

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ELİF TUĞÇE SÜMENGEN

120301003

İSTANBUL 2019

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİ

ELİF TUĞÇE SÜMENGEN

120301003

TEZ DANIŞMANI
DR. ÖĞR. ÜYESİ LATİFE AKTAN ÖZEL

İSTANBUL 2019

T. C.
FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

PIYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİ

ELİF TUĞÇE SÜMENGİN

120301003

Anasanat Dalı: Geleneksel Türk Sanatları

Bu tez 26.06.2019 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.

Jüri Başkanı (Danışman)

Dr. Öğr. Üyesi Latife

AKTAN ÖZEL

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Yasemin

ERENGİZGİN KAFKAS

Jüri Üyesi

Dr. Öğr. Üyesi Münevver

ÜÇER

BEYAN

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

Elif Tuğçe SÜMENGEN



PIYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİ

ÖZET

Bu tez Türk sanatında ve mimarlığında doruk noktaya ulaşılan 16. Yüzyıl'a ait, mimarı "Sinan", banisi "Piyale Paşa" olan 1573 tarihli Kasımpaşa'daki "Piyale Paşa Camii"ne ait çinileri incelemek ve belgelemek amacıyla hazırlanmıştır.

"Tersane Camii" veya "Büyük Piyale Paşa Camii" olarak da anılan caminin mimarının kim olduğu hakkında farklı görüşler vardır. Ancak Mimar Sinan'ın eserlerini listelediği, kendi ağzından yazılmış *Tuhfetü'l- Mi'mârîn*'de caminin adının geçmesi, eserin Sinan'a ait olduğunu göstermektedir.

Camide çiniler, ikinci kat pencereleri üzerinden güney, doğu, batı cephelerini dolaşan "kuşak yazısında" ve "mihrapta" kullanılmıştır. Kaynaklara göre 145 metre uzunluğundaki kuşak yazısı 1.15 metre yüksekliğindedir. Kuşak yazısının hattatı Karahisari'nin öğrencisi "Çerkes Hasan"dır. Zeminin laciverte boyanıp hatlarının boş bırakılmasıyla elde edilmiştir. Yaklaşık 3.25 x 7.30 metre ölçülerindeki mihrap ise tamamen çinilerle kaplıdır. Mihrabın bazı bölümlerindeki çiniler, klasik levha formundan farklı, özel kalıplar kullanılarak üretilmiş çinilerdir. Çinilerde kullanılan başlıca renkler; lacivert, boncuk mavisi, yeşil ve kırmızıdır. Kullanılan kırmızı tonu, sadece 16. Yüzyıl'ın ikinci yarısında görülen, kaynaklarda "Mercan Kırmızısı", "Domates Kırmızısı", "İznik Kırmızısı" gibi isimlerle anılan özel bir tondur. Çinilerde kullanılan yeşil tonu da "Ördek Başı Yeşil" olarak adlandırılan, ender rastlanan bir renktir. Camide kullanılan çiniler, 16. Yüzyıl klasik dönem "İznik Çinisi" özelliklerini (beyaz hamurlu, çok renkli, sır altı teknikli) taşır.

Anahtar Kelimeler: Çini, Piyale Paşa Camii, Mimar Sinan

TILES OF THE PIYALE PASHA MOSQUE

ABSTRACT

This thesis it was prepared in order to examine and document the tiles belonging to the “Piyale Pasha Mosque” in Kasımpaşa, dated 1573, whose architects were “Sinan” and whose name was “Piyale Pasha”, which belonged to the 16th Century, which reached its peak in Turkish art and architecture.

Also known as “Tersane Mosque” or “Büyük Piyale Pasha Mosque”, there are different opinions about who the architect of the mosque is. However, mentioning the name of the mosque in *Tuhfetü-l-Mi'mârîn*, which is written by Mimar Sinan in his own words, shows that it belongs to Sinan.

In the mosque, the tiles were used in the “mihrab” and, “frieze” which circulated south, east and west facades through the second floor windows. According to the sources, the frieze has a length of 145 meters and is 1.15 meters high. The calligrapher of the frieze is the “Çerkes Hasan”, a student of Karahisari. It was obtained by painting the floor to navy blue and leaving the lines empty. The mihrab measures approximately 3.25 x 7.30 meters and is completely covered with tiles. The tiles in some parts of the mihrab are produced using special molds, different from the classical plate form. Main colors used in tiles; navy blue, bead blue, green and red. The red tone used is a special tone that is seen only in the second half of the 16th Century and referred to as “Coral Red”, “Tomato Red” and “İznik Red” in the sources. The green tone used in the tiles is a rare tone called “Green Duck Head”. The tiles used in the mosque have the characteristics of the 16th Century classical period “İznik Tile” (White paste, multi-colored, underglaze technique)

Key Words: Tile, Piyale Pasha Mosque, Sinan

ÖNSÖZ

“Sanat”, bir duygunun, düşüncenin veya izlenimin yaratıcı şekilde ifade edilmesinde kullanılan yöntemlerdir. Toplumların kültürlerine göre çeşitlilik gösteren sanat dallarında Türk kültürünün yansımalarını en çok “Geleneksel Türk Sanatları” olarak adlandırılan; çini, tezhip, hat, minyatür, ebru, kalem işi gibi sanatların oluşturduğu grupta görürüz. Türk kültürünü yasayan motiflerle süslü, çeşitli formlarda üretilebilen, en az bir yüzü sırlı, pişmiş hamur olarak tanımlayabileceğimiz “çini” mimaride güzelliği oluşturan en önemli süsleme elemanlarından. Yüzyıllar içerisinde çini sanatında çeşitli üslup değişiklikleri ve gelişimleri görülmüştür.

Bu tez ise sanatta ve mimarlıkta doruk noktaya ulaşılan 16. Yüzyıl’a ait 1573 tarihli Kasımpaşa’daki “Piyale Paşa Camii Çinileri”ni konu edinmektedir. Çinilerin detaylı olarak incelendiği tezde, caminin banisi, mimarı, konumu, külliye yapıları, caminin mimari özellikleri ve çini harici diğer tezyinatları da araştırmaya dahil edilmiştir.

“Piyale Paşa Camii Çinileri” isimli tez çalışmama katkılarından dolayı İstanbul Araştırmaları Enstitüsü, IRCICA, Atatürk Kitaplığı, İSAM, Alman Arkeoloji Enstitüsü, FSMVÜ, T.C Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü’ne bağlı İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü, İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü, Beyoğlu Müftülüğü, Güryapı Restorasyon ve Piyale Paşa Camii çalışanlarına teşekkür ederim.

Tez konumun belirlenmesinde ve hazırlanmasında benden yardımlarını esirgemeyen, tez danışmanım, değerli hocam, Dr. Öğr. Üyesi Latife Aktan Özel’e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ	vii
FOTOĞRAF LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR.....	xii
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. KÜLLİYENİN BANİSİ VE MİMARİ	3
1.1. KÜLLİYENİN BANİSİ PİYALE PAŞA’NIN HAYATI	3
1.2. KÜLLİYENİN MİMARİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER.....	8
İKİNCİ BÖLÜM	17
2. PİYALE PAŞA KÜLLİYESİ	17
2.1. KASIMPAŞA VE KÜLLİYENİN KONUMU	17
2.2. KÜLLİYE YAPILARI	23
2.3. CAMİNİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ.....	33
2.4. CAMİNİN TEZYİNATI.....	44
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	58
3. PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİ	58
3.1. KUŞAK YAZISI ÇİNİLERİ	58
3.2. MİHRAP ÇİNİLERİ.....	69
3.3. BU CAMİYE ATFEDİLEN PENCERE ALINLIĞI ÇİNİLERİ.....	148
DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	154
KAYNAKÇA	159
EK 1	164
ESER ÇALIŞMALARI.....	164
EK 2	168
KUŞAK YAZISI ÇİNİLERİNİN FOTOĞRAFI.....	168

ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1 İstanbul Deniz Müzesi’ndeki Piyale Paşa’yı tasvir eden yağlı boya tablo	4
Şekil 2 İstanbul Deniz Müzesi’ndeki Cerbe Deniz Muharebesi’ni tasvir eden Nûri Paşa’nın yağlı boya tablosu	5
Şekil 3 Heinrich Hendiofski’ye ait olması muhtemel 1580- 1590 tarihli resimde Piyale Paşa Camii	18
Şekil 4 Löwenhielm’in 1824’de tasvir ettiği Piyale Paşa Camii	19
Şekil 5 Piyale Paşa Camii ve çevresinin 1827- 1828 yıllarındaki genel görünümü	20
Şekil 6 Pervititch’in 1926 Tarihli Kasımpaşa Haritasında Piyale Paşa Camii	21
Şekil 7 Kaptanpaşa Mahallesi’nin günümüz haritasında Piyale Paşa Camii	22
Şekil 8 Külliyeinin görüldüğü M. Jules van Gaver’e ait 1840 tarihli gravür	24
Şekil 9 Medrese ve tekke hücrelerinin restitüsüonu	25
Şekil 10 Külliyeinin 2005 yılı mevcut vaziyet planı	27
Şekil 11 Piyale Paşa Camii zemin kat planı	36
Şekil 12 Kubbe içi kalem işlerinin deseni	47
Şekil 13 Hünkâr mahfilindeki ahşap paravan süslemelerinin genel görünümü	50
Şekil 14 İç ve dış kısımda dolaşan bordürler ve buket desenleri	51
Şekil 15 İç ve dış köşeliklerdeki desenler	52
Şekil 16 Dışta ahşap sütun üzerindeki ve içte kanat pervazlarındaki desen	52
Şekil 17 Kuşak yazısının dendanlı bordürü	62
Şekil 18 “İhlâs Suresi”nin başındaki kompozisyonun çizimi	65
Şekil 19 “İhlâs Suresi”nin başındaki kompozisyonun ¼ simetrik detayı	66
Şekil 20 “İhlâs Suresi”nin sonundaki kompozisyonun çizimi	68
Şekil 21 “İhlâs Suresi”nin sonundaki kompozisyonun ¼ simetrik detayı	69
Şekil 22 Şemseli bordür kompozisyonu	77
Şekil 23 Hatai üsluplu bordürün çizimi	79
Şekil 24 Kompozisyonda kullanılan hatai motifi	80
Şekil 25 Gonca Motifi	80
Şekil 26 Yaprak motifi ve yarım halde kullanılan hatai motifleri	81
Şekil 27 Ördek başı yeşil zeminli bordürün çizimi	84
Şekil 28 Daha önce rastlanılmayan motif	85
Şekil 29 Klasik formlu hatai motifi	86
Şekil 30 Penç motifi	86
Şekil 31 Kompozisyonda kullanılan yaprak motifleri	87
Şekil 32 Bahar ağacı kompozisyonunun çizimi	89
Şekil 33 Bahar ağacı kompozisyonundan bir detay	90
Şekil 34 Niş bordür kompozisyonunun çizimi	94
Şekil 35 Penç dalına iliştirilen gül yaprağı	95

Şekil 36 Penç motifleriyle detaylandırılmış hatai/şakayık motifi.....	96
Şekil 37 Kompozisyonda kullanılan penç motifi.....	97
Şekil 38 Ortabağ ile derlenmiş naturalist üslupta gül ve gonca buketi.....	98
Şekil 39 Ortabağ ile derlenmiş naturalist üslupta lale buketi	99
Şekil 40 Kompozisyonda kullanılan diğer naturalist üsluplu çiçekler	100
Şekil 41 Kompozisyonda kullanılan yaprak motifi.....	101
Şekil 42 Kompozisyondaki diğer yaprak motifi	102
Şekil 43 Penç dizilimli iri dal detayı	103
Şekil 44 Mihrap yazısının çizimi	104
Şekil 45 Mukarnas köşeliği kompozisyonunun çizimi	107
Şekil 46 Rumili mukarnas deseni	111
Şekil 47 Aynı sırada köşelerde kullanılan rumi kompozisyonu	112
Şekil 48 Aynı sırada kullanılan bulut	112
Şekil 49 Topuzların kesitleri üzerinde kullanılan hataili kompozisyon.....	113
Şekil 50 Dikdörtgen alanlar içinde görülen diğer hatai motifli kompozisyon	114
Şekil 51 Aynı sıradaki rumili köşelikler	115
Şekil 52 Aynı sıradaki rumi kompozisyonu.....	116
Şekil 53 Aynı sıradaki diğer rumili kompozisyon.....	116
Şekil 54 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerinde kare karoların oluşturduğu nişin genel görünümünün çizimi	120
Şekil 55 Niş kompozisyonunun çizimi	121
Şekil 56 En üst sırada kullanılan rumi kompozisyonlu köşebent	122
Şekil 57 En üst sıradaki içi rumi kompozisyonuyla detaylandırılan hatai/şakayık motifi	123
Şekil 58 Kompozisyonda kullanılan içi rumi kompozisyonlu diğer hatai/şakayık motifi.	124
Şekil 59 Kompozisyonda kullanılan en küçük hatai motifi	125
Şekil 60 Kompozisyonda kullanılan naturalist üsluplu nergis	126
Şekil 61 Kompozisyonda kullanılan naturalist üsluplu sümbül	126
Şekil 62 Gonca motifi	127
Şekil 63 Kenarlarına yapraklar sıralanan penç dizilimli iri dal	127
Şekil 64 Mihrap tacı kompozisyonunun çizimi.....	128
Şekil 65 Mihrap tacı kompozisyonunun ½ simetrik tekrarlanan detayı.....	129
Şekil 66 1909 tarihli hırsızlık olayının konu edildiği evrak.....	131
Şekil 67 Piyale Paşa Camii mihrap çinilerinin orijinalliklerini gösteren belge	139
Şekil 68 Birebir çalışılan dıştan içe ikinci bordür.....	165
Şekil 69. Birebir çalışılan niş kompozisyonu.....	166
Şekil 70 Niş kompozisyonundan yola çıkılarak tasarlanan 40 cm çapındaki tabak.....	167

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1 Piyale Paşa'nın en büyük hayratı Piyale Paşa Camii	6
Fotoğraf 2 Çok kubbeli caminin havadan görünümü.....	13
Fotoğraf 3 Caminin yakın tarihte inşa edilen şadırvanı	26
Fotoğraf 4 Caminin asıl şadırvanı.....	26
Fotoğraf 5 Piyale Paşa Türbesi.....	28
Fotoğraf 6 Piyale Paşa Türbesi içinde bulunan lahitler.....	31
Fotoğraf 7 Kubbelelerin dışarıdan görünümü	37
Fotoğraf 8 Kubbelelerin içeriden görünümü	37
Fotoğraf 9 Mihrap duvarı pencere düzeni	39
Fotoğraf 10 Caminin çini bulunmayan kuzey cephesindeki giriş kapıları ve ortada müezzin mahfili	41
Fotoğraf 11 Son cemaat yerindeki mükebbire	42
Fotoğraf 12 Restorasyon öncesi ikinci son cemaat yeri.....	43
Fotoğraf 13 Restorasyon sonrası ikinci son cemaat yeri	43
Fotoğraf 14 Restorasyon öncesi kalem işleri	46
Fotoğraf 15 Restorasyon sonrası kalem işleri.....	46
Fotoğraf 16 Restorasyon sonrası kubbe içi kalem işleri.....	47
Fotoğraf 17 12 köşeli yıldız motifi.....	48
Fotoğraf 18 6 köşeli yıldız motifleri.....	48
Fotoğraf 19 "Ya Hazreti Bilâl-i Habeşî" yazılı sıva üstü kalem işi	48
Fotoğraf 20 Harimden hünkâr mahfilinin görünümü	53
Fotoğraf 21 Mahfilin içinden ahşap kafeslerin görünümü.....	53
Fotoğraf 22 Restorasyon öncesi ahşap kafesler	54
Fotoğraf 23 Restorasyon sonrası ahşap kafesler	54
Fotoğraf 24 Camide ahşap direk üzerinde bulunan "elif" harfi	55
Fotoğraf 25 Mihrabın yanında bulunan caminin ahşap külahlı mermer minberi.....	56
Fotoğraf 26 Minber kapısı üzerindeki "Kelime-i Tevhid" yazısı	56
Fotoğraf 27 Şemse desenli ahşap külah.....	56
Fotoğraf 28 Yazısız revzen.....	57
Fotoğraf 29 "Muhammed" yazılı revzen.....	57
Fotoğraf 30 "Allah" yazılı revzen	57
Fotoğraf 31 Mekânı üç yönden çevreleyen kuşak yazısı.....	59
Fotoğraf 32 "İhlâs Suresi"nin başındaki kartuş.....	63
Fotoğraf 33 "İhlâs Suresi"nin sonundaki kartuş.....	63
Fotoğraf 34 "İhlâs Suresi"nin başındaki kompozisyon.....	64
Fotoğraf 35 "İhlâs Suresi"nin sonundaki kompozisyon	67
Fotoğraf 36 Piyale Paşa Camii'nin mihrabı	71
Fotoğraf 37 Melek Ahmet Paşa Camii'nin mihrabı	71
Fotoğraf 38 Piyale Paşa Camii'nin mukarnası.....	71

Fotoğraf 39 Melek Ahmet Paşa Camii'nin mukarnası.....	71
Fotoğraf 40 Çini ile kaplı mukarnastan detay	72
Fotoğraf 41 Çini ile kaplı mukarnastan detay	72
Fotoğraf 42 Piyale Paşa Camii mihrap bordürleri	72
Fotoğraf 43 Melek Ahmet Paşa Camii mihrap bordürleri.....	72
Fotoğraf 44 Piyale Paşa Camii'nin çinilerle kaplı mihrabı	74
Fotoğraf 45 Mihrap bordürleri.....	75
Fotoğraf 46 Özel formlu bordür çinileri	76
Fotoğraf 47 Hatai üslubunda bordür kompozisyonu	78
Fotoğraf 48 Mihrap kemerinin altından dolaşan ördek başı yeşil zeminli bordür.....	82
Fotoğraf 49 Ördek başı yeşil zeminli bordür.....	83
Fotoğraf 50 Mihrap kemeri köşeliklerindeki bahar ağacı kompozisyonu.....	88
Fotoğraf 51 Yukarıda genişleyerek mihrap alınlığı kompozisyonunu oluşturan niş bordürü	92
Fotoğraf 52 Niş Bordürü	93
Fotoğraf 53 Mihrap yazısı	104
Fotoğraf 54 Mukarnas köşelikleri	106
Fotoğraf 55 Çini ile kaplı mukarnasın aşağıdan görünümü.....	108
Fotoğraf 56 Mukarnasın üst sıraları.....	109
Fotoğraf 57 Mukarnaslı kavsara ile nişteki 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerindeki karolar arasında kalan geçiş sırası.....	109
Fotoğraf 58 Mukarnastan bir detay.....	110
Fotoğraf 59 Mukarnasta iki kenarda yarım olarak kullanılan topuz.....	113
Fotoğraf 60 Rumi ağırlıklı mukarnasta hatai motifinin görüldüğü dikdörtgen alanlar ...	114
Fotoğraf 61 Mukarnaslı kavsara ile nişteki kare karolar arasında kalan geçiş sırasından bir detay	115
Fotoğraf 62 Nişin en üst sırasındaki karolar	118
Fotoğraf 63 Niş kompozisyonunun genel görünümü	118
Fotoğraf 64 Geometrik alanlar oluşturarak ilerleyen kompozisyondan detay.....	119
Fotoğraf 65 Mihrap tacı	128
Fotoğraf 66 Mihrabın hırsızlık olaylarından önce çekilen fotoğrafı.....	133
Fotoğraf 67 1997 tarihli hırsızlık öncesi mihrap.....	134
Fotoğraf 68 1997 tarihli hırsızlık sonrası mihrap	135
Fotoğraf 69 Hırsızlık sonrası bordür karolarının durumu.....	136
Fotoğraf 70 Hırsızlık sonrası nişteki karoların durumu	137
Fotoğraf 71 "Saray Çini" yazılı karo.....	138
Fotoğraf 72 Kütahya çinileriyle tamamlanan mihrabın günümüz fotoğrafı	140
Fotoğraf 73 Hatai üslubundaki bordürün orijinal İznik çinileri	141
Fotoğraf 74 Hatai üslubundaki bordüre sonradan eklenen Kütahya çinileri.....	141
Fotoğraf 75 Niş bordürünün orijinal İznik çinileri	142
Fotoğraf 76 Niş bordürüne sonradan eklenen Kütahya çinileri.....	142

Fotoğraf 77 Nişin orijinal İznik çinileri.....	143
Fotoğraf 78 Nişe sonradan eklenen Kütahya çinileri	143
Fotoğraf 79 2004 yılında 21.510 £'a Christie's Müzayede'de satılan 72 x 16,5 cm ölçülerindeki 2 yarım karo	144
Fotoğraf 80 2005- 2007 restorasyonu öncesi kuşak yazısı çinilerinin durumu.....	146
Fotoğraf 81 Aynı yerin restorasyon sonrası çekilen fotoğrafı.....	146
Fotoğraf 82 Son restorasyon öncesi kuşak yazısından başka bir bölüm.....	147
Fotoğraf 83 Aynı yerin restorasyon sonrası çekilen fotoğrafı.....	147
Fotoğraf 84 1984 restorasyonu sonrası bulunan caminin kendi devrine ait orijinal kalem işleri	149
Fotoğraf 85 Museum für Islamische Kunst Staatliche Museen zu Berlin'de sergilenen pencere alınlığı.....	150
Fotoğraf 86 Portekiz Calouste Gulbenkian Müzesi'nde bulunan pencere alınlığı	151
Fotoğraf 87 Amerika Birleşik Devletleri Boston Museum of Fine Arts'da bulunan pencere alınlığı	151
Fotoğraf 88 Paris Louvre Müzesi'nde sergilenen üç pencere alınlığı	152
Fotoğraf 89 Londra Victoria and Albert Müzesi'nde bulunan pencere alınlığı	152
Fotoğraf 90 Kuşak yazısı çinileri	168

KISALTMALAR

a.g.e.	Adı geçen eser
c.	Cilt
bkz.	Bakınız
böl.	Bölüm
cm	Santimetre
ev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
DİA	Diyanet İslam Ansiklopedisi
f.	Fotoğraf
FSMVÜ	Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
IRCICA	İslam Tarih, Sanat ve Kültür Araştırma Merkezi
İSAM	İslam Araştırmaları Merkezi
mad.	Madde
m	Metre
s.	Sayfa/sayfalar
sy.	Sayı
ş.	Şekil
T.C.	Türkiye Cumhuriyeti
yay.	Yayımları

GİRİŞ

Çini, günlük yaşamda “evani” adı verilerek tabak, çanak, ibrik, fincan formlarında, mimari eserlerde ise “kaşi” adı verilerek levha formunda asırlar boyunca kullanılmıştır. Yerleşik hayata geçen Uygur Türklerinde ilk kez görülen çini, Anadolu Selçuklularında kimlik arayışını tamamlamış, Osmanlı Devleti’nin 16. Yüzyıl’ında ise doruk noktasına ulaşmıştır. Desen, renk ve ham madde açısından en iyiye ulaşılan bu dönemde özellikle 16. Yüzyıl’ın ikinci yarısında çokça “kaşi” üretilmiştir. Saray nakkaşhanesinde yapılara özel tasarlanan desenler, İznik’e, çini atölyelerine gönderilmiş, burada beyaz hamurlu, astarlı karolara işlenmiş, tahrirlenmiş, boyanmış ve sırlanıp pişirilmiştir. Fırından çıkan çok renkli çini levhalar Mimar Sinan’ın ünlü yapılarını süslemek için İstanbul’a gönderilmiştir. Kasımpaşa’da bulunan 1573 tarihli Piyale Paşa Camii’nde de işte bu döneme ait eşsiz İznik çinileri kullanılmıştır.

“Piyale Paşa Camii Çinileri” isimli bu tezin hazırlığında öncelikle İstanbul’daki birçok kütüphanede literatür taraması yapılmış ve ilgili kaynaklara ulaşılmıştır. İnternet üzerinden de konuyla ilgili dijital bilgi kaynaklarına ulaşılmıştır. Güryapı Restorasyon ile iletişime geçilip gerekli kaynaklara ulaşılmıştır. T.C Başbakanlık Vakıflar Genel Müdürlüğü’ne bağlı İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü ve T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı İstanbul 2 Numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü’nden gerekli izinler alınıp camiyle ilgili belgeler incelenmiştir. T.C. Cumhurbaşkanlığı Diyanet İşleri Başkanlığı’na bağlı Beyoğlu Müftülüğü’nden gerekli izin alınıp camide fotoğraf çekimi ve keşif yapılmıştır. Ulaşılabilen tüm çinilerin ölçüleri alınmış, ölçülerine uygun olarak çizimleri yapılmıştır.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci Bölüm’de, “Külliyenin Banisi ve Mimarı” ana başlığı altında, “Külliyenin Banisi Piyale Paşa’nın Hayatı” ve “Külliyenin Mimarı Hakkındaki Görüşler” başlıkları bulunurken, İkinci Bölüm’de “Piyale Paşa Külliyesi” ana başlığı altında “Kasımpaşa ve Külliye’nin Konumu”,

“Klliyeye Yapıları”, “Caminin Mimari zellikleri” ve “Caminin Tezyinatı” incelenmiştir. nc Bölüm’n ana başlığı “Piyale Paşa Camii inileri”dir. Bu başlık altında sırasıyla, “Kuşak Yazısı inileri”, “Mihrap inileri” ve “Bu Camiye Atfedilen Pencere Alınlığı inileri” incelenmiştir.



BİRİNCİ BÖLÜM

1. KÜLLİYENİN BANİSİ VE MİMARİ

1.1. KÜLLİYENİN BANİSİ PİYALE PAŞA'NIN HAYATI

Piyale, Farsça kökenli¹ bir kelime olup; içki kadehi, şarap bardağı manalarına gelir². Adı, “Evâil-i Muharrem 980” (14- 23 Mayıs 1572) tarihli Pertev Paşa Vakfıyesi'nin şahitleri arasında Piyâle b. Abdurrahman olarak geçer³.

Çocuk yaşta saraya alınan Piyâle b. Abdurrahman, Enderun'da eğitim görmüş bir devşirmedir. Macar asıllı ya da Hırvat asıllı olduğu ile ilgili farklı görüşler vardır. “Çağdaş bir batılı kaynak olan Gerlach'a göre, Macaristan'ın Tolna şehrinde Macar asıllı bir ayakkabıcının oğlu olarak dünyaya gelmiş ve Tolna'nın fethi sırasında esir alınmıştır. Devrinin Osmanlı kaynağı Mustafa Âli'ye göre ise Hırvat asıllı olup Mohaç Savaşı sırasında esir edilmiştir (1526). Piyale, Başdefterdar İskender Çelebi'nin (1526- 1535) maiyetindeki köleler arasında iken onun idamı üzerine saraya alınmıştır⁴.” Kanuni Sultan Süleyman ve II. Selim döneminde yaşamıştır.

“Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. Yüzyıl'da görev yapmış en ünlü denizcilerinden biri olan Piyale Paşa kaptanıderyalık görevinde iken hizmetlerinden dolayı vezirlik makamına yükselmiştir. Hatta ikinci vezir rütbesine kadar yükselerek devletin en üst düzey mevkiinde bulunmuştur⁵.”

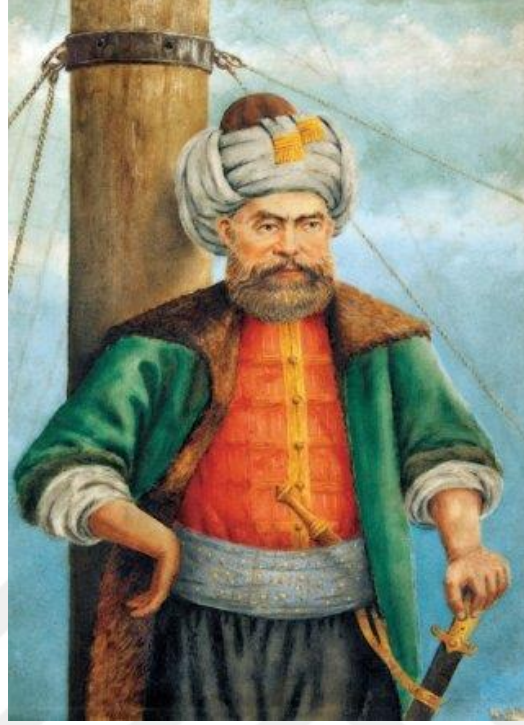
¹<http://sozluk.gov.tr/> (09.05.2019)

²Ferit Devellioğlu, **Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat Eski ve Yeni Harflerle**, Aydın Kitabevi Yay., Ankara 2012, s. 1014.

³İdris Bostan, “*Piyale Paşa*” mad., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 2007, c.34, s. 296.

⁴İdris Bostan, “*Esaretten Vezarete Bir Osmanlı Kaptanıderyası: Piyale Paşa*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed., M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 13.

⁵İdris Bostan, “*Esaretten Vezarete Bir Osmanlı Kaptanıderyası: Piyale Paşa*”, s. 13.



