen zikzak bordür ve alttaki kıvrımlı bordürler ile köşebentlerin arasında yer alan geçmelerin bize verdiği intibaa göre buradaki taş bezeme son dönemde yapılmış olmalıdır.



Fotoğraf 46. Kapı Üstü Dendan Örneği



Fotoğraf 47. Kapı Girişi Rumi Kompozisyon

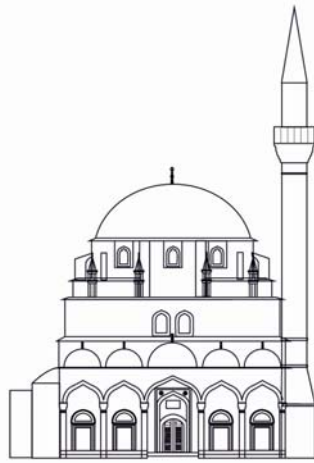
II.3.2. Ahşap Sanatı

Türk sanatında ahşap kapılar olması gerekenden daha az sayıda günümüze ulaşmalarına rağmen, mevcut durumuna bakıldığında 12. yüzyılın sonlarından kalan ilk örnekten başlayarak belli bir gelişimi yansıttıkları görülür. Bu gelişimi şema, teknik, motif ve kompozisyonlar, bezemenin yeri ve düzeni gibi çeşitli bakımlardan takip etmek mümkün olabilmektedir. Her biri, devirlerinin genel eserleri bezemelerin bir yandan çakma, geçme ve künde-kari gibi yapılaş biçimlerine göre, diğer yandan süslemelerin yüzeydeki dağılımlarında önemli bir etken olan pano, kemer ve madalyon gibi şema belirleyici elemanların düzenlenişine göre çeşitlilik gösterirler ve yeni arayışlar ortaya koyarlar. Bu çeşitlilik ve yeni arayışlar sınırlı kalmamış; süsleme türlerinin yüzeylerdeki dağılım oranları ile bezeme tekniklerinin tercihi ve uygulanış biçimlerinde de kendini göstermiştir. Bu değişimin hissedilmeye başladığı dönem 15. yüzyılın ilk yarısıdır. Bu dönemde bir taraftan Bursa Yeşil Türbe ve Edirne Üç Şerefeli Camii kapı kanatlarında olduğu gibi daha yenilikçi ve klasik devrin hazırlayıcısı örnekler öne çıkarken, diğer taraftan Ankara ve Amasya gibi merkezlerde daha gelenekçi eserler ortaya konmuştur.⁶⁹

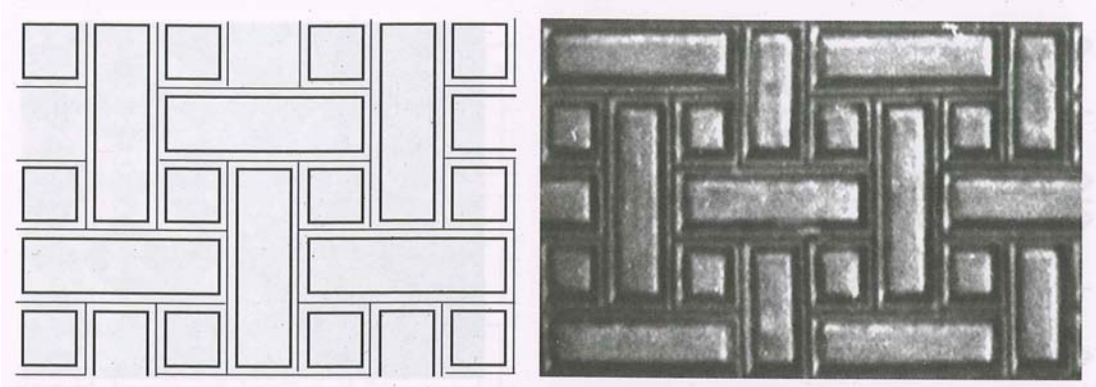
Elmalı Ömer Paşa Camii'nde bulunan ahşap sanatının sahte künde-kari tekniğine en iyi örnek olabilecek özellikler içerisinde girişte göze çarpan kapı kanatlarıdır. Camide ahşap işçiliğinin en güzel örneklerinden birini sergileyen kapı kanatlarında derz şeklinde oyulmuş motiflere yer verilmiştir. Caminin kapısı üzerinde görülen hasır ahşap örgüsü deseninin aynı örneğini Yıldız Demiriz, İslam Sanatında Geometrik Süsleme adlı kitabında, İstanbul Sokulu Camii (Azapkapı) Pencere Kapaklarında, İstanbul Sokulu Mehmet Paşa Türbesi (Eyüp) Dolap Kapaklarında, İstanbul Topkapı Sarayı Valide Sultan Dairesinde bulunduğunu örneklemektedir⁷⁰. En üstte sağda ve solda olmak üzere yine ağaç üzerine kabartma olarak iki ayet kitabesi bulunmaktadır ki sülüs yazı ile yazılmıştır (Fotoğraf 49). Bu yazılarda kapının sağ kanadında “Besmele” sol kanadında ise “Udhulühâ bi-selamin âminîn” (Bu camiye emin bir şekilde, selamla giriniz” ifadesi geçmektedir.

⁶⁹ Bağcı, Serpil; “Ahşap Sanatı”, Osmanlı Uygarlığı Ansiklopedisi, II. Cilt, s.748.

⁷⁰ Yıldız Demiriz, İslam Sanatında Geometrik Süsleme, İstanbul 2000, s.211



Fotoğraf 48. Giriş Kapısı üzerindeki yazılar



Çizim 20. Giriş Kapısı Süsleme Detayı

II.3.3. Maden Sanatı

Osmanlı Devleti'nin Anadolu'da bir güç olarak ortaya çıkışı ile Türk maden sanatında yeni bir dönem başlar. Bu dönem daha önceki parlak Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu karakterinden çok farklı olarak gelişir. Bu dönemdeki politik gelişim ve değişme, kazanılan yeni topraklar ve zenginleşen malzeme ile bambaşka bir karaktere dönüşmüştür. Güçlü ve merkezi Osmanlı yönetimi, sanatı geniş ölçüde etkileyerek ortak özellikler gösteren bir üslubun doğmasına neden olmuştur. Osmanlı maden sanatı hemen her yüzyılda değişimler göstermiş ve yaygın olarak altın gümüş, bakır ve pirinç bezeme çok kısa süreli de çinkonun kullanıldığı görülmüştür. Benzer

değişimler arasında süsleme, teknik ve biçim çeşitliliği özellikle form zenginliği diğer İslam Maden sanatında görülenlerden fazla olması ile dikkat çeker.⁷¹

Osmanlı Devleti'nin kuruluş devrinde ve Erken Osmanlı Sanatı olarak tanımlanan dönemlere ait örnekler yok denecek kadar azdır.

Fatih Sultan Mehmed döneminde zenginleyen ve genişleyen Osmanlı ülkesi bu görünümünü mimaride olduğu gibi maden sanatına da yansıtır. 15 yüzyıllarda gümüş eserlerin bolluğu da Avrupa'da miktar olarak artan sika gümüşüne bağlı olmalıdır. On beşinci yüzyılın ikinci yarısında ortak özelliklerin yanı sıra diğer çarpıcı bir nokta, bezeme, malzeme ve kullanılan yapım tekniklerinin değişmiş olmasıdır. Bu değişim, ana hatları ile genelde döküm form veya yekpare gümüş levhalar üzerine daha çok rölyef çalışması olarak tanımlanabilir. Malzeme ince olduğunda zemin çökertmesi şeklinde veya diğer bir şekliyle kalıp desenin alttan uygulamasıyla repousse olarak görülür. Malzeme kalın olduğunda ise bir kısım malzemenin dışarı atılması ile oyma ve çalma, kazıma teknikleri kullanılmıştır. Kuşlama olarak adlandırılan küçük darbe noktalamalar, parlak motiflere karanlık zemin oluşturmada kullanılan bir diğer teknik olarak yaygın uygulanmıştır.

Onaltıncı yüzyılda kullanılan bezemelerin desenleri üç dört yapraklı yoncalar, rozetler, serpiştirilmiş Çin bulutları, kıvrık dallar olarak zengin kompozisyonlardan oluşur. Daha sonra hatayilerle zenginleştirilmiş, kökeni Herat olarak tanımlanan bu tarz diğer el sanatlarında da ortak karakter olarak belirir. Farklı malzemelerdeki bu ortak bezeme özelliği bu süsleme tarzının Saray atölyelerinde 'Nakkaşhane'de hazırlandığını göstermektedir. Kanuni Sultan Süleyman dönemine ait Ehl-i Hiref defterlerinde maaş alan sanatkârların sayısının yüzyılın sonunda iki katına çıkması saraydaki sanatsal faaliyetlerin ne derecede önemli olduğunu da yansıtmaktadır.⁷²

Osmanlı Maden sanatında onaltıncı yüzyıl sonlarından başlayıp onyedinci yüzyılda da devam eden iki tip bezemeden birincisi sadece rumi motifli tezyinat diğeri ise rumi, hatayi grubu motiflerle zenginleştirilmiş bezeme tarzıdır. Onaltıncı

⁷¹ YILMAZ Tercan , “Maden Sanatı” Osmanlı Ansiklopedisi 11.CİLT, s 229.

⁷² Çağman, Filiz,”Ehl-i Hiref”, Türkiye, Y:18,S:54,Şubat 1988,s.12

yüzyılın sonuna tarihlenen Konya Mevlana türbesinde bulunan gümüş giriş kapısı, dönemin kıvrık dal çiçek hatayi ve rumi süslemeleri için güzel bir örnek oluşturur.⁷³

Madeni işçilikte her ne kadar gümüş, pirinç gibi madenler kullanılmışsa da bakır, özellikle kullanım eşyasında çok tercih edilmiştir. Çünkü kalaylandığında gümüşe altınla kaplandığında 'tombak' altın görünümü almaktadır. Bakırın yaygın kullanılması kalayın kolay temini ile de ilişkili olmalıdır. Bakırın yumuşak maden oluşu nedeniyle dökümden çok döğme ile şekillendirilmesi tercih edilmiştir. Anadolu'nun zengin bakır yataklarına sahip olması önemli bir neden de olabilir. Tokat, Ergani, Murgul, Küre önemli merkezlerdir. Diğer, altına benzer rengi ile bu yüzyılda çok kullanılan pirinç eserler daha çok süs eşyası olarak karşımıza çıkmaktadır. Kandil, şamdan, tas, mangal, ibrik ve havan gibi formlarda kullanılmıştır. Demir ise farklı bir görünüm sergiler. Çoğunluk mimaride, top yapımında, gemilerde kullanılmıştır. Samakov-Bulgaristan demiri günlük ihtiyaçlar için, diğer merkez Kiğı ise genellikle at nalı imaline yönelikti. Bu yüzyılda bakırın yaygın olarak tercih edilmesi saray üslubunun yanı sıra Anadolu'ya özgü yeni formlar ve süslemelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.⁷⁴

Devirlere göre süslemede çeşitlilik gösteren Osmanlı maden sanatında üzerinde durulması gerekli ve dikkat çekici özellik formlardaki zenginlik ve estetik görünümlerdir.

Onbeşinci yüzyıldan itibaren zenginleşmeye başlayan Osmanlı formları yanında zaman zaman ağır basan yabancı formlar, Osmanlı karakterindeki bezeme öğeleriyle eritilmiş, kaybedilmiş, son yüzyıllarda ise ters orantıda Avrupa tarzı süslemeleri ile yabancılaşan görünüm geleneksel Osmanlı formları ile korunarak Osmanlı karakterini muhafaza etmiştir.

Kapı tokmakları, bugünkü karşılığı ile kapı zili ve kapı kollarının yerlerine kullanılmışlardır. Ana işlevleri, kapıya vurulmak yoluyla haber vermek ve çekerek kapıyı kapatmaktır. Kapı halkaları ise yalnızca kapıyı çekip kapatmaya yarar. Bu anlamda tokmaklar, halkaların daha gelişmiş bir şeklidir. Bu işlev farklılığından dolayı, halka ile tokmak aynı kapıda yer alabilmektedir. Zamanla kapı halkalarının

⁷³ Yılmaz, Tercan, "Maden Sanatı" Osmanlı Ansiklopedisi 11.Cilt, s 231.

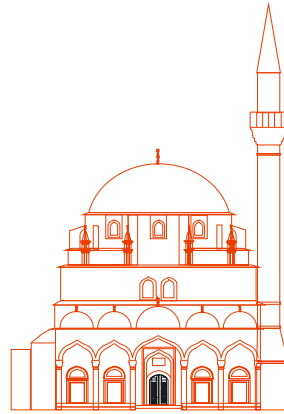
⁷⁴ Yılmaz, Tercan, "Maden Sanatı", s 231.

tokmak kısımlarının kapıya bakan yüzünde bir çıkıntı yapılarak, halkalar kapı tokmağı yerine de kullanılmışlardır. Bu yüzden bazı durumlarda örneğin tokmak mı, halka mı olduğuna karar vermek zor olabilmektedir.

İşlevi ile bağlantılı olarak Türkiye'de kapı halkalarına, kapı çekeceği, kapı şakşığı', kapı tokmaklarına ise tak tak adı verilmiştir.⁷⁵ (Fotoğraf 50-51)



Fotoğraf 49. Giriş Kapısı Üzerindeki Ahşap Hat Levha ve Madeni Sanat Unsurlarından Detay Görünüm-Besmele



Çizim 21. Ana Giriş Kapısı Planı

Bir kapı tokmağı dört ana parçadan meydana gelir:

Gövde: Kapı tokmağının ana elemanıdır. Çok çeşitli biçimlerde yapılmışlardır.

Üst Parça: Kapı çivisi de denilebilir. Geleneksel Türk kapı Tokmaklarında, dövme demirden yapılır. Maşa biçimlidir. Gövdenin üst ucundaki delikten kapı çivi-

⁷⁵ A.g.m., s 233.

sinin bir kolu geçirildikten sonra kapıya çakılır. Kapının dışında kalan başı, bir halka şeklindedir. Avrupa'dan gelen tokmaklarda bu eleman dökümle yapılmıştır. Kapı delinerek vidalı kısmı kapının arkasından somunla sıkıştırılmıştır.

Ayna (Göbek): Türk kapı tokmaklarında sadece süsleme için kullanılmıştır. Çok çeşitli biçimleri vardır. Kapı çivisi ortasındaki delikten geçirilerek kapıya çakılır. Avrupa kökenli tokmaklarda kapı çivisi ve ayna tek eleman haline dönüşmüştür. Bu yüzden, başlangıçta önemli bir işlevi olmamasına karşılık ana eleman olarak düşünülmüştür.⁷⁶

Alt Parça-Kabara: Tokmak vurulduğunda ses çıkarması için, tokmağın alt ucu hizasında kapıya çakılan, iri başlı kabara gibi bir metal alt parçadır. Basitinden süslü olanına kadar değişik tipleri vardır. Bazen kabaranın da küçük bir aynası olabilir. Kapı halkasının tokmalardan farkı, alt parçanın olmamasıdır.⁷⁷

Kapı halkaları ve tokmaklarında ağırlıklı olarak iki ana malzeme ve teknik görülür. Birincisi dövme tekniğidir. Malzemesi demirdir. Halkaların büyük kısmında, tokmakların ise L, S biçimli olanlarında daha çok görülür. Türkiye'nin yerli örneklerinde yaygın olarak kullanılmıştır.

İkincisi döküm tekniğidir. Malzemesi genellikle tunç ve pirinçtir. Demir kullanıldığı da olur. Çoğunlukla Türkiye'ye dışarıdan getirilen örnekler bu teknikle yapılmışlardır. Bunların bir kısmı daha sonra Türkiye'de kalıbı alınarak çoğaltılmışlardır. Her iki teknikle ana gövdesi yapılan tokmak ve halkanın üzerinde bezemeler genelde kazıma tekniği ile işlenmiştir.

Kapı tokmağı veya halkasının aynalıklarında ise delme tekniği de yaygın olarak görülür.

Halit Çal-Özlem Çal'ın müştereken yazmış oldukları kapı tokmakları üzerine araştırma kitabında Ömer Paşa Camii kapı tokmağının çekeceğinin aynısını 1570 yılında inşa edilen İstanbul Nurbanu Atik Valide Sultan Camii'nin Kuzey kapısında

⁷⁶ A.g.m., s 232.

⁷⁷ A.g.m., s 233.

bulunan kapı tokmağı ve çekeceğinin aynısı olduğunu görülmektedir.⁷⁸(Fotoğraf 51-52)



Fotoğraf 50. Elmalı Ömer Paşa Camii Kapı Tokmağı detayı



Fotoğraf 51. Nur Banu Atik Valide Camisi Kapı tokmağı (Güney Kapı)

⁷⁸ Halit Çal-Özlem Çal; Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekecekleri, Atatürk Kültür Merkezi Yayını:353,Ank.2008,s.208,resim 92,s.211 resim 107.



Fotoğraf 52. Nur Banu Atik Valide Camisi Kapı tokmağı (Kuzey Kapı)

Maden sanatımız çok geniş bir alanda işlendiğinden Elmalı Ömer Paşa Camii'nde sadece kapı tokmağı ve halkalarında görülmektedir. Klasik döneme ait rumi kompozisyonlarla karşımıza çıkan kapı halkaları, dönemin bezeme zenginliğini yansıtmaktadır. Desen tasarımlarında rumi kompozisyonların simetrik oluşu dikkati çeker. Rumi motifleri son derece ince olarak ajur tekniği ile işlenmiş ve klasik dönemin detayını en ince ayrıntısına kadar göstermiştir. $\frac{1}{4}$ simetrik kompozisyon şeklinde tasarlanan rumi motiflerinin içleri doldurulmuş zemin ise tekniğe uygun boş bırakılmıştır. İlk bakıldığında cilt sanatımızdaki kitap kapaklarında bulunan kompozisyonları andıran kompozisyon, kapının solunda bulunan taş işlemesiyle güzel bir uyum sağlamıştır.

II.3.4. Hat Sanatı

Bugün batıda Atlas Okyanusu'ndan doğuda Çin Denizi'nin güney bölgelerine kadar uzanan geniş coğrafi bölgede kullanılmakta olan İslâm yazısı, 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren yapılmış olan kazılarda elde edilmiş verilere göre Nabat yazısından inkişaf etmiştir. İslâmiyet'ten önceki ve İslâm'ın ilk yıllarına ait kitabelerin tetkiki, Arap yazısının bitişik Nabat alfabesinden doğduğunu, onun gelişmiş bir devamı olduğunu ortaya koymaktadır. Genel düşünceye göre Romalılar çağında Şam ile Kızıldeniz arasındaki sahada yaşayan Nabatîlerin alfabesi 6. yüzyıl

içinde nispeten sade bir şekle girmiş, Hicaz bölgesindeki Araplar da bu sadeleşmiş alfabeyi kullanmaya başlamışlardır.⁷⁹

Kur'an'ın inişi ve insanlığa ilk hitabı olan "Oku" emri ile yazı, kudsî bir önem kazandığı gibi Hz. Peygamberin hadislerinde okuyup-yazmaya önem vermesi, Medine'de devlet teşkilâtının kurulması ve dolayısıyla günlük hayatta ve sosyal münasebetlerde yazıya ihtiyacın artması onun gelişmesine de çok tesirli oldu. İkinci halife Hz. Ömer zamanında (634-44) açılan okullarda yazı dersi verildi. Üçüncü halife Hz. Osman devrinde (644-56) Kur'an, bir kitap halinde toplandı; yazı da işlene işlene daha okunaklı hale gelmeye ve Emevîlerin son devrinde de kendini göstermeye başladı. Kûfe'de dördüncü halife zamanında gelişmeye yüz tutan ve bu şehre nispetle kufî adını alan Arap yazısı, asıl gelişme yoluna Abbasîlerin ilk çağında (9. yüzyıl) girdi. Köşeli bir karaktere sahip olan kûfî yazıda yuvarlaklığı fazla, yazması ve okuması daha kolay olan yazıların istikametinde bir gelişme oldu ve adına aklâm-ı sitte denen altı çeşit muhakkak, reyhanı, sülüs, nesih, tevki, rikâ yazı çeşitleri meydana çıktı. Ünlü Arap veziri ve hattatı İbn Mukle (886-940) yazının ana ölçülerini tespit eden bir sistem ortaya koydu. Bunlar; nokta, standart bir elif ve daireden ibaretti. Nokta, harflerin ölçüsünü, mesafesini; elif, dikey harflerin boyunu; daire de çanak şeklini andıran harflerin genişliğini göstermek için kabul edilmişti.⁸⁰

İbn Mukle'yi diğer bir Arap hattatı Bağdadi İbn Bevvâb "İbn Hilâl" (öl. 1032) takip etti. Son Abbasî halifesi Musta'sım'ın Türk asıllı saray hattatı Yâkût (1221 -98) Arap yazısını, devrine göre güzel bir şekilde yazmaya muvaffak oldu. Böylece yazı ilk güzelliğini Arap sanatkarlarının elinde kazandıktan sonra, 14. yüzyıldan itibaren Anadolu sahasında yetişen hattatların elinde devamlı bir şekilde gelişerek zirveye ulaştı.⁸¹

Elmalı Ömer Paşa Camii'nde hat sanatı unsurlarına çinide, ahşapta ve taşta rastlanılmıştır. Hat sanatının kullanıldığı yerlere ve malzemesine göre kalem kalınlığı çok farklılık gösterdiği dikkati çeker(Fotoğraf 53). Mesela aynı pano içerisinde hattatın tasarımı ve göze güzel görünmesi için üç farklı kalem kullanıldığı bile göze çarpmaktadır. (Fotoğraf 64 D2 Nolu Pano)

⁷⁹ Ali Alparslan,"Osmanlılarda Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri", Osmanlı Ans.,C 9,s.251.

⁸⁰ Alparslan Ali,"Hat Sanatında Osmanlılar",Osmanlı Uygarlığı C.2,s.825

⁸¹ A.g.m.,s.826



Fotoğraf 53.Kalın Kalem ve Kalem Çeşitleri

II.3.5. Kalemişi Tezyinatı

Osmanlı mimarîsinin yalın uyumu içinde pek de göze çarpmayan bir süsünü boyalı nakışlar oluşturur. Bugüne ulaşmış örneklerinin özgün halini koruyamadığı kaygısıyla olsa gerek, sanat ve mimarlık tarihi yazılırken binalarda bir bütünün parçası olarak yapılmış bu bezemeler neredeyse yok sayıla gelmiştir. Oysa Osmanlı bezeme sanatları arasında, sıva, ahşap, bez, deri, taş ya da mermer üzerine çeşitli boyalar ve kimi zaman altın varaklarla yapılan kalemişi nakışlar özel bir yer tutar. Duvara sıva üzerine yapılan bezemelerde bu boyaların uygulanması ya doğrudan ana zemine, ya da kabartma alçı bezeklerin üzerine yapılır. Birinci yöntem, kullanılan fırçalara kalem dendiğinden kalemişi; ikincisi ise, alçı kabartma için kullanılan malaya işaret etmek üzere, malakârî adıyla anılır.⁸²

Evliya Çelebi Seyahatnamesi'nde anlattığı bir rivayette, ünlü nakkaşların kubbelerin bezemelerini yukarı çıkarak bizzat yaptıklarını, hatta kimi zaman bazı kazalara kurban gittiklerini aktarır. Nakkaşların görevleri sadece duvarları veya diğer mimarî elemanları bezemek değildir.⁸³ Örneğin Süleymaniye Külliyesi'nin bezemesinde çalışan sanatçılara ödenen ücretlerin bir grubu sözgelimi, türbenin kubbe etekleri ve Camii'nin ve haremin giriş kapılarının kemerleri içindir; bir diğer grubu ise kubbeden sarkacak olan top aynaların ve deve kuşu yumurtalarının nakşedilmesine karşılık olarak ödenmiştir. Öte yandan camilerde müezzin mahfili gibi genellikle ahşaptan yapılan mimarî elemanlar üzerindeki süslemeler, nakkaşların

⁸² ÇAĞMAN filiz; Kanunî Donemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref, Türkiye'miz, y; 18 S.54 Şubat 1988, s.14.