Şekil 1 İstanbul Deniz Müzesi'ndeki Piyale Paşa'yı tasvir eden yağlı boya tablo⁶

“...Abdurrahman oğlu Piyale Paşa, sarayda kapıcıbaşıliğe kadar yükseldikten sonra ölen Sinan Paşa yerine 1553'te kaptanıderyalığa getirilir ve 1567'ye kadar bu görevi sürdürür. Akdeniz'e iki sefer düzenleyerek başarılar kazanır⁷.” 1553 yılında Turgut Reis'le beraber 60 parçalık bir donanma ile Akdeniz'de; İtalya ve İspanya yakınlarındaki bazı kaleleri zapt eder. 1555'de Tunus'da bulunan Bizerta Limanı ve Kalesi'ni Türk hâkimiyetine katar. 1556 yılında 150 parçalık büyük donanmayla Akdeniz'e açılıp, İspanyolların elinde bulunan Mayorka Adası'nı ele geçirir ve İstanbul'a büyük ganimetlerle döner. 14 Mayıs 1560 tarihinde Haçlı Donanmasına karşı Cerbe Deniz Zaferi'ni kazanarak, Akdeniz'de Türk hâkimiyetini sağlamlaştırır. Bu başarısından dolayı Kanuni Sultan Süleyman tarafından Cezayir Beylerbeyliğine yükseltilir⁸. “...1562'de II. Selim'in kızı Gevherhan Sultan'la evlenir. 1566'da Zigetvar Seferi öncesinde Sakız'ı alır, İspanya Kralı II. Filip'in donanmasını yenip esir ettiği komutanları ile İstanbul'a dönüşünde Kanuni Sultan Süleyman'ın iltifatları ile karşılanır. 1568'de

⁶İdris Bostan, “*Piyale Paşa*”, s. 296.

⁷Burhan Yentürk, **Tarihi ve Kültürüyle Kasımpaşahıyız**, Kitabevi Yay., İstanbul 2006, s. 153.

⁸https://www.dzkk.tsk.tr/icerik.php?icerik_id=473&dil=1 (23.01.2018)

üçüncü vezirliğe atanır⁹...” Malta Seferi’nde Turgut Reis’le birlikte savaşır ancak Turgut Reis’in şehit düşmesi üzerine geri dönmek zorunda kalır. Donanma komutanı olarak katıldığı Kıbrıs Seferi (1571) sonrasında ikinci vezirliğe yükseltilirken, savaş ganimetleri ile büyük servet edinir¹⁰...” Kanuni Sultan Süleyman’ın vefatı üzerine yerine geçen oğlu II. Selim, Piyale Paşa’ya Kubbe Vezirliğini verir...¹¹.



Şekil 2 İstanbul Deniz Müzesi’ndeki Cerbe Deniz Muharebesi’ni tasvir eden Nûri Paşa’nın yağlı boya tablosu¹²

“Ayvansarâyî, on dört yılda altmış yedi adayı fethetmiş olan Piyale Paşa’nın hayratlarını betimler. Kasımpaşa’daki camisi aynı mahalledeki “*Küçük Piyale Paşa Mescidi*” adını taşıyan, bugün yok olmuş mescidinden ayırt edilmek üzere “Büyük Piyale Paşa” olarak biliniyordu. *Sakız Adası ilk olarak Piyale Paşa’nın eliyle fethedilmiştir. Orada bir şerefli cami ve bir tekil hamam yaptırmıştır. Kilit-i Bahir’de (Gelibolu) de bir camisi vardır ve Üsküdar’daki Tunus Bağı adlı süslü bahçe de onun yapısıdır. (Kasımpaşa’daki) şerefli camisinin mahallesinin avarız vergilerinin mahalle halkına yük olmaması için, kendi vakfından ödenmesini şart koşturmuştur. Yukarıda belirtildiği gibi, Kasımpaşa’daki Küçük Piyale Paşa Mescidi ve İstanbul’daki Uzunçarşı’nın*

⁹Burhan Yentürk, a.g.e., s. 153.

¹⁰Burhan Yentürk, a.g.e., s. 153.

¹¹https://www.dzkk.tsk.tr/icerik.php?icerik_id=473&dil=1 (23.01.2018)

¹²Abdülkadir Özcan, “*Cerbe*”, mad., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 1997, c.7, s. 391-392 (çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/cerbe> (20.06.2019)

girişindeki Mercan Çarşısı yakınında olan sebil ile üzerindeki fevkânî sıbyan mektebi de bu paşanın hayır eseridir¹³.”

“Piyale Paşa, birçok hayrat yapmıştır ancak bunlardan en büyüğü; “İstanbul Kasımpaşa’da görünümü tersane gözlerine benzeyen bir cami ile kırk odası bulunan bir medrese, mektep, zaviye, hamam, sebil ve çarşıdan oluşan bir külliye'dir. Evâil-i Ramazan 972 (2- 12 Nisan 1565) tarihli cami vakfiyesine göre, Piyale Paşa, bu caminin inşaatına başlanması için, henüz Malta seferi için İstanbul’dan hareket etmeden önce karar vermişti. Kendisi seferde iken Kasımpaşa yakınlarında Kozludere mevkiinde cami inşaatı için vekil bıraktığı Sinan Halife bin Hacı tarafından vakfiye hazırlanmış ve inşaatına başlanmış olmalıdır. Cami için hazırlanan Evâhir-ı Receb 981 (15- 25 Kasım 1573) tarihli ikinci vakfiyeden ise inşaatın bu tarihte tamamlanmış olduğu anlaşılmaktadır¹⁴.”



Fotoğraf 1 Piyale Paşa'nın en büyük hayratı Piyale Paşa Camii¹⁵

¹³Gülru Necipoğlu, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, çev. Gül Çağalı Güven, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay., İstanbul 2013, s. 567.

¹⁴İdris Bostan, “*Esaretten Vezarete Bir Osmanlı Kaptanıderyası: Piyale Paşa*”, s. 30.

¹⁵Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

“Bu camiden başka Kasımpaşa’da Küçük Piyale Paşa Mescidi, yine Eyüp’te bir mescit, Mahmut Paşa Çarşısında bir han, sebil ve sıbyan mektebi, Kilitbahir’de bir cami, Sakız’da bir cami, han, hamam ve çeşmeler yaptırdığı ve su getirttiği bilinmektedir. Üsküdar’da kendi adıyla anılan bir bahçesi bulunan Piyale Paşa’nın kızı Hatice Sultan’ın da bir vakfı bulunmaktadır¹⁶.”

Genellikle deniz tecrübesi olmayan kimselerin kapudanlık görevine getirilmesinin, meslekten yetişen birinin bu göreve daha layık olduğu prensibi sebebiyle tercih edilmemesine rağmen Piyale Paşa, bu görevini büyük bir liyakatle yürütmüş ve pek çok zafer kazanmak suretiyle başarılı hizmetlerde bulunmuştur. Piyale Paşa gerek kapudanlık görevi sırasında ve gerekse kubbealtı veziri iken donanma serdarlığı görevine getirildiği 1570 tarihli Kıbrıs seferinde ve 1573 tarihli İnebahtı Savaşı sonrasında düzenlenen Akdeniz seferinde, deniz tarihinin en önemli kapudan paşalarından biri olduğunu göstermiştir¹⁷. Tarih kitapları onun bu zaferleri için “*Nam ve şanının velvele endazı cihan olmasına bais olmuştur.*” diye bahsederler¹⁸.

Mustafa Âli’ye göre, Hırvat asıllı Piyale Paşa enderundan kapıcıbaşılıkla çıkıp, kapudan olmuştu. Sonradan mansıbına beylerbeyilik ilave edildi ve uğurlu olması nedeniyle hangi sefere gittiyse zaferle döndü. Vezaretle Sultan Selim’in kızı ile evlenen kapudan, güzel ahlâklı ve takdire lâyık hasletleri olan mükemmel biriydi; ömründe sadece bir kişiyi idam ettirmiş ve günlerce gözüne uyku girmemişti. Kendi havasında bir kişi olan, bilgili ve kültürlü kimselerle dolaşarak teferrüc etmeye eğilim gösterirdi. Marcantonio Pigafetta (1567) ise kapudan-vezirin “diğer paşalarla birlikte saray halkının peşine takılmaktansa, genelde donanmanın bakımı ve tüm denizcilerin işlerini denetlemek üzere Konstantinopolis’te kaldığını” gözlemlemiştir¹⁹.

21 Ocak 1578’de (12 Zilka’de 985) vefat eden Piyale Paşa, Kasımpaşa’da yaptırdığı caminin haziresindeki türbesine defnedildi. Türbesinde muhtemelen

¹⁶İdris Bostan, “*Esaretten Vezarete Bir Osmanlı Kaptanıderyası: Piyale Paşa*”, s. 30.

¹⁷İdris Bostan, a.g.e., s. 31.

¹⁸Şadi Abaç, **Kasımpaşa’nın Tarihçesi**, Bozkurt Matbaası, İstanbul 1935, s. 26.

¹⁹Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 565.

birinci hanımından başka, yedi oğlu ve dört kızına ait mezar olduğu kabul edilen Piyale Paşa'nın çocuklarından bir kısmının da bu hanımdan olması muhtemeldir²⁰.

1.2. KÜLLİYENİN MİMARİ HAKKINDAKİ GÖRÜŞLER

“Piyale Paşa'nın Kasımpaşa'da yaptırdığı ve içinde cami, türbe, medrese, sıbyan mektebi, tekke, hamam, çarşı, şadırvan gibi yapıların bulunduğu; ancak, günümüzde sadece cami ve türbesinin gelebildiği külliye'nin mimarının, Mimar Sinan mı yoksa başka bir hassa mimarı mı olduğu konusu, günümüzde çeşitli tartışmalara neden olmaktadır²¹.” “...Caminin Sinan'ın eserlerinin dökümünü içeren kaynaklar arasında sadece *Tuhfetü'l- Mimarın*'de kayıtlı olması, ayrıca yapının inşa edildiği dönemde doruk noktasında bulunan klasik Osmanlı üslubu ile bağdaşmayan tasarımı tartışmaları alevlendirmektedir²².” “...Sinan'ın hayatı ve eserleri hakkında şair ve nakkaş dostu Sai Çelebi'ye yazdırdığı üç risaleden ilki olan *Tuhfetü'l- Mimârîn*'de yer alan Piyale Paşa Camii'nin, daha sonra yazılan *Tezkiretü'l- Bünyân* adlı iki metinde yer almaması, bu eserin Sinan'a ait olmadığı düşüncesini doğurmuştur. Selimiye Camii'nin tamamlanmasına bir yıl kala Piyale Paşa için tasarlanan bu caminin mimari özelliklerine bakılarak Sinan'a ait olup olmadığı hala tartışılmaktadır²³.”

Sedat Çetintaş, caminin kesinlikle Mimar Sinan'ın eseri olmadığı görüşündedir; “Bu mevzu üzerinde ilk makaleyi birkaç ay evvel yazmış ve şu hakikatleri ortaya atmıştım:

1. Cami II. Selim zamanının değil, Fatih Mehmed zamanının eseridir.
2. 1573 yılı inşa tarihi değil, tamir tarihidir.
3. Bu tamiri dahi Sinan'ın yapmış olması şöyle dursun, belki üstadın bu ameliyattan haberi bile olmamıştır²⁴.”

²⁰İdris Bostan, a.g.e., s. 29.

²¹Hüseyin Çınar, “*Piyale Paşa'nın Vakıfları*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed. M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 39.

²²Burhan Yentürk, a.g.e., s. 152.

²³Turgut Cansever, **Mimar Sinan**, Albaraka Türk Yay., İstanbul 2005, s. 371.

²⁴Sedat Çetintaş, **İstanbul ve Mimarî Yazıları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2011, s. 47.

Çetintaş, sözünü ettiği 9 Teşrinisani 1936 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'ndeki makalesinde caminin planını yorumlamıştır; “Piyale Paşa Camii'nin planında orijinal denecek hiçbir şey yoktur, bilâkis onda Türk mimari tarihi bakımından lojik bir teselsül ve tecanüs vardır. Artukluların, Nisanoğullarının, Selçukilerin cami planlarına tamamıyla uygun bir şekilde kible mihverine amud ve namaz saflarına muvazi olarak tertip edilmiş bir mustatilden ibarettir. Eski Türklerin Diyarbekir'de yaptıkları Ulucami bu esasın bir mübalâğası olduğu gibi, Osmanlıların II. Murad zamanında Edirne'de yaptıkları Üç şerefeli Cami planı da bu esasın biraz komplike bir şeklidir²⁵.”

Tahsin Öz, caminin bulunduğu yerde bir yapı bulunduğunu ve Sinan'ın bu yapı üzerinde tadilatlar yapıp camiye çevirdiğini düşünürken külliye içerisinde bulunan Piyale Paşa Türbesi'nin ise Mimar Sinan'ın eseri olduğunu vurgular; “İşbu caminin banisi, Piyale Paşa ve Mimar Sinan olarak gösterilmekte ise de 1573 de Sinan'ın böyle Ulu cami tipinde bir bina yapmış olması tetkike layıktır.” Bu caminin esasının Sultan I. Selim zamanında tesis olunan tersaneye ait olduğu ve dere olarak vazifesi de kalmadığından Piyale Paşa, Sinan'a tadiller yaptırarak cami haline getirildiği ve sonraları ilaveler gördüğü anlaşılmaktadır. Nitekim bazı yabancı tarihlerde (Tersane Camii) ismiyle yazılmaktadır. Piyale Paşa Türbesi, Mimar Sinan eseri olup sekiz köşeli bir plana göre yapılmış tek kubbelidir²⁶.”

Gülru Necipoğlu, Sinan'ın camiye tersane mimarlarına danışarak tasarlamış olabileceği fikrindedir; “Ayvansarâyî'nin tamamlanma yılı olarak verdiği 1573 tarihine dayanarak, Tersâne Camii'nin, Mimar Sinan Edirne'de Selimiye'nin yapımıyla meşgulken (1568- 74) başka bir mimar tarafından yapılmış olduğu varsayılmıştır. Oysa ilk vakfiye, bu caminin daha önce, bânisi hala kapudan paşa iken 1565'te sipariş edildiğini ortaya çıkarıyor. Gevherhan Sultan 'la evli olan bâninin yüksek rütbesi göz önüne alındığında, mimarbaşına en azından caminin planlama aşamalarında danışılmadığını düşünmek zordur. Muhtemelen, Sinan bu camiye Kasımpaşa tersanesine bağlı tersane mimarlarıyla müşavere ederek tasarladı. 1554'te tersane mimarbaşısı olan Mandolo da Rodi

²⁵Sedat Çetintaş, a.g.e., s. 48.

²⁶Tahsin Öz, **İstanbul Camileri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1965, c. I, s. 54.

gibi buradaki gemi mimarlarının çoğu muhtedilerden oluşuyordu. Rodoslu mimarbaşının emrindeki üç ila dört kadırğa mimarının yanı sıra, Kasımpaşa tersanesinde çalışan marangozlar ve demir dökümcüler Rodos, Sakız, Midilli ve Gelibolu'dan getirilmişti. Piyale Paşa kendi camisinin inşasına bizzat nezaret etmiş olabilir. Caminin iş gücünün çoğunluğunu, tersanesin inşaat ekibi ile kürek mahkûmları oluşturuyordu. Caminin bina emini, Piyale Paşa'nın kâhyası Kurd Kethüda idi²⁷.”

Yıldız Demiriz ve M. Baha Tanman, birlikte hazırladıkları 1994 tarihli “Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi”nin “Piyale Paşa Külliyesi” maddesinde caminin Sinan'a ait olabileceği ya da onun denetimindeki mimarlardan birine ait olabileceğinden bahsederler; “...Söz konusu yapının inşa edildiği dönemde doruk noktasında bulunan klasik Osmanlı üslubu ile hiç bağdaşmayan “arkaik” ve “eksantrik” tasarımı da tartışmaya değişik boyutlar katmıştır. Bu beyanda Aslanapa ve Sözen gibi bazı sanat tarihçileri camiyi Koca Sinan'a mal etmekte, E. Egli, G. Goodwin ve A. Stratton gibi diğer bazıları da buna karşı çıkmaktadır. Öte yandan E. A. Grosvenor, G. Martiny ve K. Wulzinger gibi bazı yabancı araştırmacılar da caminin batı mimarisinden esinlenerek tasarlandığını hatta mimarının da batı kökenli olabileceğini iddia etmişlerdir. Hâlbuki caminin planı, her ne kadar döneminin merkezi mekân idealine ters düşmekteyse de Osmanlı mimarisinin erken döneminde revaçta olan çok birimli (Ulu Cami) şemasının gelişmiş bir türevidir. Sonuçta, Tuhfetü'l Mimarîn'deki kayıttan da cesaret alarak, Mimar Sinan'ın Osmanlı Devleti'ndeki yapı faaliyetlerinin başında bulunduğu bir dönemde, devlet ricalinden ve padişah damadı olan önemli bir kişinin bizzat başkentte inşa ettirdiği iddialı bir caminin ancak Sinan'a ya da hiç değilse onun denetimindeki mimarlardan birine sipariş edilebileceği söylenebilir²⁸.”

Demiriz, 2011 yılında yayınlanan “Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu” adlı kitaptaki “Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri” başlıklı makalesinde ise caminin mimarının Sinan'ın yardımcılarından biri olduğu

²⁷Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 568.

²⁸Yıldız Demiriz, M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi” mad., **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul 1994, c. 6, s. 254.

kanısındadır; “...Üslubuna ve iyi çözümlenmemiş bazı mimari problemlere bakarak, külliye mimarının, Sinan’ın yardımcılarında olduğunu ve onun gözetiminde çalıştığını kabul etmek şimdilik en akla yakın gelen yoldur²⁹.” Tanman ise aynı kitaptaki “Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi” başlıklı makalesinde caminin Sinan’a ait olabileceğinden bahseder; “...Yukarıda ayrıntılı şekilde ele alınan ve mimarlık tarihimizde birçok ilginç tartışmaya neden olan atiptik tasarımıyla Sinan dönemi İstanbul camileri arasında “nevi şahsına mahsus” bir örnektir. İstanbul’un yanı sıra, Osmanlı mimarının “vatan-ı aslisi” olan Anadolu ve Rumeli’de de aynı dönemde bu çok birimli şema terk edilmiş bulunuyordu. Plan açısından buna benzeyen ancak taşıyıcı sistem ve üstyapı açısından çok daha hantal olan “taşralı” örnekler ancak Girit, Trablusgarb, Tunus, Yemen gibi, Osmanlı payitahtına ve orada şekillenen başkent üslubuna uzak bölgelerde görülebilmekteydi³⁰.” “Bütün meslek hayatı boyunca merkezi planlı yapılar için yeni çözümler üretmiş olan Sinan, bu defa da yaklaşık bir yüzyıldır terk edilmiş bulunan bir şemadan hareketle, mekân bütünlüğü ve ferahlık açısından aşağı yukarı aynı etkiye sahip değişik bir cami tasarlamayı niçin denemiş olmasın³¹?”

Caminin kesin olarak Mimar Sinan’a ait olduğunu düşünenler, onun eski planı alıp, yeniden yorumlayıp, geliştirdiğini savunmuşlardır; Oktay Aslanapa; “Türk Sanatı” adlı eserinde; Sinan’ın altı eşit kubbeli planı ile eski ulu cami tiplerine döndüğünü söyler. Ayrıca Sinan’ın daha önce de 1567 tarihli Beylerbeyi Hüsrev Paşa için yaptırdığı camide de klasik tek kubbeli cami planına döndüğünü³² belirtir. “Osmanlı Devri Mimarisi” isimli eserinde ise Aslanapa; Piyale Paşa Camii’ni, Mimar Sinan’ın Selimiye Camii ile aynı zamanda ele aldığı

²⁹Yıldız Demiriz, “Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed. M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 197.

³⁰M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed. M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 130.

³¹M. Baha Tanman, a.g.e., s. 123.

³²Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015, s. 267.

eserlerden biri olarak değerlendirir. Sinan'ın eski ulu camiler planını değişik bir görüşle yeniden uyarladığını ve külliye halinde inşa ettiğini³³ savunur.

Henry Matthews; "...Yapı, 15.yy.'ın başlarından bu yana inşa edilen diğer yapılara benzemez. Geniş merkezi bir kubbenin çevresindeki alışılmış daha küçük kubbe ve yarım kubbe kümeler yerine, Bursa'daki Ulucami ve Edirne'deki Eski cami anlayışında altı eşit kubbe mevcuttur. Ancak Sinan, Sinan Paşa Camii'yle tarihsel üsluplara dönmeye olan ilgisini zaten göstermişti. Bazı bilim adamları bu yapının onun değişmez denemelerinin bir diğer örneği olduğuna inanırlar³⁴."

Doğan Kuban; "Diğer bir mekân tipini, kare- kubbe elemanını tekrarıyla meydana gelen camilerde görüyoruz. Bu tip, aşikâr olarak kolonlu camiler tipinin bakiyesidir. Fetihten sonra, İstanbul'da iki örneğini görüyoruz. Zincirlikuyu ve Piyale Paşa Camileri. Bu camiler her ne kadar eski bir tipi devam ettiriyorlarsa da kanaatimizce yine bir tekâmüle işaret etmektedirler. Bu tekâmül mekân içinde ayak adedinin ikiye indirilmiş olmasıdır. Zincirlikuyu Camii 15. Asrın sonunda yapılmıştır. Enteriyörde geçit elemanı olarak pandantif kullanılmıştır. Kubbelerin sekizgen tamburları olmasına rağmen hiç pencereleri yoktur. Piyale Paşa Camii, aynı şemaya göre yapılmış olmakla beraber, Gabriel'in dediği gibi gerek bütününde gerek detaylarında nevi şahsına münhasır özelliklerle doludur. Kâtip Çelebi, Piyale Paşa'nın Üsküdar'daki bahçesini de "acaib- i âlem" den sayar. Buna bakarak, cami planının hususiyetlerinden de bizzat paşanın mes'ul olduğu söylenebilir. Bu caminin iç mekânının en şayanı dikkat tarafı, bu tip camilerdeki fil ayaklarının yerini iki sütunun almış olmasıdır. Diğer bir hususiyet, batı ve doğuda hacmin genişletilmesidir. Bu suretle 16. asırda yapılan büyük camiler gibi, hacim etrafında bir galeri meydana getirilmiştir. Gurlitt, kubbenin sağır olmasına rağmen içerisinin yanlardan gelen ışıklarla gayet iyi aydınlandığına işaret eder. Plandaki artikülasyon, büyük camilerde olduğu gibi, kubbeyi bir ayak sistemine oturtturarak duvarların taşıyıcı rolünü azaltmaktadır. Egli, caminin Sinan'a

³³Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1986, s. 278.

³⁴Henry Matthews, **İstanbul'un Camileri Bursa ve Edirne'deki Camilerle Birlikte**, Scala Publishers Yay., İstanbul 2010, s. 31.

aidiyetinin mevzubahis olmayacağını söyler. Bununla beraber, bu yapıda, bu tip camilerden farklı o kadar çok detay vardır ki Sinan'ın hiç olmazsa fikren, mevcudiyetini tahmin ettiriyor. Girişlerin yanlarda olup mihrabın karşısının sağır bırakılması ve buraya tribünler yerleştirmek, son cemaat yerinin halli, mimarın yeni araştırmalar peşinde olduğunu göstermektedir. Fakat hacmin ortasındaki granit kolonların inceliğine mukabil, dış duvarlardaki kontrforların nisbetsizliği inşaatın başında Sinan'ın bulunmadığına bir delil sayılabilir³⁵...”



Fotoğraf 2 Çok kubbeli caminin havadan görünümü³⁶

“Türk mimarlık tarihinin şüphesiz en önemli adı olan Mimar Sinan'ın yaşamı konusundaki bilgilerimizin çoğu, kendi zamanında kaleme alınmış metinlere dayanır. Bu metinler Mimar Sinan'ın mimari eserlerinin neler olduğu konusunda da birincil kaynaklar durumundadır. Kütüphanelerde saptanan bu

³⁵Doğan Kuban, **Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese): 27 Ekim 1956 Tarihli Doçentlik İmtihanında Jürice Kabul Edilen Doçentlik Çalışmasıdır**, Güven Basım ve Yayınevi, İstanbul 1958, s. 46.

³⁶Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

eserler aslında bir ilk eserin gelişerek birbirini takip eden edisyonları gibi görünmektedir³⁷.”

“Bu kaynakların birincisi Topkapı Sarayı Arşivi, no. D. 1461/3’te bulunan ve herhangi bir başlık taşımayan bir metindir ve ilk defa yayınlayan R. M. Meriç tarafından *Adsız Risâle* olarak adlandırılmıştır. Metin büyük olasılıkla Mimar Sinan’ın kendisi tarafından kaleme alınmıştır. Kısa biyografisini ve yazmayı düşündüğü kitabın fihristini içerir... İkinci metin yine Topkapı Sarayı Arşivi’nde, no. D. 1461/4’te (y.1b- 5a) bulunan *Risâletü’l- Mimariye*’dir. Bunda da kısaca ancak *Adsız Risâle*’dekenden daha ayrıntılı olarak Mimar Sinan’ın kısa biyografisi verilir. Yine yapıların on bir bölüm halinde listelenmesi tasarlanmış fakat bunların yeri boş bırakılmıştır. Bu eserin de Mimar Sinan tarafından kaleme alınmış ve yarım kalmış bir otobiyografi denemesi olduğu kabul edilmektedir... Üçüncü metin *Tuhfetü’l- Mi’mârîn* adını taşımaktadır ve diğer iki metinle aynı yerde (Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi, no. D. 1461/4, y. 6b- 27b) ciltlenmiştir. Yazı özellikleri bakımından da önceki iki metinle aynıdır. Müsvedde halinde olan bu metin *Risâletü’l- Mimariye*’nin geliştirilmiş bir edisyonu durumundadır. Başlangıç bölümü *Risâletü’l- Mimariye* ile aynıdır. Daha sonra metnin içindeki konuları gösteren bir fihrist bölümü yer alır. Ardında bu fihristteki sıraya göre yapıların listesi verilir. Bu edisyonda öncekilerden farklı olarak Sinan’ın mimarlıkla ilgili temel görüşlerinin anlatıldığı “hâtîme” bölümü yer almaktadır. Yapıların listesi on iki bölüm halinde verilmiştir. Bu haliyle ikinci metnin tamamlanmış bir edisyonudur... Bu üç metin hem fiziksel olarak aynı cilt içinde bulunmaları hem de içerikleri itibariyle bir arada düşünülmelidir. Metinler doğrudan Mimar Sinan’ın ağzından yazılmış gibi görünür. Bunların üçünün de Sinan tarafından yazıldığını kabul etmemizi engelleyecek bir bilgi yoktur. Şu halde bu üç metin, Sinan’ın yazmayı tasarladığı otobiyografinin üç ayrı safhası (edisyonu) olarak kabul edilmelidir. *Adsız Risâle* bir ön edisyon, *Risâletü’l- Mimariye* ikinci edisyon ve *Tuhfetü’l- Mi’mârîn* otobiyografinin tamamlandığı

³⁷Hayati Develi, “*Mimar Sinan’a ve Eserlerine İlişkin Kaynaklar*”, **Sâi Mustafa Çelebi Yapılar Kitabı Tezkiretü’l- Bünyan ve Tezkiretü’l- Ebniye (Mimar Sinan’ın Anıları)**, haz. Hayati Develi, önsöz Doğan Kuban, Koç Kültür Sanat Tanıtım A.Ş., İstanbul 2003, s. 11.

son edisyon olmalıdır. Bu metinleri birinci grup başlığı altında değerlendirmek doğru olur. Daha sonra karşımıza ikinci grup olarak değerlendirdiğimiz Mimar Sinan'ın hayatının ve eserlerinin anlatıldığı iki metin daha çıkar. Bunlar *Tezkiretü'l- Ebniye ve Tezkiretü'l- Bünyan* adını taşır. Bu iki metnin öncekilerden başlıca farkı her ikisinin de Sâi Çelebi adında bir yazar tarafından kaleme alındığının belirtilmesidir³⁸...”

Piyale Paşa Camii'nin adı ise bu metinler arasında, Mimar Sinan'ın kendi ağzından yazılmış *Tuhfetü'l- Mi'mârîn*'de geçmektedir. *Tuhfetü'l- Mi'mârîn*'de “...Mimar Sinan'ın yapılarının fihristi ve türlerine göre listesi verilmiştir. Bu listeye göre Mimar Sinan, tüm hayatı boyunca 112 cami, 45 mescid, 69 medrese-darülhadis- darülkurra, 19 imaret, 3 darüşşifa, 29 saray, 6 suyolu kemeri, 7 köprü, 5 kasır ve köşk, 40 hamam, 6 mahzen, ve 24 kervansaray inşa etmiş ya da onarmıştır. Eserlerinin bu listelerdeki toplamı 365 olmaktadır...”³⁹ “Birinci Bölüm”de, “İnşa Edilen Camileri Göstermektedir” başlığı altında sıralanan 112 caminin arasında 46. sırada “Kasımpaşa'da Piyale Paşa Camii Şerifi” vardır⁴⁰. Sinan'ın inşa ettiği camiler dışında onarım yaptığı camiler de aynı listededir. Onarım yaptığı camileri, hangi onarımları gerçekleştirdiğini açıklayarak belirtmiştir. 46. Sırada bulunan “Piyale Paşa camii Şerifi”nde onarım yapıldığına dair bir açıklama bulunmamaktadır. Dolayısıyla, Piyale Paşa Camii'nin, Sinan'ın bizzat inşa ettiği camilerden olduğu, Sinan'ın ağzından yazılmış bu el yazmasında açıkça görülmektedir. Caminin ismi daha sonra yazılan *Tezkiretü'l- Ebniye ve Tezkiretü'l- Bünyan*'da geçmez ancak zaten en kapsamlı cami listesi *Tuhfetü'l- Mi'mârîn*'dekidir. Sâi Çelebi tarafından yazılan *Tezkiretü'l- Ebniye*'de 84, *Tezkiretü'l- Bünyan*'da 81 adet cami ismi geçer.