⁸³ İRTEŞ, M. Semih; Kasımpaşa Piyale Paşa Camii'ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri, S. XXI, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı, İstanbul 1990,s. 174.

Camii'nin bezemesine farklı malzemeler üzerindeki nakışlarıyla katkıda bulunduklarını gösteren örneklerdir. Osmanlı iç mekânlarında ahşaptan yapılma mimarî elemanların oldukça yaygın kullanıldığı bilinir. Bunlardan özellikle müezzin mahfilleri ve kadınlara mahsus bölümlerin taşıyıcıları, saçakları, tavanları ve yapılarıdaki dolap kapakları, kapı yüzleri rengârenk boyalı nakışlarla bezenmiştir.⁸⁴

Kalemişi süslemeler Osmanlı iç mekânlarında çiniler gibi mimarînin biçimi, işlevi ve üslubuyla uyumlu olmak üzere tasarlanır ve yapıların temel etkisi olan yalınlık içinde sunulur. Kimi türbeler dışında iç bezeme, dolayısıyla kalemisleri bu yalınlığı örtecek kadar yoğun kullanılmaz. Boyalı bezemeler genellikle cemaatin göz hizasında değildir, yapının üst bölümlerinde yer alır. Tavanlarda, kubbe yüzeylerinde, üst örtünün ana duvarlarla bağlandığı bölümlerde yukarıdan aşağıya usul usul sarkarlar veya pencere ve kapıların üzerinde birer taç gibi yerleşmişlerdir.⁸⁵

Osmanlı bezeme sanatlarının uygulandığı her çeşit malzeme gibi yapılarıdaki nakışlarda da hakim beğeniye bitkisel bezeme oluşturur. Bu bezeklerin kimileri daha geleneksel ve soyut yorumlar yansıtırken, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerine doğru kimileri doğal görünümlerini takliden yapılmış çiçekler veya çiçekli ağaçlardan oluşmuştur.⁸⁶

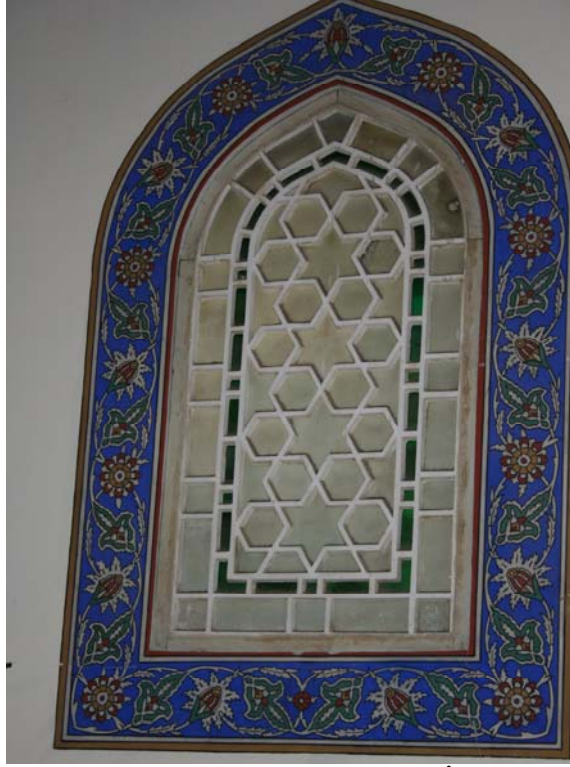
Elmalı Ömer Paşa camiindeki kalemişi tezyinatı tez konusu ile yapılan araştırmalar sırasında kaynaklardan edinilen bilgi ve bizzat yerinde görerek edinilen bilgidен anlaşıldığı kadarıyla son dönemde yapılmış oldukları ileri sürülebilir.

Kalemişleri her ne kadar yeni olsa da Camii'nin yapılış tarihi klasik dönem mimarisine uygun olduğundan, kalemişleri de klasik döneme benzetilerek yapılmış ve günümüzde de benzetilerek yenilenmiş olmalıdır. (Fotoğraf 54)

⁸⁴ A.g.m.,s.175.

⁸⁵ A.g.m.,s.178.

⁸⁶ A.g.m., s 180.



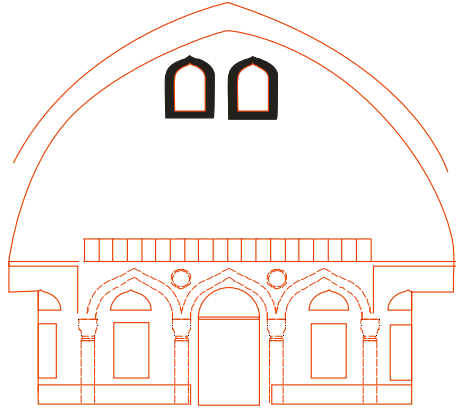
Fotoğraf 54. Pencere Alınlığı Kalem İş Detayı

Ömer Paşa külliyesinde kalem işi süslemeler sadece camide bulunmaktadır. Son cemaat yeri örtü sistemleri ile iç mekân ana kubbe içerisinde, kubbe eteğini dolanan pencerelerle vitraylı pencerelerin çevre kuşaklarında, tromp geçişlerinin üzerindeki üçgen boşluklarda klasik devrin renk ve motiflerini içeren kalem işlerine yer verilmiştir. Ayrıca cami içerisinde kubbenin alt kısmında bulunan Lafzâ-i Celâl ve İsm-i Nebî ile Cihâr-yâr-ı Güzîn (dört halife)'in isimlerinin etrafındaki desenler, öküzgözü camların etrafında bulunan desenler aynı özelliktedir.



Fotoğraf 55. Öküz Gözü Camı Kalemîşi Süsleme Detayı

İncelemelerimiz sırasında bize göre caminin kalemîşleri 16 yy. dan kalmış olsaydı, işçiliğin görünüşü bu kadar temiz olmazdı, ayrıca 16 ve 17 yy. başlarındaki fırça kıvraklıklarının da etkisinin hissedilmesi gerekirdi. Bunun yanında restorasyon yapılan bir eserde orijinal kalem işlerine ait bir kısmın hiç dokunulmadan ve boyanmadan bırakılması esastır ve restorasyon açısından çok önemli bir olgudur. Bu durum bize camilerin restorasyonunu üzerine alan resmi kurumların ihale verdiği ve ya çalıştığı kişilerin tezyinatımızdaki bezeme anlayışından ve işçiliğinden ne kadar uzak olduğunun göstergesidir. (Fotoğraf 55)



Çizim 22. Üst Pencere



Fotoğraf 56. Kalemîşi Örnekleri

Kalemîşi süslemesi, ilk olarak caminin girişinde hemen taç kapının arka bölümünde, Camii'nin kuzey duvarında bulunan iki adet pencerelerin alınlık kısmında $\frac{1}{2}$ simetrik bezeme tasarımı ile göze çarpmaktadır. Kalemîşi kompozisyonun zemini kırmızı olup, rumi ve bitkisel motifli kıvrımlı dallardan oluşan bir desendir. Desende kompozisyon kurallarına uyulmadığı görülmektedir. Zira sencide rumiler $\frac{1}{2}$ oranında kafa kafaya getirilerek çizilmiştir. (Fotoğraf 56)



Çizim 23. Sağ Duvar Pencere Alınlıkları



Fotoğraf 57. Ömer Paşa Cami Sağ Duvarı Görünümü

Caminin sağ yani doğu duvarında iki adet yukarıda ve dört adet de alt tarafında bulunan pencere alınlıklarında da aynı desenlerin tekrarı görülmektedir. (Fotoğraf 57)

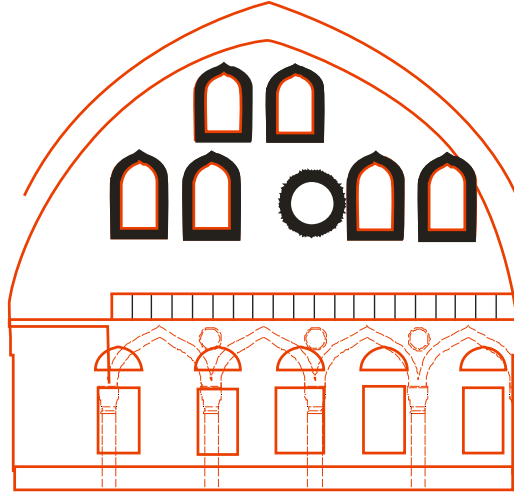


Çizim 24. Kible Pencere Alınlıkları



Fotoğraf 58. Ömer Paşa Camii Kible Duvarı

Güney duvarında ise mihrabın hemen üzerinde bulunan ve yuvarlak formlu pencerenin etrafını saran rumi kompozisyonun ise zemini lacivert olup ayırma rumi ile kırmızı zeminle zenginleştirerek adeta klasik dönem üslubu ile bütünlük sağlanmaya çalışılmıştır (Fotoğraf 58).



Çizim 25. Batı duvarı Pencere Alınlıkları



Fotoğraf 59. Batı Duvarı Genel Görünümü

Pencere alınlıklarında bulunan kalem işi süslemesi camii'nin batı duvarında yani camii'nin sol iç tarafında bulunmaktadır. Üstte iki adet altta dört adet ve orta kısmında da bir adet camın etrafına tasarlanan kalem işi motifleri diğer duvarlarda bulunan işlemlerin aynısıdır. (Fotoğraf 59)

Son cemaat yeri'nin örtü sistemini oluşturan kubbelerdeki kavsaranın kalem işleri nemden etkilenerek yer yer bozulmuştur.

Son cemaat yeri orta bölümü örten çapraz tonozun içerisinde dış konturlarda kiremit renginde rumi çeşitleri sıralanmış. Bunların iç kısımlarında ise çini panolarda gördüğümüz motifler yüzeye serpiştirilmiştir. Zemin açık mavi olup motiflerde yeşil, beyaz ve kiremit rengi egemendir.(Fotoğraf 60)



Fotoğraf 60. Son Cemaat Yeri Kalemışleri

Kubbe içlerindeki motifler aynı olup motiflerin yerleştirilişi ise dışta onaltı, içte ise sekiz kollu bir yıldızdan çıkan kıvrık dalların ucunda ve aralarında rumi çeşitlerine yer verilmiştir

On altı kollu yıldızın, birer atlamalı olarak sekiz koluna denk gelecek şekilde sekiz adet şemse motifine yer verilmiştir. Kubbe eteğinde ise yine üçer atmalı olarak şemse motiflerine bakışimli uçları tepelikle sonuçlanan dendanlı bordür yer almaktadır. Kubbe etek deseninde yine lacivert, beyaz, kiremit rengi ve sarı renkler hâkimdir.

Son cemaat yerini örten kubbe içindeki süslemeler ana mekânı örten kubbe içindeki desen biraz değişiklikle tekrar edilmiştir. Burada da ortada sekiz kollu yıldız ile başlayan kompozisyon dışa doğru genişletilerek on altı kollu yıldız ile sonuçlandırılmış aralardaki boşluklara da değişik renklerde çiçek motifleri serpiştirilmiştir.(Fotoğraf 61)



Fotoğraf 61. Son Cemaat Yeri Kubbe Altı Kalemîşi

On altı kollu yıldızın her kolundan çıkan rumi çeşitleri sonraki iki bordürün arasına denk gelecek şekilde kolları çok kısa tutulmuş on iki kollu yıldız motiflerine yer verilmiştir. Zemini on altı kollu yıldız içinde açık mavi dışında sarı olup, motifler mavinin tonları, kiremit rengi, lacivert ve beyaz renklerle bezenmiştir.

Bunlardan başka kubbe kasnağında caminin cephelerindeki öküzgözü ve sivri kemer alınlıklı pencerelerin çevre kuşakları ile trompların üzerindeki üçgen boşluklarda yer alan, değişik ayet ve sureleri çevreleyen kuşaklarda genelde aynı motifleri içeren kalem işi süslemelere yer verilmiştir.

II.3.6. Çini Sanatı

Estetik duygusu ve bezeme insanlık tarihi ile beraber başlar. Bu duyguyla birlikte insanlar kullandıkları eşyaları, yaşadıkları mekânları sanatsal bakış açısıyla biçimlendirmişlerdir. Gelmiş geçmiş uygarlıklar arasında sanatta en güzel ve başarılı bir noktaya gelmeyi başaran milletler arasında Türkler de yer almaktadır. Türkler, Orta Asya'dan başlayarak, yakın doğuyu da kaplayan alanlarda Türk sanat kültürünü yüzyıllarca Anadolu ve Rumeli'de başarıyla yaşatmıştır.

Türk sanatının gelişiminde rol oynayan Türk devletleri; Göktürkler, bugünkü Moğolistan da Uygurlar, Türkistan'da Karahanlılar, İran'da Büyük Selçuklular, Suriye ve Irak'ta Atabekler, Gazne'de Gazneliler, Anadolu'da Anadolu Selçukluları, Türk Beylikleri ve Osmanlılardır.

Çini sanatının ortaya çıkışındaki en önemli iki gelişme ateş ve seramik sanatıdır. Seramik sanatı Türk Devletlerindeki ilk kullanım alanını Hun Devletinde bulmuştur. İnsanoğlu seramiğin keşfiyle birlikte onu zaman içerisinde hayatının en çok kullanılan parçası haline getirmiştir. Bu önemli parçayı sürekli geliştirmekle meşgul olmuştur. Bu meşguliyet zamanla emeğin karşılığını vermiştir, Ateşin yardımıyla da asırlarca yaşayacak Türk çini sanatı kendini göstermiştir.⁸⁷

Türk Çini Sanatı Osmanlı'nın en başarılı olduğu sanat alanlarından biridir. Türk ve Osmanlı mimarisinde çini büyük bir yer tutar. Aynı ayrı yurttlarda Türk Mimari örneklerinin bazen dışta kubbe ve minarelerde olduğu gibi, çok kez de mekanlar'ın içlerini süslemiştir.

XVII. yy. Türk Çini Sanatını iki aşamalı olarak inceleyen sanat tarihçiler, ilk yarısında yapılan üretimlerin XVI. yy.'ın devamı olduğunu düşünmektedirler. İkinci yarısında ise XVII. yy. Türk Çini Sanatı XVI. yüzyılın etkisinden çıkıp kendi karakterini kazanmıştır. Dolayısıyla konuyu anlatırken XVI. yüzyıldan bahsetmeden geçmek mümkün değildir.

Her değişimin öncesinde kullanılan bir malzeme ve teknik vardır. İznik çiniciliğinde de bu değişim söz konusudur. Öncelikle tez konusuyla ilgili olarak erken devir çini sanatının özelliklerinden sıyrılan XVI. yy. çiniciliğinin diğer dönemlerle karşılaştırılarak anlatılması uygun görülmüştür. Klasik dönemde hamur artık kil yerine yoğun kuvars ile hazırlandığı için ortaya çıkan malzeme sert ve beyaz olmakta idi. Formlarda ise altıgen levhalar yerine düz kare formlar kullanılmıştır. Sır tekniğinde ise kil ağırlıklı kırmızı hamur tercih edilmediği için bu devirde renkli sırlardan vazgeçildiği görülmektedir. Onun yerine beyaz hamur üzerine parlak, pürüzsüz ve saydam sır altı tekniği kullanılmaya başlanmıştır.⁸⁸

⁸⁷ Öney, Gönül; "Çini Sanatı", Osmanlı Uygarlığı 2, Hızır Halil İNALCIK Gülsel Renda, cilt, s.699.

⁸⁸ Öney, Gönül; "Çini Sanatı", s.705.

XVI. yy.'da çok kullanılan sır altı tekniği hakkında ana hatlarıyla bilgi vermek gerekirse, şekillendirilen seramik malzeme astarlanır ve güneşte kurutulur. Üstüne desen kömür tozu yardımıyla geçirilir ve siyah ya da mavi kontür boyası ile desenin dış hatları belirlenir. Kontürleme işlemi tamamlanınca uygun renkler seçilerek desen renklendirilir ve desenin, renklerin belli olması amacıyla malzeme şeffaf sırla sırlanır. Sırlanan malzeme pişmesi için fırınlanır. Bu dönemde artık daha yüksek ısıda (yaklaşık olarak 900 C° - 1250 C° arasında değişen ısılarda) pişirim yapılması tercih edilmiştir. Klasik dönemin en önemli buluşu kabarık olarak sürülen mercan kırmızısıdır. Bu renk, çiniler üzerinde XVII. yy. ilk yarısının ortalarına kadar kullanılmıştır.

XVII yy. ikinci yarısında devletin zayıflamasıyla iktisadi, sosyal ve siyasi kurumlarında olduğu gibi sanatsal alanlarda da dolayısıyla geleneksel sanatların kalitesinde hızlı bir düşüş başlar. Klasik İznik Çinisi de teknik, malzeme bozukluğu yüzünden önemini kaybeder. Yerel ustaların elinde gelişen Kütahya Çiniciliği daha ön plana çıkar. Bu durum İznik çinilerinde kalitenin daha da bozulmasına sebep olur. Kalitesiz malzeme kullanımı da İznik Çiniciliğinin yok olma sürecini hızlandırmıştır.⁸⁹

Bu dönem çinilerinde hamur artık daha kırılgan malzemeden hazırlanmaktaydı. İşçilikte kalitesiz çalışmalar görülür. Sırda çatlama, pürüzler oluşur. Renkler canlılığını kaybetmiş ve soluklaşmıştır. Zemin artık kirli beyazdır. Ayrıca zeminde lekelenmeler meydana gelmekte ve boyalar taşmakta olup dağılmaktadır.⁹⁰

XVII. yy. ın ilk yarısı Türk - Çini Sanatında klasik dönemin takipçisi olduğu için, hazırlanan bu tez araştırma konusuna yardımcı olması düşüncesiyle XVI. Y.y. çinilerinde motif kompozisyon ve renk özellikleri kısaca aşağıda anlatılmaya çalışılmıştır. Klasik dönem Türk - Çini Sanatı'nda belli başlı kompozisyon özellikleri ulama, serbest, simetrik ve merkezi kompozisyon şemalarıdır. Bu şemalar üzerinde topraktan, buluttan, yarım pençten, vazodan çıkışlar yapılarak kompozisyonlar oluşturulmuştur.

⁸⁹ A.g.m., s. 708.

⁹⁰ A.g.m., s.715.

Bu kompozisyonları meydana getiren motifler hatayı, penç, yaprak, şemseler, çinbulutları, rumiler, çintemaniler, çeşitli meyve ağaçları, servi ve bahar ağaçları, üzüm salkımları, kalyonlar, zencerekler, tığlar, hat yazılan (celi yazılar), mermer taklidi desenler, hayvan figürleri, pul, vazolar, kandiller, naturalist üslupta; lale, gül, karanfil, menekşe, şakayık, haşhaş, çiğdem, küpe çiçeği, narçiçeği, zambak, sümbül, nergis, yaban gülleridir. Klasik dönemin en önemli rengi, kabarık sürülen mercan kırmızısıdır. Bunun yanında desenler kobalt mavisi, mercan kırmızısı, beyaz zemin, firuze, mor, parlak yeşil ve siyah kontur ile de renklendirilmiştir. XVII. yy. Çini Sanatında kompozisyon açısından klasik dönemden daha farklı bir takım gelişmeler olmuştur. Bunlar; üretimi Kütahya'da gerçekleşen Kabe, Hz. Muhammed'in mezarı ve Arafat Dağı tasvirli kompozisyonlardır.⁹¹

Bir diğer özellikte XVII. yy, da klasik dönem motif dağarcığının hala zenginliğini kaybedilmemiş olmasıdır. Çiçek motiflerinin çeşidinde çoğalmalar görülmüş, çizimlerde doğaya daha yakınlaşılmıştır. Tasarım açısından oldukça hareketli bir dönemdir. XVII. yy.' in ilk yansının ortasına doğru bayrak kırmızısı rengi kaybolmaya başlar ve hızlı şekilde yok olup yerini kiremit rengine, kahverengiye bırakır.⁹²

17. yy.'in İkinci yarısında, çini sanatı İznik, ticaret yollarının yer değiştirmesi ile önemini yitirir. Bu sebeple hep ikinci planda kalan Kütahya, ön plana çıkar. Bu gelişmeler neticesinde İznik Çinilerinin hamur, renk, sır ve işçilik kalitesinde düşmeler görülür.

Desenlerde bir döneme damgasını vuran mercan kırmızı renk yok olur, renklerde kısırlaşma başlar, çok ağırlıklı olarak mavi - beyaz çalışmalara dönülür. Sır kalitesi düşer, zemin üzerinde sır çatlakları oluşmaya, zemin rengi kirli beyaza dönüşerek lekeler oluşmaya, boyalarda taşmalar ve dağılmalar meydana gelir. Renkler canlılığını yitirip soluklaşmaya ve XVII. yy. sonuna doğru desenlerde de bir biteviyelik görülür. Özellikle Çintemani sedir ağaçları ve bulutlar desenlerde çok sık tekrarlanır olmuştur.

⁹¹ Öney, Gönül; "Çini Sanatı", s.720.

⁹² A.g.m., s.699.

16.yy. çinilerindeki tasarım özellikleri incelendiğinde tam yuvarlak dönen dallar, 17.yy.'da oval olarak şekil değiştirip deforme olmuştur.

Bununla birlikte XVII. yy.da çinilerde kalite bozulması görülmesine rağmen çini üretiminin hızlı bir biçimde, İznik ve Kütahya olmak üzere iki merkezli olarak devam ettiği görülmektedir. XVII. yy.'ın sivil ve dini mimari eserlerini çini tezyinatı dikkatle incelendiğinde, birçok yapıda aynı karakter ve renkte aynı desenli çinilerin kullanıldığı dikkati çekmektedir.⁹³

Ömer Paşa Camii'nin pencere alınlıklarında uygulanan desenlere ½, bordürlerde ise kısmen simetri ulama kompozisyon şeması uygulanmıştır.

Cami'nin çinilerindeki bezeme unsurları anlatılırken bir sistem takip edilmiş her bir pano harf ve rakamla nitelendirilmiştir. Anlatıma önce mihrabın sağ tarafındaki Besmele ve İhlâs Sûresi'nden başlanmış olup, daha sonra iç mekânı soldan sağa takip eden pencere alınlıklarında görülen hat ve bezeme özellikleri aktarılmıştır. Hat ibarelerinin yazılışlarında sülüs ve talik hat türleri dikkat çeker. Talik yazı ile yazılan ibareler ile Sülüs yazı ile yazılan ibarelerin üç farklı kalem kalınlığı kullanılarak yazıldıkları gözlenmiştir.

II.4. Elmalı Ömer Paşa Camii'ndeki Çini Bezemeler

Ömer Paşa Camii'nde en çok göze çarpan bezeme öğeleri yapının içinde ve son cemaat yerinde bulunan alttaki pencerelerin alınlıklarında görülen çini panolardır.⁹⁴ Camii'de toplam yirmi üç adet çini pano bulunmaktadır.

Tüm panolar yedi dilimli yaprakların yan yana getirilmesiyle elde edilen desenli bordürler içine alınmış, yazılar arası boşluklara ise küçük hançer yaprakları, ince saplı hatayiler, pençler ve sap çıkmaları konulmuş yer yer rumi motifler serpiştirilmiştir.⁹⁵

Klasik tezyinatta, köşebend, kitabe açmak, şemse, salbek gibi isimlerle tanınan özel pafta şekilleri vardır. Bir çini pano veya seccade için klasik üslûpta desen hazırlanırken bazen, üst kenarın orta noktasından başlayan, iki köşede karşılıklı, simetrik, üçgen paftalara "kitabe açmak" tâbiri kullanılır. Bu paftalama

⁹³ Öney, Gönül; "Çini Sanatı", s.725.

⁹⁴ Öney, Gönül; "Çini Sanatı", s.609.

⁹⁵ EKİZ, Abdullah; Düünden Bugüne Elmalı, 2001, s. 42.

şekli, daha çok büyük boy pano şeklindeki desenlerde kullanılmıştır. Meselâ çini panolarda veya seccade desenlerinde çok rastlanır. Bunlar, desene renk ve tasarım zenginliği kazandırdığı gibi, seccadelerde kible yönünü de gösterdiği için mihrablı desen, veya mihrablı pano denir. Bu sahalar bezenecek alanın dört köşesinde de, simetrlili olarak kullanılmışsa köşebent adını alır. Bunun kelime mânâsı köşebağı'dır.

Daha çok iplik ile zeminden ayrılmış olan bu paftaların içi, o bölge için çizilmiş serbest bir desen ile doldurulur. Ayrıca paftayı zeminden ayıran ipliğin yerine, rûmî veya dolantı bulut da kullanılabilir. Köşebentler ekseriyetle 1/4 simetrlili, bâzı desenlerde ise 1/2 simetrlili kullanılmıştır. Üstteki iki köşe ile alttaki iki köşe, şekil ve desen bakımından farklı olabilir. Fakat karşılıklı köşeler mutlaka simetriktr. Seccade veya bâzı büyük çini panolarda çok rastlanan 1/2 simetrlili köşebentler de, planları dolayısıyla yön gösterdikleri için mihrablı panolardan sayılır.

Genel olarak klasik desenlerde kullanılan planlar, bir noktadan çıkarak aynı yönde, belli bir düzen dâhilinde alana yayılan, dairevî helezonlardan meydana gelir. Bu dağılım şekli, desenin çeşidine uygun olarak farklı özellikler taşır. Meselâ pano tarzında simetrlili veya simetrisiz bir desen planının başlangıç ve bitiş noktaları bellidir. Halbuki ulama bir desen planında durum farklıdır. Çünkü bu desen çeşidinin, ne başlama, ne de bitiş noktası bellidir. Çeşidi ne olursa olsun, klasik bir desenin planı çizilirken, helezonların yönü, düzeni ve çizgi yoğunluğu gibi dikkat edilecek ortak konular vardır. Desenin başlama noktasından çıkarak alan içinde yayılan helezonların tıpkı tabiattaki bitkilerin dallarında görüldüğü gibi aynı yönde ayrılarak devam etmesi önemlidir. Herhangi bir yanılma ile dal ayrımı, ters yönde çizilmemelidir.

Bir başka önemli husus, sap dağılımı sırasında, merkezde yer alan ve ana motifleri taşıyacak helezonların çapı daha büyükçe olmalı, uçlara gidildikçe çaplar küçülmelidir. Çünkü uçlara doğru bu sapların taşıyacağı motifler de küçülür. Fakat bu farklılık gözü rahatsız edecek, desendeki dengeyi ve ahengi bozacak kadar abartılı olmamalıdır.

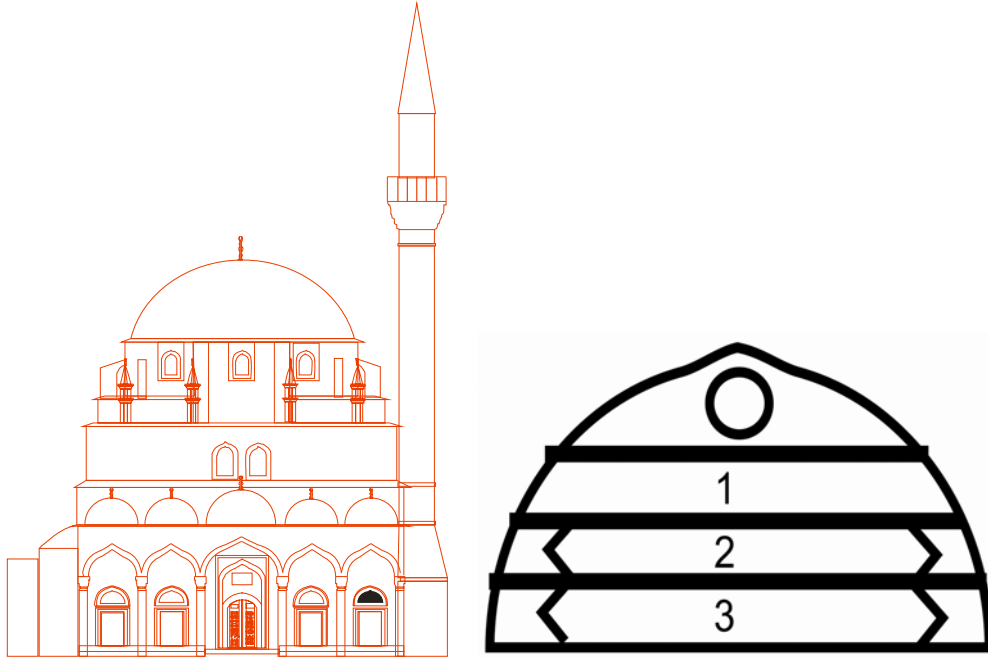
Plan çiziminde çizgi yoğunluğu da önemlidir. Çizgilerin belli noktalarda çoğalıp kargaşa yaratmamasına, belli alanlarda gözü rahatsız edecek boşluklar meydana getirmemesine dikkat edilir. Ayrıca daha sonra gelecek olan motiflerin

büyüklüğü de dikkate alınmalıdır. Bu düzen sağlanırken, tabiattaki gibi, bâzı dalların kırılması veya birbiri ile kucaklaşması da düşünülebilir. Bu ve bunun gibi ayrıntılar, desene daha tabî ve sevimli bir görünüş kazandırır. Sapların son bulduğu noktalar ise, sınır çizgisinden belli uzaklıkta kalmalı ve bu uzaklık gerekenden ne fazla, ne de eksik olmalıdır. Böylece desen, bulunduğu alanı hem doldurmalı, hem de etrafında nefes alacağı yer kalmalıdır. Bu boşluğun genişliği, kullanılan motiflerin ve bezenecek alanın büyüklüğüne bağlı olarak göz kararı ile seçilir.

Planda kesintisiz dağılan helezon ağı, bir şebeke teşkil eder. Her şebeke bir motif grubunu taşır. Eğer desende birkaç motif grubu kullanılacaksa, şebeke sayısı da ona göre tasarlanır. Meselâ, hatâyî motifini taşıyan şebekenin bir sapına rûmî motifi oturtulamaz. Aynı şekilde rûmînin tepesine bir gonca gül gelmez. Fakat bazen desen içinde bırakılan boşluklar, şebekeler dışında bağımsız olarak çizilmiş yığma bulut veya bir sapa konmuş kuş veyahut rozetler gibi farklı unsurlarla doldurulabilir.⁹⁶

II.4.1. Dış Mekan Çinileri

D1 Nolu Çini Pano



Çizim 26. D-1 Nolu Panonun Plandaki Yeri

⁹⁶ İnci A.Birol, Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri, Kubbealtı, İstanbul,2008,s.112-113.



Fotoğraf 62. Cami Dışında Sağdan Birinci çini Pano(D1)

Son cemaat yerinde Soldan Birinci Pencerenin üzerinde bulunan çini pano cetvellerle bölünmüş dört kısımdan oluşmaktadır. En üstteki birinci kısmın tam ortasında merkezinde, İhlâs suresinin dikey harflerinin meydana getirdiği sekiz dilimli geometrik bir madalyon yer almaktadır. Etrafında türkuvaz zemin üzerine, ortabağ rumilerden çıkış yapan hurdeli rumiler arasında dolaşan hatayi grubu motiflerden oluşan $\frac{1}{2}$ simetrik kompozisyon vardır. Rumiler mavi zeminin üzerine beyaz rumilerle hurdelenmiştir. Beyaz taç yapraklı hatayi motifinin mezimesi beyaz renkte ve üzerinde tohumları simgeleyen mineler ve yapraklar bulunmaktadır. Beyaz renkli yaprakların orta damarı kırmızı renkli minelerden oluşmaktadır.

İkinci kısımda lacivert zeminin üzerine beyaz renkli keşideli celi sülüs “Besmele” yazılmıştır. Keşidenin üstüne “euzü billahi mineş-şeytan’irracim” ibaresi yerleştirilmiş olup, kalem kalınlığı Besmele’ye nazaran daha incedir. Bu tarz işçilik diğer çini panolar üzerinde de uygulanmıştır.

Üçüncü ve dördüncü bölümler kitabe formunda düzenlenmiştir. Kitabelerin heriki yanında $\frac{1}{2}$ simetrik rumi desenler bulunmaktadır. Rumiler mavi renk zemin üzerine beyaz renkli olup renkli rumilerle hurdelenmiştir.

Gerek yazılı gerekse bezemeli alanlar yedi dilimli yaprak motifinin kısmen simetrik çalışılarak meydana getirilmiş bir bordür ile çevrilidir. Bordür deseni daha sonraki yıllarda tadilat geçiren Cami’nin Son Cemaat yeri Kubbealtı kalemşi üçgen formların etrafında da kullanılmıştır. İşçilik ve desen kurgusu 16.yy klasik dönemin özelliğini yansıtmaktadır.

Yazılı alanlarda harfler arasında kalan boşluklar yer yer rumi motifleri, dilimli yapraklar, sap çıkmaları veya hatayı grubu motiflerden oluşan serbest buketlerle dengelenmiştir. Birinci satırdaki “Allah” ibaresi üzerinde bulunan boşluğa yine “Allah” lafzını meydana getiren harflerle yazılan “Lale” motifinin yerleştirilmesi ise bilinçli bir kompozisyon anlayışının eseridir.

D1 numaralı panoda 2 farklı kalem kalınlığı görülmektedir. Muhtelemen hattatın elinde hazır bulunan şablonların oturtulması ile boş kalan kısımlara ayrı şablonların eklenmesi ve zeminin homojen bir şekilde doldurulması tasarlanmıştır. Yazının etrafında bulunan işlemler de ise zemin Türkuaz renkte ve rumi kompozisyonun etrafında dolaşan dallar bulunur. Hatayı ve gonca çiçek motifleri güzel hatlarıyla ön planda tutulmuştur. Levhanın etrafında dolaşan zencerek motifini daha sonraki yıllarda tadilat geçiren Camii’nin tavan işlemlerinin etrafında da görmekteyiz. Buradan da tadilatın orjinaline uygun halde yapıldığı anlaşılmaktadır.

Yazının okunuşu:

1.Satır: Daire formunda **“İhlas”** Suresi bulunmaktadır.

2.Satır: **“Eûzu billahi mineş-şeytânirracîm. Bismillahirrahmanirrahîm.”**

3.Satır: **“Sübhanallahi Velhamdülillahi ve La İlahe İllallahu”**

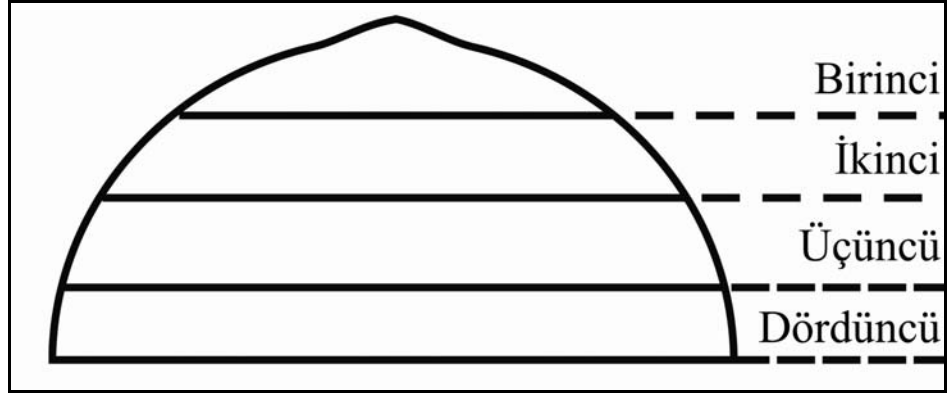
4.Satır: **“Vallahu Ekber ve La-havle ve La-kuvvete İlla Billahil Aliyyil Azîm”** ifadeleri geçmektedir. (Fotoğraf 62)

Ömer Paşa Camii’nin sivri kemer formundaki çini panolar yazı ve tezyini unsurlarına göre farklı kompozisyon planı göstermektedirler. Desenler genelde 1/2 simetrik kompozisyon planına göre tasarlanmıştır. Yazılı kısımların alanının ise yazının şiir ve ayet oluşuna göre, bazen tek satırlı ya da üç satır halinde veya beş satır şeklinde düzenlenmiştir.

Son cemaat yeri içe ve dışa bakan çini panolar, diğer cephelerin içe bakan yüzeylerindeki çini panolara göre daha büyük tutulmuş olup yazı araları motiflerle daha dolgulu bezenmiştir.

Son cemaat yeri dışa bakan pencere alınlıklarının sadece kapının solundaki çini panosu hariç, tamamıyla orijinal İznik çinileridir. Kapı solundaki panonun

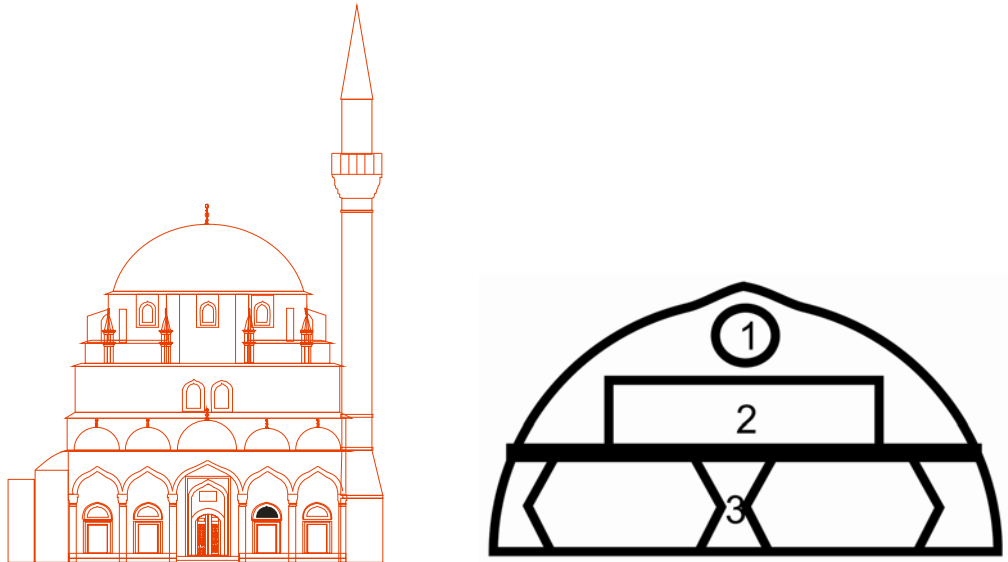
orijinal çinileri yıldırım düşmesi sırasında zarar gördüğü için restorasyon sırasında yerine günümüz Kütahya çinileri konulmuştur. Diğer panolarda da olduğu gibi burada da mavi zemin üzerine beyaz renkli celi talik yazı ile kalem kalınlıkları değişik sülüs yazı ile Arapça ayet ve Türkçe beyitler sıralanmış, harf aralarına beyaz, yeşil ve mercan kırmızısı renkleriyle yaprak, penç ve hatayi motifleri yerleştirilmiştir.



Çizim 27. Pano Yazı Yerleşim Planı

D-2 Nolu Çini Pano

Son cemaat yerinde soldan ikinci pencerenin üzerinde bulunan çini pano, cetvellerle üç kısım halinde düzenlenmiştir.



Çizim 28. D-2 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 63. Dışta Sağdan İkinci Pano(D2)

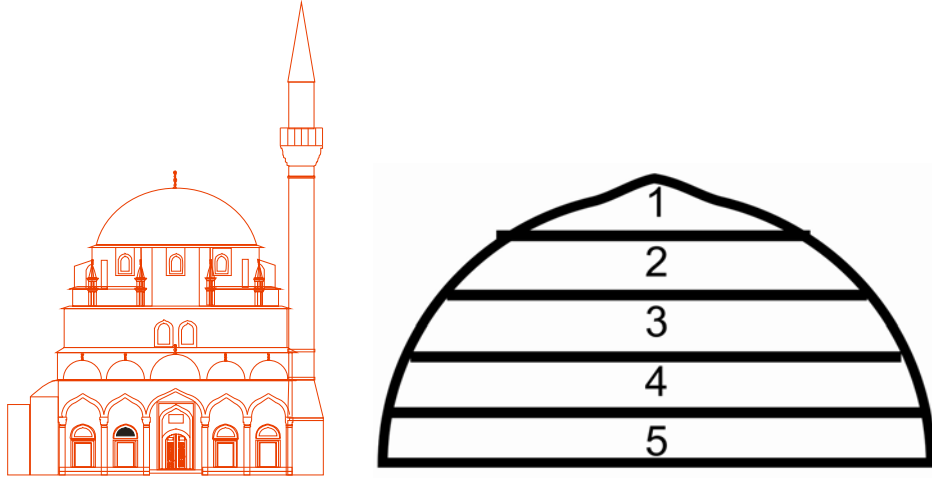
En üstte birinci kısmın tam ortasında D-1 panosunda olduğu gibi, merkezinde surenin dikey harflerinin meydana getirdiği sekiz dilimli geometrik bir madalyon içerisinde bulunan İhlâs suresi yer almaktadır. Etrafındaki desen ½ simetrik olup lacivert renkli zemin üzerine ½ simetrik hurdeli iri ayırma rumi motifler vardır. Ruminin ortasındaki hatayi motifinin çıkış noktası lacivert renkli ana zemin üzerinde beyaz renk damarlı yaprak motifinden başlamaktadır. Tepesinden diğer hatayi, yaprak ve penç motiflerinin sap çıkışı yapılmış olup alan üzerine dağılmaktadır. Tepe kısmında yerinden dökülmüş olan çinili alanda da muhtemelen bir motif veya desenin uzantısı olmalıdır.

İkinci kısmın başlangıcındaki üçgen karo yerinden çıkmıştır. Bunun simetriği olan sol taraftaki alanda bir üst kısımda da görülen ve desenin daha sadeleştirilmiş örneği yer almaktadır. Burada celi sülüs hat ile “**Rabbenâ Mâ-Halakte Hâzâ Bâtilân, Subhaneke Fekînâ Azâben-Nâr**” ibaresi yazılmıştır.

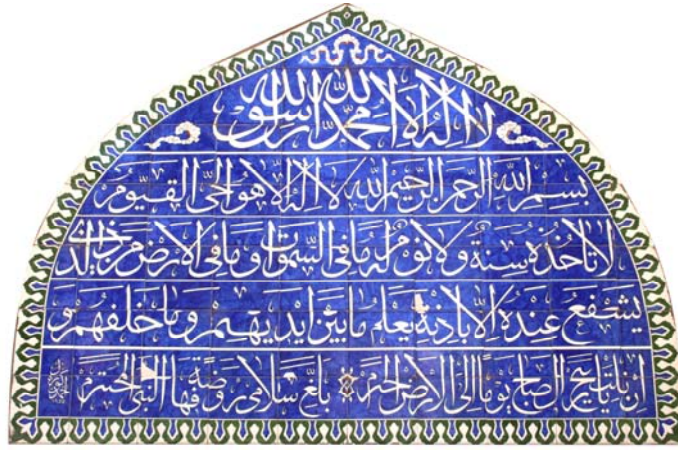
Üçüncü kısım kendi içinde iki adet kitabeli alana bölünmüş olup, celi talik yazı ile “**Tavk-ı ta’at bağlayıp ifrit-i nefsin boynuna Asaf-ı akla riayet kıl! Süleymanlık budur.**” ibareleri yazılmıştır. D2 nolu panonun üzerinde bulunan yazıda da üç ayrı kalem kalınlığı görülmekte olup sülüs, Celi Sülüs ve Talik yazılarının en güzel örnekleri uygulanmıştır. Çini desenlerin ve yazılı alanların etrafını D1 nolu çini panoda da görülen aynı bordür çerçevelemektedir. (Fotoğraf 63)

D-3 Nolu Çini Pano

Son cemaat yerinde soldan üçüncü pencerenin üzerinde bulunan çini pano cetvellerle beş kısım halinde düzenlenmiştir.



Çizim 29. D-3 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 64. Dışta Soldan Birinci Çini Pano (D3)

En üstteki bölümde Kelime-i Tevhid “**Lâ İlâhe İllallah Muhammedün Resûlullah**” ibaresi celi sülüs hatla mavi zemin üzerine beyaz olarak yazılmış olup, yazının tepesinde ve her iki yan boşluklarında beyaz renkli dolantı bulutlar vardır. Bulutlar yazı zemini etrafında kalan boşlukları doldurmak amacıyla konulmuşlardır.

İkinci satır sülüs hatla yazılmış “**Besmele** “ ibaresiyle başlayıp devamında “**Ayetel’el Kürsi**” nin yarısına kadar yazılmıştır.

Dördüncü satırda ise Hz. Muhammed’e selam ve hürmet ifadesi taşıyan sülüs hatla yazılmış bir beyit yer almaktadır. 2,3,4,5.ci satırdaki yazıların kalem kalınlığı birinci satıra nazaran daha incedir. Harfler arasındaki boşluklar beşinci satırda rumi tepelikler hariç, okutma ve tirfil gibi süs işaretleriyle doldurulmuştur.

Beşinci satırın sonunda hattatın ismi Muhammet Ebubekir olarak yazılmıştır.

Çini panodaki yazılı alanlar D1 ve D2 panolarında görülen bordür ile çevrili olup sadece tepe ve köşelerindeki birleşme yerleri açısından farklıdır.