Caminin Sinan'a ait olduğunu kanıtlayan bu önemli belge dışında; 1565 yılında vakfedilip, 1573 yılında yapımı tamamlanan camii, 16. Yüzyıl yapılarındandır. Bu dönem “Mimar Sinan” ile anılır. Sinan'ın devletin Mimarbaşı

³⁸Hayati Develi, a.g.e., s. 11- 13.

³⁹Zeki Sönmez, **Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar- Belgeler**, Mimar Sinan Üniversitesi Yay., İstanbul 1988, s.15.

⁴⁰Zeki Sönmez, a.g.e., s.84.

olduğu bu dönemde, padişahlar, Osmanlı ailesi ve devletin ileri gelenleri adına inşa edilen dini, sivil ve askeri yapılarda, onun imzasını görürüz. Cami vakfedildiğinde Piyale Paşa hem Osmanlı ailesinin damadı hem de devletin başarılı kaptanıdıryasıydı. Devrin büyük ismi Piyale Paşa tarafından yaptırılan bu camide Sinan'ın imzası olmalıdır. Caminin planının Osmanlı öncesi Türk ulu cami tipine dayanıyor olması, Mimar Sinan'ın eskiden yola çıkıp yenilik yapma isteği olabilir veya banisi devrinin ünlü denizcisi Piyale Paşa olan cami, paşanın isteği ile gemiye benzetilmeye çalışılmış olabilir. Sanat tarihçileri arasında çoğunluk, caminin mimarının "Sinan" olduğu görüşündedir. Tüm bunlardan yola çıkarak, caminin Mimar Sinan'ın eseri olduğunu düşünmekteyim.

İKİNCİ BÖLÜM

2. PİYALE PAŞA KÜLLİYESİ

2.1. KASIMPAŞA VE KÜLLİYENİN KONUMU

Kasımpaşa, İstanbul'un Beyoğlu ilçesine bağlı en eski yerleşim yerlerinden biridir. "İstanbul'un fethinden önce "Ayalonka" adıyla anılan Kasımpaşa fetihten sonra, önceleri Müslümanların gömüldüğü mezarlık haline getirilmiştir. Evliya Çelebi'nin verdiği bilgiye göre bu mezarlıkta sahabeden bazı kişilerin ve onların torunlarının yattığı bilinmektedir. Fatih Sultan Mehmed'in emriyle imarına başlanan Kasımpaşa zaman içinde önemli bir kültür merkezi olmuş; camileri, mescitleri, tekke ve dergâhlarıyla, çarşı ve sokaklarıyla zamanının önde gelen semtlerinden biri haline gelmiştir. Özellikle Kanuni Sultan Süleyman zamanında İstanbul'un nüfusunun artması üzerine Kasımpaşa'nın imarı ve gelişmesi bizzat padişahın emriyle Anadolu fatihi Kasımpaşa, Sakız fatihi Piyale Paşa ile Ferhat Paşa ve Ayas Paşa'nın çalışmaları sayesinde gerçekleşmiştir. Fatih zamanında yapılan birkaç göz tersane, bir cami ve kaptan paşa divanhanesi ile de Beyoğlu yakasının en eski semti olan Kasımpaşa, Kanuni'nin görevlendirdiği bu dört önemli paşanın çabaları ve hizmetleriyle gelişmiş, yine Kanuni Sultan Süleyman zamanında denizcilik konusunda deneyimleri ve uzmanlıkları ile temayüz eden Rum, Ermeni ve Gürcüler Kasımpaşa'ya yerleştirilmiş ve böylece hem onların zanaatlarından yararlanılması düşünülmüş hem de yerleşim için katkı sağlamaları amaçlanmıştır⁴¹."

⁴¹Günay Kut, "*Kasımpaşa; Bir Kültür ve Denizci Şehri*", **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed. M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 61.



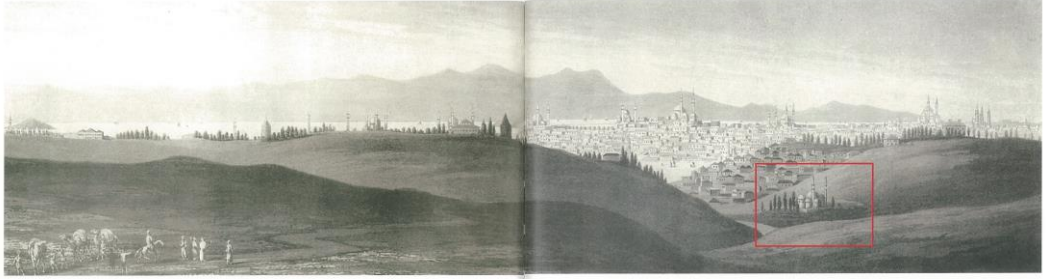
Şekil 3 Heinrich Hendiofski'ye ait olması muhtemel 1580- 1590 tarihli resimde Piyale Paşa Camii⁴²

Evliya Çelebi, Tersane, Kasımpaşa ve Piyale Paşa Camii'nin yapım hazırlıklarından bahseder; *“Kefere zamanında burası Ayalonka denilen bir manastırdı, ancak fetihten sonra Fatih Sultan Mehmed burayı bir Müslüman mezarlığına çevirdi. Sultan Mehmed ayrıca buraya yedi kemerli bir tersane ve Osmanlı Donanmasının Kaptan Paşası için bir divanhane yaptırdı. İstanbul insan denizi olup çok küçük kalınca Sultan Süleyman vezirlerinden Galata kadılığına bağlı Kasımpaşa kasabasının imar edilmesini istedi. Koca Piyale Paşa kölesi olan on iki bin esiri Kasımpaşa'nın en yüksek tepesinde yer alacak bir cami, bir medrese ve bir tekke inşaatında çalıştırdı. Cami pek ziyaret edilmediğinden limandan açtığı bir kanalla deniz suyu getirerek buraları bağ bahçeyle donattı ve caminin etrafı imar edildiğinden buraya cemaat toplandı. Ölümünden sonra kanal ihmal edilip Haliç temizlenmediği ve kayıklar girip çıkamadığı için kanalın ortadan kalkacağı düşüncesiyle herkes evini ileriye, kıyıya doğru bina etti⁴³.”*

⁴²Burcu Alarslan Uludaş, *“Piyale Paşa Camii'nin Konumu ve Görsel Kaynaklara Yansıması”*, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed. M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 89.

⁴³John Freely, **Evliya Çelebi'nin İstanbulu**, çev. Müfit Günay, YKY, İstanbul 2007, s. 136.

Piyale Paşa'nın, külliyesinin inşası için Kasımpaşa semtinin dış sınırlarında, merkezden oldukça uzak bir alanı seçmesi verilen bilgiler ışığında daha iyi anlaşılmaktadır. Paşanın, تنها olan bölgenin canlandırılması amacıyla inşa edilen külliyenin bulunduğu noktada daha önce de bir tersane yaptırdığı bilinmektedir. Bu sebeple camiye "Tersane Camii" de denmektedir⁴⁴. Tersâne Camii olarak da bilinen mabedin konumu, kapudan- derya olarak günlük divan meclislerini hemen yakındaki tersânede icra eden bânisinin rütbesiyle yakından ilişkilidir⁴⁵. Kanuni döneminde İstanbul'a gelen seyyahlardan Schweigger'ın belirttiğine göre Kasımpaşa'da, tersane civarında, oldukça fazla sayıda esir yaşamaktaydı. Bir rivayete göre yalnız Piyale Paşa'nın 12.000 esiri Kasımpaşa'daydı ve bunların büyük kısmı tersanede çalıştırılmaktaydı⁴⁶. "Tersane ile deniz arasındaki bağlantı Haliç kıyısından buraya kadar açılmış bir kanalla sağlanıyordu. Piri Paşa Deresi'nin de bu amaçla ıslah edilmiş olması olasıdır...⁴⁷. Ancak Piyale Paşa'nın ölümünden sonra Haliç temizlenmiyor. Evliya Çelebi'nin anlatışına göre "Baranı rahmet selinin getirdiği hasü haşâk ile doluyor, kayıklar girip çıkamıyor, herkes hanesini ileriye, iskeleye yakın bina etmeğ başlıyor"⁴⁸.



Şekil 4 Löwenhielm'in 1824'de tasvir ettiği Piyale Paşa Camii⁴⁹

⁴⁴Burcu Alarşlan Uludaş, a.g.e., s. 81.

⁴⁵Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 564, 565.

⁴⁶Sennur Sezer, **Kasımpaşa**, Heyamola Yay., İstanbul 2009, s. 106, 107.

⁴⁷Burcu Alarşlan Uludaş, a.g.e., s. 81, 84.

⁴⁸Şadi Abaç, a.g.e., s. 24.

⁴⁹Burcu Alarşlan Uludaş, a.g.e., s. 92, 93.



Şekil 5 Piyale Paşa Camii ve çevresinin 1827- 1828 yıllarındaki genel görünümü⁵⁰

“Piyale Paşa Camii ve külliyesi Haliç’in kuzeyinde, Kasımpaşa’nın merkezinden oldukça uzak bir noktada inşa edilmiştir. Günümüzde semtin merkezine inen kuzey- güney doğrultusundaki ana erterin kuzey ucunda, Piyale Paşa Bulvarı’nın kenarında bütün anıtsallığıyla yükselmektedir⁵¹.” Tapu Kadastro Genel Müdürlüğü’nde kayıtlı taşınmaz kimlik numarası 12607362 olan caminin, tapu alanı 11. 728, 20 m²’dir. Ada: 1467, Parsel: 1, Pafta: 258 numaralarına sahiptir⁵². İstanbul’un Beyoğlu ilçesine bağlı 45 mahallesinden biri olan “Kaptanpaşa Mahallesi” sınırları içerisinde bulunan cami, adını verdiği bir diğer mahalle olan “Piyalepaşa Mahallesi” ile komşudur. (bkz. §.7.) “Külliyeinin arsası güney ve doğu yönlerinde Piyale Baruthanesi Caddesi, batıda Zincirlikuyu Baruthane Caddesi, Kuzeyde de Sel Sokağı ile sınırlıdır⁵³. Mülkiyeti Vakıflar Genel Müdürlüğü, İstanbul 1. Bölge Müdürlüğü’ne ait olan Piyale Paşa Camii, Beyoğlu Müftülüğü’ne bağlıdır. Piyale Paşa’nın türbesi, İstanbul Türbeler Müze

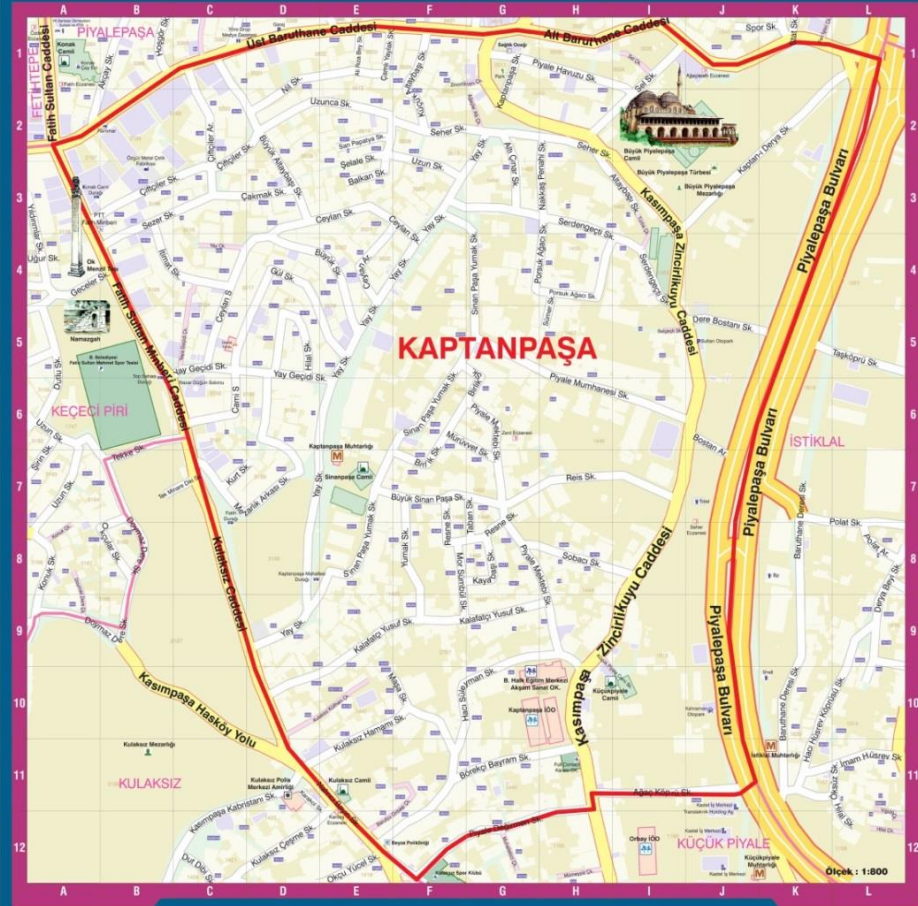
⁵⁰Burcu Alarslan Uludaş, a.g.e., s. 95.


⁵¹Burcu Alarslan Uludaş, a.g.e., s. 79.

⁵²<https://parselorgu.tkgm.gov.tr/#169944/1467/1/1524484307271> (01.04.2019)


⁵³M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 106.

KAPTANPAŞA MAHALLESİ






www.beyoglu.bel.tr
444 0 160



BENZİN İSTASYONU / GAS STATION	MARKET / MARKET	J1, K1, L1, L2 Kaptanpaşa Camii Kasımpaşa Camii Sinaaspa Camii	J1, J2, J3, K3, K4, K5, L1, L2, L3 Piyalepaşa Camii Kasımpaşa Camii Sinaaspa Camii
CAMI / MOSQUE	MEZARLIK / CEMETERY	B Büyük Piyalepaşa Camii Kasımpaşa Camii Sinaaspa Camii	B Rıhtım Camii Kasımpaşa Camii Sinaaspa Camii
DURAK / BUS STOP	MUHTELİK / MUHTAR'S OFFICE	C Kasımpaşa Mahallesi Durakları	C Kasımpaşa Mahallesi Durakları
DÜĞÜN SALONU / WEDDING HALL	OTOPARK / PARKING LOT	D Kasımpaşa Mahallesi Durakları	D Kasımpaşa Mahallesi Durakları
EZZANE / PHARMACY	PARK / PARK	E Kasımpaşa Mahallesi Durakları	E Kasımpaşa Mahallesi Durakları
EĞİTİM / EDUCATION	POLİKLİNİK / POLYCLINIC	F Kasımpaşa Mahallesi Durakları	F Kasımpaşa Mahallesi Durakları
FABRİKA / FACTORY	POSTANE / POST OFFICE	G Kasımpaşa Mahallesi Durakları	G Kasımpaşa Mahallesi Durakları
	CADE VE SOKAKLAR / AVENUE and STREETS	H Kasımpaşa Mahallesi Durakları	H Kasımpaşa Mahallesi Durakları

KULLANIM KILAVUZU - LEGEND

- Yeşil alanlar (Green areas)
- Sarı alanlar (Yellow areas)
- ... (Other symbols and colors)



Beyoğlu Belediyesi Başkanlığı
BNAK VE İSTİKLAL HİCİRLİĞİ

Şekil 7 Kaptanpaşa Mahallesi'nin günümüz haritasında Piyalepaşa Camii⁵⁵

⁵⁵<http://beyoglu.bel.tr/mahalleler-430.html#gallery1-23> (01.04.2019)

2.2. KÜLLİYE YAPILARI

İstanbul'un Kasımpaşa semtinde, Kaptan Mahallesi'nde yer alan bu külliye; cami, medrese, tekke, türbe, hazire, sıbyan mektebi, sebil, çamaşırhane, çifte hamam, ekmek ve börekçi fırınları, çarşı gibi bölümlerden oluşur⁵⁶. Külliye'nin çekirdeğini oluşturan ve en eski tarihli ögesi olduğu anlaşılan caminin temelleri 1565'te atılmış, inşaat 1573'te tamamlanmıştır. Piyale Paşa'nın 1565 tarihli ilk vakfiyesinde, caminin inşa halinde olduğu belirtilirken 1573 tarihli ikinci vakfiyesinde ise yapımı tamamlanmış olan cami ve çevresindeki yapılardan bahsedilir. Camiden başka yapımı tamamlanan diğer yapılar; sıbyan mektebi, hamam, börekçi ve ekmekçi fırınları, at değirmeni, bozacı dükkânıdır. Külliye'de kesin olarak yer aldıkları bilinen medrese ve tekkenin adı her iki vakfiyede de geçmez ancak Piyale Paşa'nın 1573'ten sonra vakfettiği gayrimenkullerin gelirleriyle yaptırıldığı düşünülür. İkinci vakfiyenin şahitleri arasında imam ve şeyhlerin bulunması tekke işlevinin baştan beri düşünüldüğünü kanıtlar. Sebil için de aynı şey söylenebilir. Çamaşırhane ise 18. Yüzyılın son çeyreğine aittir⁵⁷. Yapıların yerleşim düzeni, Fatih Külliyesi ve kısmen Süleymaniye Külliyesi gibi sınırlı sayıda istisna dışında, klasik dönem Osmanlı külliyelerinde olduğu gibi asimetriktir⁵⁸.

Gerlach, Mayıs 1575 tarihinde Piyale Paşa Camii'ne ulaşır; “...*Piyale Paşa camiine vardık. Yolda beyaz mermerden yapılma eski bir lahit gördük. Bunu bir çeşme yalağı olarak kullanıyorlar. Üzerinde kabartma resimler ve yazı bulunuyor. Caminin önünde büyük bir su kulesi var. Burada yirmi beş lüleden su akıyor ve her birinin önüne de üzerinde durulabilecek bir taş yerleştirilmiş, üstü kubbeli bir çatı ile örtülmüş. Bu caminin önünde mermerden yapılma iki kulplu, büyük bir vaftiz taşı gördük. Taşın ortasındaki çukur oldukça derindi çünkü Rumlar çocuklarını vaftiz ederken suyun içine daldırıyorlar*⁵⁹.” 17. Yüzyıl'ın ünlü seyyahı Evliya Çelebi de caminin çevre düzeninden bahseder; “*Dışında haremi kebirinde*

⁵⁶M. Baha Tanman, “*Piyale Paşa Külliyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi*”, s. 99.

⁵⁷M. Baha Tanman, a.g.e., s. 99- 101.

⁵⁸M. Baha Tanman, a.g.e., s. 130.

⁵⁹Stephan Gerlach, **Türkiye Günlüğü: 1573- 1576**, ed. Kemal Beydilli, çev. Turkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007, c.1, s. 187, 189.

altı adet büyük çınar vardır ki o devirlerde bile burası halka mesire mahalli olup ehli teferrüç eflâke ser çekmiş şahları gölgesinde kedbi meserret eylermiş⁶⁰.” Bahçesinde, günümüzde de çınarlar vardır. Öteki yapılarından mektep, Kur'an kursu olarak kullanılmakta, hamamın ise yalnız bir duvarı çiçek seri olarak kullanılan bahçede durmaktadır⁶¹.



Şekil 8 Külliyeinin görüldüğü M. Jules van Gaver'e ait 1840 tarihli gravür⁶²

Hüseyin Ayvansarayî, Mecmua-î Tevârih'te; 'Camiin önündeki avluda bir sıra hücre var, bir taraftakiler medreseye, diğer taraftakiler ise derviş tekkesine aittir. Tekkenin önünde 29 kemerli sütun bulunmaktadır' diye bilgi vermektedir⁶³. Ayvansarayî'nin betimlemesi, bugün artık yok olmuş yapılara ilişkin başka ayrıntılar verir: (Caminin) yanındaki avluda bir sıra odalar vardır; bunların bir tarafı medrese odaları ve diğer tarafı derviş zaviyesinin halvet odalarıdır. (Avlusunun batı) kapısının dışında bir sebil ve avlusunun içinde bir kuyu, taş

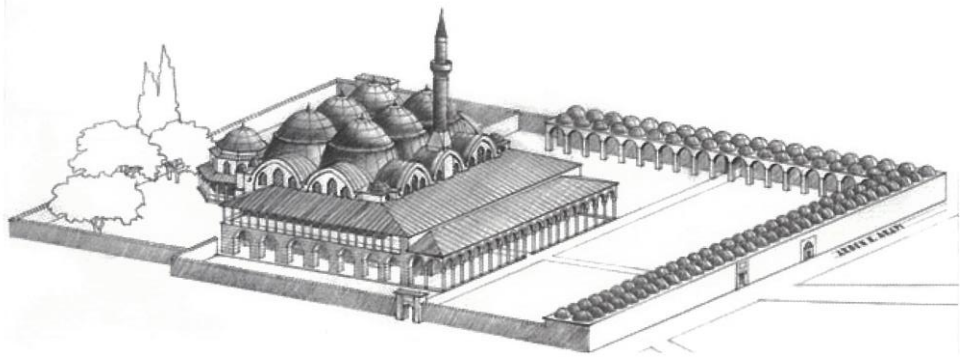
⁶⁰Sadi Abaç, a.g.e., s. 24.

⁶¹Yüksel Yoldaş Demircanlı, **İstanbul Mimarisi İçin Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yay., 1989 İstanbul, s. 147.

⁶²M. Baha Tanman, "Piyâle Paşa Külliyesi" mad., **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yay., İstanbul 2007, c. 34, s. 297- 301. (online) <https://islamansiklopedisi.org.tr/piyale-pasa-kulliyesi> (01.08.2019)

⁶³Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarîsi**, s. 279.

musluk ve helalar vardır. (Bâninin) türbesinin bulunduğu hazirede, çarşıya bakan bir fevkânî sıbyan mektebi ile çarşısında bir çifte hamamı da vardır⁶⁴. “Evliya Çelebi’nin Seyahatnâme’sinde ve Hadîkatü’l-cevâmi’de yer alan bilgilerden, 1842 tarihli Moltke haritasında teşhis edilen krokiden, Jules Laurens’in 1846- 1849 arasında katıldığı bir bilim gezisi sırasında yapmış olduğu, caminin avlusunu gösteren bir desenin litografisinden ve avlunun boyutlarından hareketle XIX. Yüzyıl’ın ikinci yarısında tamamen ortadan kalkmış olduğu anlaşılan medrese ve tekke hücrelerini ana hatlarıyla restitüe etmek mümkün olmaktadır. Avlunun kuzey sınırı boyunca yaklaşık yirmi sekiz adet tekke hücresi, batı sınırında yaklaşık on yedi medrese hücresi sıralanmakta, avlunun kuzeybatı köşesinde dik açıyla birleşerek bir ‘L’ oluşturan bu kitlenin önünde sivri kemerli ve sakıflı bir revak uzanmakta, hücreler ise kare planlı ve kubbeli olarak tasarlanmış bulunmaktaydı⁶⁵...



Şekil 9 Medrese ve tekke hücrelerinin restitüsyonu⁶⁶

“Haziran 1926 tarihli Pervititch paftasında, külliye'nin batı duvarı boyunca, su haznesinden itibaren sıralanan üç adet ufak boyutlu, iki ve üç katlı ahşap yapı görülür. Bunların camide görevli imam ve müezzinlerine ait meşrutalar olduğu tahmin edilebilir. İki katlı diğer ahşap yapı da batıdaki avlu girişini izleyen yol üzerinde yer almaktadır. Çepeçevre duvarlarla kuşatılmış bir bahçeye sahip bu yapının tekke şeyhlerine tahsis edilen harem binası olması muhtemeldir⁶⁷.”

⁶⁴Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 569.

⁶⁵M. Baha Tanman, “Piyâle Paşa Külliyesi”, s. 300.

⁶⁶M. Baha Tanman, “Piyâle Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 124.

⁶⁷M. Baha Tanman, “Piyâle Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 127.

“Tamamen ortadan kalmış olan sebilin özellikleri Kumbaracılar’ın yayınında bulunan fotoğraf sayesinde tespit edilmektedir. Yarım altıgen planlı, üç cepheli bir tasarım arz eden sebilin her cephede birer tane enine dikdörtgen açıklığı vardır. Tezgâhlar, köşelere gelen başlıksız sütunlar ve açıklıkların üzerindeki lentolar küfekidendir. Açıklıklarda lokmalı demir şebekeler yer alır. Lentoların üzerindeki almaşık örgülü duvarın köşelerinde yatay konumda, cephede çıkıntı yapan devşirme sütunlar kullanılmıştır. Yapı kurşun kaplı bir kubbeye örtülüdür⁶⁸.”

“Caminin kuzeyindeki avlunun merkezinde yer alan şadırvan yakın tarihte inşa edilmiştir. Asıl şadırvan, caminin doğu yönündeki platformun yeni cephesinde, düşük kotta yer alan bir dizi musluktan meydana gelir⁶⁹.”



Fotoğraf 3 Caminin yakın tarihte inşa edilen şadırvanı



Fotoğraf 4 Caminin asıl şadırvanı⁷⁰

“Küllüye binalarından cami ve türbe ile cami avlusundaki dikdörtgen çeşmenin musluk kısımları ayaktaadır. Medrese- tekke, sıbyan mektebi ve çarşıdan bir şey kalmamıştır. Sadece duvarları ve kubbenin kenarları kalan hamam ise çevre yoluna yakın olup, bugün içinde briket yapılmaktadır⁷¹.” “Bir duvar kalıntısı dışında ortadan kalkmış bulunan çifte hamamın mimari özellikleri karanlıkta kalmaktadır... Sıbyan mektebi, çarşı, çarşının içinde yer almaları muhtemel

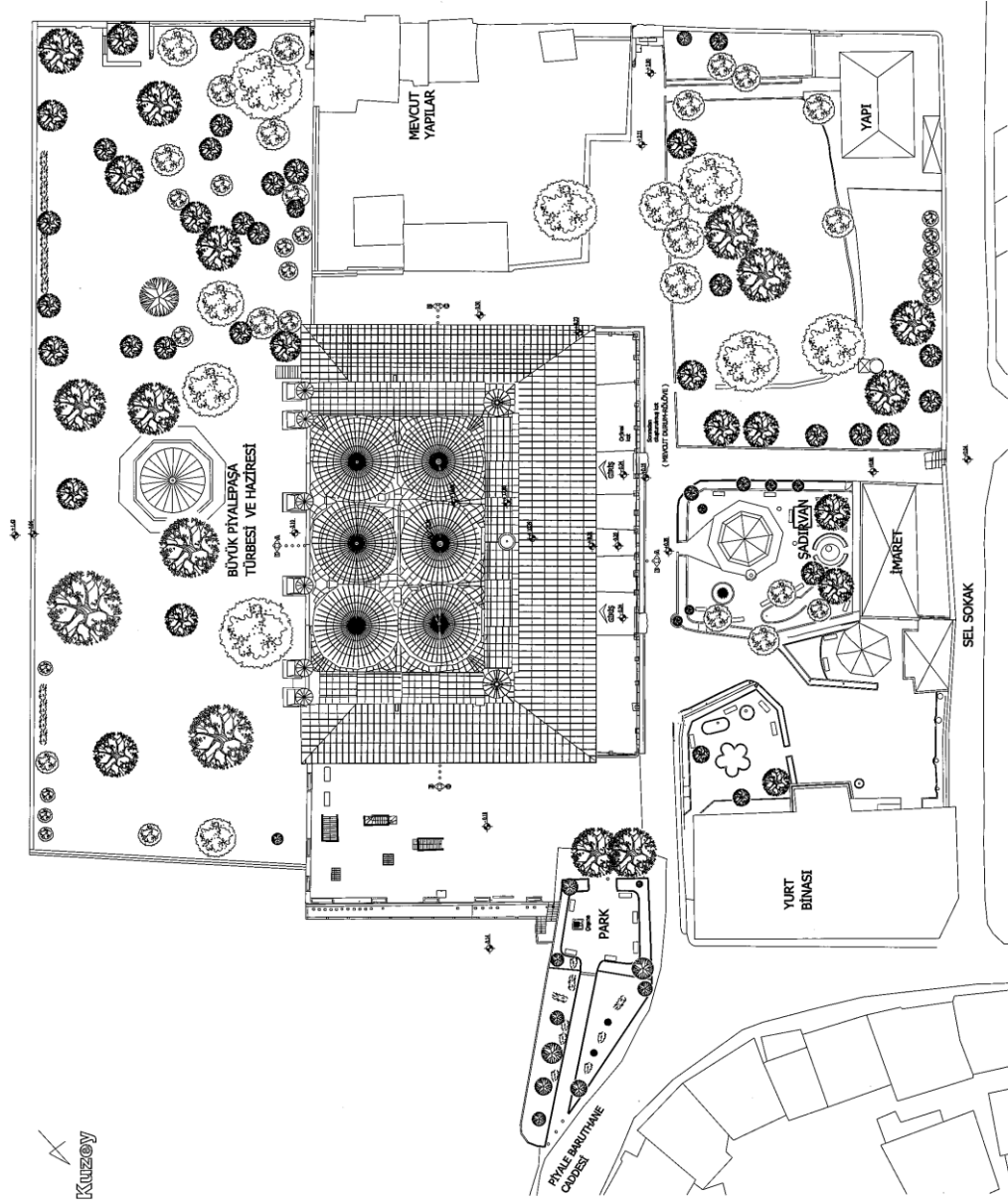
⁶⁸M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi” s. 127, 128.

⁶⁹M. Baha Tanman, a.g.e., s. 128.