Kitabede;

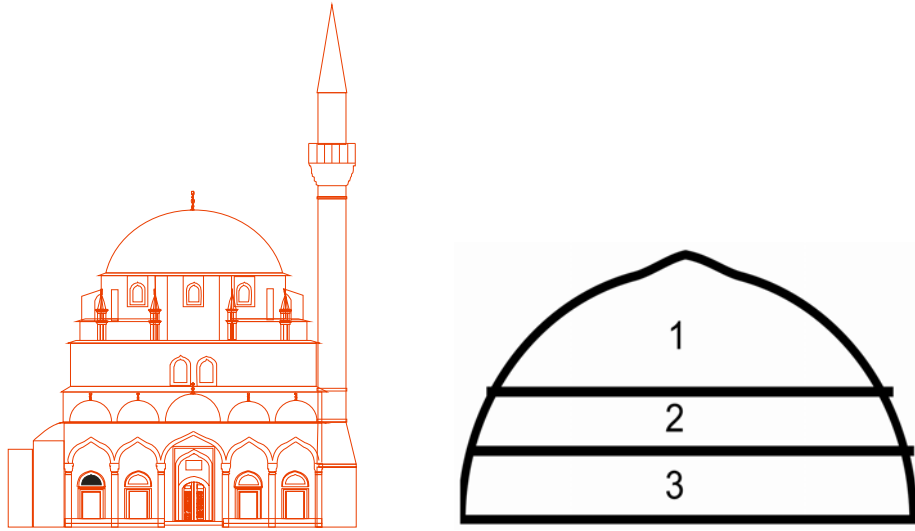
“Besmele-Ayet’el Kürsi (Allâhü la ilahe illa hüvel hayyul kayyûm. La te’huzühû sinetün-ve la-nevm. Lehû ma fis-semavati vema fil ard. Menzellezî yeşfeu indehû illa bi-iznihi. Yalemü ma-beyne eydîhim vema halfehüm ve”

“İnünilte Ya Rihas-sabah Yevmen İla’l Ardi’l-haramen”

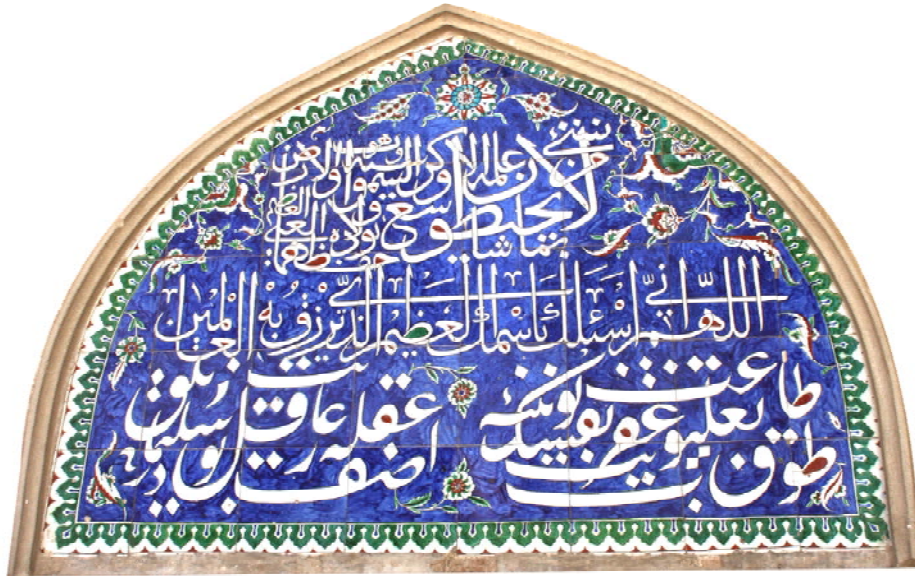
“Belliğ Selamî Ravdaten Fihe’n Nebiyyi’l Muhterem.

Ey Bad-ı Saba bir gün Yolun Semt-i Hameyne düşerse Orada medfun olan Nebiyy-i Muhtereme selamımı bildir” ifadeleri geçmektedir. (Fotoğraf 64)

D-4 Nolu Çini Pano



Çizim 30. D-4 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 65. Dışta Kapının Solundan İkinci Çini pano (D-4)

Son cemaat yerinden kapının solundaki ilk pencerenin üzerinde yeralan çini pano üzerinde görülen yazıların istifi ve desenler diğer üç panodan farklı yapılmıştır. Tüm yazılar dört farklı kalem kalınlığı kullanılarak yazılmıştır. Çini panoda farklı karakterde hat sanatına ait örneklerin olması, yazıldığı dönemde uygulanan ve revaçta olan hat sanatı özelliklerini yansıttığını düşündürmektedir. Panodaki yazı, kalem kalınlığı iki farklı sülüs yazı çeşidiyle yazılan ve bir önceki çini panoda baş kısmı yazılı olan “**Ayet’el Kürsi** “ nin devamı ile başlamaktadır. Daha sonra bir satır halinde Arapça Allah’ın “Rezzak” sıfatına atıf yapılan ifadenin bazı harfleri (re,ze,vav, gibi) muhakkak karakterli yazılarak satıra sığdırılmıştır. Panonun altında mavi renk zemin üzerine cel’i talik yazı ile Hz. Süleyman ve danışmanı Asaf’a atıf yapılarak insan nefsinin terbiye edilmesini konu alan bir beyit yazılmıştır. Yazılar etrafında kalan boşluklar, klasik dönem çini desenlerinde görülen hatayi ve rumi grubu motiflerinden oluşturulmuş serbest ve ½ simetrik sade desen veya motiflerle doldurulmuştur. En üstte altı dilimli katmerli penç motifi ve kenarlarından çıkan dilimli yapraklar ile aşağıda cel’i talik yazılar arasına yerleştirilen katmerli gül motifi, panoda oluşan simetri eksenini, ahenkli bir şekilde dengeleyerek, gözden kaçırmaktadır. Yanlarda ½ simetrik ayırma rumi helezonlar arasında dolaşan irili ufaklı hatayi grubu motifler ve yapraklar görülmektedir. Panoyu çevreleyen bordür diğer panolarla aynı desendir.

Kitabede ; “**vela yühûtûne bişey'in-min ilmihi illa bima şa'. Vesia kürsiyyu hüssemavati vel ard. Vela yeûdühû hifzuhumâ ve hüve'l aliyyül azîm**”

“Allahümme İnni Es’elüke Bismike’l Azimillezi Yertzuku Bihi’l Alemin”

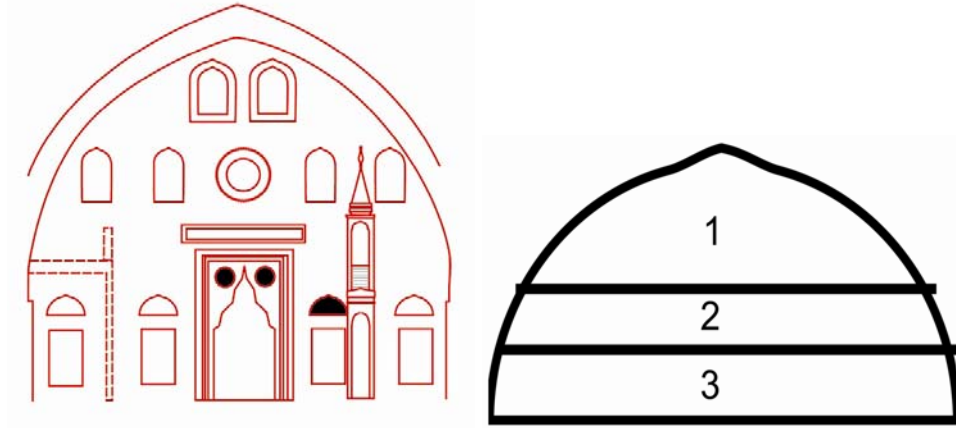
“Tavk-ı Ta’at Bağlayıp Ifrit-i Nefsin Boynuna

Asaf-ı Akla Riayet Kıl! Süleymanlık Budur” ifadeleri geçmektedir.
(Fotoğraf 65)

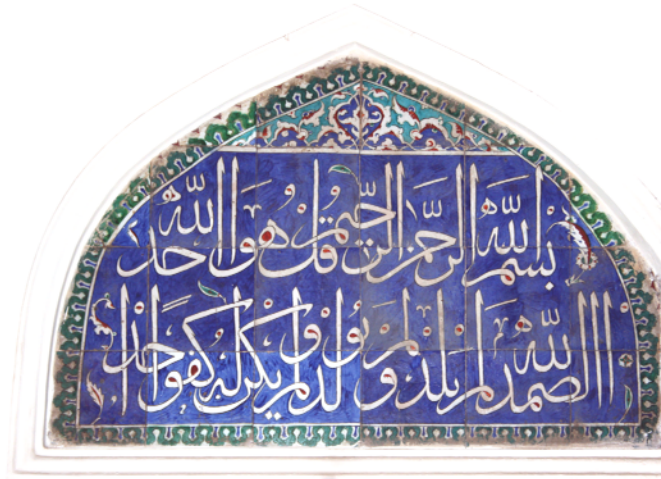
II.4.2. İç Mekan Çinileri

I-5 Nolu Çini Pano

İç mekândaki çini panolar mihrabın sağ tarafından başlayarak sola doğru takip eden bir sıra dâhilinde incelenmiştir.



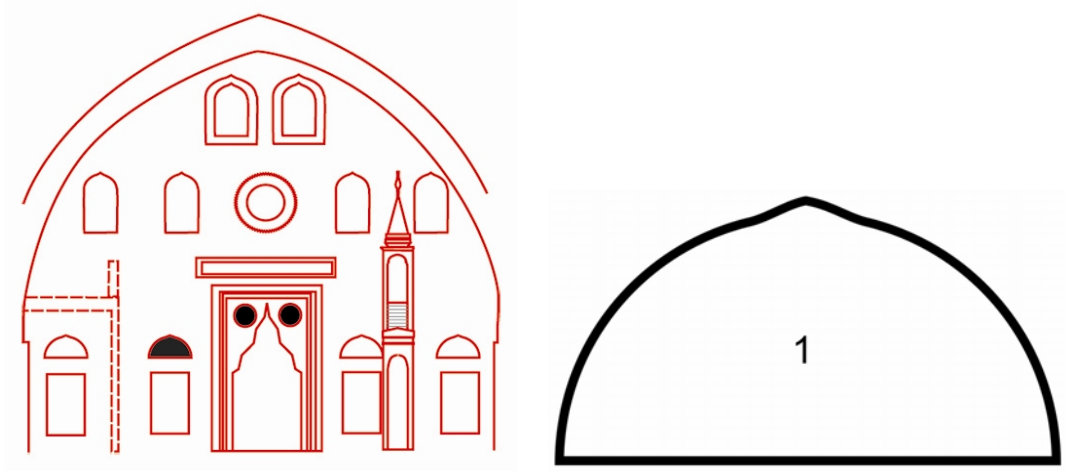
Çizim 31. I-5 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 66. Cami İçinde Mihrabın Sağ Kısımında İlk pano(I-5)

Cami Harim kısmında mihrabın sağ tarafı ile mimber arasında kalan pencerenin alınlığına yerleştirilen çini panonun sadece üst kısmındaki üçgen alan içinde $\frac{1}{2}$ simetrik rumi bezeme vardır. Zemin rengi türkuvaz olup ayırma rumiler arasında kalan zemin rengi ise laciverttir. Beyaz renkli rumiler kırmızı rumilerle hurdelenmiştir. Beyaz cetvelin altında kalan mavi zemin üzerine yine beyazla celi sülüs “İhlas Suresi” yazılmıştır. Yazı dönemin hat sanatı özelliğine uygun olarak gayet temiz ve işlektir. Buradaki sülüs kalemi müselsel yazı karakteri kadar kıvrak bir görünüm arz etmektedir. Yazı kenarları ile harf aralarında kalan bazı boşluklar penç yaprak ve dilimli rumi motifleriyle doldurulmuştur. (Fotoğraf 66)

I-6 Nolu Çini Pano



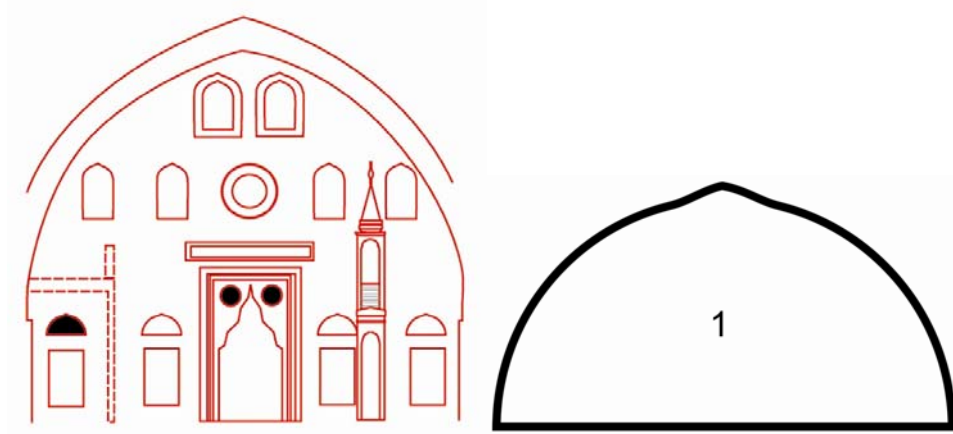
Çizim 32. I-6 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 67. Mihrabın Sol Tarafında Bulunan Çini Pano(I-6)

Cami Harim kısmı mihrap bölgesinin solundaki kaş kemer formundaki pencere alınlığında bulunan çini pano, gerek yazı karakteri gerekse bezeme açısından diğerlerinden farklıdır. Alınlıkta mavi renkli zemin üzerine celi kalemle muhakkak tarz “**Besmele**” ibaresi yazılıdır. Hattat sağ ve sol taraftaki harf yoğunluğunu dengelemek için Bismelenin “b” harfini Lafza-i Celal’in “elif” harfi kadar uzun tutarak farklı bir estetik değer uygulamıştır. Mimari eserlerde bu tarz besmele yazımına nadiren rastlanılır. İbarenin üst kısmında oluşan boşluğun tam ortasına rumi bir tepelik, yanlarına ise “lâm” ve “elif” harflerinden çıkış yapan yapraklar yerleştirilmiştir. İstifin etrafında kalan diğer boşluklar da kıvrımlı yaprak ve penç motifleriyle doldurulmuştur. Çini alanı çevreleyen bordür, dış mekan çinili pencere alınlıklarında uygulanan bordürle aynıdır. (Fotoğraf 67)

I-7 Nolu Çini Pano



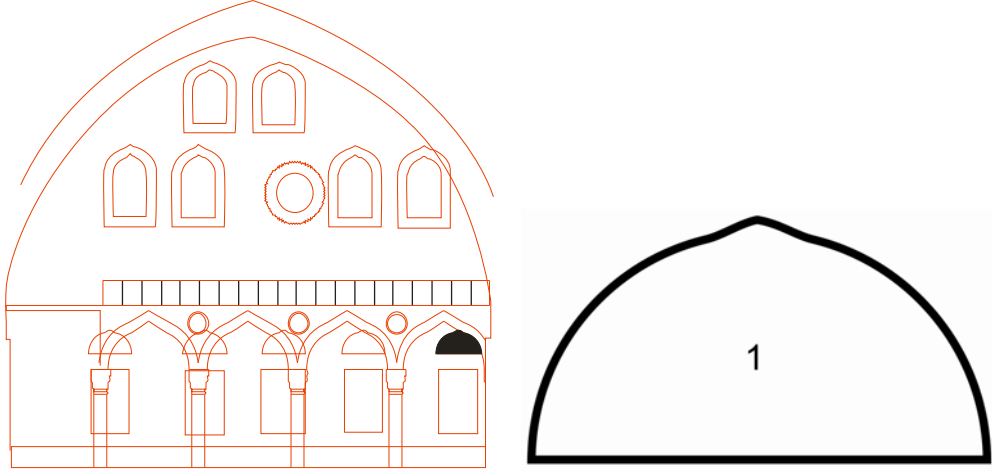
Çizim 33. I-7 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 68. Mihrabın Soldan İkinci Tarafında Bulunan Çini Pano(I-7)

Cami Harim kısmı mihrap bölgesinin bitiminde soldan birinci panodur. Kaş kemer formundaki pencere alınlığında görülen çini panoda celi sülüs yazı ile “Haşr Sûresi”nden ayet yazılıdır. İç mekanda I-7 ile I-12 olarak nitelendirilen çinili panolarda “Haşr Suresinin” son üç ayeti yazılmıştır. I-7 panosunda 22. ayet başlamaktadır. Zemin mavi renkte olup harfler beyazdır. Panonun üst kısmında görülen desenin orta kısmına bir önceki panoda kullanılan rumi tepelik konulmuş olup, yapraklar tepeliğin ortabağından çıkar şeklinde düzenlenmiştir. Yazı karakterine bağlı olarak harfler arasından ve etrafında oluşan boşluklar, dilimli rumi ve küçük kıvrımlı yapraklarla dengelenmiştir. Panoda; “**Hüvallahüllezi La İlahe İlla Hu, Alimü**” ifadesi geçmektedir. (Fotoğraf 68)

I-8 Nolu Çini Pano



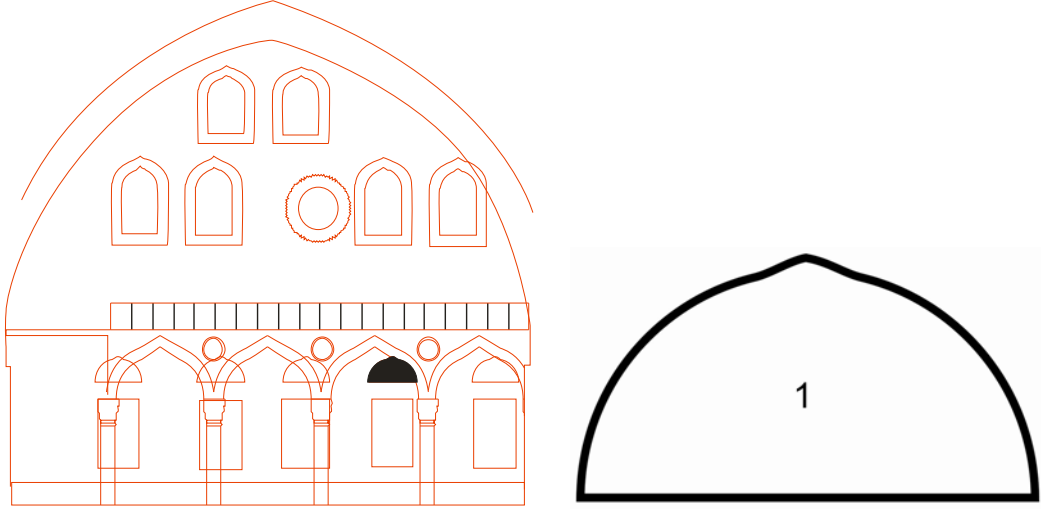
Çizim 34. I-8 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 69. Doğu Duvarında Sağ Baştaki çini Pano(I-8)

I-8 Nolu Çini Panoda celi sülüs yazı ile “Haşr Sûresi”nin bir ayeti yazılıdır. Tek satır istifli halindeki ibarenin üst kısmındaki boşluğun ortasına sekiz dilimli bir penç ile yanlarından çıkan kıvrımlı yapraklar yerleştirilmiştir. Altta her iki köşede simetrik kıvrımlı yapraklar görülmektedir. Ayrıca dilimli bir rumi motifi ile zemine simetrik yerleştirilmiş küçük penç motifleri de kompozisyonunun boşluk-doluluk dengesine yardım etmektedir. Panoda “**El gaybü veş-şehadetü, Hüver-rahmanürrahim**” ifadesi geçmektedir. (Fotoğraf 69)

I-9 Nolu Çini Pano



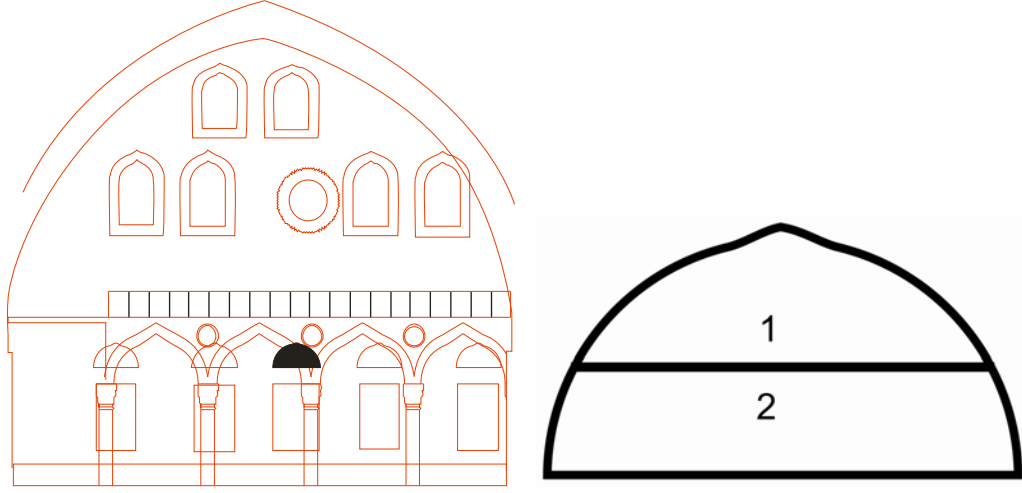
Çizim 35. I-9 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 70. Doğu Duvarı Sağdan İkinci Çini Pano(I-9)

I-9 Nolu Çini Pano doğu duvarında sağdan ikinci pencere üzerinde yer almakta olup celi sülüs yazı ile tek satır halinde “Haşr Sûresi”nin bir ayeti yazılıdır. Yazının üst kısmı, bir önceki çini panonun deseninde kullanılan penç motifi ile I-6 nolu çini panoda uygulanan “Lam” harfi ile “Elif” harfinden çıkarılan yaprak motifleri ile bezenmiştir. Desen $\frac{1}{2}$ simetriktir. Bordür ise diğerleriyle aynı deseni taşımaktadır. Panoda “ **Hüvallahüllezi La İlahe İlla Hu, El melikü**” ifadesi geçer. (Fotoğraf 70)

I-10 Nolu Çini Pano,



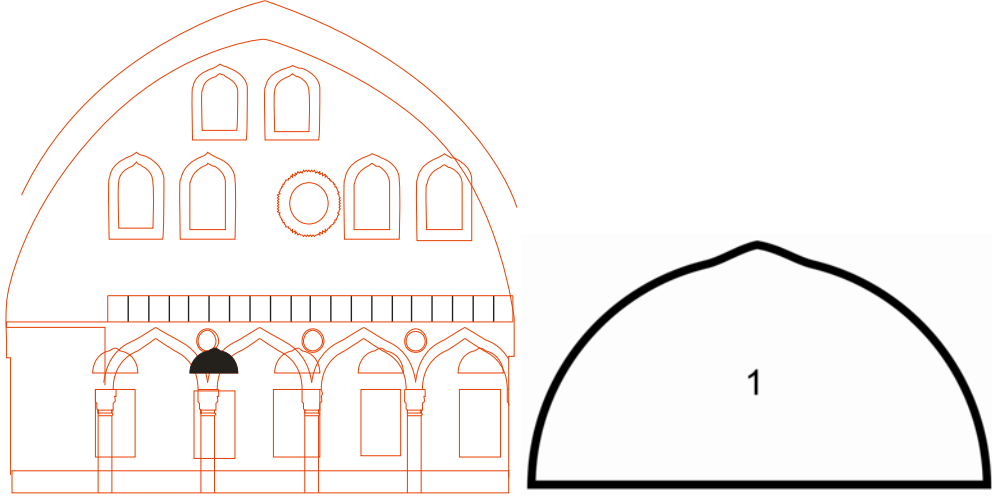
Çizim 36. I-10 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 71. Doğu Duvarı Sağdan Üçüncü Pano(I-10)

Camii, Harim kısmında doğu duvarı sağdan üçüncü pencere üzerinde yer alan panodur. Celi sülüs yazı ile “Haşr Sûresi”nden bir ayet yazılıdır. Ancak ayetin yazılı olduğu karoların yerleştiriliş sırası bozuk ve yanlışır. Anlaşıldığı üzere iki farklı panonun karoları yanlışlıkla bir araya getirilmiş olduğu görülmektedir. Bu yüzden harf karakterleri birbirlerine girmiştir. Panonun üst kısmındaki üçgen alan üzerine ortada katmerli çark-ı felek motifinden çıkan yapraklar desen olarak uygulanmıştır. Kompozisyon $\frac{1}{2}$ simetriktir. İbarenin harfleriyle desen arasında oluşan boşluklar, yaprak ve rumi motifleriyle doldurulmuştur. Bordür diğerleriyle aynı desendedir. Panoda çini karolar doğru olarak yerleştirilmiş olsa idi “**El-Kuddüs-selamü’l Mü’minü’l Müheyminü’l Azizü’l Cebbarü’l Mütekebbir, Sübhanallahi Amma Yüşrikûn**” ifadesinin olması gerekirdi. (Fotoğraf 71)