⁷⁰M. Baha Tanman, a.g.e., s. 128.

⁷¹Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarîsi**, s. 278, 279.

börekçi ve ekmekçi fırınları da mimari özellikleri tespit edilemeyen diğer külliye binalarıdır⁷².



Şekil 10 Külliye'nin 2005 yılı mevcut vaziyet planı⁷³

⁷²M. Baha Tanman, a.g.e., s. 130.

⁷³Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu, ed., M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 252.

Külliyenin ana yapısı Piyale Paşa Camii'yle beraber ayakta kalan ikinci önemli yapısı Piyale Paşa Türbesidir. “Güneydeki hazirede yer alan Piyale Paşa Türbesi'nin kitabesi yoktur⁷⁴.” Türbe; “Mimar Sinan eseri olup sekiz köşeli bir plana göre yapılmış tek kubbelidir⁷⁵...” “Piyale Paşa'nın türbesi bugünkü şekliyle düzgün küfeki taşından sekizgen prizma biçiminde sade bir yapıdır. Üzeri basık bir kubbeyle örtülüdür. Cephelerinde altlı üstlü ikişer pencere açılmıştır. Türbenin içinde ve dışında süsleme yoktur. Yapının aslında bu kadar sade olmadığını gösteren kalıntı ve izlere rastlanır⁷⁶.” Sövelerin iç yanlarındaki basit birer rozet burada tek bezemedir. Türbenin içi de çok sadedir. Kubbe eteğinde ve kasnaktaki basit silmelerden başka hiçbir şey iç mimariyi hareketlendirmez⁷⁷..



Fotoğraf 5 Piyale Paşa Türbesi⁷⁸

⁷⁴Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarîsi**, s. 281.

⁷⁵Tahsin Öz, a.g.e., s. 54.

⁷⁶M. Baha Tanman, “*Piyâle Paşa Külliyesi*”, s. 300.

⁷⁷Yıldız Demiriz, “*Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri*”, s. 198.

⁷⁸Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

“...Osmanlı türbe mimarisinde dış revaklı (galerili) tasarım şeması, I. Süleyman (Kanuni) Türbesi dışında yalnızca bu yapıda uygulanmıştır. Ne var ki buradaki galeri, boyut ve ayrıntı olarak, Kanuni Türbesi'nin kemerli ve bezemeli galerisinden çok daha mütevazıdır⁷⁹. Etrafını çeviren 24 sütun üzerine kiremit kaplı saçaktan yalnız temeller kalmış olup, sekizgen sütunların parçaları yer yer hazirede görülmektedir⁸⁰. “*Klasik Osmanlı sanatında çepeçevre veya yalnız giriş cephesi revaklı türbelerin bulunduğu dikkate alınrsa bu türbenin de ilk yapılışında revaklı olmaması için hiçbir sebep yoktur. Ancak, revakın Kanuni Sultan Süleyman'ın türbesindeki gibi kemerli olması için yapımızın yüksekliği yetersizdir. Bu yüzden ilk revakın da 18. Yüzyıla ait olduğunu sandığımız revak gibi düz atkılı, ahşap çatılı, fakat kiremit değil kurşun örtülü olduğunu kabul edebiliriz. Bu duruma göre yapı şu dört değişik şekilde karşımıza çıkmaktadır:*

a)1578'deki ilk durumda sütunlar üzerinde düz atkılı revakla çevrili, revakın altında kalan kısımları sıvalı, üst kısımlarda kesme düzgün küfeki taşlarının açık bırakıldığı, kubbesi kurşun kaplı yapı. Sütun başlıklarının bu döneme ve caminin bazı yerlerindekiyle uygun olarak baklavalı; ahşap kapı, pencere ve dolap kapaklarının da bugünkülerden farklı, daha klasik üslupta ve kaliteli olacağını tahmin etmek mümkündür.

b)Yapının çekirdeği aynı kalmakla birlikte ahşap revakın yıkılması üzerine daha farklı teknikte bir çatısı olan revakın, tamirin yapıldığı dönem zevkine uygun silindirik ve akanlı başlığı ile yekpare sütunlara oturduğu bilinmektedir. Bu revakın çatısı ise kiremitli idi. Bu durumu gösteren eski resimler bulunduğu gibi G. Martiny'nin kesit ve planında da aynı özellikler belirtilmiştir. Martiny ayrıca sütunların caminin galerisindekilerin eşi olduğunu da belirtmiştir. Bugünkü kapı, pencere ve dolap kapaklarının da bu ikinci dönemden yani 18. Yüzyıldan kaldığını sanıyoruz.

c)1980'lerde revaksız olarak restore edilmiş sekizgen yapı.

⁷⁹M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 131.

⁸⁰Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarîsi**, s. 281.

d)2007'deki restorasyon sonrası revaklı durum⁸¹.”

Türbedeki sanduka ve lahitler, sağ yanları kibleye bakacak şekilde yerleştirildiği için yapının eksenine uymazlar. Bundan da yapının kible yönünden biraz sapmış olduğu anlaşılmaktadır⁸². İçinde üçü ahşap sanduka, onu mermer lahit olmak üzere on üç mezar vardır. Kaynaklara göre birinci sıradakiler paşa ile oğluna, ikinci sıradakiler dört oğluya bir kızına, üçüncü sıradakiler iki oğlu ve kızına aittir⁸³. Hiçbir özelliği olmayan üç tahta sandukadan ortadakinin Piyale Paşa'ya ait olduğu tahmin edilmektedir. Sandukalara ve lahitlere ait tarih ve kitabe yoktur⁸⁴. “Lahitlerin hiçbirinde tarih için ipucu olabilecek yazı ve benzeri bir ifade yoktur. Ancak, özelliklerine bakılarak bazı genel hükümlere varılabilir. Hepsi de oldukça küçük boydadır ve 1.30 metreyi aşmazlar. Üstlerinde kapak yoktur. Bezemeleri kabartma ve kalem işi olarak iki türdür. Kabartmalar bir rozet dışında (Lahit 12) çizgici üslupta ve çok alçaktır. 6 numaralı lahitteki laleler dikkate alınmazsa, desenin zarif ve ahenkli oluşu, işçiliğin de genellikle kaliteli oluşu ortak özelliklerindedir. Rozetler ve korniş frizleri dışında bitkisel motifler hâkimdir. Kabartmalar doğaya oldukça uygundur. Bu özellik renkli nakışlarda daha da belirgin olup, silik bazı yerler veya az tanınmış bazı bitkiler dışında ilk bakışta türleri saptanabilecek kadar asıllarına sadık kalınmıştır. Renklerin soluk oluşu, uzun süre toz altında kalan eserler için doğaldır. Buna rağmen renklerin de genellikle aslına uygun olduğu söylenebilir. Kompozisyonlar, hiç değilse ilk bakışta simetrik sanılacak düzendedir. Genellikle amaç yüzeyi olabildiği kadar dengeli doldurmaktır. Böyle olunca, bitkinin çizgilerindeki doğaya uygunluk, boyutlarda dikkate alınmamıştır. Bir ağaç ile bir lalenin aynı yükseklikte oluşu gibi durumlar çoktur. Üçgen alınlıklarda ise Yunan tapınak alınlıklarındaki figürlerin boy veya duruşlarının yüzeye uydurulmasına benzer şekilde bitkiler, yanlarda daha küçük veya eğik işlenmiştir. Kabartmaların çizgici üsluplarının yanı sıra, renkli nakışlarda da gölge- ışık etkisi veya plastik değerlerin gösterilmesi

⁸¹Yıldız Demiriz, “Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri”, s. 199.

⁸²Yıldız Demiriz, a.g.e., s. 197, 198.

⁸³M. Baha Tanman, “Piyâle Paşa Külliyesi”, s. 300.

⁸⁴Oktay Aslanapa, **Osmanlı Devri Mimarîsi**, s. 281.

gibi, sanatımıza daha geç dönemlerde yaygınlaşan özellikler yoktur. Bu eserlerin oldukça erken tarihlerde yapıldığını gösterir⁸⁵.”



Fotoğraf 6 Piyale Paşa Türbesi içinde bulunan lahitler⁸⁶

“Lahitlerin renkli bezemesine en yakın örnekleri kitap süslemelerinde buluyoruz. 16. Yüzyıl ortalarında Şehzade Mehmed için hazırlanan murakka albümünün lake cildinin iç yüzündeki bezemelerde en büyük benzerliği bulduk. Renk, çizgi, bitkilerin oranları, çiçek türleri Piyale Paşa Türbesi lahitlerinininkilerin aynıdır. Tezhip sanatında da benzer örnekleri Kanuni döneminin özellikle halkâr eserlerinde buluyoruz. Bu dönemde saray nakışhanesinin başında bulunan Karamemi'nin eserlerinde benzeri pek çok örnek bilinmektedir. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki *Muhibbi Divanı*'nda ve Topkapı Sarayı Kütüphanesindeki Kur'an-ı Kerim'in baş sayfalarındaki bahar açmış ağaç desenli tezhiplerle Piyale Paşa Türbesi'ndeki 5 numaralı lahdin ayak şahidesindeki desen hemen hemen birbirinin eşidir. Muhibbi Divanı'nın halkâr süslemelerinde ise lahitler üzerindeki desenlerin benzerleri yer almaktadır. Topkapı Sarayı nakışhanesinde hazırlanan desenlerin Osmanlı sanatının çeşitli dalları için örnek

⁸⁵Yıldız Demiriz, “*Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri*”, s. 208.

⁸⁶Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

oluşturduğu bilinir. Burada da saray nakkaşlarının hazırladığı desenlerinin söz konusu olduğu anlaşılıyor. Buna dayanarak türbedeki renkli nakışların desenlerinin Karamemi tarafından hazırlandığı ve 16. Yüzyılın ortalarına, yani türbenin yapımı ile aynı zamana ait olduğu anlaşılıyor⁸⁷.”

Caminin mihrap cephesinde yaklaşık 3.800 metrekairelik düzensiz ve sağlıksız yerleşime sahip büyük bir hazire yer almaktadır⁸⁸. “...1990’lı yıllarda bu türbenin bir din büyüğüne ait olduğu rivayetlerinin çevre halkı arasında yayılması ile birlikte son tamirlerde gerek türbe kapısının gerekse lahit ve mezar taşlarının boyanarak özelliklerini kaybettikleri tespit edilmiştir. Yakın bir tarihte çevre duvarı yükseltilmek suretiyle koruma altına alınan hazirede tasarım ve bezeme açısından dikkate değer mezar taşları mevcuttur⁸⁹.” “Başlıklı mezar taşları mevtanın erkek olduğunu işaret ederken, kadın taşları ise, bir kadının incelik ve letafetini en güzel şekilde ortaya koyan çiçeklerle süslüdür. Sayıca sınırlı olmakla beraber bazı kadın taşlarında dönemin hotozlarına rastlanır. Piyale Paşa Camii haziresi başlıklar yönünden son derece zengindir. Özellikle devlet ricalinin statüsünü belirten çok çeşitli kavuk tiplerini barındıran taşlar hazirenin önemini arttırmaktadır. Fesler ve tarikat taşları haziredeki diğer başlıkları oluşturur. 107 erkek taşının yarısından fazlasını kavuklu taşlar, geri kalanını ise fes biçimli ve başlıksız taşlar oluşturmaktadır. Bir tane de tarikat tacı başlıklı şahide bulunmaktadır⁹⁰.” “Hazirede bulunan mezar taşı kitabelerinde ağırlıklı olarak talik, sülüs ve nesih gibi hatlar kullanılmıştır. Bazı ünlü hattatlar da mezar taşı kitabesi hazırlayıp imzalamışlardır. Piyale Paşa Camii haziresinde 131 numara ile belirtilen, “Mustafa İzzet” ketebeli bir hanım taşı örneği bulunmaktadır. Hazirenin imzalı tek örneği bu taştır. Piyale Paşa Camii haziresinde Osmanlı bezeme sanatının klasik örnekleri arasında yer alan çark-ı felek ve gülçe motiflerinin yanı sıra lale, karanfil, sümbül ve güllere sıkça rastlanır. Kadın mezar taşlarında çiçek

⁸⁷Yıldız Demiriz, “*Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri*”, s. 209.

⁸⁸Nilgün Olgun, “*Piyale Paşa Camii ve Türbesi’nde Gerçekleşen 2005- 2007 Restorasyonu*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed. M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 143.

⁸⁹M. Baha Tanman, “*Piyale Paşa Külliyesi*”, s. 300.

⁹⁰Burcu Kurtulmuş, Hasan Mert Kaya, “*Piyale Paşa Camii Haziresi*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed., M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 220, 221.

saksılarıyla meyve tabakları genellikle baş taşlarında yaygındır. Kavuklarda yer alan çiçek motifleri de son derece ilgi çekicidir. Hazire, Osmanlı donanmasının merkezi konumunda olan Kasımpaşa'da bulunması ve banisinin de kaptanıderya olması sebebiyle mezar taşlarında gemicilikle ilgili çıpa, istim çekici ve piston çarkı gibi sembollere rastlanır. Servi ve hurma ağaçlarının Türk- İslâm sanatında yaşamı simgeleyen sembolik bir unsur olduğu bilinmektedir. Bu motifler hemen her Osmanlı mezarlığında olduğu gibi Piyale Paşa haziresinde de yaygın biçimde kullanılmıştır. Öte yandan, İslâm sanatı genelinde bereketi simgeleyen mühr-i Süleyman (altı köşeli yıldız) motifinin de bir mezar taşında kullanıldığı tespit edilmiştir⁹¹.

Külliyenin ana yapısı; “Piyale Paşa Camii” bir sonraki başlık altında incelenecektir.

2.3. CAMİNİN MİMARİ ÖZELLİKLERİ

“...Kitabesi bulunmamaktadır fakat vakfiyesinin tescil tarihi olan 1573- 4 (H. 981) yılına tarihlenir...⁹²” Camiyi yapıldığı yüzyılda gören Gerlach'ın karşılaştığı manzara şöyledir; “*Caminin içi kandillerle çok güzel süslenmiş. Vaaz verilen yere merdivenle çıkılıyor, tavanı kubbeli ve etrafı, kapısı olan yeşil bir parmaklıkla çevrili. Burada cuma günleri Kuran okunuyor. Caminin yukarıdan aşağıya kadar Arapça yazılarla kaplı. Bunların Mekke kentine ait bilgiler ve Kuran'dan alıntılar içerdiğini söylediler. Yüksek kubbenin altında birileri oturuyordu ve bir kişi onlara ders veriyordu*⁹³.”

17. Yüzyıl'ın ünlü seyyahı Evliya Çelebi ise camiden şöyle bahseder; “*Piyâle Paşa Câmî'i: Bir dere ağzında, kible tarafı, yüksek bir set üzerine konmuş sağlam bir câmî'dir. Yaptıranı Sultan Süleyman Han vezirlerinden Sakız Fatihî Koca Piyâle Paşa'dır. On kadar yüksek kubbeleri vardır. Kırmızı somaki büyük*

⁹¹Burcu Kurtulmuş, Hasan Mert Kaya, a.g.e., s. 221.

⁹²Beyhan Erçağ, “*İstanbul'daki Bazı Mimar Sinan Camilerinde İç Bezeme Programının Geçirdiği Evreler*”, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1997, s. 380. (online) <http://dspace.yildiz.edu.tr/xmlui/handle/1/2060?show=full> (01.04.2019)

⁹³Stephan Gerlach, a.g.e., s. 187.

sütunlar üzerine oturtulmuştur. Mihrab ve minberi sade ve güzeldir. Pencere parmaklıkları tunçtur. Rivayete göre Paşa fethettiği vilâyetler kiliselerinin çanlarını getirtip câmi'in pencerelerine parmaklık yaptırmıştır derler. Necef ve diğer camlarla süslü olduğu için içi aydınlıktır. Kible kapısının üst kısmında Karahisârî yazısı ile “Selamün aleyküm” ayeti, hâlis altın ile yazılmıştır. Dehliz sofaları üzerinde arı peteği sütunlar üzerine kubbeler vardır. Bu sofaların mihrab duvarında baştanbaşa beyitler, şiirler ve çeşitli şeyler yazılıdır. Dışarıdaki büyük avlusunda altı tane büyük çınar vardır ki seyyahlar, göklere erişmiş dalların gölgesinde sevinç duyarlar. Bu avlunun dört kapısı ve batı tarafındaki kapısının sağ ve solunda kırk adet medrese odaları vardır. Piyâle Paşa merhûm, bu câmi’i yaptıрмаğa başladığı vakit kuzey tarafında yedi şahane küp altın bulmuştur ki, yeri hâlâ meydandadır. O küpler de İstanbul’da Uzunçarşı başındaki Piyâle Sebilhânesi içinde durmaktadır. Bu küpler, mermerden yapılmaz. İşte bu câmi’ böyle bir helal para ile yapılmaz. Paşa, câmi yanında bir tekke, kendine bir mezar, bir hamam, bir çarşı yapmıştır. Gazi bir paşadır⁹⁴.” “Evliya, yaptıranından, konumundan söz ettiği bu yapının kubbe sayısını abartmıştır. Altı kubbeli yapıyı 12 kubbeli olarak göstermiştir. Cami içinde iki sütun bulunmaktadır. Kubbe, Evliya’nın sözünü ettiği kadar çok sütun üzerine oturmamıştır. Bahçesinde, günümüzde de çınarlar vardır⁹⁵...” “Osmanlı mimarisinde harimi üç yönden (kuzey, doğu ve batı) “U” şeklinde kuşatan son cemaat yerleri, sayıca sınırlı olsa da tespit edilmektedir. Yanlardaki fevkani galeriler ise bir tek Piyale Paşa Camii’nde karşımıza çıkıyor. Evliya Çelebi’nin tabiriyle camiye yanlardan kuşatan “sofalar”, devasa çınarların yer aldığı avluya ve civardaki çiçek bahçelerine egemen konumlarıyla mesireye gelenler için rekreasyon amaçlı kullanılmış, ayrıca “ehl-i hiref” tarafından tören mahalli ittihaz edilmiş, böylece atıl kalması çok muhtemel olan bu mekânlara, doğal ve sosyal çevreyle uyumlu işlevler kazandırılmıştır⁹⁶.”

⁹⁴Yüksel Yoldaş Demircanlı, a.g.e., s. 146, 147.

⁹⁵Yüksel Yoldaş Demircanlı, a.g.e., s. 147.

⁹⁶M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 123.

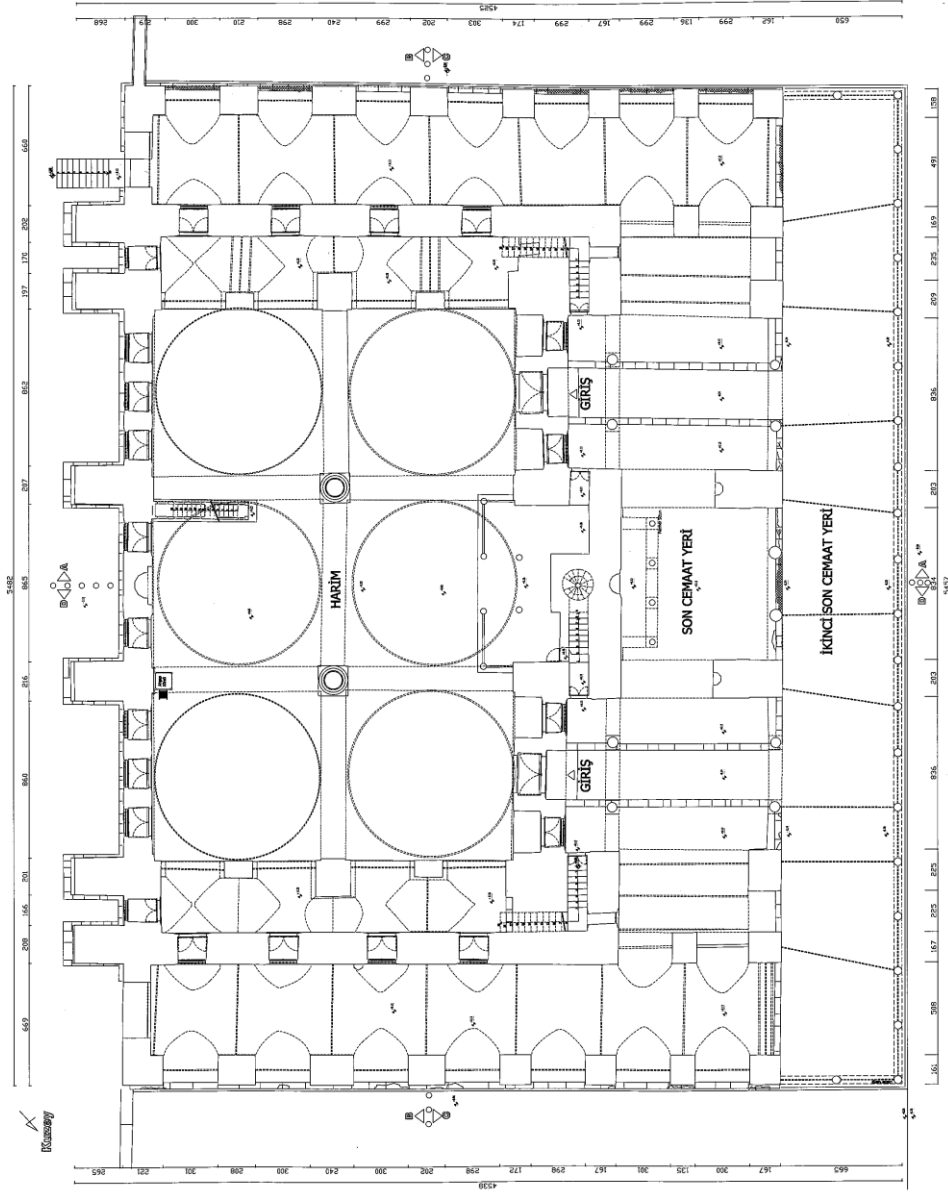
“...Piyale Paşa Külliyesi, aynı avlu etrafında yer alan cami, medrese ve tekke bölümleriyle, Anadolu Türk mimarisinin erken dönemlerinden itibaren izlenebilen ortak avlulu cami- medreselerin ve cami- tekkelerin geleneğine bağlanır⁹⁷...” “İstanbul Kasımpaşa’da, Kapudan- ı Derya Piyale Paşa İçin, 1573’de yaptığı camide Sinan, altı eşit kubbeli planı ile eski Ulu cami tiplerine dönmektedir. Cami, üç yandan iki katlı revaklarla çevrilmiş olup, minare, giriş cephesi ortasında, duvarın üstünde yükselmektedir⁹⁸...” “Daha önce de Sinan, Van’da, 1567’de Beylerbeyi Hüsrev Paşa için yaptığı camide beş kubbeli son cemaat yeri ile tromplu kubbeden ibaret, klasik tek kubbeli cami planına dönmüş, cephenin sağında yükselen minarede ve duvarlarda, iki renkli kesme taşlardan değişik örgülü dekoratif bir etki aramıştır⁹⁹...” “Tersâne Camii’nin altı kubbeli planı, veziriazam Atik Ali Paşa’nın Karagümrük’teki camisinininkinin andırır... Camii, erken Osmanlı ön- örneklerini, yenilikçi tasarımı ve üst yapısıyla güncelleştirir. Hantal müstakil filpâyelerin yerini iki tane merkezi granit sütun ve iç mekânın bütünlüğüne müdahale etmeyen gizli payandalar almıştır. Namaz mekânını üç yandan kuşatan iç mahfiller, payandaları saklar. Dış revaklar da caminin üç cephesini sarmalar. Revaksız kible duvarını takviye eden payandaların üstlerinde kubbeciklerle örtülü ağırlık kuleleri yükselir. İki katlı yan cephelerin revaklarına, son cemaat yeri cephesini örten ve dayama payanda kemerlerini gizleyen geniş bir çifte revak eşlik eder. Caminin diğer yenilikçi özelliklerinin arasında, çok sayıda pencereden içeriye dolan ışık miktarının artması, yüksek kaliteli klasik İznik çinilerinden oluşan bezeme programı ve Süleymaniye ile Selimiye’nin yazılarını tasarlamış olan ünlü hattat Hasan Karahisarî’ye atfedilen celi sülüs kitabelerini sayabiliriz¹⁰⁰.”

⁹⁷M. Baha Tanman, a.g.e., s. 130.

⁹⁸Oktay Aslanapa, **Türk Sanatı**, s. 267.

⁹⁹Oktay Aslanapa, a.g.e., s.267.

¹⁰⁰Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 571.



Şekil 11 Piyale Paşa Camii zemin kat planı¹⁰¹

Ulu Camii plan tipolojisinin bir örneği olan ve camiyi 16. Yüzyıl camilerinden ayıran diğer bir özelliği de üst örtü sisteminde, kasnaktan kubbeye geçişteki detayın farklı olmasıdır. Geleneksel üst örtü sisteminde kasnaktan kubbeye geçiş çizgisinde olması gereken profilli silmenin, Piyale Paşa Camii'nde

¹⁰¹Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu, ed., M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 253.

olmayışı farklı yorumlara neden olmuştur¹⁰². Caminin eni 19.50 m, boyu 30.50 m'dir. Kubbelerin her birinin çapı 9.00 m'dir. Kubbe yüksekliği 10.50 m'dir¹⁰³. "...Tersane Camii" adıyla da tanınan ve dikdörtgen (55.00 x 45.00 m) bir alana yayılan camide duvarların bir kısmı (cephelerde sıvanmadan bırakılacak olan kesimleri) ile payeler kesme küfeki taşı ile bir kısmı moloz taşla, üst yapıyı oluşturan kubbe ve tonozlar da tuğlayla örülmüştür. Harim bölümü kible eksenine dik gelişen dikdörtgen (30.50 x 19.70 m) bir plan arz eder. Harimin üzeri eşit büyüklükte altı adet kubbe ile örtülüdür. Kubbeler içerden pandantiflere, dışardan ise daire planlı, dışbükey profilli, sağır kasnaklara oturur¹⁰⁴. "Kapudan Sinan Paşa'nın Beşiktaş'taki almaşık duvarlı camisinin aksine, Tersâne Camii kesme taştan inşa edilmiştir. Bununla birlikte, cephelerin boya altında gizlenecek bölümlerinde ekonomik tasarruf gözetilmiştir. Örneğin, yan cephe duvarlarının üst revaklarında, timpanum kemerlerinin alınlıkları düzeyine kadar daha ucuz duvar tekniği (moloz taş, tuğla ve horasan) kullanılmıştır¹⁰⁵.



Fotoğraf 7 Kubbelerin dışarıdan görünümü¹⁰⁶



Fotoğraf 8 Kubbelerin içeriden görünümü

"Altı kubbenin örttüğü orta mekân oldukça geniş bir iç hacimdir. Batı ve doğudaki tonozlu galeriler bilhassa üst örtünün algılanmasında önemli faktördür. Mihrap aksı yanlarda hâkim duran iki granit sütun, mekân tesirini olumsuz yönde etkilemez. Kubbelerden pandantiflerle kemerlere, onlardan ayaklara örtü yükü

¹⁰²Nilgün Olgun, a.g.e., s. 136.

¹⁰³Beyhan Erçağ, a.g.e., s. 380.

¹⁰⁴M. Baha Tanman, "Piyale Paşa Külliyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi", s. 109.

¹⁰⁵Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 572.

¹⁰⁶M. Baha Tanman, a.g.e., s.108.

aktarılır¹⁰⁷.” “Kubbeleri taşıyan kemerler güney yönünde doğrudan, diğer üç yönde de kemerlerin uzantısı niteliğindeki sivri beşik tonozlarla cephelere yansımaktadır. Söz konusu kemerler güney cephesinde, altta beş adet sivri kemerli tepe penceresi, üstte üçer adet fil gözü pencereyle, diğer cephelerde ise üçer adet sivri kemerli tepe penceresiyle donatılarak ibadet mekânının aydınlatılmasına katkıda bulunmaktadır. Cephe tasarımı açısından Bizans mimarisindeki tympanon’ları andıran ve Osmanlı mimarisine yabancı duran bu kemerler Necipoğlu’na göre, Piyale Paşa’nın, yakındaki tersanenin sivri beşik tonozlu birimleriyle (gözleriyle) camii arasında görsel bir bağlantı kurma isteğinden kaynaklanıyor olabilir¹⁰⁸.” “Güney cephesi, örtü sistemini oluşturan kubbeyi taşıyan kemerlerin oturduğu ayaklar tarafından üç eşit yüzeye bölünür. Sağ ve sol yüzeyde dört kat pencere görürüz. En üstte üç yuvarlak (fil gözü) pencere, onların altında beş adet sivri kemerli pencere, ikinci sırada üç adet renkli camlı alçı pencere ve ilk sırada üç adet dikdörtgen pencere yer alır. Mihrap nişinin bulunduğu orta yüzeyde birinci ve ikinci pencere sırasının, nişe rastlayan orta pencereleri dışında aynı sistem tekrarlanmaktadır. Doğu ve batı duvarlarında ise kubbeleri taşıyan kemerler içerisinde üç pencere, ikinci sırada dikdörtgen formda ikişer pencere yer alır. Kuzey duvarında kapıların yanında dikdörtgen formda ikişer pencere ve kemer içlerinde üçer pencere vardır¹⁰⁹. “...Mihrap duvarının pencere sistemini diğer cephelerden ayıran kitabe kuşağının üst kısmıdır. Bu duvarda üst kemer içlerinde beşer adet sivri kemerli pencere üçer adet de daire formu pencereler dizilmiştir. Hepsi renkli camlı alçı içliklidir. Bunların alt sırasında ise mihrabın iki yanındaki alçı içlik pencerelerden sağdakine “Allah” ve “La İlahe İllallah”, soldakine “Muhammed” ve “Muhammeden Resulallah” sülüs hattı ile alçıya işlenmiştir. Aynı sırada altı pencere daha dizilidir. En alt sıradakiler mermer sövelidir. Hepsinin alınlığı kalem işi panoludur¹¹⁰.”

¹⁰⁷Beyhan Erçağ, a.g.e., s. 383.

¹⁰⁸M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 109.

¹⁰⁹Beyhan Erçağ, a.g.e., s. 383.

¹¹⁰Beyhan Erçağ, a.g.e., s. 392.



Fotoğraf 9 Mihrap duvarı pencere düzeni

“Harimin kuzey duvarında, duvar payelerinin meydana getirdiği üç girintiden ortadaki, normal olarak taç kapının bulunması gereken mihrap ekseninde minare yükselir. Minarenin kesme küfeki taşı örülmüş olan kare tabanlı kaidesi içerden ve dışardan algılanabilmekte, kubbe eteğine kadar yükselen kaideden sonra kesik piramit biçimindeki pabuç kısmı, çokgen gövde ve petek kısmı gelmektedir. Minarenin girişi içerde aynı eksende yer alan müezzin mahfiline açılır. Minare 1847’de “mâil-i inhidâm” olduğu gerekçesiyle yıktırılmış, daha sonra tespit edemediğimiz bir tarihte (1877’den önce) yeniden inşa edilmiştir¹¹¹.” “Piyale Paşa Camii’nin mihrap ekseninde yükselen minaresi ve iki katlı galerileriyle şaşırtıcı olan dış görünümü E.A. Grosvenor ve Metin Sözen gibi araştırmacılarda yapının tasarımında denizci olan bânisinin katkısı olduğu, caminin, güverteleri ve seren direğiyle bir gemiye benzetilmek istendiği fikrini doğurmuştur¹¹².” “...Caminin penceresiz üst yapısının temevvüç eden kesintisiz kurşun örtüsü, dalgalı denizleri çağrıştırır... Edwin Grosvenor’un rehber kitabında (1895) kaydedilen yaygın bir sözel geleneğe göre, Piyale Paşa, camisinin planını

¹¹¹M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 109, 113.

¹¹²M. Baha Tanman, “Piyâle Paşa Külliyesi”, s. 299.

bir savaş gemisini andıracak şekilde bizzat çizmişti ve arada minaresine çıkarak kendisini gemi üzerinde alargadaymış gibi hayal ederdi. Bu syolenti pek inanılır görünmese de 16. Yüzyıl şairi Taşlıcalı Yahya buna benzer şekilde, İstanbul silüetinin kurşun kaplı kubbeleriyle minarelerini pupa yelken seyreden gemilere benzetmiştir. Belki de Piyale Paşa Camii'nin denizi çağrıştıran muğlak telmihleri, Kasımpaşa tersānesine bağlı denizciler ve zanaatkārların ağır bastığı cemaatin gözünden kamıyordu¹¹³...” “Minarenin bu alışılmadık konumundan ötürü harime giriş, yanlardaki birimlerin ekseninde bulunan iki kapı ile sağlanmış, minare kaidesinin bulunduğu orta girintiye müezzin mahfili yerleştirilmiştir. Mukarnaslı başlıklarla donatılmış altı adet ince stnla ve sivri kemerlerle taşınan müezzin mahfili, içinde bulunduğu girintiden ileri (kıble yönünde) doğru taşmaktadır. Söz konusu mahfilin tavanı kāgir olup sivri beşik tonozlara oturur. Kuzey duvarının yanlarında yer alan girintiler kendi içerinde üçer eyvana bölünmüş, sivri beşik tonozlarla örtülü olan bu eyvanlardan ortadakilere harimin girişleri, yanlardakilere de dikdörtgen açıklıklı birer pencere yerleştirilmiştir. Dikdörtgen erveler içine alınmış olan harim girişleri yanlardan mermer svelerle kuşatılmış, farklı renkte iki taşla geçmeli olarak örülen basık kemerler sülüs hatlı ayet levhalarıyla taçlandırılmıştır. Girişleri izleyen eyvan birimleri kırık (atık) kaş kemerlerle harim mekānına açılır. Bu l eyvan kuruluşlarına mermer korkuluklu birer mahfil oturtulmuş, bu mahfillerin üzerinde, ince uzun dikmelere oturan ve kubbeyi taşıyan kemerlerin zengi hizasında yer alan, ahşap döşemeli birer fevkāni mahfil daha tasarlanmıřtır¹¹⁴.”

¹¹³Glru Necipoğlu, a.g.e., s. 571, 572.

¹¹⁴M. Baha Tanman, “*Piyale Paşa Kllyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi*”, s. 113.



Fotoğraf 10 Caminin çini bulunmayan kuzey cephesindeki giriş kapıları ve ortada müezzin mahfili

“Minarenin konumundan başka, caminin diğer bir çarpıcı yönü de harimin yanlardan iki katlı dış galerilerle kuşatılmış olmasıdır¹¹⁵...” Caminin kuzey cephesi önünde yer alan ve son cemaat yeri niteliği kazanan galeriler çok daha karmaşık bir düzen arz eder. Harimin kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerine, harimin duvarları ile bunlara saplanan payelerin arasına kare planlı ve kubbeli birer merdiven kulesi yerleştirilmiş, bu kulelerin barındırdığı merdivenlerle gerek harimin yanlarındaki fevkâni mahfillere gerekse de yan cephelerdeki fevkâni galerilere geçiş sağlanmıştır. Söz konusu merdiven kuleleri cephede ileri (kuzey) doğru çıkıntı yapar¹¹⁶. Kuzey cephesinin ortasında da minare kaidesinin oturduğu bir çıkıntı bulunmakta, bunun ekseninde, mukarnaslı bir kavsaraya sahip olan son cemaat yeri mihrabı yer almaktadır. Mihrabın önünde, başlıkları mukarnaslı dört sütuna oturan, tuğla örgülü sivri kemerlerin taşıdığı minyatür mahfil “mükebbire” olarak tasarlanmıştır. Dışarıdan ulaşılamayan bu mahfile, içerde aynı eksende yer alan müezzin mahfilinden iki dikdörtgen pencere açılmaktadır. Bu açıklıklardan

¹¹⁵M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 113.

¹¹⁶M. Baha Tanman, a.g.e., s. 120.

batıdaki aslında pencere görünümlü bir kapı olup lokmalı demir parmaklığı açılabilir şekilde tasarlanmış, böylece müezzin mahfilinden mükebbireye geçiş sağlanmıştır¹¹⁷.



Fotoğraf 11 Son cemaat yerindeki mükebbire

“Caminin son cemaat yerinde, Sinan döneminde ilk uygulamalarına tanık olunan çift revaklı tasarımın kendine özgü bir türevi tercih edilmiştir. Harimin kuzey duvarına saplanan payelerin hizasına tuğla örgülü birer istinat kemeri konmuş, bu kalın kemerlerden ortada yer alan ikisine, muhtemelen sonradan birtakım dolgular yardımıyla sivri kemer görünümü verilmiştir. Son cemaat yerinin iç revakı, istinat kemerlerinin ayaklarıyla bunların arasına yerleştirilen üçlü kemer gruplarından meydana gelir. Bu kemerleri taşıyan devşirme granit sütunlar baklavali başlıklarla taçlandırılmış, ortadaki kemerler yandakilerden bir miktar daha geniş ve daha yüksek tutulmak suretiyle iç revaka ritmik bir görünüm kazandırılmıştır. İç revak gibi sakıflı olan dış revak ise, ikisi yanlarda olmak üzere, başlıkları baklavali yirmi iki adet devşirme granit sütuna oturan sivri kemerlerden oluşur. 19. Yüzyılın son çeyreğindeki ya da 20. Yüzyılın başlarındaki onarımlardan birinde (1877, 1882 veya 1902) dış revaktaki sivri kemerlerin yerine ahşap göğüslemeler konmuş, yapının cephelerine hiç uymayan

¹¹⁷M. Baha Tanman, “Piyale Paşa Külliyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi”, s. 121.

bu çirkin ayrıntı daha sonra ortadan kaldırılmıştır¹¹⁸. “...Giriş cephesindeki birinci son cemaat yeri yan cephelere de döner. Bu kısmın sütun başlıkları mukarnaslıdır. Baklavalı başlıklı sütunlara sahip dışta kalan son cemaat yerinin ise restorasyon öncesinde açık olan üst kısmı, restorasyon sırasında orijinaline uygun olarak kapatılmıştır. Burada kullanılan sütunlar diğer bölüme göre daha ince ve zariftir. Üst kattaki sakıflı galerinin sütun başlıkları ise Barok özellikler taşımaktadır¹¹⁹.



Fotograf 12 Restorasyon öncesi ikinci son cemaat yeri¹²⁰



Fotograf 13 Restorasyon sonrası ikinci son cemaat yeri¹²¹

“Caminin dış görünümünde, inşa edildiği dönemin Osmanlı mimarisinde işleve önem veren yaklaşıma ters düşen birtakım zorlamaların bulunmasına karşılık, içinde çok birimli tasarımdan beklenmeyecek derecede aydınlık, ferah ve yekpare bir ibadet mekânı yaratılabilmıştır. Bunun başlıca iki sebebi, mekânın ortasındaki iki taşıyıcıda paye yerine ince uzun sütunların kullanılmış ve üst yapının mümkün olduğunca yüksek tutulmuş olmasıdır. Mekânın duvarlarında, üç sıra halinde düzenlenmiş çok sayıda pencere bulunur. Güney ve kuzey cephelerinde yalnızca alt sıradakiler, yan cephelerde bunlara ek olarak, fevkani galerilere açılan ikinci sıradakiler dikdörtgen açıklıklı, mermer söveli demir parmaklıklı ve hafifletme kemerli olarak, tepe pencereleri de sivri kemerli olarak tasarlanmıştır. Çift cidarlı alçı revzenlerle donatılan tepe pencereleri, kubbeleri

¹¹⁸M. Baha Tanman, a.g.e., s. 121, 122.

¹¹⁹R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, “Piyale Paşa Camii Mmari Bezemesi”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, ed. M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 194.

¹²⁰Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

¹²¹Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

kuşatan sivri beşik tonozların alınlıklarına, güney cephesinde beşli, diğer cephelerde ise üçlü gruplar halinde dağıtılmış, güney cephesindeki alınlıklara ayrıca üçer tane fil gözü pencere açılmıştır. ...Gerek minarenin konumu gerekse de galerilerin varlığı caminin dış görünümüne ilişkin estetik kaygılarla da açıklanabilir. Şöyle ki, çok birimli olan harimin masif ve durağan kitlesi doğu ve batı yönlerinde çift katlı galerilerle, kuzeyde bağımsız sakıflara sahip iki son cemaat revakıyla, güneyde de cepheden taşan, ağırlık kuleli payelerle oldukça hareketli bir görünüm kazanmıştır. Diğer taraftan, Osmanlı hanedanına doğrudan mensup olmayan bir kişinin yaptırdığı camide olması gereken tek minare, harimin kuzeydoğu veya kuzeybatı köşesine yerleştirildiği takdirde ortaya çıkacak asimetrik ve dengesiz görünümü dikkate alınarak mihrabın karşısına yerleştirilmiş, böylece piramidal bir kademelenme arz etmeyen yapının yatay etkisi, ekseninde yükselen dikey bir unsurla dengelenmiştir¹²².”

2.4. CAMİNİN TEZYİNATI

Özden Süslü ve Nur Urfalıoğlu 2005- 2007 yılları arasında gerçekleşen restorasyon sonrası camideki bezemelerden bahsetmişlerdir; “*Caminin iç mekânında alt ve üst sıra pencereler etrafında, mihrapta, minber külahında üst katta hünekâr mahfiline ait ahşap kafes üzerinde, üst kat duvarlarında bezeme görülmektedir. Alt sıra pencereler üzerinde 2007 yılı restorasyonu öncesinde, bugün restorasyonu yapılmış olan kalem işlerinin aynıları, büyük ölçüde rutubetten ve insan tahribatından etkilenmiş olarak yer almaktaydı. Vakıflar bölge müdürlüğü tarafından yapılan 1984 restorasyonunda, yapının içinde pencere kenarında iskeleler ve pencere üstünde kalem işleri görülmektedir. Klasik kalem işlerini andıran bu süslemelerden önce ise muhtemelen 18- 19. Yüzyıl restorasyonlarından kalma, Barok ağırlıklı süslemelerin bulunduğu eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır*¹²³.” “*Cami içindeki bütün kemerlerin üst kısımlarında, ayrıca ikinci kat mahfillerini taşıyan ahşap dikmelerde mermer*

¹²²M. Baha Tanman, “*Piyale Paşa Külliyesi'nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi*”, s. 122, 123.

¹²³R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 179.

taklidi kalem işi bezeme görülür¹²⁴.” “Camideki diğer kalem işi süslemeler tepe pencereleri ile alt pencereler etrafında ve kubbelerin içlerindedir¹²⁵...” Beyhan Erçağ da 1997 tarihli doktora tezinde caminin kubbe ve kemerlerinde kalem işi bulunmadığını ancak yapıya ait eski fotoğraflarda bezemelere rastlandığını ifade etmiştir; “Yapının örtü sistemini oluşturan altı adet kubbe içinde ve kemerlerinde bezeme görülmez. Ancak 1940 tarihli V.G.M. Arşiv fotoğrafında kubbe eteğinde, kemerlerde ve pendentiflerde kalem işi bezemeler dikkat çekicidir¹²⁶.” Erçağ’ın bahsettiği kalem işleri son restorasyonda Kaya Üçer tarafından bulunmuştur; “Diğer özelliklerinin yanı sıra en önemli özelliklerinden biri de caminin içinde bulunan kalem işi süslemelerdir. 2005- 2006 yılları içinde yapılan restorasyonuna kadar olan sürede, camiın tavan ve duvarlarına bakıldığında düz beyaz renkte boyanmış olduğu görülür... Cami’nin sıva üstünde olması gereken kalem işi çalışmaları yoktu. Cami’nin çinilerine, mermer ve metal işçiliklerine bakınca kalem işi desenlerinin mevcutta bulunmaması imkânsız gibi geliyordu. Bu duvarlarda raspa dediğimiz sıva ve boyayı temizleme işleminden sonra ortaya çıktı. Kalem işi olmayışının sebebi; sıvaların vakti zamanında bir restorasyon sırasında çimentolu sıva ile değiştirilmiş, maalesef orijinal sıva ve kalem işi çalışmalarının yok edilmiş olmasıydı. Sıva üstündeki kalem işi örnekleriyle ilgili olarak birkaç kemer üstünde ve pencere üstünde barok kökenli motifleri az da olsa ele geçirdiğimiz için artık iç mekânda kalem işi deseni olduğunu biliyorduk. Tahminlerimizi bulduğumuz bu az sayıdaki doküman doğruluyordu. Tam umudumuzu yitirmek üzeriydik ki Alman Arkeoloji Enstitüsü’nde bulunan Piyale Paşa Camii resimleri imdadımıza yetişti. Bu eski sararmış fotoğraflarda cami iç mekânında son dönemin eklektik tarzdaki muhteşem süslemeleri mevcuttu... Bulunan belgeler sanat tarihi açısından ve kalem işi sanatı adına da bir buluş olarak nitelenebilirdi... Akant yaprakları, kurdeleler, meşe palamudu, meşe palamudu yaprakları, çelenk motifi yaprakları, ışınlar rozet hüsnü hat yazıları yüzeylere işlendi. Fotoğraflardaki bir ilginç nokta da mevcut desenlerin altında başka bir desenin de olmasıydı. Piyale Paşa Türbesi’ndeki kalem işi desenleriyle

¹²⁴R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 194.

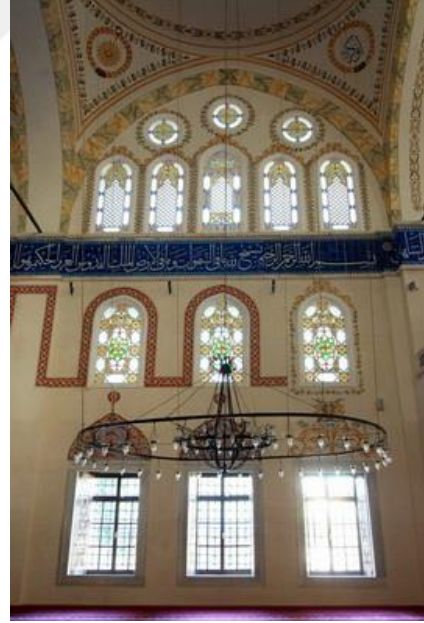
¹²⁵R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 193, 194.

¹²⁶Beyhan Erçağ, a.g.e., s. 383.

aynı konseptle olan bu süslemelere tam ulaşamadığımız için mevcutta net gözükenleri işlemeyi tercih ettik. Kadınlar mahfilin üstündeki tonoz kemerlerde de bir orta göbek motifi kompozisyonu ve tonozu çevreleyen süslemeler mevcuttu ve aynen yerlerine işlendi. Yaprak ve kurdele motiflerinden orta göbek desenini çevreleyen tepelik motifli kurdeleler, akant yaprakları ve zeytin dalları, yuvarlak köşe rozetleri desenlerin özelliklerini teşkil etmekteydi¹²⁷. Süslü ve Urfalıoğlu'nun bahsettiği mermer taklidi kalem işleri de son restorasyonda bulunmuştur; “Cami içinde bulunan ahşap direkler restorasyona başladığımızda yeşil bir renk ile boyalıydı. Araştırma amaçlı yaptığımız kimyasal raspa sonucunda boya altında sülyen renk zemin üzerinde yapıldığı devir için ve hatta günümüz modern sanatında bile kullanılacak rahatlıkta işlenmiş mermer taklidini andıran süslemelere rastladık¹²⁸...”



Fotoğraf 14 Restorasyon öncesi kalem işleri¹²⁹



Fotoğraf 15 Restorasyon sonrası kalem işleri¹³⁰

¹²⁷Kaya Üçer, “Sanatta Yaratıcı Bir Uygulama Piyale Paşa Camii'nin Elifi”, **İSMEK El Sanatları Dergisi**, ed. Muhammet Altıntaş, İstanbul 2007, sy. 3, s. 137- 141. (çevrimiçi) http://ismek.ist/files/ismekOrg/File/ekitap/el_sanatları/dergi3.pdf (01.04.2018)

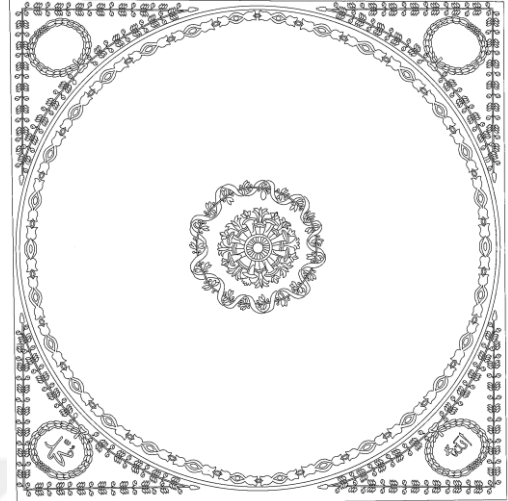
¹²⁸Kaya Üçer, a.g.e., s. 137- 141.

¹²⁹Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

¹³⁰Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi



Fotoğraf 16 Restorasyon sonrası kubbe içi kalem işleri



Şekil 12 Kubbe içi kalem işlerinin deseni¹³¹

“Üst kattaki girişin üzerinde kalan mahfil kısmında mahfil boyunca devam eden siyah beyaz renkli, malakârî izlenimi bırakan, 12 köşeli yıldız ile altıgenlerden oluşan yıldız motifli kalem işi bezeme bulunmaktadır. Arşiv fotoğraflarında bu bölgede hiç süsleme görülmemektedir. Ancak restorasyon sırasında yapılan raspa işlemleri sırasında, yapının eski fotoğraflarında görülen bu bezemenin izleri ortaya çıkarılmıştır¹³².” “Yan mahfillerin parapet kısımlarında da yine siyah zemin üzerine beyaz olarak sekizli yıldız motifleri görülmektedir. Çini kuşağın dönmediği giriş yönünde ise çini kuşak hizasında, minare gövdesinde altıgenlerden oluşan altı köşeli yıldız motifleri, diğer kısımlarda da 12 köşeli yıldız motifleri kullanılmıştır¹³³.”

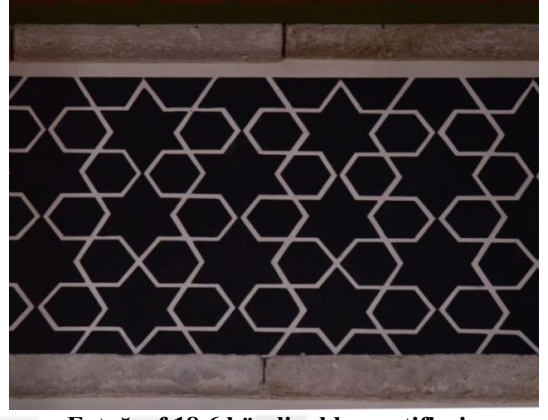
¹³¹Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu, ed., M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 263.

¹³²R. Özden Süslü, Nur Urfaloğlu, a.g.e., s. 189.

¹³³R. Özden Süslü, Nur Urfaloğlu, a.g.e., s. 191.

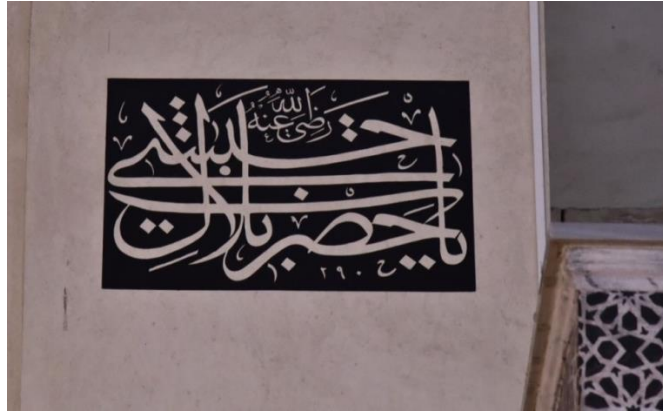


Fotoğraf 17 12 köşeli yıldız motifi



Fotoğraf 18 6 köşeli yıldız motifleri

“Ayrıca iç mekânda giriş kapıları yanında mihrabın karşısında bulunan mahfilin iki yanında yapının taşıyıcı ayakları üzerinde siyah zemin üzerine beyaz olarak, pek çok camide olduğu gibi, ezanı ilk okuyan kişi olması nedeniyle “Ya Hazreti Bilâl-i Habeşî” yazısı vardır. Levhalar 290 tarihlidir ve üst kısmında “Radiyallâhu anh” (Allah ondan razı olsun) yazmaktadır. Bu yazı arşiv fotoğraflarında tespit edilmiş ve bu şablona en uygun hat olan Mehmet Şefik Efendi’nin hattı ile kalem işi olarak yazılmıştır¹³⁴.” (bkz. F.19.)



Fotoğraf 19 “Ya Hazreti Bilâl-i Habeşî” yazılı siva üstü kalem işi

Camide ahşap üstü kalem işleri, hünkâr mafiline ve minberde görülür. “Mihrabın solundaki üst kat mahfilin ahşap kafeslidir. Bu kafeslerin, mihrap duvarından ortadaki payeye kadar olan kısmında yer alan ahşap kafesler üzerinde

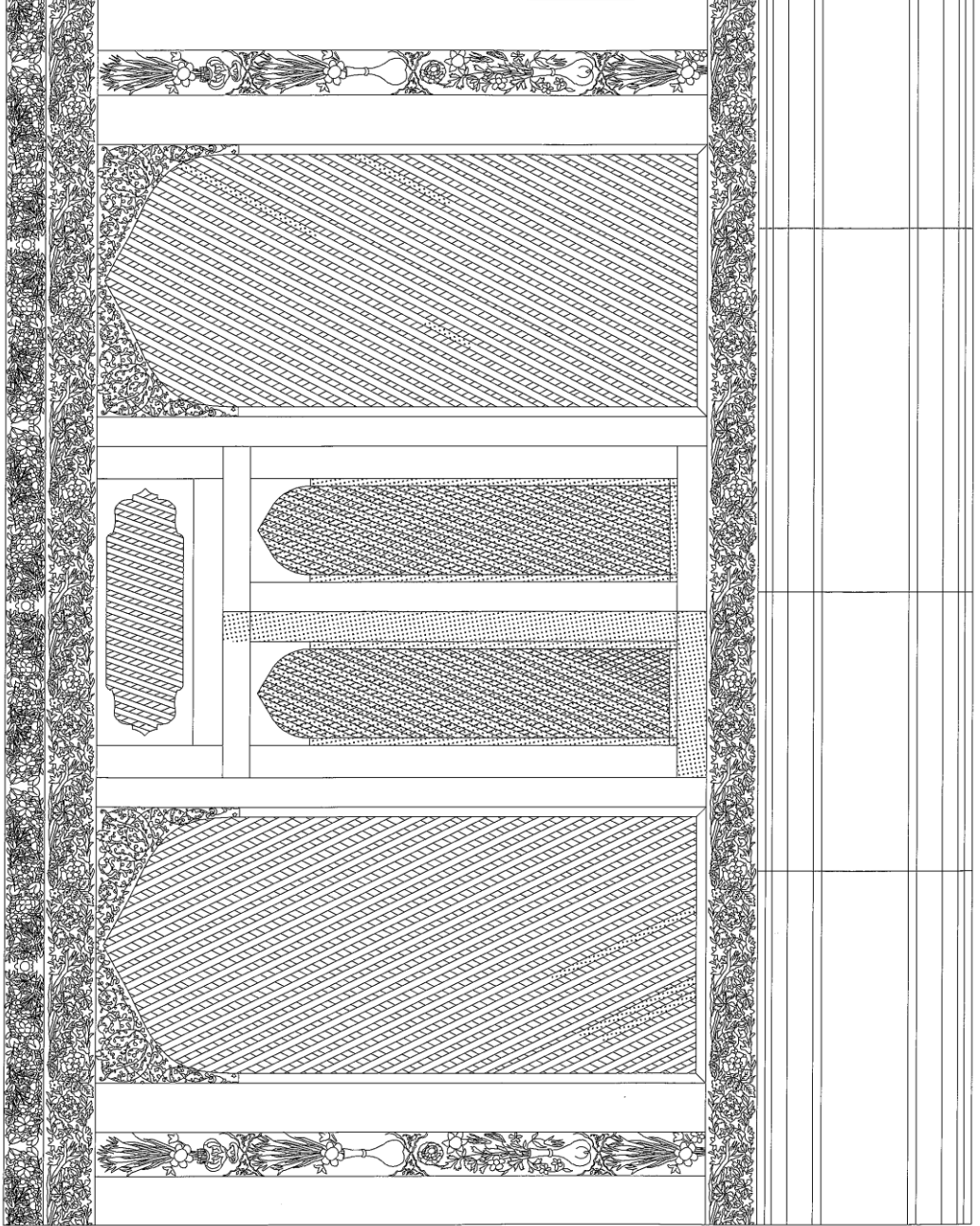
¹³⁴R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 189.

kalem işleri bulunmaktadır. Bu bölümün hünkâr mahfili olarak kullanıldığı düşünülmektedir¹³⁵...” Semih İrteş, 1990 tarihli makalesinde hünkâr mahfili paravanındaki bu süslemelerden bahseder; “...*Bu tezyinat camii ile aynı tarihte yapılmış değildir. Bu üslup 18. Yüzyılda meydana çıkmış olan üsluptur. Aynı devir dahilinde aynı tarzdaki düzenlemeleri ve desen- renk anlayışlarını Topkapı Sarayı Harem Dairesi’nde, III. Ahmed’in Yemiş Odası’nda ve Valide Sultan’ın Dua Odası’nda görmek mümkündür. Burada iki tezyinatta kullanılan motifleri iki bölümde inceleyebiliriz. Birincisi klasik üslubun getirdiği rumi ve hatâii motifleri, diğeri ise tamamen bu devre özgü Türk süslemesi için yeni bir üslup, yeni bir anlayış olan yarı stilize çiçek motifleridir. Bu üslup Osmanlı’nın batılılaşma dönemi içindeki Türk süsleme sanatçısının fevkalade yaratıcılığı ve yorumudur. Gerçek yapılarından çok şey kaybetmeyen bu çiçekler lale, gül, karanfil, nergis, menekşe, gelincik, siklamen ve ayçiçeğidir. Bu çiçeklerin kompozisyon yapıları genelde iki farklı düzende olur. Ya bir kökten çıkıp ayrı dallar üzerinde sarmaşık gibi devam ederler veya saksı ve vazo içinden çıkan bir buket görünümünde olurlar Çok renkli bir düzen içinde olan bu kompozisyonlarda kırmızı, turuncu, pembe, mor, sarı, yeşil ve mavi renkte bulunur. Tüm motiflerin konturları kendi renk tonlarının koyuları veya kuzguni siyah ile yapılmıştır. Ayrıca bu kompozisyonlarda kafeslerin kemer köşelerinde, bordür içi rozetlerinde ve vazolarda altın varak da kullanılmıştır¹³⁶..” (bkz. §.14., §.15., §.16.) İrteş 1978 restorasyonunda ahşap paravana uygulanan hatalı işlemi belirtmiş ve eserin restore edilmemesi halinde yok olabileceği konusunda uyarıda bulunmuştur; “*Piyale Paşa Camii’nde 1978 restorasyonunda bu paravana üzerinde tamirat yapılmamıştır. Ancak koruma temini gayesiyle hatalı olarak suni vernik sürülmüştür ki sararıp tezyinatın dökülmesine yol açacak olan bu yanlış müdahalenin bir an önce önüne geçilmesi elzemdir. Zira mevcut durumda en fazla onbeş sene motiflerin durumu izlenebilir. Daha sonrası için motifler yoktur.**

¹³⁵R. Özden Süslü, Nur Urfaloğlu, a.g.e., s. 191, 193.