I-11 Nolu Çini Pano



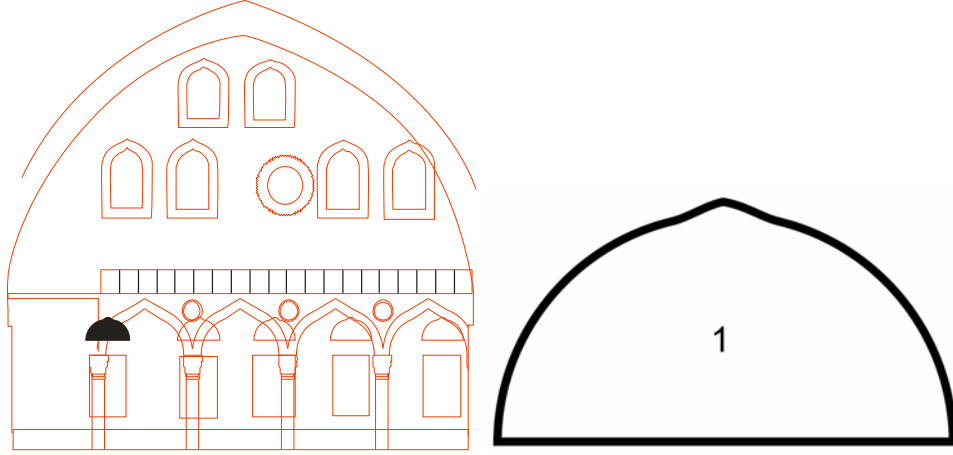
Çizim 37. I-11 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 72. Doğu Duvarı Sağdan Dördüncü Çini Pano(I-11)

Harim doğu duvarında sağdan dördüncü pencerenin alınlığında yer almaktadır. Panoda “Haşr Sûresi”nden bir ayet yazılıdır. Yazının üst kısmındaki alanda I-8 ve I-9 nolu çini panoların deseninde kullanılan penç motifi, sanatkar tarafından farklı bir şekilde levhanın simetri eksenine üzerine yerleştirilmiştir. Yazının etrafındaki kalan boşluklar yine penç, yaprak ve yalın rumi motifleri ile dengelenmiştir. Bordür diğer panolarla aynı desenlidir. Panoda **“Hüvallahül Hâlikül Bâriül Musavviru Lehül Esmâü’l-hüsna, Yüsebbihü Lehü Ma Fi”** ifadesi geçmektedir. (Fotoğraf 72)

I-12 Nolu Çini Pano



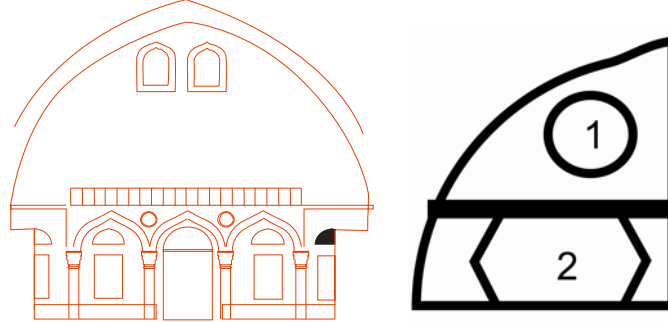
Çizim 38. I-12 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 73. Doğu Duvarı Sağdan Beşinci Çini Pano(I-12)

I-12 Nolu Çini Pano doğu duvarı sağdan beşinci pencerenin alınlığı üzerinde yer almaktadır. Üzerinde “Haşr Sûresi”nin son ayeti yazılıdır. Celi sülüs kalemle yazılan ibarenin kenarlarında kalan boşluklar penç ve yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Üst kısımdaki üçgen alanda I-5 ve I-6 nolu panoların deseninde görülen rumi tepelik motifine alt kısımdan eklemeler yapılarak farklı bir desenmiş gibi çizilmiştir. Alt bölgede görüldüğü üzere düşen karonun yerine yapılan ilave, panoya restorasyon sırasında eklenmiş olmalıdır. Bordür diğer panolarla aynı desenlidir. Panoda “ **Essemavati vel ard. Ve hüvel azizül-hakim**” ifadesi geçmektedir. (Fotoğraf 73)

I-13 Nolu Çini Pano



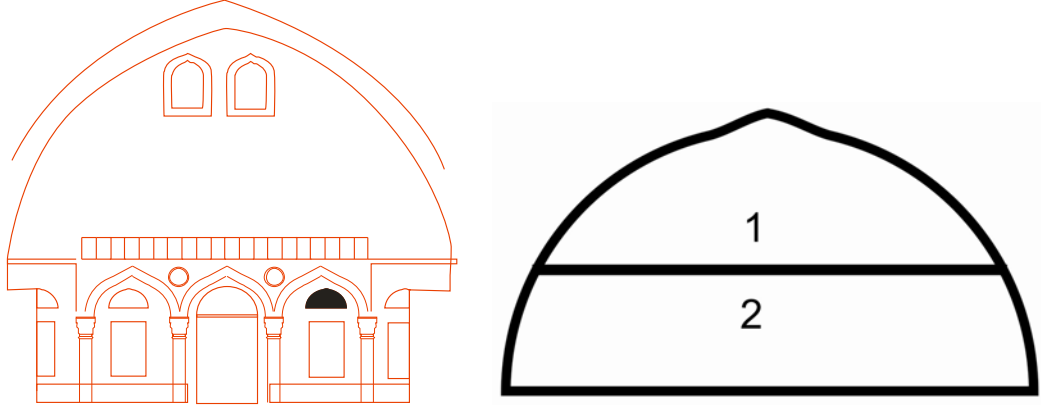
Çizim 39. I-13 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 74. Giriş Kapısının Sağ Tarafında Köşede Bulunan Çini pano(I-13)

I-13 Nolu Çini Pano Harim’e girerken giriş kapısının sağ tarafından köşedeki pencere duvarına yerleştirilen dik üçgenimsi panodur. Pano üzerindeki bezemeler, iki bölüm halinde düzenlenmiştir. Üst kısmın tam ortasında, son cemaat yeri pencere alınlıklarında da görülen ve içinde **İhlâs** suresinin yazılı olduğu madalyon vardır. Madalyonun üç köşesine yerleştirilen ayırma rumi motifleri arasına hatayi grubu motiflerden oluşan pençler ve dilimli yaprak motifleri yerleştirilmiştir. Zemin türkuvaz renktedir. Motiflerde kırmızı renk kullanılmıştır. Beyaz cetvellerin ayırdığı panonun alt kısmında görülen kitabe de, muhtemelen, caminin çini panolarındaki hat ibarelerini hazırlamış olan, hattatın ismi “**Ketebe hû el-fakir Mustafa Resmî İzniki**” olarak celi talik yazı ile yazılmıştır. Kitabenin köşelerinde ¼ simetrik rumi kompozisyon yer almaktadır. Camilerde pencere alınlıklarına veya kuşaklara yazılan yazıların hattatının imzası nadir görülen bir durumdur. Bu özelliği sebebiyle, Elmalı Ömer Paşa Camii çini panoları, araştırmacılar için kıymetli ve bir birinci elden kaynaktır. Mustafa İzniki isminin devrin arşiv kayıtlarından araştırarak daha önemli bilgiler elde edilmesi mümkündür. (Fotoğraf 74)

I-14 Nolu Çini Pano



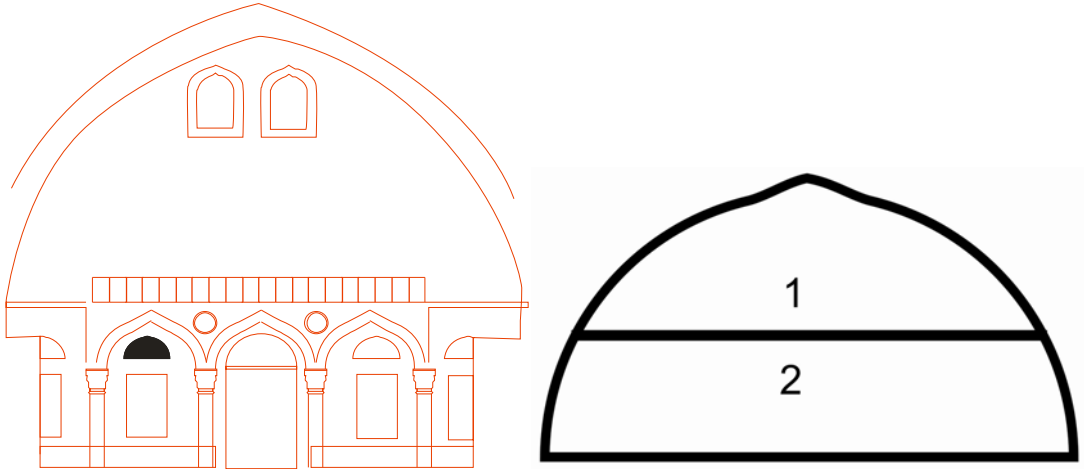
Çizim 40. I-14 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 75. Giriş Kapısının Sağ Tarafında Bulunan Çini Pano(I-14)

I-14 Nolu Çini Pano Harime girerken giriş kapısının sağ tarafından bulunan pencerenin alınlığı üzerinde bulunmaktadır. Mavi renkli zemin üzerine yazılan Hadis-i Şerif ”El Müminü Fil Mescidi Kessemeki fi’l-mai” ibaresi, celi sülüs yazı ile iki satır halinde düzenlenmiştir. Yazılarda iki farklı kalem kalınlığı kullanıldığı görülmektedir. Üst kısımda, dikey harflerin bordüre doğru taşıdığı dikkati çekmektedir. Giriş bir şekilde yazılan ibarenin harf aralarında kalan boşluklar bazı yerlerde yaprak ve yalın rumi motifleriyle bazı yerlerde ise tirfil, tırnak gibi hat sanatında kullanılan süsleme işaretleriyle doldurulmuştur. Panonun zemini mavi renklidir. Yazılar ve diğer motifler beyaz renktedir. Çini panoyu çevreleyen bordür diğer bordürlerle aynı desendedir. Panonun birinci satırındaki Hadis-i Şerif’te “**El Müminü Fil Mescidi Kessemeki fi’l-mai**” ibaresi geçmektedir. Türkçesi; “**Mesciddeki Mümin Sudaki Balık Gibidir**” anlamını taşımaktadır. İkinci satırda ise “**Rabbenâ Mâ-Halakte Hâzâ Bâtilân, Subhaneke Fekınâ Azâben-Nâr** ” ifadesi geçmektedir. (Fotoğraf 75)

I-15 Nolu Pano



Çizim 41. I-15 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 76. Giriş Kapısının Sol Tarafında Bulunan Çini Pano(I-15)

Pano Harim'e girerken giriş kapısının sol tarafında bulunan pencerenin üzerinde yer almaktadır. "El Münafiku Fil-Mescidi Ke't Tayri Fil Kafesi" Hadis-i Şerif'i mavi renkli zemin üzerinde beyazla celi sülüs ve celi talik yazıyla yazılmıştır. Üst kısımda yer alan celi yazı ile alt kısımda yer alan talik yazı satır düzeni halinde yazılmamış olup daha çok girift bir istif görüntüsü vermektedir. Muhtemelen yazılar üzerinde uzun soluklu bir ön çalışma yapılmadan doğrudan çiniler üzerine uygulandığı düşünüle bilinir. Pencere alınlığının hacmine göre hazırlandığı görülen levhanın harfleri bordüre doğru taşmakta, bazı yerlerinde ise harflerin yarım bırakıldığı görülmektedir. Sağ üst kısmının restorasyon geçirdiği, buradaki motifin yarım kalmasından anlaşılmaktadır. Burada ilginç olan husus levhanın alt kısmında celi tali yazı ile beyitler halinde yazılan ibarenin dış kapının solundan ikinci çini pano (D-4) deki ibare ile aynı olmasıdır. Ancak ibare bu levhadaki alana sığdırılamamış harfler dışarı taşkınlık yapmıştır. Ayrıca üstteki celi sülüs yazı

ibaresinde talik yazıda olduğu gibi okutma ve süs işaretlerini olmayışıdır. Bu panoda da harf aralarındaki boşluklar yaprak motifleriyle doldurulmuştur. Bordür diğer panolarda görülen bordürler aynıdır. Panoda ;

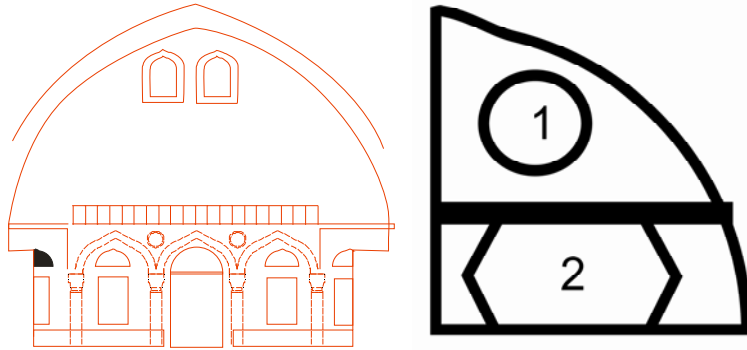
*** El Münafıgu Fil Mescidi Ke't Tayri Fi'l-Kafesi,**

(Türkçesi: Camideki Münafık Kafesteki Kuş Gibidir.)

‘Tavk-ı Ta’at Bağlayıp Ifrit-i Nefsin Boynuna

Asaf-ı Akla Riayet Kıl! Süleymanlık Budur” ifadesi geçmektedir.
(Fotoğraf 76)

I-16 Nolu pano

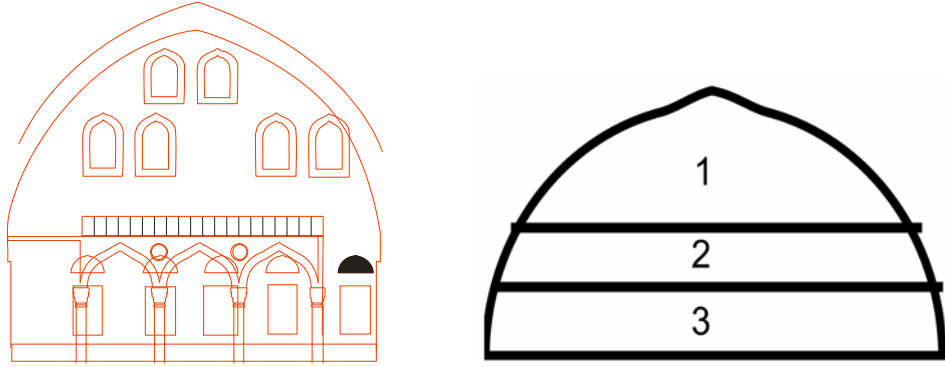


Fotoğraf 77. Giriş Kapısının Sol Tarafında Köşede Bulunan Pano(I-16)

I-16 nolu pano Harim’e girerken giriş kapısının sol tarafındaki köşede bulunan duvar üzerine yerleştirilen dik üçgenimsi çini panodur. Pano üzerindeki bezemeler iki bölüm halinde düzenlenmiştir. Üst kısmın tam ortasında, son cemaat

yeri pencere alınlıklarında da görülen ve içinde “İhlâs Suresi” nin yazılı olduğu madalyon vardır. Madalyonun üç köşesine yerleştirilen ayırma rumi motifleri arasına hatayi grubu motiflerinden pençler, yapraklar ve goncagül motifleri yerleştirilmiştir. Zemin türkuvaz renktedir. Rumi ve hatayi grubu motifler beyaz ve kırmızı renk ile boyanmıştır. Beyaz kalın cetvelin ayırdığı panonun alt kısmında görülen celi talik kitabede camiye yaptıran Ömer Paşa’nın adı kayıtlıdır. Kitabenin köşelerinde hurde rumi motiflerinden oluşan ¼ simetrik kompozisyon çalışılmıştır. Panonun bordürü diğer çini panolardaki bordürlerle aynıdır. Panon sağ tarafından görüldüğü üzere bir kısım karonun tahrip olduğu dikkati çekmektedir. Panoda “**Sahibu’l-hayrat Hazreti Ömer Paşa Yesserallahü ma-yeşâ**“, ifadesi kayıtlıdır. (Fotoğraf 77)

I-17 Nolu Çini Pano



Çizim 43. I-17 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 78. Batı Duvarının Sağ Tarafında Bulunan Çini Pano(I-17)

I-17 Nolu çini pano Harim kısmının batı duvarının sağ tarafındaki pencerenin alınlığında bulunmaktadır. Çini panoda iki farklı sülüs kaleminin kullanıldığı, yazıların üst kısmında bir Hadis-i Şerif, altta iki iki satırlık Türkçe bir beyit yazıldığı görülmektedir. Satır aralarında cetvel yoktur. Ancak, birinci satır ile ikinci satırı

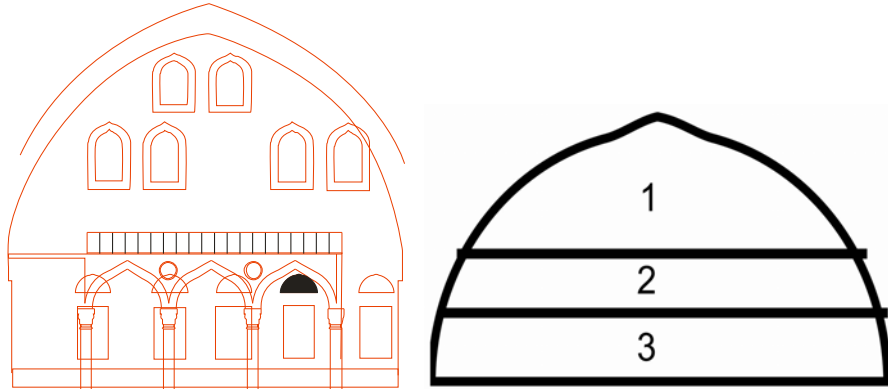
ayırmak için $\frac{1}{2}$ simetrik rumi ve yaprak motiflerin dönüşümlü olarak sıralanmıştır. Birinci satırın üst kısmındaki kavisli üçgen alana $\frac{1}{2}$ simetrik rumi bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Desenin, hadis ibaresindeki harflerin girinti ve çıkıntılarının meydana getirdiği alana göre düzenlendiği görülmektedir. Çini karoların zeminlerindeki ton farklılıklarının sebebi geçirmiş olduğu restorasyondan kaynaklanması olasıdır. Bu panoda da harfler arasındaki boşluklar tırnak, tirfil, rumi ve yaprak motifleriyle dengelenmiştir. Bordür deseni diğer çini panolardaki desenle aynıdır. Bu pano da

“Allahümme ahfez cemiü sevakini haze’ddari ve’l buyût “

“Ana nisbet şâh-ı gül dedikleri küllihâ bir diken,

“Seyredeydi ger bu ustâdâne kasrın nakşını” ifadeleri geçmektedir.(Fotoğraf 78)

I-18 Nolu Çini Pano



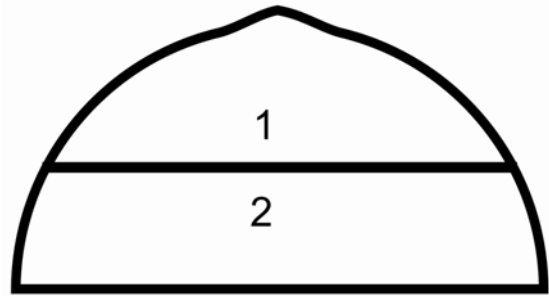
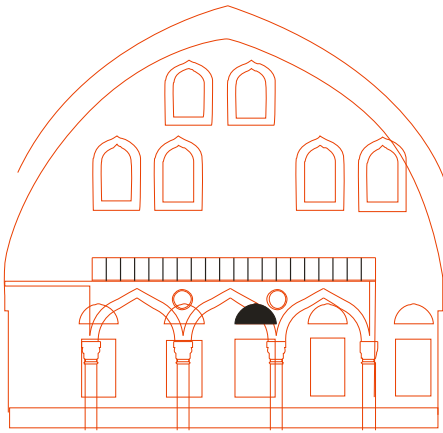
Çizim 44. I-18 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 79. Batı Duvarı Sağdan İkinci Çini Pano(I-18)

I-18 Nolu çini pano Harim'in Batı duvarı sağdan ikinci pencere alınlığı üzerinde yer almaktadır. Bu panoda da iki farklı sülüs kalemin kullanıldığı, yazıların birinci satırında **“Ve tevâbiha min şerrî cemi'i mahlûkâtüke yâ hayyu ve yâ kayyüm ”** yazılı olan bir dua cümlesi, alt kısımda da iki satırlık Türkçe **“Şerr-i kasirinin komazdı yerde nakşın güh-gere, Her katre kaçan kim bâr olunsa bu kasirin haşmeti. ”** yazılı bir beyit görülmektedir. Dua cümlesinin başlangıç kısmı yazılırken harfler daha farklı bir şekilde dağılım gösterirken satır sonlarına doğru daha birleşik ve sık halde yazılmıştır. Satır aralarında cetvel yoktur. Ancak satırları ayırmak için $\frac{1}{2}$ simetrik rumi ile yaprak motifleri sıralı bir şekilde cetvel gibi yerleştirilmiştir. Birinci satırın üst kısmındaki kavisli üçgen alana $\frac{1}{2}$ simetrik rumi bir kompozisyon yerleştirilmiştir. Desenin, dua cümlesindeki harflerin girinti ve çıkıntılarına göre düzenlendiği dikkati çekmektedir. Üst kısımda karoların bir kısmı düşmüş olsa da dikkatli bir gözle incelendiğinde desen, bir önceki çini pano (I-17) da işlenen desen ile aynı olduğu görülmektedir. Dua cümlesinin başlangıcına ortasını yaprak motifini delerek geçtiği bir penç motifi dalı yerleştirilmiştir. Harfler arasında kalan boşluklar, yaprak ve rumi motifleri yanında hat sanatında kullanılan tırnak ve tirfil gibi süs işaretleriyle dengelenmeye çalışılmıştır. İkinci beyitin başındaki “Her” kelimesinin üst kısmına konulan yaprak motifi ile “he” harfinden sapı çıkarılan ve aşağı doğru kıvrılan rumi motifi, satırın tek sıra halinde görünmesine yardım etmekte, yazıyı yazan kadar deseni yapan ustanın Resimsel değerleri ne kadar yerinde ve ustalıkla kullandığını göstermektedir. (Fotoğraf 79)

I-19 Nolu Çini pano



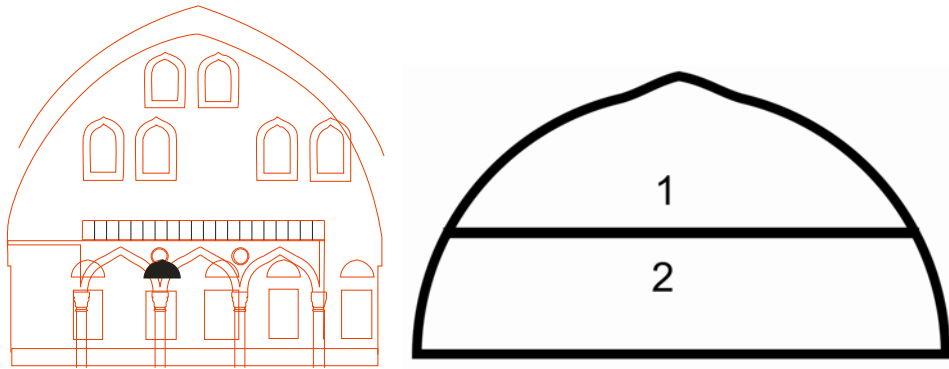
Çizim 45. I-19 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 80. Batı Duvarı Sağdan Üçüncü Çini Pano(I-19)