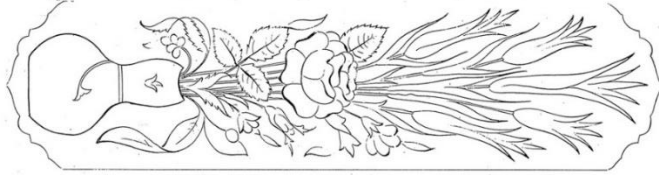
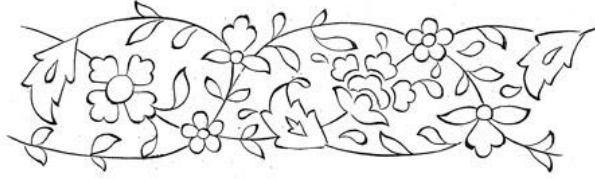
¹³⁶M. Semih İrteş, “*Kasımpaşa Piyale Paşa Camii’ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri*”, **Vakıflar Dergisi**, sy. XXI, İstanbul 1990, s. 174. (çevrimiçi)
<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/364/%C4%B0rte%C5%9F.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (01.04.2018)

Çünkü bu şaheser tezyinat dökülmüş olacaktır. Mahfel korkuluklarından kopmuş olan kısımların hassas bir çalışma ve kaliteli bir doğramacılık ile tamamlanma imkânı günümüzde mevcuttur.¹³⁷”



Şekil 13 Hünkâr mahfilindeki ahşap paravan süslemelerinin genel görünümü¹³⁸

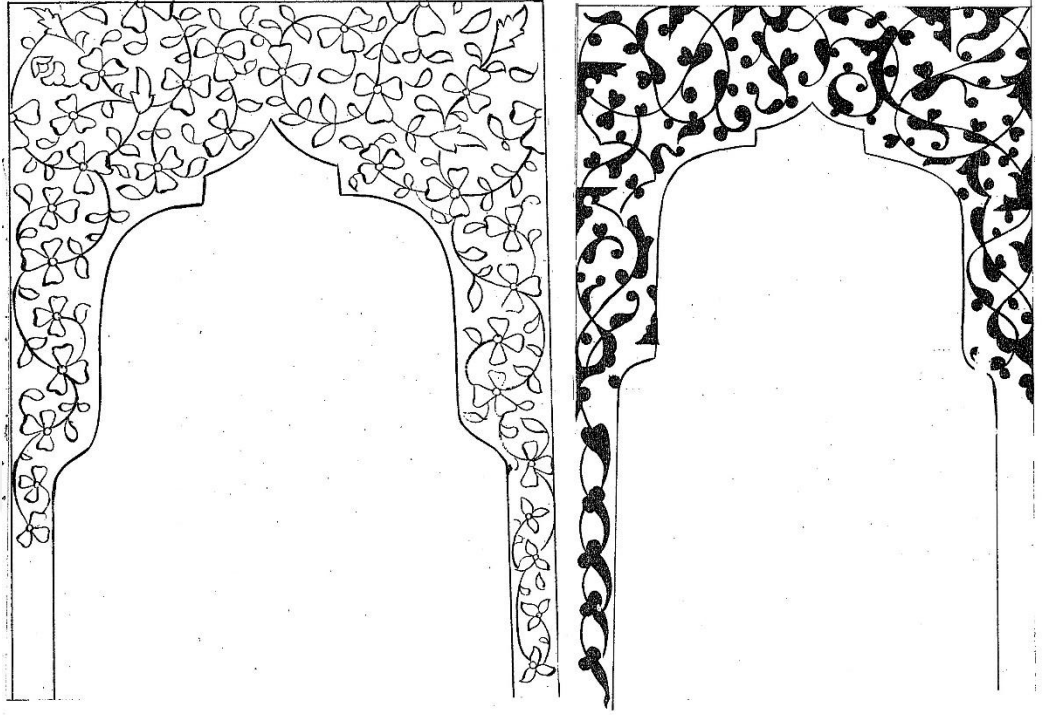
¹³⁷M. Semih İrteş, a.g.e., s. 174.



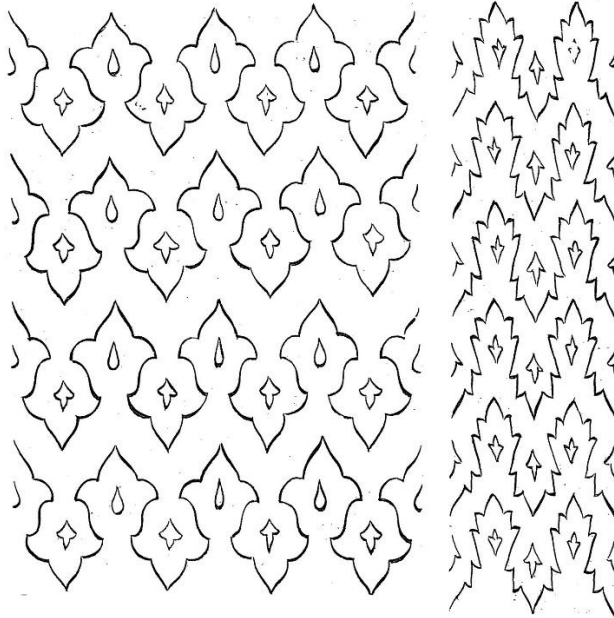
Şekil 14 İç ve dış kısımda dolaşan bordürler ve buket desenleri¹³⁹

¹³⁸Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu, ed., M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yay., İstanbul 2011, s. 266.

¹³⁹M. Semih İrteş, a.g.e., s. 176- 178.

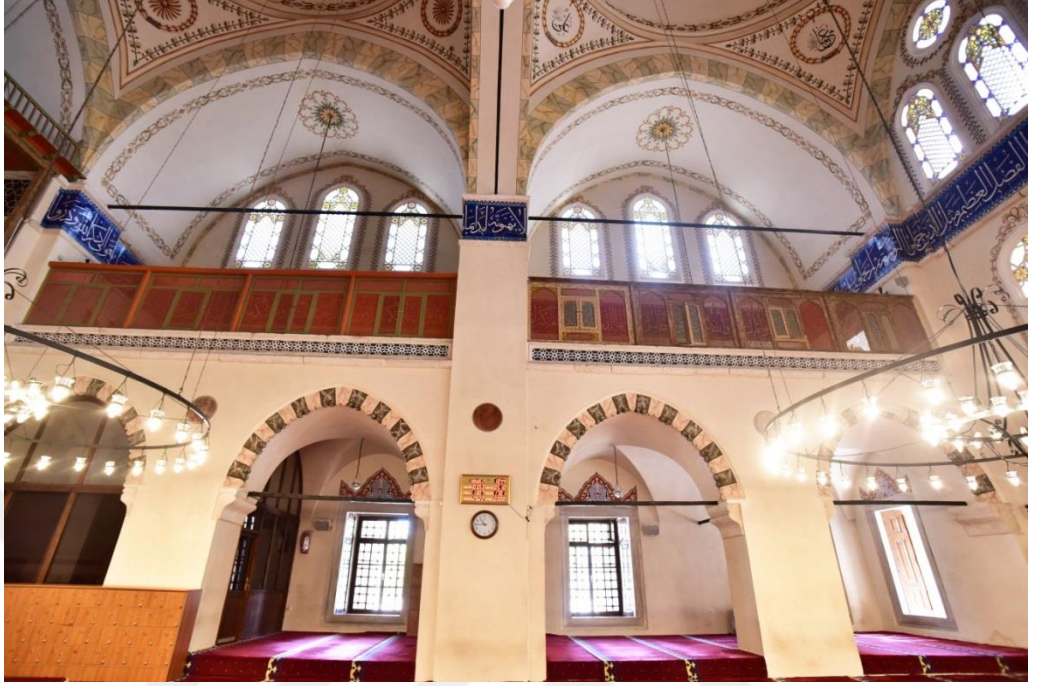


Şekil 15 İç ve dış köşeliklerdeki desenler



Şekil 16 Dışta ahşap sütun üzerindeki ve içte kanat pervazlarındaki desen¹⁴⁰

¹⁴⁰M. Semih İrteş, a.g.e., s. 180.



Fotoğraf 20 Harimden hünkâr mahfilinin görünümü



Fotoğraf 21 Mahfilin içinden ahşap kafeslerin görünümü¹⁴¹

¹⁴¹Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

Ahşap paravanın restorasyonu da 2005- 2007 yılları arasındaki son restorasyonda yapılmış olup eser, İrteş'in bahsettiği hatalı işlemde arındırılmıştır; *“Bu ahşap seperelere 1978 yılındaki restorasyon sırasında aşırı bir vernik sürüldüğünü gözlemledik ve temizlenmesi için kimyasal bir metod uygulayarak renklerini gerçek kimliğine kavuşturduk. Ve daha uzun bir süre yaşayacak hale getirdik. Dünya restorasyon kriterlerinde ilaçlama ve koruma formüllerinin kullanıldığı bu kısma bir mücevher edasıyla muamele yapılmasını sağladık¹⁴² ...”*



Fotoğraf 22 Restorasyon öncesi ahşap kafesler¹⁴³



Fotoğraf 23 Restorasyon sonrası ahşap kafesler¹⁴⁴

Son restorasyonda ilgi çekici bir bulguya rastlanmıştır; *“Bulduğumuz “elif” harfi de bizim gibi bu işe gönül vermişler için bulunmaz bir değerdir. Hem uygulama ilginçti hem de fikir. Camiye girdiğinizde sağ üst köşesinden başlayan bordür yazı cami içinde dönmekte idi. Ama bu dönüş caminin arka duvarlarında geldiğinde kesiliyor, karşı cephesinde tekrar başlıyordu. “Elif” harfiyle biten bu çini bordür, diğer tarafta kaldığı yerden devam ediyordu. İşte ilginç nokta burada çıktı. Çinide son harf olarak “elif” harfiyle biten yazının devam edip başlanan kısmında araştırmalarımız sonucu yeşil boya temizlendiğinde altından sülyen renk çıkan mermer taklidini andıran desenli ahşap direğin hemen dibinden başlıyordu. İşte bu noktada temizlikten önce yazı çiniden devam ediyordu. Hatta bir noktada*

¹⁴²Kaya Üçer, a.g.e., s. 141.

¹⁴³Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

¹⁴⁴Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

eksik duruyordu ama ahşap direk üstünde diğer tarafta biten “elif” harfinin hatırlatma ya da kelimeyi tamamlayan eksik harf gibi işlendiğini gördükten sonra, çiniyi tamamlayan eksik noktanın yarısı çinide yarısı ahşap direkte karşımıza çıktı¹⁴⁵.” (bkz. F.24.)



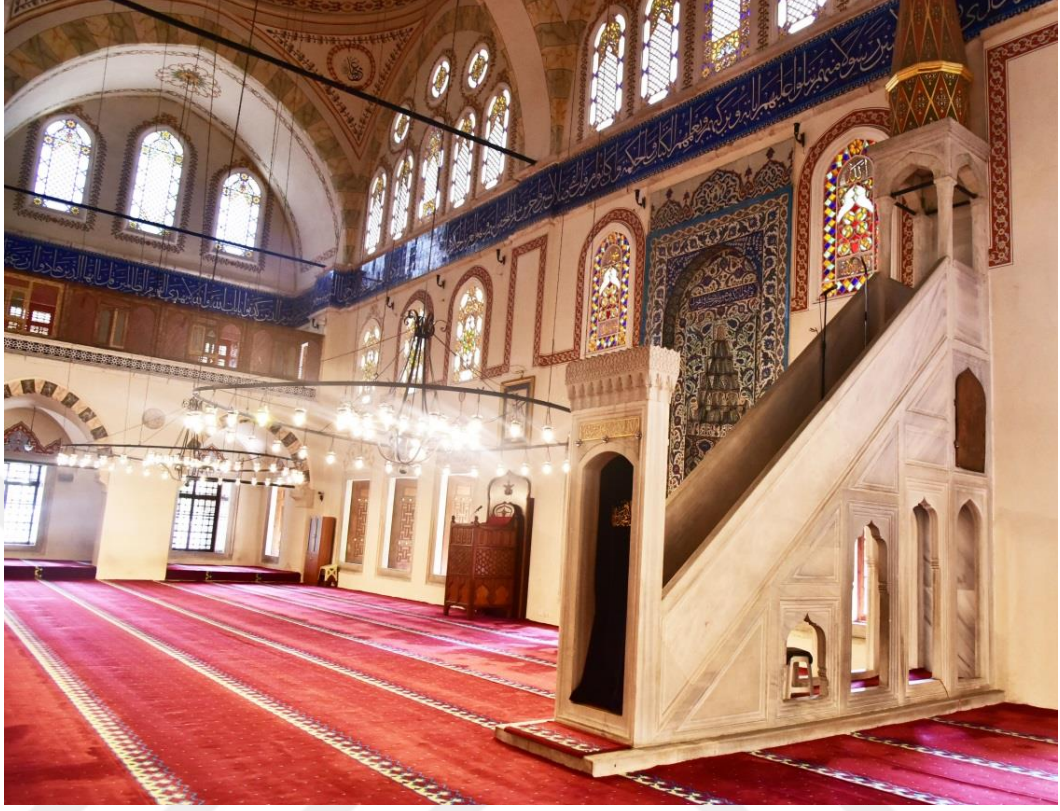
Fotoğraf 24 Camide ahşap direk üzerinde bulunan “elif” harfi

“Mermer minber oldukça sadedir. Merdiven korkuluğu düzdür. Yandaki açıklıkları ile oldukça değişik bir düzenlemedir. Minberlerde genelde köşk altında olan açıklık, bunda üç adet yan yana yapılmıştır. Minber köşkü külahı ahşaptır. Caminin çinilerden sonra en özgün örneğidir. Tamburu ve külahı üzerinde klasik motifler devre aittir. Minber kapısı üzerinde Kelime-i Tevhid yazılıdır, üstü mukarnaslıdır arkası da aynı düzendedir¹⁴⁶.” “Mermer minberin külahı üzerinde uzun baklava motifleri içinde şemse motifleri yer alır. Kullanılan renkler ise altın varaklar, kırmızı yeşil, laciverttir¹⁴⁷.”

¹⁴⁵Kaya Üçer, a.g.e., s. 141.

¹⁴⁶Beyhan Erçağ, a.g.e., s. 392.

¹⁴⁷R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 194.



Fotoğraf 25 Mihrabın yanında bulunan caminin ahşap külahlı mermer minberi



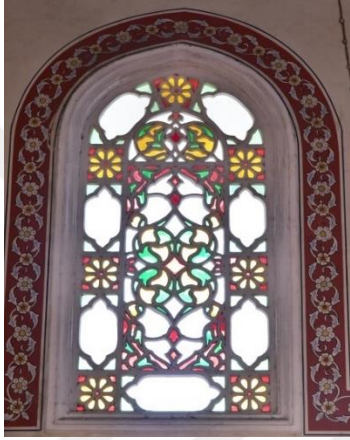
Fotoğraf 26 Minber kapısı üzerindeki
“Kelime-i Tevhid” yazısı



Fotoğraf 27 Şemse desenli ahşap külah

“...Mihrap duvarında yapının inşa edildiği 16. Yüzyıl tepe pencerelerine/revzenlerine göre daha kalitesiz ve işçiliksiz görünen tepe pencereleri bulunmaktadır. Mihrabın iki yanında bulunan ve en önemli yapılmış izlenimi uyandıran tepe pencerelerinde altta ve üstte yazılar görülür. Mihrabın

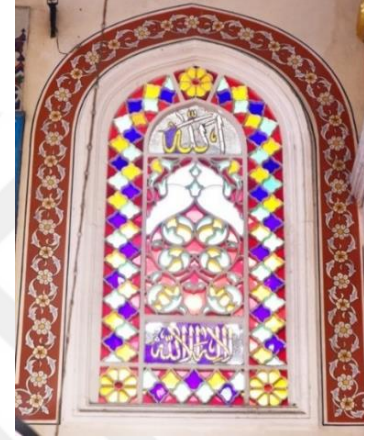
sağında kalan tepe penceresinde üst kısımda “Allah”, alt kısımda “Lâ ilâhe illallâh”; soldaki tepe penceresinin üst kısmında “Muhammed”, alt kısmında ise “Muhammedün Rasûlüllâh” yazıları işlenmiştir. Mihrap duvarındaki tepe pencereleri/revzenleri penci kemerli formda, giriş cephesindekiler ise daire formunda ve penci kemerlidir. Tepe pencerelerinde kullanılan renkler sarı, kırmızı, mor, yeşil ve turuncudur¹⁴⁸.”



Fotoğraf 28 Yazısız revzen



Fotoğraf 29 ‘Muhammed’ yazılı revzen



Fotoğraf 30 ‘Allah’ yazılı revzen

Caminin en önemli tezyini ögesi, klasik dönem İznik çinileridir. Mihrabı çinilerle kaplı caminin kuşak yazısı da çinilidir. Çiniler, üçüncü bölümde kapsamlı olarak incelenecektir.

¹⁴⁸R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 193, 194.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. PİYALE PAŞA CAMİİ ÇİNİLERİ

3.1. KUŞAK YAZISI ÇİNİLERİ

“Yazı, çinilerde devamlı olarak yer almıştır. Onaltıncı yüzyılın ortalarına kadar, yazı kuşağı, mihrap nişini çerçeveleyen sular arasında yer alır ya da dinsel veya sivil yapıların iç ve dışında yapıyı tam veya yarım kuşak halinde sarardı. Yüzyılın ikinci yarısında bu geleneğin kırıldığını görüyoruz¹⁴⁹.” “...Onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında yazı, enli lacivert bir zemin üzerine beyaz sülüsle tam olarak Cuma Suresi’ni havi kuşağın güzel bir örneğini, yüzyılın kaliteli çinilerine sahip Kasımpaşa’daki Büyük Piyale Camii’nde vermektedir¹⁵⁰...”

“Camide mihrap üstünden başlayarak sağ ve soldaki yan mahfiller boyunca devam eden giriş cephesinde de yan mahfillerin başladığı yerde bulunan çini kuşağında celî sülüs hatla “Cum’a Sûresi” ile “İhlâs Sûresi” yazılıdır. “Cum’a Sûresi” mihrap duvarında sağ tarafta yan mahfil sonunda başlayarak caminin mihrap duvarı ile solundaki duvarı dolanmakta ve sağ taraf mahfilin ortalarında bitmekte, mihrabın sağ tarafındaki mahfil duvarında “İhlâs Sûresi” başlamakta, “İhlâs Sûresi”nin ardında da Kur’ân okunmasını müteakip söylenen şu sözler yer almaktadır: “Sadakallâhu’l-azîm ve bellaga esûluhü’l-kerîm ve nahnü alâ mâ-kâle rabbunâ ve mevlânâ mine’ş-şâhidîn¹⁵¹”

“...Caminin içinde bugüne kalan yegâne kitabe, duvarları üç bir yandan çevreleyen ve kuzey duvarda kesintiye uğrayan, lacivert üzerine beyaz hatlı İznik çinisinden yazı kuşağıdır. Kible duvarının batı köşesinde başlayan ve sona eren bu kitabe şeridinin aktardığı “Cum’a Suresi” (62:1- 11), Tanrı’nın “Kitab’ı ve hikmeti öğreten bir peygamber” bir lütuf olarak tanımlar. Sure müminlere, cuma

¹⁴⁹Nermin Sinemoğlu, “Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği”, Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, ed., Yıldız Demiriz, Sanat Tarihi Derneği Yay., İstanbul 1996, sy. 1, s.153.

¹⁵⁰Nermin Sinemoğlu, a.g.e., s. 154.

¹⁵¹R. Özden Süslü, Nur Urfaloğlu, a.g.e., s. 185, 189.

günü namaz için ezan okunduğu zaman Allah'ı anmaya (zikretmeye) koşmalarını öğütler. Kitabe şeridinin geri kalan kısmında alıntılanan “İhlâs Sûresi” (112:1- 4), “hiçbir şekilde dengi bulunmayan” Tanrı'nın mutlak birliğini ilan ederek, Hıristiyan Teslis öğretisine karşı koyar¹⁵².”



Fotoğraf 31 Mekânı üç yönden çevreleyen kuşak yazısı

“Cum’a Sûresi”, Kur’ân-ı Kerim’in 62. Sûresidir; “Medine döneminde inmiştir. 11 âyettir. Sûre, adını 9. âyette geçen “elCumû’a” kelimesinden almıştır. Sûrede başlıca, Hz. Muhammed’in peygamber olarak gönderilişi, Yahudilerin Allah’ın dininden yan çizmeleri ve Cuma namazı ile ilgili bazı hükümler konu edilmektedir¹⁵³. Sûrenin Türkçe meali şöyledir;

“Rahmân ve Rahîm olan Allah’ın adıyla

{1} Göklerde bulunanlar da yerde bulunanlar da egemenliğin mutlak sahibi, her türlü eksiklikten uzak, üstün ve her işi hikmetli olan Allah’ı tesbih ediyor. {2} Ümmîlere kendi içlerinden, onlara âyetlerini okuyacak, onları arındıracak, onlara kitabı ve hikmeti öğretecek bir elçi gönderen O’dur. Oysa onlar daha önce apaçık bir sapkınlık içindeydiler. {3} Henüz kendilerine katılmamış bulunan daha başkalarına da (elçi gönderilmiştir). O üstündür, her işi hikmetlidir. {4} Bu Allah’ın lutfudur, onu dilediğine verir. Allah büyük lutf sahibidir. {5} Tevrat’la yükümlü tutulup da onun hakkını vermeyenlerin durumu, koca koca kitaplar taşıyan merkebin durumuna benzer. Allah’ın âyetlerini yalan sayan kavmin misali ne kötü! Allah zalimler topluluğunu doğru yola çıkarmaz. {6}

¹⁵²Gülru Necipoğlu, a.g.e., s. 572.

¹⁵³<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/sure/62-cuma-suresi> (10.04.2019)

De ki: "Ey yahudiler! Başka insanlar değil de yalnız kendinizin Allah'ın dostları olduğunuzu iddia ediyorsanız ve şayet sözünüze sadıksanız haydi ölümü temenni edin!"(7) Ama onlar daha önce yapıp ettikleri yüzünden asla ölümü istemeyeceklerdir. Allah zalimleri çok iyi bilmektedir. (8) Şöyle de: "Biliniz ki, kendisinden kaçıp durduğunuz ölüm, muhakkak gelip size çatacaktır. Sonra akıl ve duyularla idrak edilemeyi de edileni de bilen Allah'a döndürüleceksiniz, O da size yapıp etmiş olduklarınızı bildirecektir." (9) Ey iman edenler! Cuma günü namaz için çağrı yapıldığında Allah'ı anmaya koşun ve alışverişi bırakın. Eğer bilerseniz, bu sizin için çok hayırlıdır. (10) Namaz kılındı mı artık yeryüzüne dağılın ve Allah'ın lutfundan nasip arayın. Allah'ı da daima çok anın ki kurtuluşa eresiniz. (11) Ama onlar bir ticaret veya eğlence gördüklerinde ona yönelip seni ayakta bırakıverdiler. De ki: "Allah'ın nezdinde olan, eğlenceden de ticaretten de üstündür. Allah rızık verenlerin en hayırlısıdır¹⁵⁴."

"İhlâs Sûresi", Kur'an-ı Kerim'in 112. sûresidir; "Mekke döneminde inmiştir. 4 âyettir. İhlâs, samimi olmak, dine içtenlikle bağlanmak demektir. Allah'a bu sûrede anlatıldığı şekilde inanan, tevhit inancını tam anlamıyla benimsemiş ihlâslı bir mü'min olacağı için sûre bu adla anılmaktadır.¹⁵⁵" Sûrenin Türkçe meali şöyledir;

"Rahmân ve Rahîm olan Allah'ın adıyla

De ki: O, Allah birdir. Allah sameddir. O, doğurmamış ve doğmamıştır. Onun hiçbir dengi yoktur. (1-4)¹⁵⁶

Celi Sülüs yazı türündeki "...Bu kitâbeli çinilerin yazıları, Hattat Karahisârî'nin talebesi Çerkez Hasan'ın eseridir¹⁵⁷..." "Ahmed Karahisârî'nin en usta öğrencisi olan Hasan Çelebi'nin nereli olduğu ve ne zaman doğduğu belli değildir. Çerkes asıllı olduğu için "Çerkes Hasan" olarak da çağrılan Hasan, Karahisârî'nin kölesi iken âzâd edildi. Hocası onu evlâd edindi ve aklâm-ı sitte'yi

¹⁵⁴<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/sure/62-cuma-suresi> (10.04.2019)

¹⁵⁵<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/sure/112-ihlas-suresi> (10.04.2019)

¹⁵⁶<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/sure/112-ihlas-suresi> (10.04.2019)

¹⁵⁷Şerare Yetkin, "Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni" mad., **Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri 1**, Vakıflar Genel Müd., Ankara 1988, s. 492.

öğretti. Bu yüzden bazen kendisine “Karahisârî Kulu” denir. Yazıda hocasının yolunda ustalıkla yürüdüğü ve onun yerini doldurduğu için “Hasan Halife” olarak da anılır. Bazen eserlerine “Hasan b. Ahmed-i Karahisârî” tarzında imza atan sanatkâr, nadiren “Hasan b. Abdullah” olarak da imza atmıştır. Hakikatte babasının adı Abdullah değildir. Eskiden kölelerin baba adı daima Abdullah (Allah’ın kulu) olarak kaydedilirdi. İstanbul Süleymaniye Camii’nin kitabesi ile çini üzerindeki celî sülüs yazıları ve Edirne’deki Selimiye Camii’nin kitabesi ve çini üzerindeki yazıları onundur¹⁵⁸.” “Hasan Çelebi, Selimiye’nin kubbe yazısına nezaret ederken bir gözüne kireç düşmesi üzerine onu, kalemlerini temizlediği su ile yıkayınca görme kuvvetini kaybetti. Bunun üzerine II. Selim, hayat boyu kendisine maaş bağlattı. Kubbedeki yazı XIX. Asırda tamir sırasında mahalli bir hattata yazdırıldığı için bugün mevcut değildir. Hasan Çelebi, Sütlüce’de hocasının yanında toprağa verilmişse de bu mezarlar bugün kaybolmuştur. Hattat ister mermer ister kâğıt üzerine olsun bütün eserlerinde mâhir ve usta bir ele sahipti. Önceleri, hocasının yolunda yürümüş, onun ölümünden sonra Şeyh Hamdullah ekolüne dönmüştür. Yazılarını, hocası Karahisârî’ninkilerden ayırmak zordur. Sultan II. Selim’e takdim edilmek üzere sülüs, nesih, muhakkak ve reyhânî yazıları (hatları) kullanarak yazdığı Evrâdü’l-Usbûiyye adlı dua mecmuası ustalığına şehâdet eden eserlerinin başında yer alır. Celî yazıda da bir merhale olup Bâb-ı Hümâyûn üstündeki yazıları yazan Ali b. Yahyâ Sôfi’den sonra ikinci büyük hattat sayılır... Hasan Çelebi’nin imzâsı şöyledir: Ketebehû Hasan b. Ahmed el-Karahisârî¹⁵⁹.”

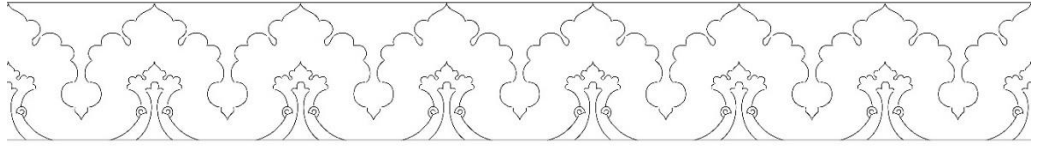
Mekânı üç yönde kuşatan çini yazı kuşağı, 145 metre uzunluğundadır¹⁶⁰. Caminin 2. kat pencereleri üzerinden güney, doğu ve batı cephelerini dolaşan kuşak yazısını oluşturan her bir karo 20 cm genişliğinde ve 23 cm yüksekliğindedir. 5 karonun üst üste getirilmesiyle oluşturulan bordürlü yazı kuşağının yüksekliği yaklaşık 1 m 15 cm’dir. Kuşak yazısı, zeminin laciverde

¹⁵⁸Ali Alparslan, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, YKY, İstanbul 1999, s. 59, 60.

¹⁵⁹Ali Alparslan, a.g.e., s. 62.

¹⁶⁰Ahmet Vefa Çobanoğlu, İsmail Orman, “*Sonsuzluğun Eşiğinde Piyale Paşa Camii*”, **İstanbul’un Renkli Hazineleri Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine**, ed. Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Ticaret Odası Yay., İstanbul 2011, böl. 2, s. 96- 99.

boyanıp hatlarının boş bırakılmasıyla elde edilmiştir. Yazının kenarları bordürlüdür. Alttan ve üstten yaklaşık 3,5 cm yüksekliğinde boncuk mavisi filetolarla çevrilen yazıda bu filetolardan sonra 8,5 cm yüksekliğinde “dendanlı” dış bordür deseni bulunur. (bkz. Ş.17.) Lacivert ve İznik kırmızısının kullanıldığı bordür deseni yaklaşık 1,5 cm yüksekliğinde İznik kırmızısı fileto ile son bulur. Kırmızı fileto sonrası yaklaşık 1 cm yüksekliğinde boş bırakılan alanda beyaz zemin görülür. “...Restorasyon öncesinde bu çini bordür altında siyah kalem işi olarak tığ motifleri görülmektedir. Ancak restorasyon sırasında bu tığ motifleri kaldırılmıştır¹⁶¹.”



Şekil 17 Kuşak yazısının dendanlı bordürü

Kuşak yazısının bütününde sadece iki noktada görülen kartuş detaylar, kendi içlerinde simetrik ve birbirlerinden farklıdır. Batı cephesinde, Besmele ile başlayan İhlas Suresi'nin başında ve sonunda yer alan bu kartuşların içleri hatai üslubunda iki farklı kompozisyon ile doldurulmuştur. Boncuk mavisi filetoların birbirini keserek devam etmesiyle oluşan alanlar $\frac{1}{4}$ simetrik hazırlanmış, desenlerin $\frac{1}{2}$ 'si tepe noktaları birbirlerine bakacak şekilde üst üste kullanılmıştır. Kompozisyonların her ikisi de beyaz zemindir.

¹⁶¹R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 185, 189.

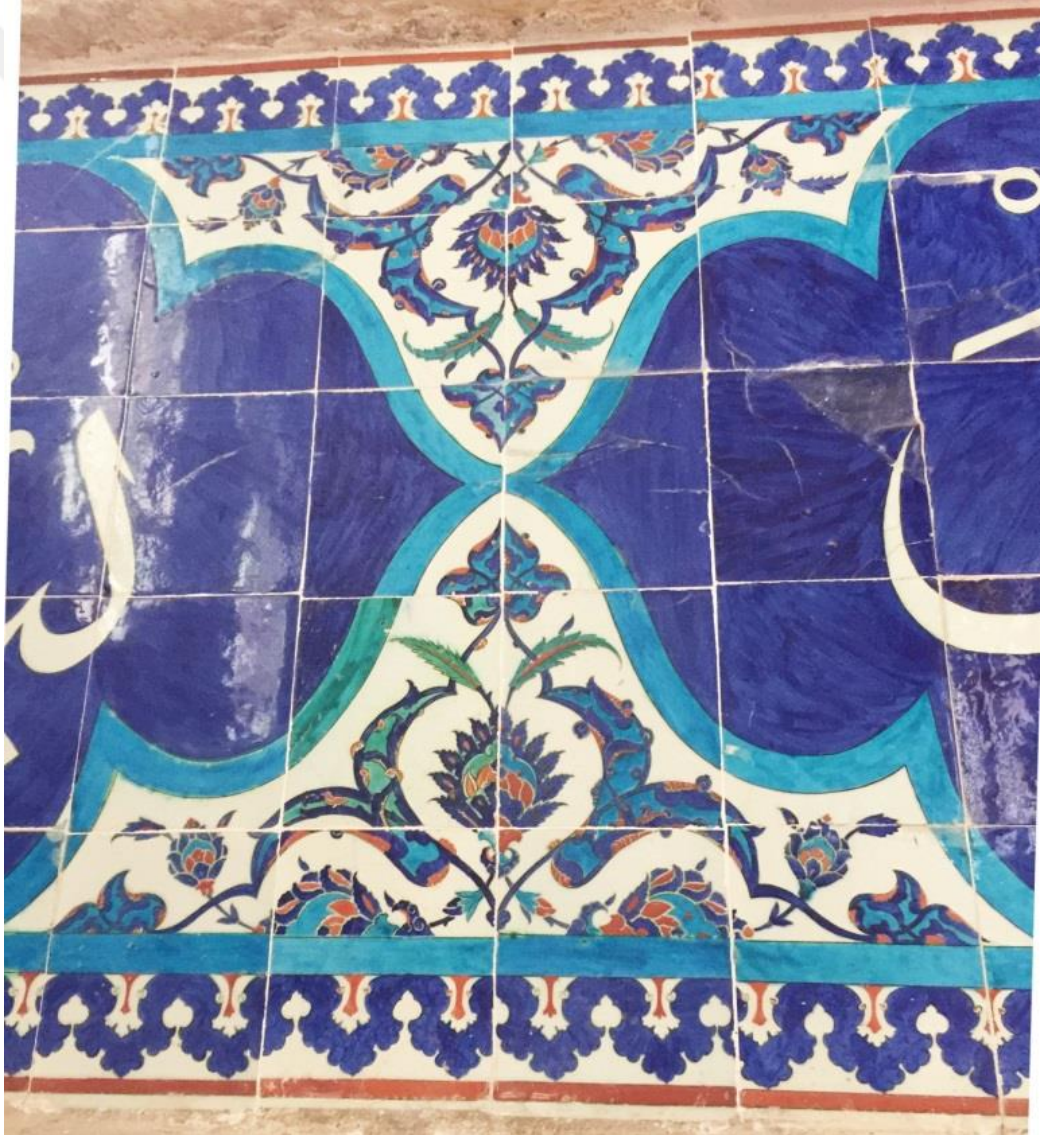


Fotoğraf 32 “İhlâs Suresi”nin başındaki kartuş



Fotoğraf 33 “İhlâs Suresi”nin sonundaki kartuş

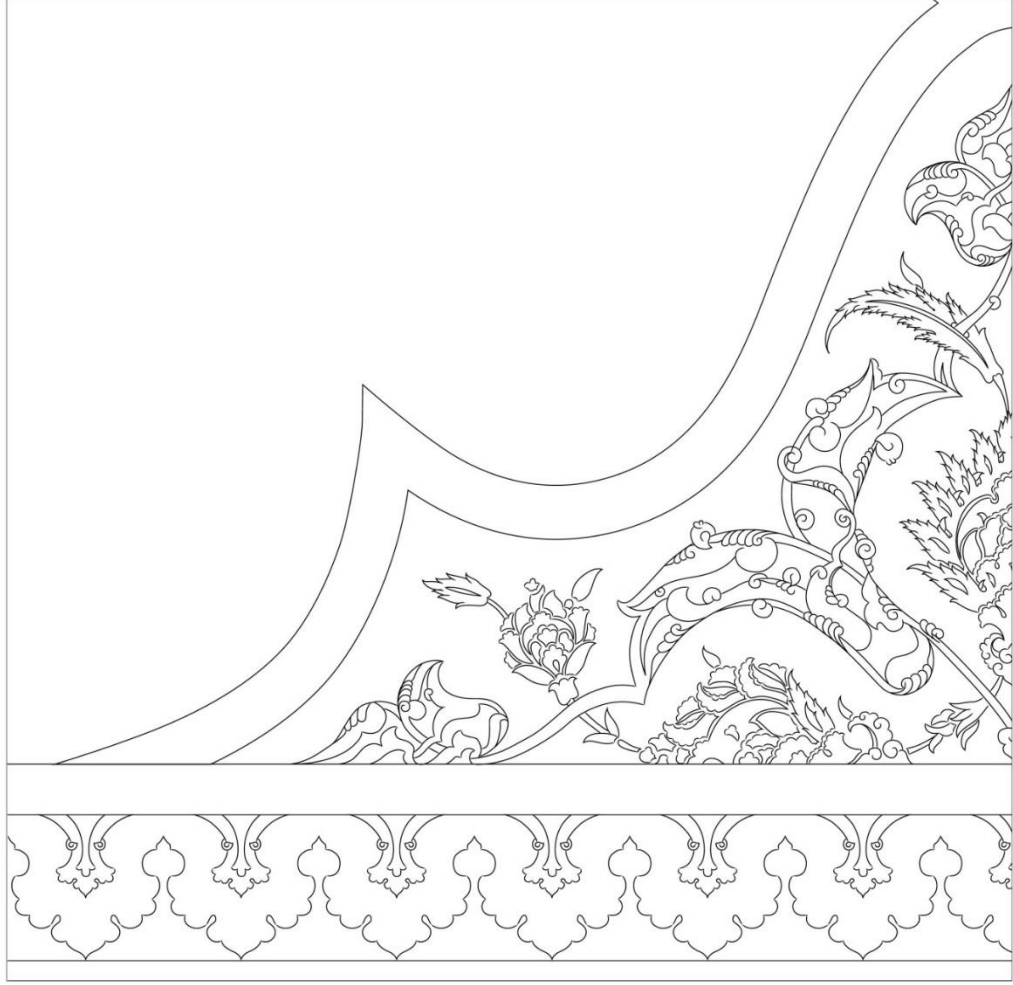
İhlâs Sûresi'nin başında bulunan kartuşta “rumi”, hurdeli (rumi içinde rumi) şekliyle kullanılmıştır. Deseni ortadan ikiye ayıran rumi, kollarıyla beraber ½ simetrik formu oluşturur. Hurde ruminin kollarıyla beraber oluşturduğu bu kapalı alanlarda hatai, gonca ve yaprak motiflerinin oluşturduğu kompozisyon yer alır. “Ortabağ” motifi, üç büyük hatanın çıkış noktalarında görülmektedir. Kompozisyonda kullanılan renkler; İznik kırmızısı, boncuk mavisi, lacivert ve yeşildir. Yan yana 6 karoya yayılan desenin genişliği 120 cm, yüksekliği ise kuşak yazısı ile aynı yükseklikte olup bordürlerle beraber 115 cm'dir.



Fotoğraf 34 “İhlâs Suresi”nin başındaki kompozisyon



Şekil 18 “İhlâs Suresi”nin başındaki kompozisyonun çizimi



Şekil 19 “İhlâs Suresi”nin başındaki kompozisyonun ¼ simetrik detayı

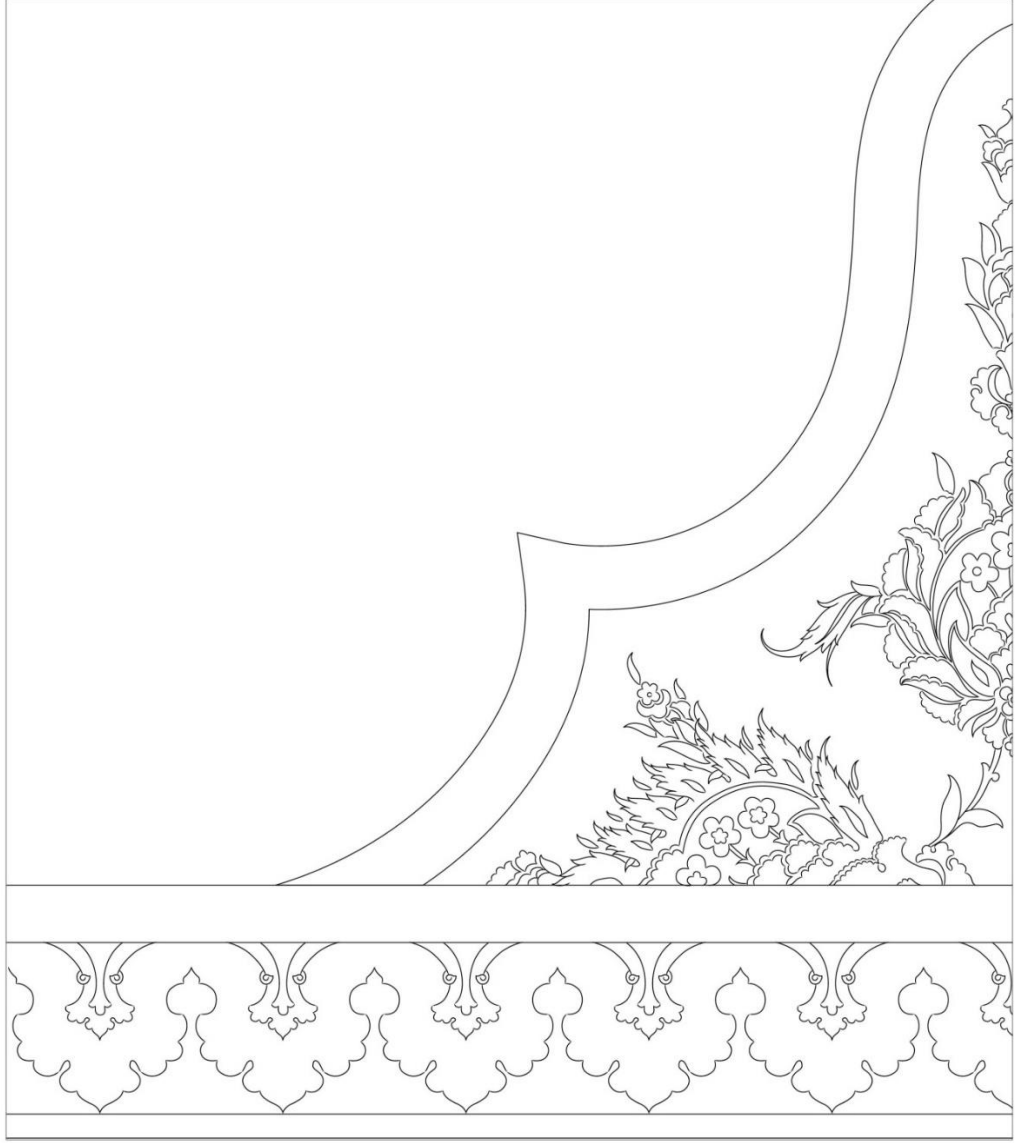
“İhlâs Sûresi”nin sonundaki kartuşta hurde rumi görülmez. Ortada büyük bir hataide birleşip gonca ile biten desenin dallarında yarım halde iki büyük hatai daha kullanılmıştır. Diğer kompozisyondan farklı olarak burada “penç” (merkezsel hatai) motifine sıkça rastlanır ancak bu penç motifleri hatailerin içlerindeki motif detaylarıdır. Ortabağ, diğer kompozisyonda da olduğu gibi hatai motiflerinin çıkış noktalarında kullanılmıştır. Renk çeşitliliği diğerine göre azdır. İznik kırmızısı, boncuk mavisi ve lacivert kullanılırken, yeşil bulunmaz. Rumi kompozisyonu kullanılmadığından diğerine göre daha küçüktür. Yan yana dört karoya yayılan desenin genişliği 80 cm olup, yüksekliği diğer kompozisyon ile aynı ölçüdedir.



Fotoğraf 35 “İhlâs Suresi”nin sonundaki kompozisyon



Şekil 20 “İhlâs Suresi”nin sonundaki kompozisyonun çizimi



Şekil 21 “İhlâs Suresi”nin sonundaki kompozisyonun ¼ simetrik detayı

3.2. MIHRAP ÇİNİLERİ

16. Yüzyıl Mimar Sinan camileri süsleme programlarına bakıldığında; “Mihraplarda mihrabın değişik yapısal bölümleri, yani mihrap alınlığı, mihrap nişi, kavsarası, kemer köşelikleri ve kemeri taşıyan sütunceler çiniyle kaplanmış olabilir... Mihrap nişinin (kavsara ve alt bölüm) tümüyle kaplı olduğu iki örnek vardır, biri İstanbul'daki Piyale Paşa Camii mihrabı, diğeri de Diyarbakır Melek

Ahmet Paşa Camii'dir. ...Mihrap sütuncelerinin de çiniyle kaplandığı, hatta çiniden yapıldığı iki örnek yine Piyale Paşa ve Melek Ahmet Paşa mihraplarıdır...¹⁶².” Mimar Sinan yapılarında kullanılan çini panoların kompozisyon şemaları her yapı için ayrı ayrı çizilmiş ve çiniler buna göre üretilmiştir. Bir yapıda gördüğümüz bir kompozisyon şemasının aynısını başka bir yapıda bulmayız. Seri üretim sonucu elde edilen parçaların kullanımı kesinlikle görülmez. Her yapının kendine özgü bir süsleme programı vardır. Çini panolar adeta duvarlara asılmış birer tablo niteliğindedir¹⁶³. Duvar kaplamaları kullanılırken, çini levhaların dışında belirli alanları örtmek için özel olarak biçimlendirilmiş çiniler de kullanılmıştır. Piyale Paşa ve Melek Ahmet Paşa camilerinin mihrap kavsaraları çiniden özel kalıplanarak yapılmıştır. Sütuncelerde aynı biçimde özel olarak biçimlendirilmiş çiniler kullanılmıştır¹⁶⁴. Piyale Paşa Camii, bu özelliğiyle İstanbul'daki diğer çağdaş camilerden ayrılır.

¹⁶²Filiz Yenişehirlioğlu, “Sinan Yapılarında Çini Kullanımı”, Vakıf Haftası Dergisi, sy. 6, Ankara 1989, s. 304. (çevrimiçi)

<http://acikerisim.fsm.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11352/798/Yeni%C5%9Fehirlio%C4%9Flu.pdf?sequence=1&isAllowed> (01.02.2019)

¹⁶³Filiz Yenişehirlioğlu, a.g.e., s. 304.

¹⁶⁴Filiz Yenişehirlioğlu, a.g.e., s. 313.



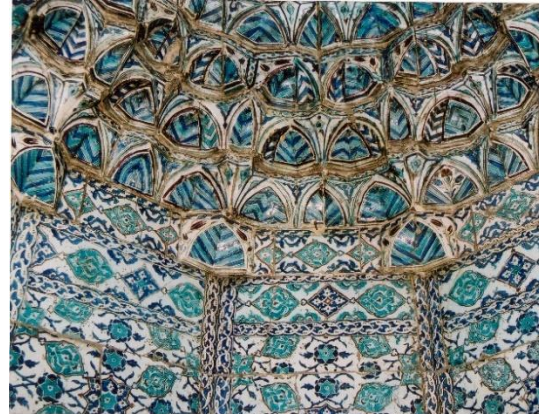
Fotoğraf 36 Piyale Paşa Camii'nin mihrabı



Fotoğraf 37 Melek Ahmet Paşa Camii'nin mihrabı¹⁶⁵



Fotoğraf 38 Piyale Paşa Camii'nin mukarnası



Fotoğraf 39 Melek Ahmet Paşa Camii'nin mukarnası¹⁶⁶

¹⁶⁵F. Evren Daşdağ, "Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii Çinileri" *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, Bahar- 2013, c. 12, sy. 45., s. 270- 280. (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/download/article-file/70470> (10.06.2019)

¹⁶⁶F. Evren Daşdağ, a.g.e., s.270- 280.



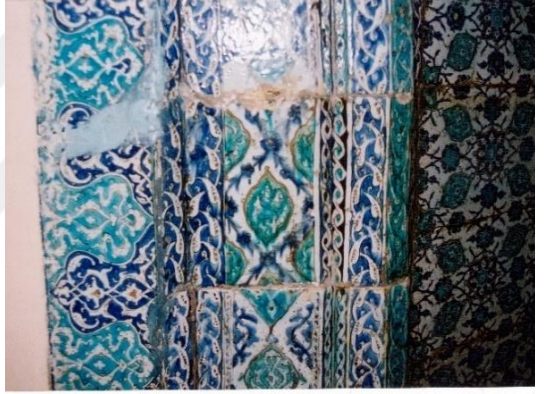
Fotoğraf 40 Çini ile kaplı mukarnastan detay



Fotoğraf 41 Çini ile kaplı mukarnastan detay¹⁶⁷



Fotoğraf 42 Piyale Paşa Camii mihrap bordürleri



Fotoğraf 43 Melek Ahmet Paşa Camii mihrap bordürleri¹⁶⁸

Piyale Paşa Camii'nin mihrabı yaklaşık 3.25 m x 7.30 m ölçülerindedir. 16. Yüzyıl'ın ikinci yarısında üretilen, sır altı teknikli, çok renkli "İznik Çinileri" ile kaplı dikdörtgen mihrap $\frac{1}{2}$ dikine simetrik düzenlenmiştir. Mihrap, bulunduğu cepheden öne doğru çıkıntılı iki bordür ile çerçevelenmiştir. Çerçevadaki boncuk mavisi fileto, yazı kuşağındakilerle uyum gösterir. Mihrap tacı, bu çerçevenin üstünde, güney cephesine yapışık durumda, geride kalır (duvar düzlemindedir). Mihrap kavsarası mukarnastır. Mukarnasların üzerini kaplayan özel formlu çiniler mihrabın en ilgi çekici kısmıdır. Yüzey kotu farkına geçişi sağlayan yan duvarlarda ve niş çerçevesinde, iki farklı bordür kompozisyonu daha görülür.

¹⁶⁷F. Evren Daşdağ, a.g.e., s.270- 280.

¹⁶⁸F. Evren Daşdağ, a.g.e., s.270- 280.

Nişteki, büyük, enine simetrik kompozisyonlu karolar sonsuzluk hissi verir. Lacivert rengin hâkim olduğu mihrapta kullanılan diğer renkler; boncuk mavisi, ördek başı yeşil ve İznik kırmızısıdır. Piyale Paşa Camii; “*Bir mimarî unsur olan mihrabın, sadece çini ile yapılmış çok başarılı bir uygulamasını ortaya koymuştur*¹⁶⁹...”



¹⁶⁹Şerare Yetkin, a.g.e., s. 491, 492.



Fotoğraf 44 Piyale Paşa Camii'nin çinilerle kaplı mihrabı



Fotoğraf 45 Mihrap bordürleri

En dışta mavi renkli profilli bir silme ile çevrilen mihrap kompozisyonu, içleri rumi istifleri ile bezeli madalyonlu bir kuşakla başlar¹⁷⁰. Boncuk mavisi fileto ile şemseli/madalyonlu bordür deseni yekpare karo üzerindedir. (bkz. F.46.) Bu karo, özel formda üretilmiş olup mavi renkli kısım “s” kıvrımı şeklinde çıkıntılıdır. 24 cm genişliğinde ve 29,5 cm yüksekliğindeki karoda şemseli kompozisyonun genişliği 14 cm’dir. Mavi filetonun solunda 1 cm genişliğinde zencirek, sağında yine 1 cm genişliğinde dendanlı bordür deseni bulunur. Zencireğin solundaki yaklaşık yarım santimetre genişliğinde lacivert fileto mihrabın en dış noktasıdır. İçleri ½ dikine simetrik dendanlı rumi kompozisyonu ile doldurulan şemseler ortada tam haliyle, 4 köşede ¼ haliyle, birbirlerini tamamlar şekilde sıralanmıştır. Kompozisyonun sınırları, her iki yandan ince çekilen cetveller ile belirlenmiştir. Kompozisyonda, koyu lacivert, yeşil ve İznik kırmızısı kullanılmıştır. “...Burada işlenen şemse motiflerinin örneklerine 16.

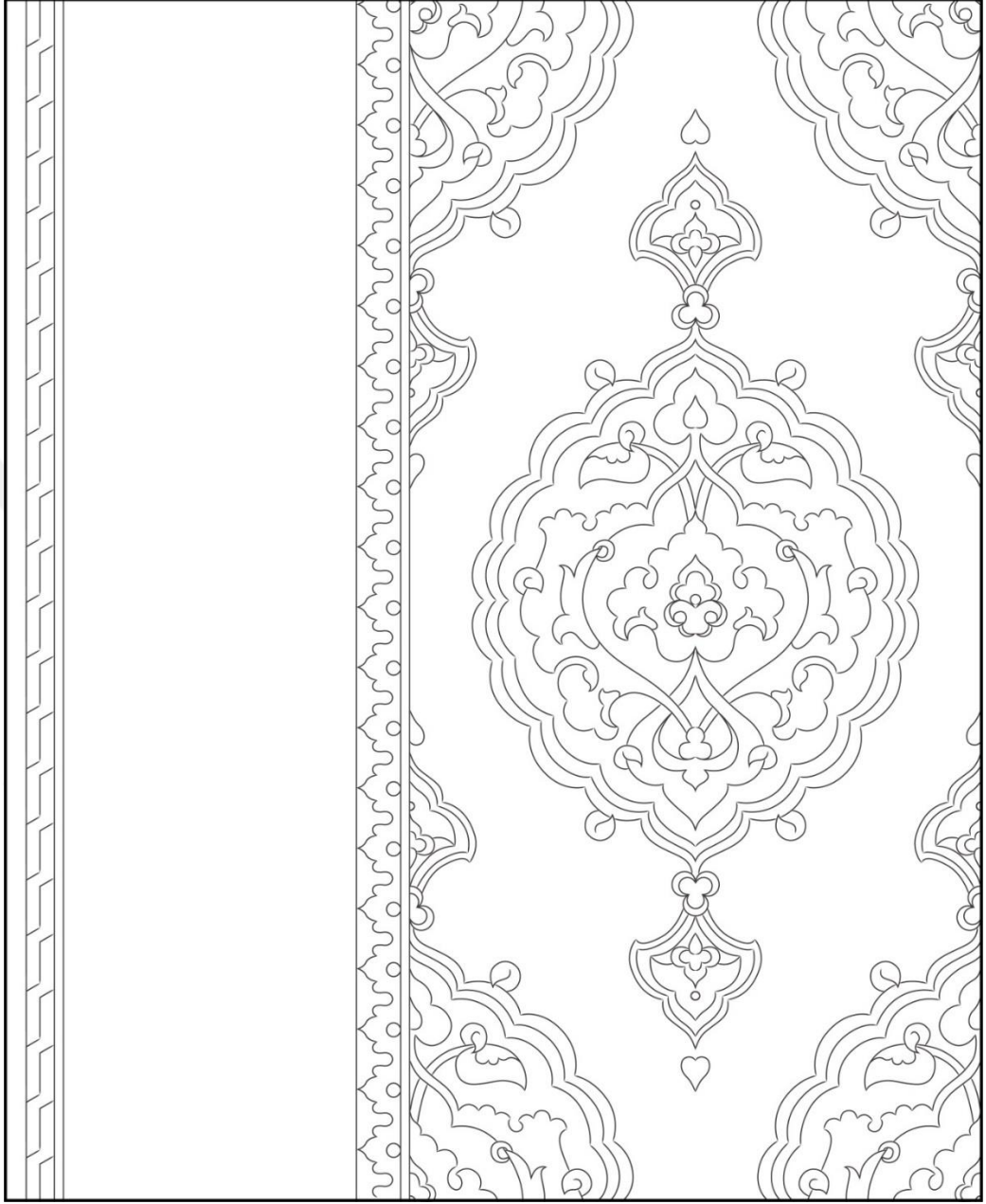
¹⁷⁰Ahmet Vefa Çobanoğlu, İsmail Orman, a.g.e., s. 96- 99.

*Yüzyıl Osmanlı cilt kapaklarında, kalem işlerinde ve kumaşlarında da rastlanmaktadır*¹⁷¹.



Fotoğraf 46 Özel formlu bordür çinileri

¹⁷¹R. Özden Süslü, Nur Urfaloğlu, a.g.e., 183- 185.