I-19 Nolu çini pano Harim kısmının Batı duvarı sağdan üçüncü pencere alınlığı üzerinde yer almaktadır. Bu panoda yazıların kalınlığı farklıdır. Birinci satırda zemin üzerinde celi sülüs yazı ile “**El- Mü’minü fi’l-mescidi kessemeki fi’l-mâi** ” bir dua cümlesi yazılmıştır. Altta ise muhakkak yazı ile iki satırlık Türkçe “**Görse zevkin bir garip eyler ferâmüş-ı vatan / zevki pür-nürdan dahi olurdu bu me’vada gör**” bir beyit yazılıdır. En üstte iri bir penç motifi ile yanlardan yaprak motiflerinin çıkarıldığı basit bir desen vardır. Harfler arasında kalan boşluklar rumi motifleriyle dengelenmiştir. (Fotoğraf 80)

I-20 Nolu Çini Pano



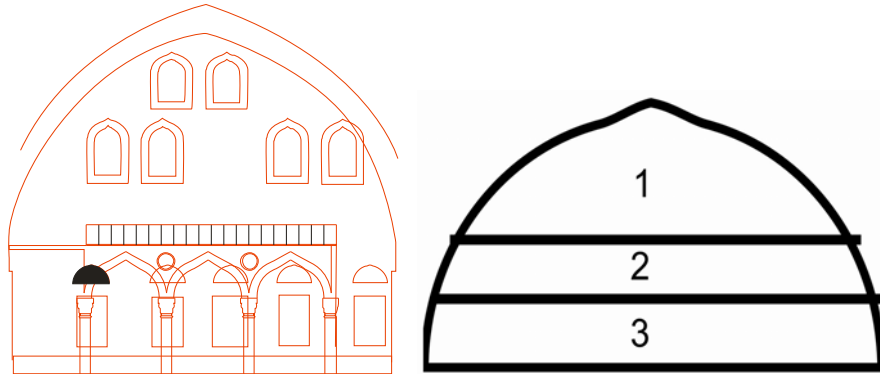
Çizim 46. I-20 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 81. Batı Duvarı Sağdan Dördüncü Çini Pano(I-20)

I-20 Nolu çini pano Harim kısmının Batı duvarı sağdan dördüncü pencere alınlığı üzerinde yer almaktadır. Bu panoda da yazıların kalem kalınlığı farklıdır. Çini panoda I-15 nolu panonun ilk satırında da yazılmış olan ibarenin burada tekrar Celi sülüs yazı ile yazılmış “**El-münafiku fi'l-mescidi ket-tayri fi'l-kafesi**” ibaresinin yer aldığı görülmektedir. Altta kalem kalınlığı daha ince olan sülüs yazıda Türkçe iki satırlık “**Saçılur gül gibi güya havza berk-i yâsemen, Cenneti nice vasf edemez, itsün ol me'vâda güher**” yazılı beyit bulunmaktadır. Panonu en üstünde bir önceki panoda görülen penç motifi küçük farklı ilavelerle burada yeniden kullanılmıştır. Yazı aralarında boşluklar bir önceki panoda olduğu gibi rumi ve yaprak motifleriyle dengelenmiştir. (Fotoğraf 81)

I-21 Nolu Çini Pano



Çizim 47. I-21 Nolu Panonun Plandaki Yeri

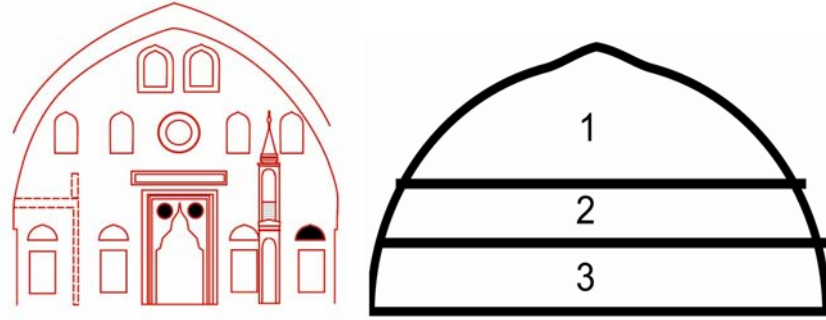


Fotoğraf 82. Batı Duvarı Sağdan Beşinci Çini Pano(I-21)

I-21 nolu çini pano harim kısmının batı duvarı sağdan beşinci penceresi üzerindeki alınlıkta yer alır. Çini pano beyaz renkli cetvellerle üç kısma bölünmüştür. Birinci kısımda $\frac{1}{2}$ simetrik rumi bir desen vardır. Beyaz renkli rumiler siyah renkle hurdelenmiş olup, orta kısmın zemini farklıdır. İkinci kısımda tek sıra halinde lacivert zemin üzerine beyaz celi sülüs hattıyla “**Kelime-i Tevhid**” ibaresi yazılıdır. Yazı karakteri olarak iki farklı kalem kalınlığı görülmektedir. İbarenin başlangıç ve satır sonunda hatayi grup çiçek motiflerinden oluşan sade desenler görülür. İkinci satırda “**Selamün Aleyküm bimâ sabertüm Fe-ni’me ukbe’d-dâr**” ibaresinin kalem ağzı daha farklı olup daha kalın tutulmuştur. İbarenin başlangıç ve son kısmında dikey harflerin boyuna uygun olarak, yaprak dilimleri arasına penç ve mineler yerleştirilen uzun birer yaprak vardır. Harf aralarındaki boşluklar küçük basit yapraklarla dengelenmiştir. “Aleyküm” kelimesinin “Kef” harfiyle “Ukbe’d-dâr” kelimesinin çanağı ters yöne dönerek uzatılan “b” harfi gayri ihtiyari atılmaya hazır bir ok pozisyonuna dönüşmüştür. Yazı zemininde ve harflerin renginde görülen farklılıklar, ya restorasyon izlerinden yada çininin pişiriminden ileri geliyor olsa gerektir. Panoyu çevreleyen bordür deseni, diğer panodakiler ile aynıdır.

Panonun Okunuşu; Birinci Satırda “**La İlahe İllallah Muhammedün Resulullah**” ve ikinci satırda ise “**Selamün Aleyküm bimâ sabertüm Fe-ni’me ukbe’d-dâr**” ibareleri geçmektedir. (Fotoğraf 82)

I-22 Nolu Çini Pano



Çizim 48. I-22 Nolu Panonun Plandaki Yeri

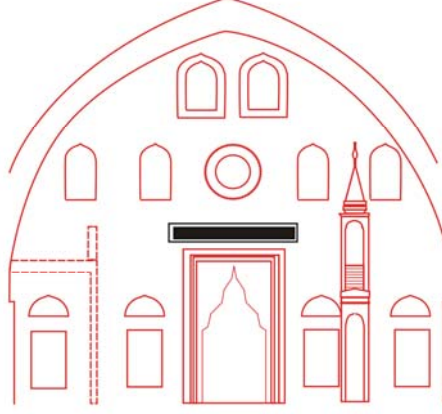


Fotoğraf 83. Mimberin Sağ Tarafında Bulunan Çini Pano(I-22)

I-22 Nolu çini desen pano Harim kısmındaki mimberin sağ tarafındaki pencerenin üzerindeki alınlıkta yer alır. Pano desen ve kalem kalınlığı farklı yazılar ile üç kısım halinde düzenlenmiştir. En üstte kavisli üçgen alanda $\frac{1}{2}$ simetrik bir rumi kompozisyon olup, desenin alt kısmı “**Kelime-i Tevhid**” ibaresinin harf girinti ve çıkıntılarına göre ayarlanmıştır. Beyaz renkli rumilerle hurdelenen motifler, iki farklı zemin üzerinde yer alırlar. İkinci kısma yerleştirilen celi sülüs “Kelime-i Tevhid” ibaresi, yanlarından rumi kompozisyon ile sarılmıştır. Yazılar arasında cetvel olmamakla birlikte, iki satır arasında bırakılan zemin boşluğu bu intibayı vermektedir. Üçüncü bölümde kalem ağzı daha geniş tutulan ve lacivert renk zemin üzerine beyaz renkli celi sülüs hatla yazılan “**Ali İmrân** “ suresinden bir ayet yer almaktadır. Harf aralarındaki boşluklar basit yapraklar ve hat sanatında kullanılan tırnak ve tirfil gibi süs işaretleriyle dengelenmiştir. Panonun sol üst tarafının zaman aşımına bağlı olarak nemle tahrip olduğu görülmektedir. Panoyu çevreleyen bordür diğer panolarda görülen desenin aynıdır. Panoda Kelimeyi Tevhid (**La İlahe İllallah Muhammedün**

Resulullah) ve Âl-i İmran suresinden “**Rabbena Ma-halakte Haza Batılan Subhaneke Fekına Azabe’n-nar**” ibareleri geçmektedir. (Fotoğraf 83)

I-23 Nolu Çini Pano



Çizim 49. I-23 Nolu Panonun Plandaki Yeri



Fotoğraf 84. Mihrabın Tam Üzerinde Bulunan Çini Pano(I-23)

Mihrabın üst kısmındaki yatay dikdörtgen alan üzerinde görülen çini panoda lacivert renk zemin üzerine beyaz renk sülüs yazı ile “**Ayet-el Kürsî**” yazılıdır. Ferah bir satır istifi olarak başlayan ayet-i kerime, satırın sonlarına doğru yoğun bir şekilde girift bir formda yazılarak bitirilmiştir. Bazı harf aralarında kalan boşluklar küçük dilimli yapraklar ile doldurulmuştur. (Fotoğraf 84)

II.5. Ömer Paşa Türbesi

Türbe duvarında verilen bilgilere göre eser Ahi Baba Türbesi olarak ifade edilir. Ömer Paşa Camii'nin güneydoğu duvarına bitişik şekilde inşa edilmiştir. Kitabesi olmadığı için yapım tarihini gösteren bir veri de yoktur. Ancak binanın malzeme, plan ve mimari özelliğine göre, külliye'nin yapımından daha sonraki yıllarda yapılmış olduğu, kapısında duran kitabesinden ve serigrafi tekniği ile tasarlanarak yüzeye yapıştırılmış olan çini motifli fayanslardan anlaşılmaktadır. Mimari belli değildir. Banisi muhtemelen Ketenci Ömer Paşa olmalıdır.

Bina, Camii'nin güneydoğu duvarına bitişik olup hiçbir mimari özellik taşımayan basit ve sade bir yapıdır. Malzemesi her ne kadar da camiye benzetilmeye çalışılmışsa da daha kalitesizdir veya taşların üzeri sarı bir boya ile boyandığından öyle görünmektedir.

Türbe kare bir kaide üzerinde yükselir. Doğu yüzünde madeni şebekeli dikkörtgen bir penceresi, kuzey yüzünde ise hemen hemen pencere yüksekliğinde zeminden yukarıda bir giriş kapısı bulunmaktadır. Türbe aynı zamanda Caminin içteki penceresi ile karşılıklıdır. Kubbesi betonarme olarak basık ve basit bir biçimde düzenlenmiştir. Kubbe kasnağı yoktur. Beden duvarlarının bitiminde dört cephede oluşturulan duvar çıkıntıları ile saçak görünümü verilmiştir. Binada hiçbir bezeme unsuru yoktur.⁹⁷ (Fotoğraf 85)

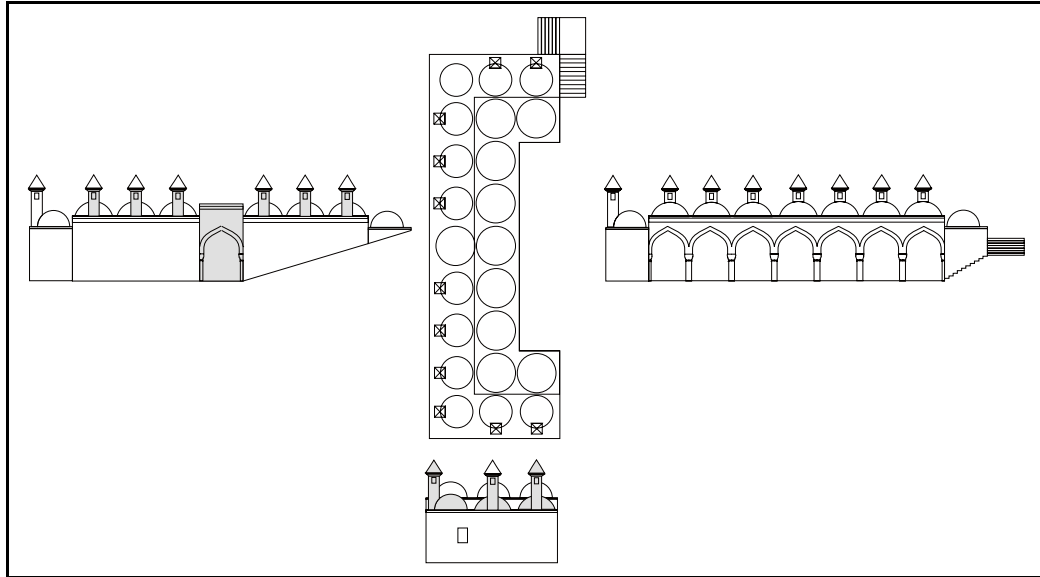


Fotoğraf 85. Ömer Paşa Türbesi

⁹⁷ Semavi EYİCE, "Ömer Paşa" Maddesi , s.80.

II.6. Ömer Paşa Medresesi

Medrese, Cami'nin karşısında yer alan "U" biçiminde bir düzene sahip yapıdır. Bina uzun süre harap durumda kalmış, ancak yakın tarihlerde Vakıflar İdaresi tarafından restore edilmiştir. Kubbeli hücrelerin önünde üstleri birer kubbeyle örtülmüş sivri kemerli bir revak dolaşmaktadır. Medresenin eşit büyüklükteki on üç hücresinden birinin dersane olarak diğerlerinden daha büyük ve daha yüksek kubbeli inşası gerekirken bu gerçekleşmemiştir. Ayrıca Camii'nin önünde yer alması bakımından Mimar Sinan yapısı bazı külliyelerde uygulandığı gibi cami avlusunun bir tarafını sınırlayan bir yapı geleneğinin temsilcisidir. Yapı bugün kütüphane olarak kullanılmaktadır.⁹⁸ (Çizim 50)



Çizim 50. Ömer Paşa Külleyisinin Zemin Üzeri Tam Kesiti

Ömer Paşa Medresesi, Camii'nin karşısında bulunmakta olup, batıdan Cumhuriyet Caddesine, kuzey ve doğudan ana cadde ile sınırlıdır.

Mimarı belli olmayıp bânisi Ketenci Ömer Paşadır. Yapı iki onarım geçirmiştir. İlk onarım 1971 yılında yapılmış olup bu onarımla odaların demir kafes şeklindeki kapıları kaldırılarak bugünkü ağaç kapılar eklenmiş, revak bölümündeki zemin taşları oldukça harap olduğundan yenilenmiş, sütunların arası cam ve ağaç gergilerle kapatılarak revak kısmı koridor şekline dönüştürülmüştür.⁹⁹

⁹⁸ Semavi Eyice; "Ömer Paşa maddesi", s.80

⁹⁹ Semavi Eyice; "Ömer Paşa maddesi", s.80

İkinci onarım 1984’de yapılmış bu onarımla ise sadece lambriyerler değiştirilmiştir. Bu onarımların dışında yapıdaki diğer kısımlar orijinal olarak günümüze gelebilmiştir.

Büyük bir bölümü kesme taştan yapılan yapının sadece revak kemer ve kemer köşeliklerinde tuğla malzeme kullanılmıştır.

Yapı U biçiminde bir plana sahip olup, dershanesi yoktur. Medreseye giriş yarım daire kemerli bir kapı ile sağlanmıştır. Giriş kapısına alttan merdivenle inilmektedir. Girişin iki yanında kemerin oturduğu, süslemeye benzeyen başlıkları, içe doğru çıkıntı yapan yapı unsurlarına yer verilmiştir. Ayrıca kapı beden duvarlarının üzerinden üste de taşıntı yapmaktadır.

Girişten hemen sonra kubbeyle örtülü kısım, kapıyla aynı yükseklikte, beden duvarlarından üst kısmına doğru taşmaktadır. Kubbenin hemen altından dört sıra merdivenle revak bölümüne geçilir.

Revak kısmı sekiz mermer sütuna oturmakta olup dokuz kubbeyle örtülüdür. Sütunlar birbirlerine sivri kemerlerle bağlanmış, kemer ve köşeliklerinde tuğla malzeme kullanılmıştır.

Kemerler dışında diğer yüzeylerde tuğlalar enine düzenlenmişken kemerlerde dikine konularak cephe üzerinde doku oluşturulmaya çalışılmıştır. Sütun başlıkları mukarnas şeklinde kabaca pahlanarak yapıya uydurulmuştur. Medrese giriş kapısının tam karşısına denk gelen kemer açık bırakılarak, ortadaki kubbenin sağından ve solundan birer kapı açılıp koridor şeklindeki kubbeli revak bölümü kütüphaneye çevrilmiştir. Sağdan girilen kısım çocuk kütüphanesi, soldan girilen kısım ise Halk Kütüphanesi olarak işlevini sürdürmektedir.¹⁰⁰

Ömer Paşa Medresesi’nin odaları simetrik olarak yerleştirilmiş olup ortadaki kubbeli bölümü on iki hücreye yer verilmiştir. Hücrelerin üzerleri kubbelerle örtülüdür. Her hücreye giriş, revak bölümüne bakan sivri kemer alınlıklı dikdörtgen kapılarla sağlanmış, kapının hemen arkasında da yine sivri kemer alınlıklı madeni şebekeli pencerelere yer verilmiştir. Medrese hücrelerinin caddeye bakan yüzleri ise batı uçtaki hücrelerin dışında tamamen sağır niş şeklindedir. Her hücrenin içinde

¹⁰⁰ a.g.m.,s.80

kuzey yüzde bir ocak ile iki yanında niş, üst örtüsünde ise konulması için dikdörtgen nişlere yer verilmiştir.¹⁰¹

Bütün kubbeler geçişler niş ile sağlanmıştır. Revak bölümündeki kubbeler daha büyük ve yüksektir. Bu yüzden medrese hücreleri daha alçakta ve aşağıya doğru meyillidir. Ayrıca hücrelerin üzerini örten kubbelerin her birine denk gelecek şekilde tuğla malzemeden on iki tane konik başlıklı baca yapılmıştır. Bugün, medresenin kuzey ve doğu yüze bakan duvar seviyeleri cadde ile aynı düzlemde bulunmaktadır.¹⁰² (Fotoğraf 86)



Fotoğraf 86. Medresenin Görünüşü

¹⁰¹ Semavi Eyice; “Ömer Paşa maddesi”,s.80

¹⁰² a.g.m. “, s.80.

II.7. Hamam

Türklerde hamamlar, Roma kökenlidir. Doğu'daki Roma ve Bizans hamam yapıları Batı'daki örneklerine göre daha az anıtsaldır. Küçük boyutlu hamamlar anıtsal olmaktan çok işlevsel yapılardır. Bu gelenek Araplar tarafından ve sonunda Anadolu'daki Türkler tarafından izlenmiştir. Müslüman dinî gelenekleri, temizliği önemli bir dinî görev olarak kabul ettiği için, Müslüman hükümdarlar ve ileri gelenleri kentlerde hamam inşaatına büyük önem vermişlerdir. Bu sebeple hamam, kentsel statünün bir simgesi haline gelmiştir.

Orhan Bey tarafından Bursa'da inşa ettirilen hamam, Osmanlı Türkleri tarafından inşa edilen büyük kentsel hamamların erken örneklerinden biridir. Bu yapı, daha sonra belirginleşen Türk hamam planlarındaki soğukluk, ılıkılık ve sıcaklık düzenini içerir. Türk toplumunda hamam vakfetme her zaman güncel bir sosyal programın parçası olarak sürdürülmüştür. Osmanlı imparatorluğu'nun önemli kentsel merkezlerinden Bursa, İznik, Edirne ve Bergama, Ayasluk gibi yeni fethedilen Batı Anadolu şehirleri, 15. yüzyılda hamam yapılarına verilen önemi gösteren örneklerdir.

Ketencizâde Ömer Paşa Külliyesi'nin bir hamamı olduğuna dair kesin bir bilgi yoktur. Evliya Çelebi Elmalı kasabasında beş hamamdan bahsetmektedir. Bunlardan Bey Hamamı'nın bu külliyenin bir parçası olması muhtemeldir. Ancak yayımlanmış olan plan, bilinen Osmanlı hamamları tipolojisine tam uymamaktadır. Sadece sıcaklık kısmı, köşelerinde halvet hücreleri olan dört eyvanlı tiptedir.

Elmalı Ömer Paşa Külliyesinde bulunan hamamın mimarı belli olmamakla beraber bânisi Ketenci Ömer Paşadır. Pars TUĞLACI eserinde şimdiye kadar “Beyler Hamamı” veya “Ağalar Hamamı” adı ile anıla gelmesini de ayrı ve özel bir yapı olduğuna bağlamaktadır. Bu görüşü destekler nitelikte olan hamamın ilk tapu kaydı şöyledir¹⁰³

Tapu kayıt no : 12/15

Tapu kayıt tarihi: Mart 1301 H (1890 M)

Mevki ve nev'i: Camii cedid, Hükümet civarında hamam.

¹⁰³ TUĞLACI, Pars; Osmanlı Şehirleri, Milliyet Yayınları, İst., 1985, s. 124.

Tapu kayıt şekli: Ber-mucib-i Sübut İdris Ağazâde Süleyman Ağa'ya.

Hamamın kitabesi yoktur. Evliya Çelebi seyahatnamesinde XVI. yy. sonu ile XVII. yy. başlarına vermektedir ¹⁰⁴

Tez aşamasında, Ömer Paşa Camii'nin İmamı Mehmet KOŞUK Bey'le ¹⁰⁵görüşülürken hamamın yapılışı ile ilgili bir rivayet olduğunu öğrendik ve bizde hamamın yapılış hikayesini buraya aktarmayı uygun bulduk. Efsaneye göre Ömer Paşa Camii'nin inşası sırasında işçilerden biri elindeki blok taşı duvar sırasına koymak için götürür, fakat taşı yerine koymayıp geri getirmesi ustanın dikkatini çeker. İşçiye neden böyle yaptığını sorar. O da temiz olmadığını bu yüzden taşı getirip tekrar yerine koyduğunu belirtir. Bunun üzerine ustabaşı cami inşasının bırakılıp tez elden hamama başlanması gerektiğini söyler ve cami bırakılıp hamamın inşaatına başlanır.

Bu tarih ve fikirlerin ışığında, hamamın dış cephelerinin moloz taş olması, külliye binalarından aynı olması, yapının mimari özelliklerinden çok ihtiyacı karşılamak maksadıyla yapıldığı söylenebilir.

Pars Tuğlacıya göre, üst örtüsü ve mimari özelliği bilinmeyen soğukluk bölümü, yol genişletilmesi nedeniyle yıkılıp betonla yeniden yapılmıştır. Ortasında bulunan şadırvan da yer darlığından kaldırılmıştır. Dikdörtgen bir plana sahip olan hamamla bugünkü soğukluk bölümü hiçbir mimari özellik göstermez.

Hamama giriş, Güney cepheden soğukluk ile ılıklığın birleştiği köşeden sağlanmıştır. Bugün soyunmalık (soğukluk) bölümünün üst örtüsü düz betondan olup üst katın batıya taşan bölümünün altına denk gelen kısımlar dükkân olarak işlevlerini sürdürmektedir. Soğukluk bölümünün tamamı betonarme olarak yapılmıştır.

Ilıklık bölümü, üç değişik örtü sistemi ile kapatılmış olup, bu bölümde örtü sistemleri birbirinden geniş kemelerle ayrılmıştır. Ortada kubbe sağda beşik tonoz solda ise aynalı tonoz ile örtülüdür. Güney duvarında sivri kemerle niş şeklinde değerlendirilmiş bir pencere vardır. Ilıklık bölümüne açılan giriş kapısının tam karşısından açılan diğer bir kapı ile sıcaklık bölümüne geçilir. Giriş kapılarının

¹⁰⁴ TUĞLACI, Pars; Osmanlı Şehirleri, Milliyet Yayınları, İst., 1985, s. 124.

¹⁰⁵ Mehmet Koşuk; Elmalı Ömer Paşa Camii İmamı, Röportaj Kasım, 2009.

üzerleri içte ve dışta dikdörtgen bir çerçeveli ve mukarnas kavsaralı olarak yapılmış olup mukarnaslar kaş kemer ile sınırlandırılmıştır.

Bugün kubbe içleri ve duvar yüzeyleri sarı bir boya ile boyandığından kemer ve mukarnaslar hemen hemen kapanmış gibidir.

Sıcaklık bölümü dört eyvanlı plan şemasında ele alınmış, eyvanlar aynalı tonozlarla, orta bölüm ve halvet hücreleri kubbelerle örtülmüştür. Halvet hücrelerine giriş eyvanları kesiştiği köşelerden açıklıklarla sağlanmış olup halvet hücrelerini örten kubbelere geçişler hamama girişte solda bulunan hücre haricinde, pandantiflerle değerlendirilmiştir. Diğer hücrede ise kubbeye geçiş elemanı olarak istiridyeyi andıran tromplar kullanılmıştır.

Orta mekânı örten kubbeye geçişler, dört sıra mukarnas ile sağlanmış bunların üstünde kubbe eteğini içten dolanan ters U şekilde nişlere yer verilmiştir. Halvet hücrelerini örten kubbelerde kasnak yokken orta mekânı örten kubbe sekizgen bir kasnak üzerine oturtulmuştur. Bu kubbe hem yüksek hem geniştir.¹⁰⁶

¹⁰⁶ TUĞLACI, Pars; Osmanlı Şehirleri, Milliyet Yayınları, İst., 1985, s. 125.

II.8. Elmalı Ömer Paşa Külliyesi ve Çağdaşı Diğer Yapılarla Kıyaslama

Klasik Osmanlı mimarisi üslubuyla yapılmış olan Ketenci Ömer Paşa Külliyesi Camii, Türbe, Şadırvan, Medrese ile külliyeyle ait olup olmadığı bir tartışma konusu olan hamamdan ibarettir.

Cami ile camiye bitişik türbe, şadırvan avlusu çevresinde dershanesi olmayan medrese ile karşılıklı olarak yer almaktadır.¹⁰⁷ Hamam ise simetrik olarak düzenlenen bu külliye binalarından ayrı bir yerdedir.

Ömer Paşa Külliyesi konum olarak külliye düzenlenişi bakımından Mimar Sinan'ın klasik dönem külliyelerinde uyguladığı plan şemasına çok benzer. Bu şemaya benzer en güzel örnek Sultan Ahmet meydanının alt tarafında Kadirga semtine yakın bir yamaçta yer alan (1571-72 M) tarihinde Esmâhan Sultan adına yaptırılan İstanbul/Kadirga Sokullu Külliyesi dir.¹⁰⁸ (Fotoğraf 87)



Fotoğraf 87. Kadırga Sokullu Külliyesi

Kadırga Sokullu Külliyesinde medrese camiye çok yaklaştırılmıştır. Ömer Paşa Külliyesinde ise cami ile medrese karşılıklı yer alır.

¹⁰⁷ ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimarisi, İst., 1986, s. 324.

¹⁰⁸ ARSEVEN, Celâl Esad; Türk Sanatı Tarihi, İst., 1954, s. 360.

Kadırga Sokullu Külliyesinde türbe ve hamama yer verilmemiştir. Bunların yerine güneyde taş duvarlarla Camii'den ayrılan tekke kısmı vardır. Ömer Paşa Külliyesi'nde ise türbe ve hamam bulunmaktadır.

II.8.1. Cami

Elmalı Ömer Paşa Camii (1610 M) yılında Ketenci Ömer Paşa tarafından yaptırılan külliyenin merkezini teşkil etmekte olup, Sultan Ahmet Camiinden (1609 – 16 M) önceki ana devrin en önemli eseri, Mimar Sinan ekolünün bir şaheseridir

Yapı her ne kadar arkaik özellikler gösterse de, yapıdaki kademelenmenin verilmesi, iç ve dış mekân düzenlemesinin derli toplu olması klasik Osmanlı camilerinin tipik bir örneğini sergiler. Camii kubbenin ağırlığı köşelere ve istinatlara yüklenerek duvarların fonksiyonu kaldırılmış gibidir.¹⁰⁹

Yapıda kubbeyi çeviren köşe kuleleri kubbeye destek verecek şekilde olmayıp daha çok süs kulesi şeklinde değerlendirilmiştir. Yapıda dörtlü bir kademelenme sağlanarak bol pencere açılmış, bu yüzden sade ve ferah bir mekân etkisi sağlanmıştır.

Bunların yanı sıra son cemaat yerinin ana mekân ile kaynaşarak piramidalleşmeye katkıda bulunması, kuzeybatıda yer alan minarenin karşısına yapılan Kur'an okuma odasının cephe de simetriğe sağlanması, Camii'nin başarılı yönleri olmakla birlikte Mimar Sinan ekolünde devam getirir niteliktedir. (Fotoğraf 88)

¹⁰⁹ ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimarisi, İst., 1986, s. 324.



Fotoğraf 88. Kubbe Kasnağından detay

Yapıda genelde klasik hatlar egemen ise de kubbe kasnağının kırık hatlarla verilmesi payanda kemerlerinin durumu, sanki batılılaşma dönemini anımsatmaktadır.

Yapıda en başarılı yönlerden biri de dış cephede ve içeride yer alan 17. yy. İznik çinileridir. Her ne kadar daha sonraki onarımlarda Kütahya işi çiniler eklenmişse de çoğu çini özelliklerini kaybetmemiştir. Bunun yanı sıra Elmalı kazası gibi küçük bir taşra kentinde böylesine incelikte bir yapının yer alması gerçektende şaşırtıcıdır.

Sonuçta her ne kadar bazı aksaklıklar beraberinde getirirse de gerek külliye düzenlemesi, bunun yanında Camii'nin külliyenin merkezinin teşkil etmesi işçilik ve mekân bütünlüğü ile Mimar Sinan ekolünün önemli örneklerindendir.

Yapı erken ve çok geç dönemlerde yapılan bazı yapılarla benzerlik gösterir. Bunlardan biri 1140 M. – 1726 M. yılında yaptırılan Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Camii'dir. Mihrap önü bölümündeki dışa taşkın yarım aynalı tonoz ile örtülü bölümü çıkarırsak bazı farklılıklar dışında Ömer Paşa Camii ile birçok yönden benzeşir.¹¹⁰

Özellikle dış dayanaklar yönünden benzerlik gösterir. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Camiinde doğu, batı ve güney cephelerde her yüzde üçer dayanak kulesine yer verilmiş yalnız güney cephedeki orta dayanak kulesi daha büyük tutulmuştur.(Fotoğraf 89)

¹¹⁰ ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimarisi, İst., 1986, s. 324.



Fotoğraf 89. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Camii Son Cemaat Yeri

Malzeme olarak da her ikisi de kesme taş malzeme ile yapılmış olup kaliteli bir işçilik gösterirler.

Ana mekâna gelince her ikisinde de ana mekân tek bir kubbe ile örtülmüş, kubbeye geçişler tromplarla sağlanmış, Damat İbrahim Paşa Camiinde tromplar gizlenmiştir.¹¹¹ (Fotoğraf 90)



Fotoğraf 90. Nevşehirli Damat İbrahim Paşa Camii Kubbe Eteği

Ömer Paşa Camiinde kare plan üzerine tromplu kubbeyi taşıyan dört geniş kemer köşelere oturtularak aralar ince bir duvarla kapatılmış böylece belirsiz bir dört kollu camii meydana gelmiştir.

¹¹¹ Kuran, Abdullah; “Orta Anadolu’da Klasik Osmanlı Mimarisinin Çağının sonlarında yapılan iki külliye” Vakıflar Dergisi, s. 9, Ank. 1971, s. 243.

Damat İbrahim Paşa Camii'nde ise kubbe sekiz duvar payesine oturmaktadır.

Son cemaat yeri her iki yapıda da beş gözlü olarak değerlendirilmiş yalnız Ömer Paşa Camii'nde beden duvarları ile aynı hizada dengeli olarak verilmesine karşın Damat İbrahim Paşa Camii'nde yanlara taşdırılmıştır.

Bunun yanında Ömer Paşa Camii'nde orta bölüm daha geniş ve yüksek olarak kademelenmeye katkıda bulunurken, Damat İbrahim Paşa Camii'nde bütün bölümler ve üzerlerini örten kubbeler eşit tutulmuş bu da az da olsa kademelenmeyi yavaşlatmıştır. Ayrıca Damat İbrahim Paşa Camii'nde son cemaat yerini örten kubbeler sekizgen kasnaklı iken Ömer Paşa Camii'nde bunu görülmez.

Damat İbrahim Paşa Camii'nde minare, Caminin kuzeybatı köşesinde 44 metre yüksekliktedir. Minareye son cemaat yerinden açılan bir kapıdan çıkılır. Minarenin kaide kısmı ile son cemaat yeri aynı seviyededir. Ömer Paşa Camii minaresinin tek farkı ise minarenin son cemaat yeri ile bağlantısının daha az olması, girişinin dışarıdan sağlanmasıdır. Ayrıca her iki yapının minaresi de orijinali yıkılıp sonradan yapılmıştır.

Giriş kapıları, Damat İbrahim Paşa Camii'nde abidevi taç kapı, içeriye doğru bir metrelik girintisiyle küçük bir beşik tonoz meydana getirmiş, iki yana da birer mihrabiye yerleştirilmiştir. Bu özelliği ile daha çok Selçuklu Taç kapılarını anımsatır. Ömer Paşa Camii'nin girişi ise çok az bir girinti teşkil etmekle beraber sade ve iki yanı mihrabiyesizdir.

Her iki Cami'de de kadınlar mahfili sütunlar üzerine oturmakla birlikte Damat İbrahim Paşa Camii'nde kadınlar mahfili giriş kapısının içten iki yanından çıkılan merdivenlerle sağlanmıştır. Ömer Paşa Camii'nde ise son cemaat yeri, pencereden girilen bir merdivenle sağlanmıştır ve ayrıca Cami'nin sol tarafından da kadınlar mahfiline çıkılır.¹¹²

Her iki yapıda da cephelerde ve kasnakta pencere açılmış yalnız Damat İbrahim Paşa Camii'nde batılılaşma döneminin bir özelliği olarak daha fazla pencere vardır. Yine mimaride, Batılılaşma döneminin bir özelliği olarak Damat İbrahim Paşa Camii'nde kubbe kasnakları daha yüksek tutulmuş, bununla birlikte Ömer Paşa

¹¹² ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimarisi, İst., 1986, s. 324.

Camii'nde kubbe etrafında yer alan cılız takviye kuleleri bu Cami'de daha iri ve kubbeyi destekler nitelikte yapılmıştır. Her ne kadar Damat İbrahim Paşa Camii'nde Batılılaşmanın izleri görülürse de klasik hatlardan kopartılmamış, buna karşılık Ömer Paşa Camii'nde tam anlamıyla klasik bir şema uygulanmıştır.

Çini ve Kalem İşi Süslemeleri, Ömer Paşa Külliyesinde bulunan bezeme unsurları da çağdaş ve kendinden sonra yapılan mimari eserlerle benzerlik göstermektedir. Bu benzerliğin gerçeğine en yakın olanı ise çini panolarda uygulanan sanat unsurlarıdır. Cami'deki çini, ahşap ve metal işçilik binanın yapıldığı döneme ait olduğu görülmektedir. Bunun yanında örneğin kubbedeki kalemişinin, mermer mimberdeki tezyinatın, gerek araştırma kaynaklarında, gerekse yaptığımız gözlemler sonucunda son dönemde yapılmış olduğunu düşündürmektedir. Bununla birlikte bu sanat unsurları son dönemde yapılmış olsa da aslına yani klasik dönem bezeme özelliğine yakın tarzda çalışıldığı görülmektedir. Tezin bu kısmında orijinalinden kalan bezemeler üzerinde durulmuştur.

Ömer Paşa Camii'nde yer alan 17. yy. İznik Çinilerinin bir kısmı her ne kadar daha sonraki onarımlarda Kütahya çinileriyle değiştirilmişse de renk, desen ve motif kalitesiyle birçoğu özelliğini kaybetmemiştir.¹¹³

Sanat tarihi araştırmacıları, Antalya bölgesinde XVII. yy. son çeyreğine kadar hiçbir yapıda çini süsleme kullanılmazken, birdenbire duvar çinisi kullanımının ortaya çıkmasının şaşırtıcı olduğunu ifade ederler. Muhtemelen XVI. yy. sonu XVII. yy. başından sonra İznik'te bir çeşit ekonomik kriz yaşanması¹¹⁴ sonucu üretimin azalması, çini ustalarının başka yerlere gitmelerine neden olmuş da denebilir.

İznikli Mustafa'da büyük bir ihtimalle bu tür bir çini ustasıydı. Yerleştiği Antalya ve çevresindeki yapıların süslemesinde etkili olmuş olabilir. İznik'ten beraberinde getirdiği kimi şablonlara, anımsadığı motiflere göre çiniler üretmiş olmalıdır. Böylece Antalya'daki duvar çinileri, kalite ve teknik düzeyin yanı sıra motif dünyası bakımından da Başkent örnekleri ile benzeşmektedir.

Ömer Paşa Camii'nde yer alan çini ve kalem işleriyle karşılaştırabileceğimiz en güzel yapı Lala Mustafa Paşa tarafından 1562-63 yılında Erzurum'da yaptırılan

¹¹³ ASLANAPA, Oktay; Osmanlı Devri Mimarisi, İst., 1986, s.324

¹¹⁴ M.Denny; "Caramica" Turkish Art, ed. Esin Atıl,İstanbul,2001,s.88-89.

Cami'dir. Lala Mustafa Paşa Camii'nde iç ve dış mekan yüzeylerinde yer alan 16. yy. İznik çini panoları renk, desen, motif ve kalite olarak Ömer Paşa Camii ile büyük bir benzerlik taşır.

Ömer Paşa Camii'ndeki gibi sivri kemerli pencere alınlıklarında görülen çiniler XVI. yy. desen, motif ve renkleriyle sıraltı tekniğine uygun yapılmıştır. Yine Ömer Paşa Camii'nde olduğu gibi panolarda mavi zemin üzerine mercan kırmızısı, yeşil, lacivert, beyaz, mavi renklerle, bahar dalları gül, menekşe, narçiçeği, hançer yaprakları, rumiler, pençler ve kıvrık dallar yer yer serpiştirilmiş, panonun mavi zemini üzerine beyaz celi sülüs harflerle hadis ve ayetler yerleştirilmiştir.¹¹⁵

Erzurum Lala Mustafa Paşa Camii'nde son cemaat yerini örten kubbe içlerinde yer alan ortada bir madalyon ile kubbe eteğinde, madalyonun uçlarında yer alan değişik şekildeki rumi motifleri tekrar edilmiştir. Ömer Paşa Camii'nde son cemaat yerini örten kubbe içlerindeki süslemelerin genel kompozisyonu da renk, desen ve motif olarak Lala Mustafa Paşa Camii'ne benzer. Terk fark olarak Ömer Paşa Camii'nin genel süsleme kompozisyonunda ortadaki madalyon ile kubbe eteğini dolaşan bordürde rumi motiflerden oluşan bir desene yer verilmesidir.(Fotoğraf 91)

¹¹⁵ KONYALI, İ.H., Abideleri ve Kitabeleriyle Erzurum Tarihi, İst., 1960, s. 32-33.



Fotoğraf 91. Lala Mustafa Paşa Camii

Bundan başka yine Lala Mustafa Paşa Camii'nde ana mekânı örten kubbe içerisinde dışarıya doğru genişleyen güneş ışınlarını hatırlatan göbek süslemesi bulunmaktadır ki, bu kompozisyonun hemen hemen benzeri Ömer Paşa Camii'nin ana mekânını örten kubbe içerisinde yer almaktadır. Yine iç mekânda kubbeye geçişlerde yer verilen değişik kalem işleri her iki yapıda da renk ve kompozisyon olarak birbirlerine benzer.¹¹⁶

Taş ve mermer Osmanlı mimarisi beylik döneminden itibaren mermer, taş ve tuğlayı birlikte kullanmıştır. Klasik dönemde özellikle cami mimarisinde tuğla tamamen terk edilmiştir. Malzeme olarak düzgün blok kesme taş ve gerekli olan yerlerde ise (kapı kemer söveleri, pencere kemer ve söveleri, sütun ve sütun başlıkları mihrap ve mimberler) mermer kullanılmıştır. Bütün klasik örneklerde olduğu gibi ketenci Ömer Paşa Camiinde de bu anlayış devam etmektedir. 17.yy

¹¹⁶ KONYALI, İ.H., Abideleri ve Kitabeleriyle Erzurum Tarihi, İst., 1960, s. 32-33.

sonlarına doğru mermerin git gide azalarak yerini tamamen kesme taş malzemeye bıraktığı görülür. Ancak ketenci Ömer Paşa Camisi henüz klasik etkinin devam ettiği 17. yy başlarına ait bir örnek olduğu için kapı söve, kemer ve kavsarasında, mihrap ve mimberde, sütun ve sütun başlıklarında kaliteli ak mermerin kullanıldığı güzel bir tarihi eserdir. Camide kullanılan düzgün kesme taş ise hafif sarımtırak renkli ve yöreye özgü taştır.

Mimber, mihrap, kapı söve ve sütun başlıklarında zarif işçilik her bakımdan klasik dönemi yansıtan özelliklere sahiptir. Yüzeyleri hareketlendiren kabartma bezemeler rozet ve kabaralar aşırılığa kaçmadan dengeli bir Sinan bezeme anlayışının devam ettiğini gösterir.

Ahşap sanatı Ketenci Ömer Paşa Cami, Osmanlı ahşap sanatı yönünden fazla zengin değildir. Sadece son cemaat yerinden ana mekana girişi sağlayan çift kenarlı kapı kanatları yatay ve dikey yerleştirilmiş dikdörtgen parçaların geçme ve çakma (sahte künde-kari) tekniği ile birbirine tutturularak oluşturulmuş bir yüzey örgüsüne sahiptir. Yatay ve dikey dikdörtgen yüzeyler alışılmışın dışında boş bırakılmıştır. Sadece geçme derzleri yüzeyi hareketli kılan unsurlardır.

Anadolu Selçuklu ahşap sanatının özellikle mimber, kapı ve pencere kanatlarının sanat değeri yönünden çok zengin örnekler verdiğini biliyoruz. Beylik döneminden itibaren Bursa, İznik ve Edirne den başlayarak Osmanlı ahşap sanatı daha dengeli, aha sade ama daha etkileyici bir karakter kazandığı ve ahşabın daha çok kapı ve pencere kanatları ile sınırlı alanlarda uygulandığı görülür.

Klasik dönem örnekleri de dahil çoğunda yatay ve dikey dikdörtgenlerin birbirine geçmesiyle oluşan kapı ve pencere yüzeyleri değişik tekniklerle süslenmiştir. Hemen tamamı bitkisel kabartma (Alçak ve Yüksek) süslemelerin aralarına metal ve sedef kakmalar, metal rozet ve kabaralar, kapı tokmak ve kilit tutamakları mimariyi tamamlayan olgun bir anlayışı yansıtan uygulamalardır. Klasik dönemde Ehl-i Hiref örgütünü isim listelerinde 31 ahşap ustası tespit edilebilmektedir.¹¹⁷

Ketenci Ömer Paşa Cami örneği de belki İstanbul klasik dönem örnekleri kadar olmasa da Osmanlı Ahşap Sanatının görkemini yansıtır. Özellikle giriş kapısı

¹¹⁷ Rüstem Bozer, Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği, VI Vakıf Haftası C. V., İstanbul 1989, s.333

üzerinde bulunan besmele ve ayet yazıları sülüs yazı karakteri ile yazılmış ince bir ayrıntıdır.

Maden Sanatı Ketenci Ömer Paşa Caminin maden sanatı yönünden en önemli unsurları kapı, kilit ve tokmakları, pencere tutamakları ve mermer sütunlarındaki metal bileziklerdir. Klasik dönemin desen özellikleri ile ve döküm tekniği ile yapılmış olan parlak sarı (altın Sarısı) pirinç kapı tokmağı ve kilit levhaları. İstanbul klasik camilerini aratmayacak güzellikte ve zarifliktedir. Aynı şekilde sırtları bombeli ve kademeli profilli metal sütun alt ve üst bilezikleri caminin klasik atmosferine yeni değerler yükleyen unsurlar olarak dikkat çekicidir.

Kapının üst kısmına belli aralıklarla dizilmiş ve dairesel kabaralar şeklinde uçları topuz olarak yüzeyden fırlayan sarı pirinç metal kapı rozetleri klasik inceliklerini yansıtır.

II.8.2. Medrese

Elmalı Ömer Paşa Medresesinin erken dönemdeki benzer en güzel örneği, Ekrem Hakkı AYVERDİ'ye göre 1335–36 tarihinden önceye, O. BALTACI ya göre 1359–60 tarihinden önceye, K. OTTODORN'a göre ise 14. yy. ortalarına tarihlenen İznik Süleyman Paşa Medresesidir.¹¹⁸(Fotoğraf 92)



Fotoğraf 92. İznik Süleyman Paşa Medresesi

Erken dönemdeki ilk U planlı medrese olarak bilinen Süleyman Paşa Medresesi, Elmalı Ömer Paşa Medresesi ile her ne kadar benzer plan özelliği

¹¹⁸ TÜRKİYE'DE VAKIF ABİDELER VE ESKİ ESERLER, IV, Vakıflar Genel Müd. Yay., Ank, 1986, s.248.

gösterse de dönem farkı olarak, malzeme ve plan yüzünden bazı ayrılıklar da gösterir.

Elmalı Ömer Paşa Medresesinde revak bölümü haricinde kesme taş revak kemer ve kemer köşeliklerinde ise tamamen tuğla malzeme kullanılmıştır. Süleyman Paşa Medresesinde ise cephelerde, erken dönem yapılarından fazlaca kullanılan moloz taş, tuğla ve harç ile bazı yerlerde devşirme malzeme revak duvarlarında almaşık teknikle bir sıra, kesme taş, üç sıra tuğla, kemerle ise tamamen tuğla malzeme ile ele alınmıştır.¹¹⁹

Selçuklu medreselerinden birçok yönden farklılık gösteren son dönem Osmanlı medreselerinin de ilk çekirdeğini teşkil eden İznik Süleyman Paşa Medresesi'nden sonra birçok yapıda bu plan türü kullanılmış olup 1610 tarihli Ömer Paşa Medresesinde de bu plan devam etmiştir. Açık avlulu U planlı İznik Süleyman Paşa Medresesinde bir dersane ile dershaneye bağlı bir hücre ve on bir öğrenci hüccesine yer verilmiş, revak bölümü ise yedi sütun ile sütunları birbirine bağlayan kemerlere oturan sekiz kubbeli olarak değerlendirilmiştir.¹²⁰

Ömer Paşa Medresesi'nde ise dershanesiz on üç öğrenci hüccesi ile sekiz sütun ile sütunları birbirine bağlayan sivri kemerlere duran dokuz kubbe ile örtülü revak bölümü yer alır.

Her iki medresede de Süleyman Paşa Medrese'sinin dershanesi hariç kubbeye geçişler pandantiflerle sağlanmış, dersane hüccesini örten kubbeye ise tromplarla geçilmiştir.

Ömer Paşa Medresesinde dış duvarlar tamamen sağır olup her hüccenin sadece içe bakan birer penceresi bulunmakta iken, Süleyman Paşa Medresesi'nde bu tamamen ters olarak uygulanmış, her hüccenin dışa bakan yüzünde üstte yuvarlak altta dikdörtgen olarak birer altlık ve üstlük pencereye yer verilmiştir. Pencerele Ömer Paşa Medresesi'nde kesme taş Süleyman Paşa Medresesi'nde ise tuğladır.¹²¹(Fotoğraf 93)

¹¹⁹ ASLANAPA, Oktay; ERNST, Diez, Türk Sanatı, İst., 1955, s.117.

¹²⁰ AYVERDİ, Ekrem Hakkı, Osmanlı mimarisinin ilk devri I, İst., 1966, s. 175.

¹²¹ ASLANAPA, Oktay; Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. y.y.) Ank. 1977, s. 20.



Fotoğraf 93. İznik Süleyman Paşa Medresesi

Her iki medreseye de öğrenci hücrelerinde ocak ve nişlere yer verilmiştir. Üst örtüye gelince Süleyman Paşa Medresesinde kubbelerin üzeri İznik yöresine has oluklu kiremitle örtülmüş, her hücrenin üzerinde de kesme taştan yapılmış piramidal külahlı ocak bacalarına yer verilmiştir.

Ömer Paşa Medresesinde ise kubbeler tuğla olarak yapılmış, üzerleri silmelerle hareketlendirilmiş olup bacalar tamamen tuğladandır.

Ömer Paşa Medresesine benzer diğer bir örnek Davut Paşa tarafından 1483 (M) yılında yaptırılan Davut Paşa Medresesi'dir.(Fotoğraf 94) Yine U şeklinde bir plan arz eden Davut Paşa medresesinde Ömer Paşa Medresesinden tek ve önemli bir farkı avluya bir giriş kapısının olmasıdır.¹²² Aslında Ömer Paşa Medresesinin de kuzeyden girilen bir kapısı mevcuttur ama direk avluya açılmaz.¹²³

Malzeme olarak yine Ömer Paşa Medresesine göre erken dönem özelliği gösterir. Revak kemer ve köşeliklerinde tuğla malzeme cephelerinde ise yine yer yer moloz taş ve tuğla malzeme kullanılmıştır.

¹²² AYVERDİ, Ekrem Hakkı; Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri, III, İst., 1973, S. 334.

¹²³ ASLANAPA, OKTAY; Osmanlı Devri Mimarisi.



Fotoğraf 94. Davut Paşa Medresesi

Davut Paşa Medresesinde dersane haricinde on altı medrese hücresi vardır ve bütün bölmeler kubbelidir. Revak bölümü ise granit ve mermer karışımı baklava başlıklı on dört sütun ile sütunları birbirine bağlayan kemerlere oturan on yedi kubbeli olarak değerlendirilmiştir Davut Paşa Medresesinde dışa taşkın olarak verilen kubbeli dersane hücresi Ömer Paşa Medresesinde yoktur, benzer özellik ise her iki medresede de kubbeye geçişlerin pandantiflerle sağlanmasıdır.

Dışa açılan pencereler bakımından İznik Süleyman Paşa Medresesi ile benzerlik gösteren Davut Paşa Medresesi Ömer Paşa Medresesinden bu yönden de ayrılır. Davut Paşa Medresesinde hücrelerin avluya bakan sadece giriş kapıları vardır. Her hücrenin dışa açılan iki altlık bir üstlük, dersane odasının ise altı altlık dört üstlük penceresi yer almaktadır ki aydınlık yönünden her iki medreseden de daha ferah bir mekâna sahiptir.¹²⁴ Yine her iki medresenin de dersane haricinde hücrelerinde ocak ve nişler bulunmaktadır.

¹²⁴ YÜKSEL, AYDIN; Osmanlı Mimarısın de II. Beyazıt Yavuz Selim Devri V., İst., 1983, s. 240.

II.8.3. Hamam

Elmalı Ömer Paşa Külliyesine ait olup olmadığı tartışma konusu olan Bey Hamamı, Türk sanatında erken dönemlerden Osmanlının geç dönemlerine kadar sevilerek kullanılan dört eyvanlı plan şemasında yapılmıştır.¹²⁵

Bey Hamamı ile karşılaştırabilecek en güzel örneklerden biri Çelebi Mehmet Paşa tarafından 1475-76 (M) yıllarında yaptırılan Kumkapı'daki Nişancı Hamamıdır. Her iki hamamın benzerliği erkekler kısmıdır. Aralarında dönem farklılığı olmasına rağmen her ikisinin de dış cepheleri moloz taş ile yapılmış, yalnız bey hamamının iç kısmında mermer malzeme kullanılmıştır. Her ikisinin de orijinal soğukluk kısmı yıkılmış olmasına rağmen bugünkü giriş kapıları dışında büyük benzerlik gösterirler. Bey Hamamında yan cepheden açılan basit bir kapı ile giriş sağlanmış, Nişancı Hamamında ise giriş dışa taşkın ve diğer giriş kapıları ile aynı hizada ele alınmıştır. Bey Hamamının da orijinal soğukluk girişi muhtemelen böyle olmalıdır.

Yine her ikisinde de soğukluk bölümünden açılan bir kapı ile ılıklik bölümüne geçiş sağlanmış olup her ikisinin de ılıklik bölümü üç bölümlü olarak düzenlenmiştir. Nişancı Hamamında girişin en solunda ki bölüm bir duvarla kapatılarak sadece küçük bir giriş açılmış her üç bölüm de kubbe ile örtülmüştür. Bey Hamamında ise ılıklik bölümünün üst örtüsü ortada kubbe olmak üzere sağda beşik tonoz solda aynalı tonoz ile sağlanmıştır.

Ilıklık bölümünden sonra aynı simetride açılan bir kapı ile her iki yapıda da sıcaklık bölümüne geçilir. Yine her iki yapıda da sıcaklık bölümü dört eyvan ile köşelerde kubbeli halvet hücrelerinin bulunduğu bir plan düzeni işlenmiştir. Bey Hamamında aynalı tonoz ile örtülen eyvanlar Nişancı Hamamında eyvanlardan ikisi bir yandan sivri kemere diğer bir yandan duvara oturan aynalı tonozla benzeyen bir örtü sistemi ile örtülmüş diğer ikisi ise düz örtü ile örtülüdür.¹²⁶

Sonuçta aralarında dönem farkı olmasına rağmen benzer plan özelliği gösteren her iki yapıda da simetrik bir plan düzeni işlenmiştir.

¹²⁵ TUĞLACI, Pars; Osmanlı Şehirleri, s. 124-125.

¹²⁶ AYVERDİ, Ekrem Hakkı; Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri, III, İst., 1973, s. 478.

Malzeme olarak Bey Hamamından farklı yönü kubbe sistemde bir duvar örgüsü tekniği uygulanmıştır ki buda hamamın bir erken dönem yapısı olmasından kaynaklanmaktadır.¹²⁷

Bey Hamamı gibi bugün yıkılmış olan soğukluk kısmı büyük bir kubbe ile örtülü olup buradan açılan bir kapı ile ılıklik bölümüne geçilir. Yine Bey Hamamından farklı olarak ılıklik bölümü büyüklü küçüklü asimetrik hücrelerden oluşur.

Girişten hemen sonraki büyük bölüm on iki köşeli bir kasnak üzerine oturan yirmi iki dilimli bir kubbe ile örtülü olup kubbeye Türk üçgenleri ile geçiş sağlanmıştır. Bu bölümden açılan iki giriş ile de biri büyük ve kare ikisi küçük dikdörtgen üç bölümlü olarak düzenlenmiş hücrelere geçilir.

Sıcaklık bölümü ise Bey Hamamında olduğu gibi dört eyvanlı olarak düzenlenmiştir. Halvet hücreleri değişik şekilde ki örtü sistemleri ile değerlendirilmiş olup eyvanlar düz örtü ile örtülmüştür. Yine diğerlerinde olduğu gibi orta mekân kubbe ile örtülmüştür.

Sonuçta her üç hamamda hemen hemen malzeme ve bazı plan farklılıkları dışında aynı kompozisyonda ele alınmışlardır zaten bu plan türü Türk hamamlarında bütün dönemlerde değişmez bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

¹²⁷ AYVERDİ, Ekrem Hakkı; Osmanlı Mimarisinin İlk Devri, İst., 1966, s. 288.

SONUÇ

Araştırma evreni olarak seçilen Antalya'nın Elmalı İlçesindeki Osmanlı Dönemine ait Camii'nin mimari ve bezeme özellikleri tespit edilmiş ve bunlardan örneklem olarak seçilen ve alan araştırmasında karşılaşılan örnekler de çizimler de dahil olmak üzere tezde yer verilmiştir.

Araştırma bulguları, Elmalı Ömer Paşa Camii'si çevresinde bulunan diğer camilerle karşılaştırıldığında son derece süslü ve gösterişli bir yapı olduğunu açıkça göstermektedir.

Ömer Paşa Camii, Osmanlı mimarisi yapı sistemi içinde tek sahanlı ve tek kubbeli türün en gelişmiş bir örneği, Mimar Sinan ekolünün bir eseridir. Üzeri tek kubbeyle örtülü kare planlı olan cami tamamen kesme taştan inşa edilmiştir. Giriş cephesinde üstü kubbelerle örtülü, ortadaki diğerlerinden daha yüksek kubbeli olan klasik başlıklı mermer sütunların taşıdığı revaka sahip bir son cemaat yeri vardır. Taç kapı yay biçiminde büyük sivri kemerden oluşur. Bu özellikleri cami'nin tamamen Osmanlı Klasik mimari özelliklerini taşıdığı ve Mimar Sinan ekolünün tam anlamıyla yansıdığının göstergesidir. Cephelerde altta iki sırada dörder, üstte ikişer olmak üzere pencereler açılmıştır. Pencereleri içeriden ve dışarıdan süsleyen alınlıkların üzerlerinin her birinde değişik âyetler yazılı olan çiniler İznik çini panolarının son eserleri sayılır.

Camilerde pencere alınlıklarına veya kuşaklara yazılan yazıların hattatının imzası nadir görülen bir durumdur. Bu özelliği sebebiyle, Elmalı Ömer Paşa Camii çini panoları, araştırmacılar için kıymetli ve bir birinci elden kaynaktır. Mustafa İzniki isminin devrin arşiv kayıtlarından araştırarak daha önemli bilgiler elde edilmesi mümkündür.

Camideki bezemeler ve tezyinat üzerinde yapılan incelemeler renkler, desenler bakımından Elmalıdaki Türk Sanatının son derece zengin bir kültürel geçmişe sahip olduğunu göstermiştir.

Cami – türbe kompleksi, medrese ve hamamdan oluşan Elmalı Ömer Paşa külliyesi, Mimar Sinan'ın külliyelerinde gördüğümüz genel kompozisyonu yansıtır. Klasik Dönem Osmanlı Mimarisi ile sanat unsurlarının, imparatorluğun bir taşra kasabasındaki küçük ve önemli bir örneğini teşkil eder. Aslında cami-türbe

kompleksi, medrese ve şadırvanın simetrik olarak yerleştirilişi yanında hamamın bunlardan farklı bir düzen içerisinde alınması ise araştırmacılara birçok soru işareti de bırakmaktadır. Bunun yanında hamamdan günümüze bir iz ve eser kalmamıştır. Hamamla ilgili bilgiler Abdullah EKİZ'e ait Dünden Bugüne Elmalı adlı kitabında yer almaktadır.

Osmanlı Dini Mimarisinin en önemli örneklerini cami'ler oluşturmaktadır. Antalya bölgesinde Beylikler döneminin ardından Osmanlılar döneminde inşa edilen Ketenci Ömer Paşa Külliyesi, coğrafya sınırları içerisinde akla ilk gelen görkemli dini mimari örneğidir. Ketenci Ömer Paşa Camii Osmanlı mimarlığının Klasik dönemini varlığında barındıran geniş kapsamlı bir yapıdır.

XVII. yy. dini mimari özellikleri ve bezeme öğelerinin bir uyum içerisinde çini panolarında görmek mümkündür. Yapının içerisine uygulanan bezeme öğelerinin örneğin, kalem işi, taş işçiliği, çini ve diğer tezyinatın bir diğerinin önüne geçmediği görülür. Uygulama alanlarında tezyinat açısından bir denge ve uyum sağlandığı dikkati çekmektedir.

Araştırma kaynakları Ömer Paşa Camii'nin çinilerinin XVII. yy.'in en seçkin Örneklerini hala günümüzde de temsil ettiğinde birleşmektedir. Cami iç mekan ve dış cephede XVII. yy. karakteristik özelliklerini gösteren İznik çinileri ile kaplıdır. Biz de alanında otorite olan araştırmacıların yazılardan yola çıkarak cami çinilerinin 17. yüzyılda yapıldığını ve çinilerdeki desenlerin, karakteristik özelliklerini de dikkate alarak bunların İznik yapımı çiniler olduğunu düşünmekteyiz. Bu çiniler yüzeysel olarak incelendiğinde hala güzelliklerini koruduklarını, yıllara direnerek renk, sır özelliklerini çok fâzla yitirmedikleri, yıpranmadıkları görülmektedir. Bununla birlikte gelişmiş teknolojiye sahip bir labaratuvar da çinilerin malzemeleri üzerinde yapılacak teknik analizler bizlere daha sağlıklı bilgiler vereceğini de söylemek gerekir.

Cami ve türbelerde son cemaat yeri ve harim kısmında yer alan çinili yazılar, genelde Türk laciverti de denilen kobalt renk üzerine beyaz renkle hazırlanır. Bazı harflerin gözleri ve kapalı alanları, “he,mim,vav,sad” harfi gibi, kırmızı türkuvaz veya yeşil renkle boyanmıştır. Klasik dönem cami ve türbelerinde görülen çinili yazıların harfleri arasında kalan boşluklar hat sanatında kullanılan tırfil, tırnak gibi süsleme

unsurları yanında hatayi grubu tek çiçek motifleri ve basit desenler, rumiler veya bulut motifleriyle doldurduğu görülür. Elmalı Ömer Paşa Camii'nde çinili yazılarda da aynı geleneğin devam ettiği dikkati çekmektedir. Klasik devir dini mimarisi içerisinde yer alan çinili panolarda hat sanatı uygulamalarının taşradaki camilerde de yansımalarını görmek mümkündür. Ancak bulundukları yerde hat sanatının usta kalemleri yani hattatları olmadığından veya çini ustalarının hat sanatı konusunda yeterli bilgiye sahip olmamaları bu yazıların sanat değerinin azalmasına sebep olmaktadır.

Çini karolar üzerinde görülen motif ve desenler klasik dönem çinileriyle hemen hemen aynı özellikte çizilmiş görülseler de uygulama sırasındaki işçilik farklılık arz etmektedir. Bazı desenlerin çizimi daha ince ve narin bazıları ise daha kalın ve vasattır. Orijinal İznik çinisi olanlar ise daha parlak ve nettir. Çinilerde kullanılan renkler ve motifler 16.yy. ikinci yarısı klasik dönem çini sanatı özellikleri yansıtmaktadır. Kırmızı renkler ve mavi renkler oldukça belirgin ve canlıdır. Çini panolardaki kompozisyon değerlerinin artistik ve estetik değerler açısından fazla başarılı olduğu söylenemez. Bunu bazı panolardaki yazım karakterlerinin birbirinden farklı oluşuna bağlayabiliriz. Özellikle düşey vurgulu harflerin (Elif,Lam gibi) eğimlerindeki farklılık dikkat çekicidir.

Kalem ağzı daha iri ve geniş tutulan yazılar, özellikle panoların üst kısmında yer almış olup, istif yapma usülleri pek dikkate alınmaksızın özensiz bir şekilde yazıldığı gözlenmektedir. Kalem ağzı daha dar ve ince tutulan yazılar daha kıvrak ve usülünce yazıldığı anlaşılmaktadır.

Cami çinilerinin desen ve kompozisyon özellikleri yapıldıkları dönemin en güzel desen ve renk özelliklerini yansıttığı söylenebilir. Kompozisyon planları simetrik, ulama ve serbest çıkışlı panolar şeklinde düzenlenmiştir. . I-19 ve I-20 nolu panoların desen işçiliği I-17 ve,I-18,I-21, ve I-22 nolu panolara göre daha vasattır

Sonuçta; 1610 M. yılında İstanbul dışında yapılan cami-türbe kompleksi ile medresesi, hamamı, çini ve kalem işi süslemeleriyle Ömer Paşa külliyesi, devrindeki diğer büyük külliyelerle boy ölçüşebilecek bir özelliğe sahip olduğunu söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- AKOZAN, F., (1969). Türk Külliyyeleri, **Vakıflar Dergisi**, C. VIII., Ankara,.
- AKURGAL, E., (1944,3-4). **Sanat Tarihi Bakımından Sinan**, Ankara Üni. D.T.C. Fakültesi Dergisi, C. II, sayı 3, Ankara.
- ALPARSLAN, A., (1998). Osmanlılarda Hat Sanatının Gelişmesi ve Bunun Nedenleri, **Osmanlı Ansiklopedisi**, C 9, Yeni Türkiye Yayınları, Ankara.
- ALPARSLAN, A., (2004). Hat Sanatında Osmanlılar, **Osmanlı Uygarlığı**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, C 2, Hazırlayan Halil İNALCIK-Günsel RENDA, Ankara.
- ANTALYA İL YILLIĞI**, (1997) “Elmalı” maddesi, Ankara.
- ARSEVEN, C.E., (1950). “Cami” maddesi, **Sanat Ansiklopedisi**, C.II, , İstanbul.
- ARSEVEN, C.E., (1950). “Külliye” maddesi, **Sanat Ansiklopedisi**, C. III., İstanbul.
- ARSEVEN, C.E., (1955). **Türk Sanatı Tarihi**, MEB, İstanbul.
- ASLANAPA, O., (1984). **Türk Sanatı**, İstanbul.
- ASLANAPA, O., (1977). **Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı (14. yy.)**, MEB. Ankara.
- ASLANAPA, O., (1973). Türk Sanatı II Anadolu Selçuklularından Beylikler, İstanbul.
- ASLANAPA, O., (1986). Osmanlı Devri Mimarisi, İstanbul.
- ASLANAPA, O., ve ERNST, Diez, (1955). **Türk Sanatı**, İstanbul.
- AYVERDİ, E.,H., (1973). **Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri**, III, İstanbul.
- AYVERDİ, E.,H., (1966). **Osmanlı Mimarisinin İlk Devri**, İstanbul.
- BAĞCI S., Osmanlı, (2004). “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”, **Uygarlığı Ansiklopedisi**, II Cilt, Ankara.
- BİROL, İ.A., (2008). **Türk Tezyini Sanatlarında Desen Tasarımı Çizim Tekniği ve Çeşitleri**, Kubbealtı, İstanbul.
- BOZER R., (1989). **Sinan Eserlerinde Ahşap İşçiliği**, VI Vakıf Haftası, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

- CÜCÜ, P., (1984). Antalya Livası Tarihi, (Yazan, Fikri Süleyman), **Atatürk Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Lisans Bitirme Tezi**, Erzurum.
- ÇAĞMAN F., (1988). Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü Ehl-i Hiref, **Türkiyemiz Yayınları**, s. 18, İstanbul.
- ÇAL H., ve ÇAL, Ö., (2008). **Trakya Bölgesi Kapı Tokmakları ve Çekekleri**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara.
- DARKOT, B., (1948). “Elmalı” maddesi, **İslam Ansiklopedisi**, C. IV. M.E. Basımevi, İstanbul.
- DIYARBAKIRLI, N.- ASLANAPA, O., (1977), **Türk Tarihi**, Ankara.
- DEMİRİZ Y., (2000): **İslam Sanatında Geometrik Süsleme**, İstanbul.
- EYİCE ,S., (1997). “Ömer Paşa Maddesi” **D.İ.A**, Ankara.
- EKİZ, A., (2001). **Dünden Bugüne Elmalı**, Antalya.
- “Elmalı” Maddesi, (1997)..**Antalta İl Yıllığı**,Ankara.
- İRTEŞ, M. S., (1990). “**Kasımpaşa Piyale Paşa Camii’ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri**”, S. XXI, Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, İstanbul.
- KONYALI, İ.H., (1960). **Abideleri ve Kitabeleriyle Erzurum Tarihi**, İstanbul.
- KURAN, A.,; (1971). Orta Anadolu’da Klasik Osmanlı Mimarisinin Çağının sonlarında yapılan iki külliye, **Vakıflar Dergisi**, s. 9, Ankara.
- KUBAN D., (2004). “Osmanlı Mimarlığı” **Osmanlı Uygarlığı Ansiklopedisi**, 11. Cilt, Ankara.
- M.Denny; (2002). “Caramica” **Turkish Art**, ed. Esin Atıl, İstanbul.
- ÖGEL, S., (1963). “Osmanlı Devrinde Türk Külliyesi”.Türk Kültürü, 11, İstanbul.
- ÖNEY G., (2004). “Çini ve Seramik”, **Osmanlı Uygarlığı Ansiklopedisi**, 2. cilt , Ankara.
- PEKÖZ, B., “**Türk Camilerinde Mekân Gelişimi**” Ön Asya.
- REHBER ANSİKLOPEDİSİ, (1984),; “**Elmalı**” maddesi, İhlas Matbaacılık ve Dağıtım, C. I., İstanbul.

- SÖYLEMEZOĞLU, A.,(1965).. Hamdi, **İslam Dini İlk Camiler**, İstanbul
- SÖZEN, M., (1975). **Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan**, İstanbul.
- ŞENER, M., (1968). “Camii maddesi”, **D.İ.A.**
- TUĞLACI, P., (1985).**Osmanlı Şehirleri**, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- TUNCER, O. C., (1984), “Rönesans ve Klasik Osmanlı Dönemi Yapılarında Kubbe”
Vakıflar Dergisi, S.18, Ankara.
- TÜRK ANSİKLOPEDİSİ**, (1968). “Cami” Maddesi; C. IX, Ankara.
- TÜRK ANSİKLOPEDİSİ**, (1968). “Elmalı” Maddesi; C. XV, Ankara.
- TÜRKİYE’DE VAKIF ABİDELER VE ESKİ ESERLER**, (1986). IV, Vakıflar
Genel Müd. Yay., Ankara.
- YETKİN, S.K., (1970). **Türk Mimarisi Kitabı**, Ankara.
- YILMAZ T., (1998). ,17. Yüzyıl Osmanlı Maden Sanatı”, **17. Yüzyıl Osmanlı
Kültürü ve Sanatı**, Osmanlı Ansiklopedisi 11.CİLT, İstanbul.
- YÜKSEL, A., (1983). **Osmanlı Mimarisin de II. Beyazıt Yavuz Selim Devri**,
İstanbul.

Sözlü Kaynak

M. Koşuk, Kişisel Konuşma, 18 Kasım 2009, 15 Şubat 2010, 29 Mayıs 2010.