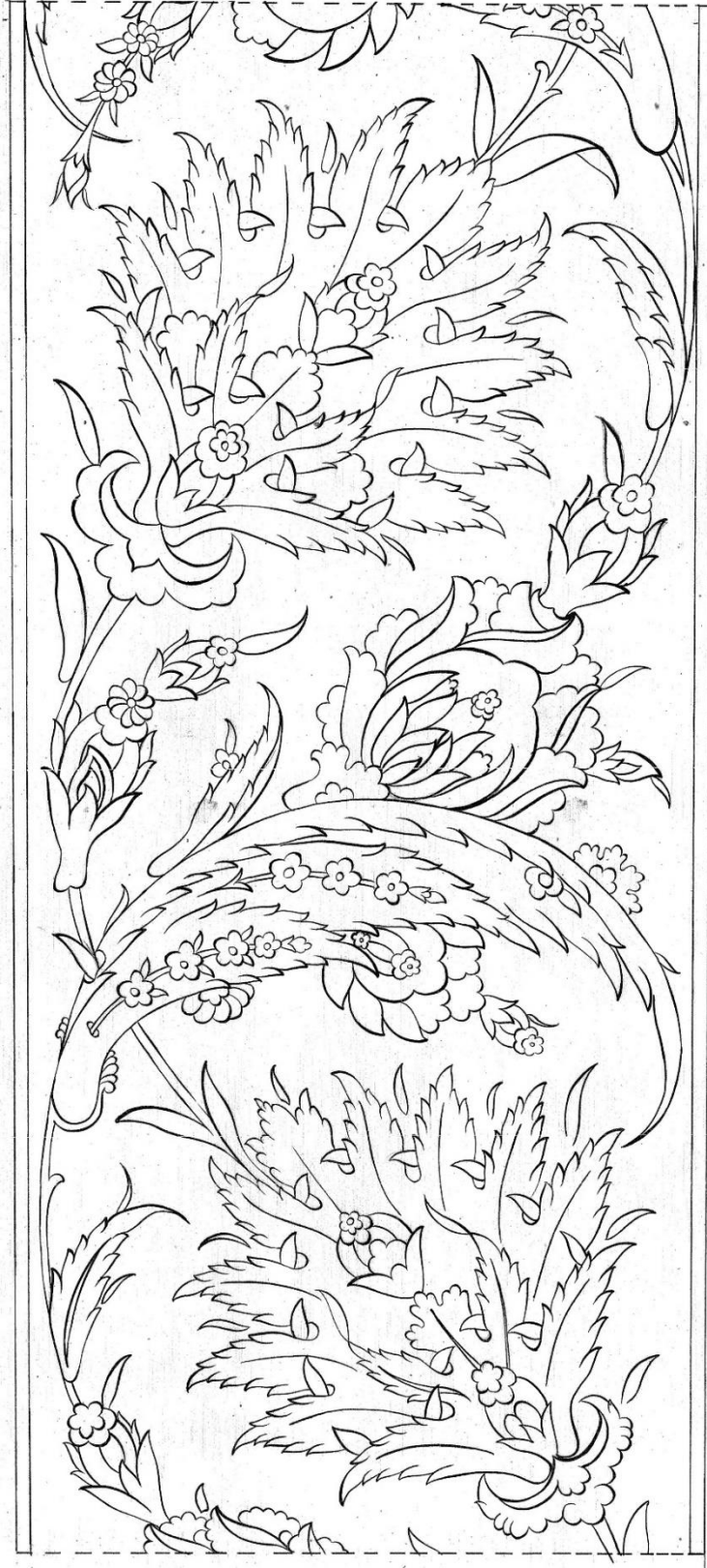
Şekil 22 Şemseli bordür kompozisyonu

Mihrapta, dıştan içe ikinci sırada, hatai üslubunda motiflerin oluşturduğu, alttan üstten kaydırma ulama bordür kompozisyonu görülür. (bkz. F.47.) Bu kaydırma ulama uygulaması karolar baz alınarak yapılmamıştır. 30,5 cm genişliğindeki karoların yüksekliği 31,5 cm'dir. Bordür, iki yandan yarım santim genişliğinde kırmızı filetoludur. Çift iplikte yürüyen kompozisyonda, "s" kıvrımlı dalda diyagonal yerleştirilmiş, ortabağdan çıkan iri hatai motifinin ilerleyişi

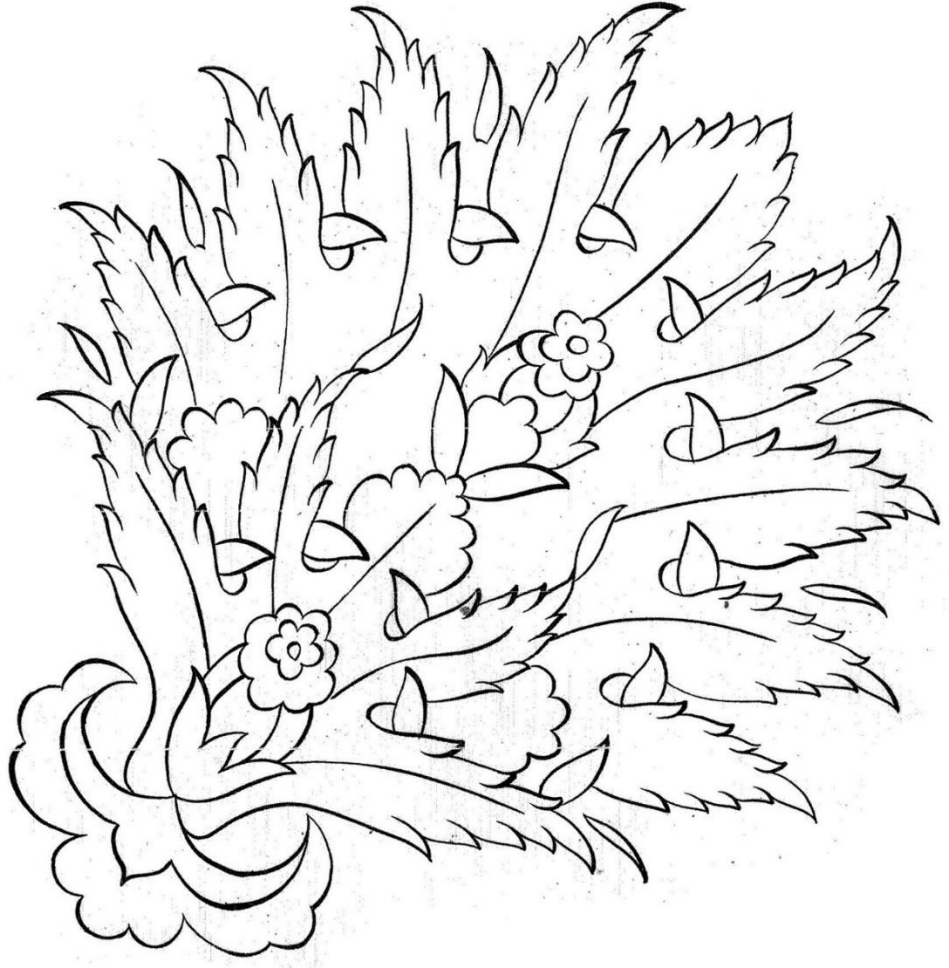
görülür. Penç, gonca ve yaprak motifleriyle detaylandırılmış saz yolu üsluplu yaprağın dönüşleri ise “aşağı bakan yarım daire” kıvrımlı diğer dalı oluşturur. Kompozisyonda kullanılan renkler, lacivert, yeşil ve kırmızıdır.



Fotoğraf 47 Hatai üslubunda bordür kompozisyonu



Şekil 23 Hatai üsluplu bordürün çizimi



Şekil 24 Kompozisyonda kullanılan hatai motifi



Şekil 25 Gonca Motifi



Şekil 26 Yaprak motifi ve yarım halde kullanılan hatai motifleri

“Bu bordürden sonra yaklaşık bir çini kadar içeriye dönen ve tepede bir kemerle sonlanan içerlek bir bölüm vardır. Bu bölümün yan kısımlarında yeşil zemin üzerine beyaz, mercan kırmızısı ve lacivert renklerinden oluşan hançer yaprağı, şakayık ve çiçek rozetlerden motifler görülmektedir¹⁷².” Bu bölümde kullanılan 22,5 cm x 28,5 cm ölçülerine sahip karolar, mihraptaki en ince bordürü oluştururlar. Kompozisyon, bir önceki bordürdeki gibi alttan üstten kaydırma ulamadır. Çift iplikte yürüyen kompozisyon hatai üslubunda tasarlanmıştır ancak motiflerin detaylarında natüralist üslupta çiçeklere rastlanır. Hatailerin çıkış noktalarında “ortabağ” bulunmaz. Bordür, bu kez lacivert filetoludur.

¹⁷² R. Özden Süslü, Nur Urfahoglu, a.g.e., s. 183- 185.

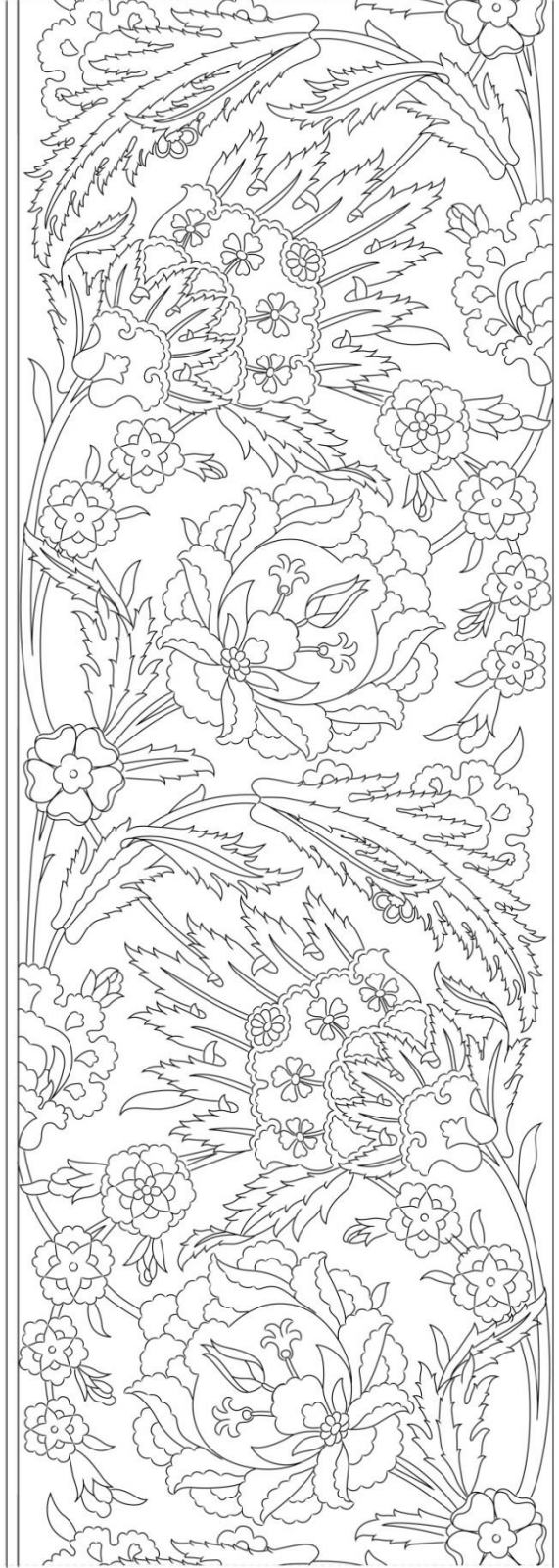
Kompozisyonda zemin, eşine ender rastlanan “ördek başı yeşil” renklidir. Zemini renkli tek bordür kompozisyonudur. Bordürü oluşturan iki büyük motif (hatai ve diğer motif) diyagonal yerleştirilmiştir. İki farklı dalda ilerleyen bu motifler, paralel olarak dönüşümlü yön değiştirirler. Bordürde yer alan bu iki motifin arasında dairesel dönüş yapan bahar dalları yer alır. Farklı boyutlarda altı adet pencin sıralanarak oluşturduğu bahar dallarının ucunda gonca ve yaprak motifleri bulunur. Bordürdeki klasik formlu hatanınin (bkz. Ş. 29.) meşime (göbek) kısmında, naturalist üslupta, ortada lale ve iki yanında sümbül dalları görülür. Daha önce rastlanılmayan diğer motif (bkz. Ş.28.), bir çanak ve üç kademeli taç yapraklarından oluşur. Birinci ve üçüncü sıradaki taç yaprakları dilimlidir. Bu iki dilimli taç yapraklar arasında kalan “dendanlı” alanda yan yana dört adet penç motifli dal sıralanır. Bu motif “havalı” boyanmıştır.



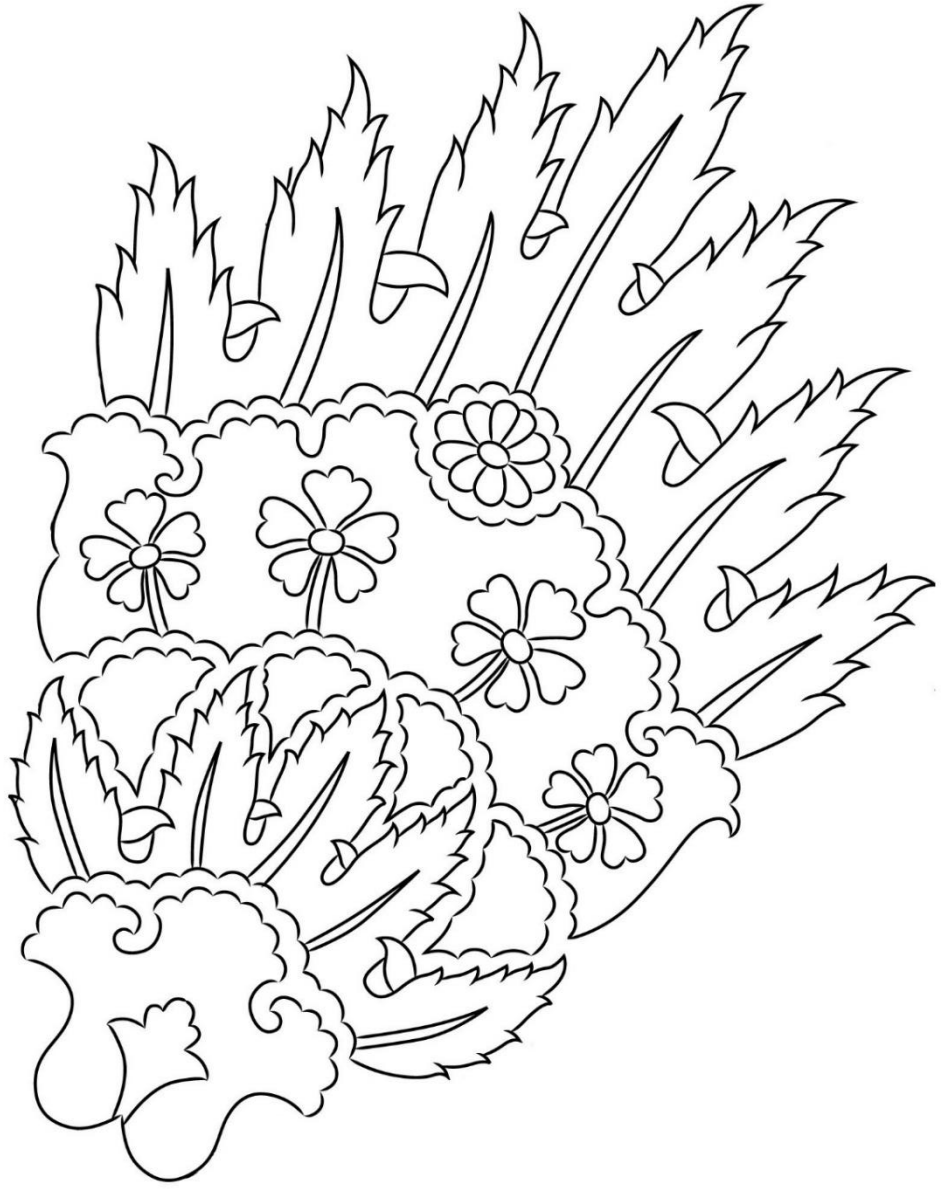
Fotoğraf 48 Mihrap kemerinin altından dolaşan ördek başı yeşil zeminli bordür



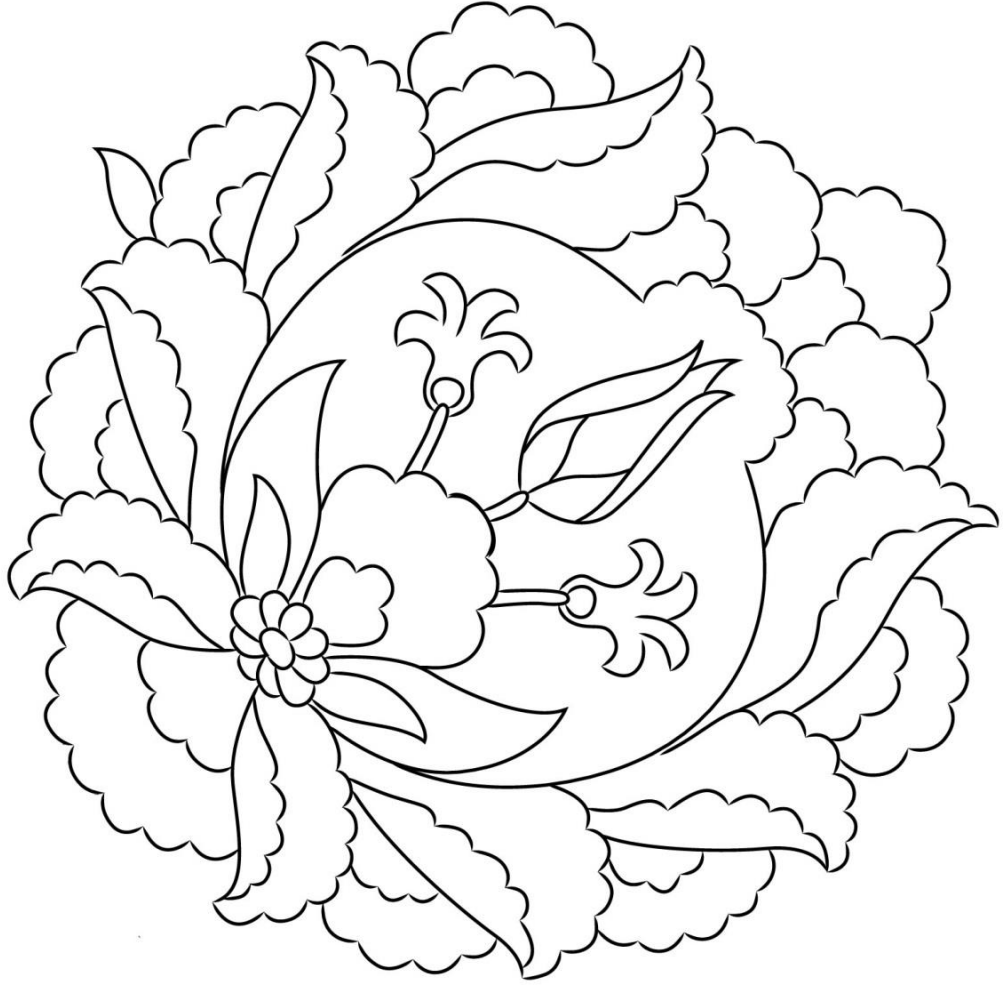
Fotoğraf 49 Ördek başı yeşil zeminli bordür



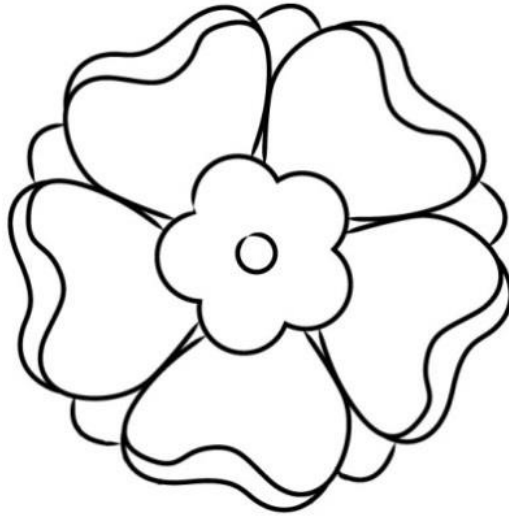
Şekil 27 Ördek başı yeşil zeminli bordürün çizimi



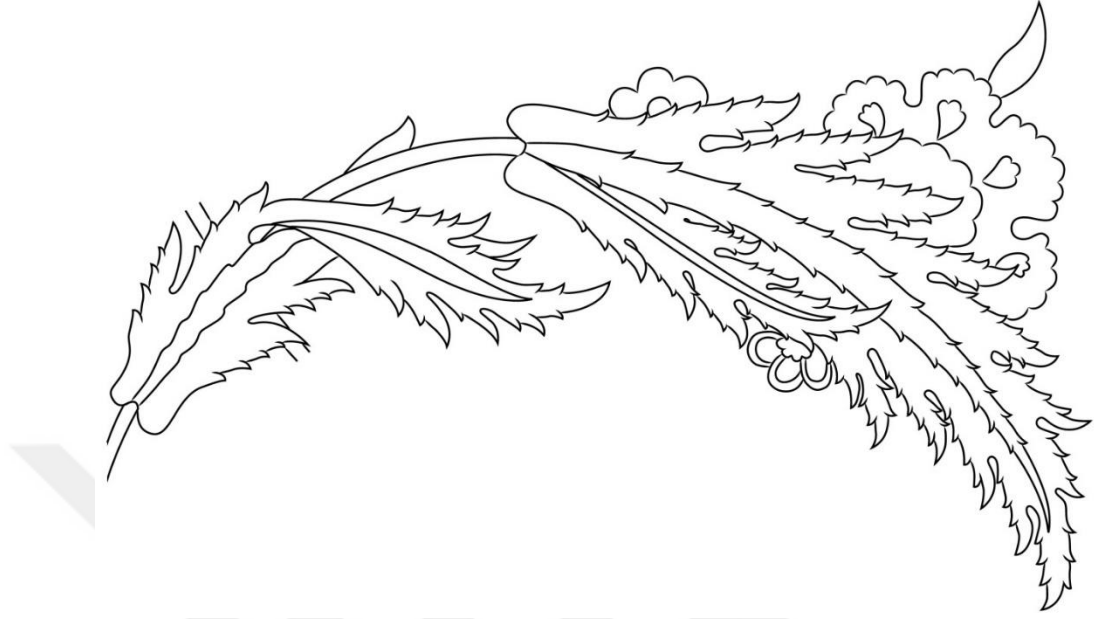
Şekil 28 Daha önce rastlanılmayan motif



Şekil 29 Klasik formlu hatai motifi



Şekil 30 Peñç motifi



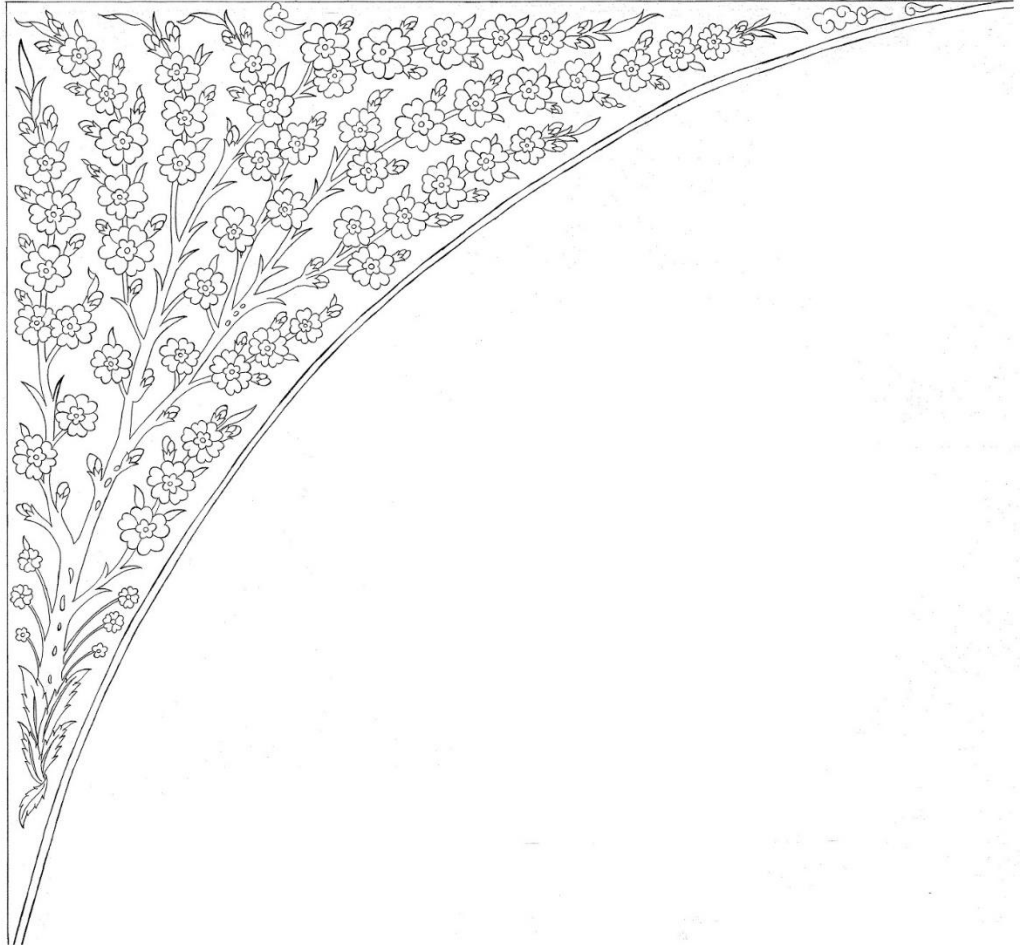
Şekil 31 Kompozisyonda kullanılan yaprak motifleri

Mihrap kemerinin köşelerindeki üçgen sahalar, yerine uygun bir şekilde bahar çiçekli dallarla dolgulanmıştır¹⁷³. Şerare Yetkin'nin bahar dalı olarak bahsettiği kompozisyona “bahar ağacı” da diyebiliriz çünkü desende dallarla beraber ağacın gövdesi de görülür. Saz yolu üslubunda yaprakların oluşturduğu kümeden çıkan bahar ağacı genişleyerek üçgen alana yayılmıştır. 57 adet irili ufaklı “penç” motifinin kullanıldığı ağaçta, goncaların çoğunun bu pençlerin tepelerinden veya yanlarından çıktığı görülürken bazıları ise bahar ağacının dallarından çıkmıştır. Kompozisyon, üçgenin daraldığı noktada, pencin tepesinden çıkan goncalar ve daha küçük yaprak kümesiyle biter. Bahar ağacı kompozisyonunun sona erdiği uçta ve yukarıda, mavi renkli bulutlar kullanılmıştır. Bahar dallarının giremediği bu alanlarda bulut kullanımı kompozisyonda dengeyi sağlamıştır. Lacivert zeminli bahar ağacının gövdesi mavi renkli olup üzeri kırmızı beneklidir. Sadece merkezlerinin kırmızıya boyandığı penç ve goncalar beyaz bırakılmıştır.

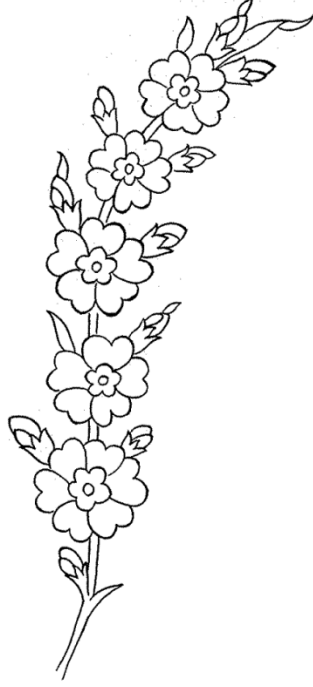
¹⁷³Şerare Yetkin, a.g.e., s. 491, 492.



Fotoğraf 50 Mihrap kemeri köşeliklerindeki bahar ağacı kompozisyonu



Şekil 32 Bahar ağacı kompozisyonunun çizimi



Şekil 33 Bahar ağacı kompozisyonundan bir detay

Mihrap nişinin bordürünü 34,5 cm x 34,5 cm ölçülerindeki “kare” karolar oluşturur. Mihrapta kullanılan en geniş bordür karolarıdır. Desen, iki yandan yarım santimetre genişliğinde kırmızı filetolarla sınırlandırılmıştır. Bu bordür deseninde “hatai üslubu” ve “naturalist üslup” bir arada kullanılmıştır. “Ortabağ”, bu kez naturalist motiflerin çıkış noktalarında görülür. Bulutlar, kenarlara serpiştirilmiştir. Tek iplik üzerinde yürüyen kompozisyonda, penç dizimli iri dal dikkat çeker. (bkz. **Ş.43.**) 3 cm genişliğindeki bu iri dal, hatai üslubunda motifleri (hatai ve penç) taşıyıp, “s” kıvrımlı ilerlerken sağda ve solda oluşan alanlar, ortabağ ile derlenen naturalist üslupta çiçek demetleriyle ile bezenmiştir. Bir tarafta lalelerin oluşturduğu demet, diğer tarafta gül ve goncanın oluşturduğu demet dönüşümlü ilerler. Gül demetinin bulunduğu alanda şaşırtıcı bir durum ile karşılaşılır; bir gül yaprağı, penç dalına iliştirilmiştir. (bkz. **Ş.35.**) Güle ait olan ve gülden çıkması gereken bu tek yaprak farklı yapraklara sahip penç dalındadır. *“Saz üslubundaki sivri dişli kıvrık yapraklar ve şakayıklar, aradan çıkan iri laleler, gül ve nergislerle kesişmekte ve usta bir nakkaşın elinde, naturalist*

üslûpla, saz üslûbunun bir bordür deseninde de birleşebileceğini göstermektedir¹⁷⁴.” “Sivri kemerli nişin içinde aynı büyük (kivrık dişli) yapraklar, içlerinde beyaz bahar dalları, çiçek rozetler, laleler karanfiller, menekşe, sümbül ve gül koncaları sır altının bütün renkleriyle hareketli ve nefis bir çiçek bahçesi gibi önümüze serilir¹⁷⁵.” Bordür, yukarıda genişleyerek mihrap alınlığı kompozisyonunu oluşturur. Mihrap ayetinin olduğu bu geniş alanda, çift kola ayrılıp, ayeti tüm yönlerinden kuşatır. Kompozisyon, mihrap ayetinin üstünde ve altında, ortadaki iki büyük hatı ile birleşip, ½ simetrisini oluşturur. Bu kadar muhteşem tasarlanan bordür deseninin bu alanda kesintiye uğradığı görülür. Özellikle mihrap ayetinin aşağısındaki bölümde, kompozisyonda dalların ve birçok motifin kavsara köşeliğinin altında kalmış olabileceği görülmektedir. Mihrap alınlığında kullanılan karolar farklı boyutlardadır. Bu farklı boyutlardaki karolar simetrik yerleştirilmemiş olduğundan derzlerdeki kaymalar dikkat çeker. Beyaz zeminli kompozisyona, lacivert renk hakimdir. Kullanılan diğer renkler, kırmızı ve yeşildir. Bu kompozisyonda dikkati çeken bir diğer ayrıntı da kırmızı ve lacivertin aralarında boşluk bırakılmadan, yan yana uygulanmış olmasıdır. Bu durum, mihrabın diğer bölümlerinde de görülmektedir.

¹⁷⁴Şerare Yetkin, a.g.e., s.491, 492.

¹⁷⁵Gönül Öney, **Türk Çini Sanatı (Turkish Tile Art)**, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Hizmeti, İstanbul 1976, s.85.



Fotoğraf 51 Yukarıda genişleyerek mihrap alınlığı kompozisyonunu oluşturan niş bordürü



Fotoğraf 52 Niş Bordürü



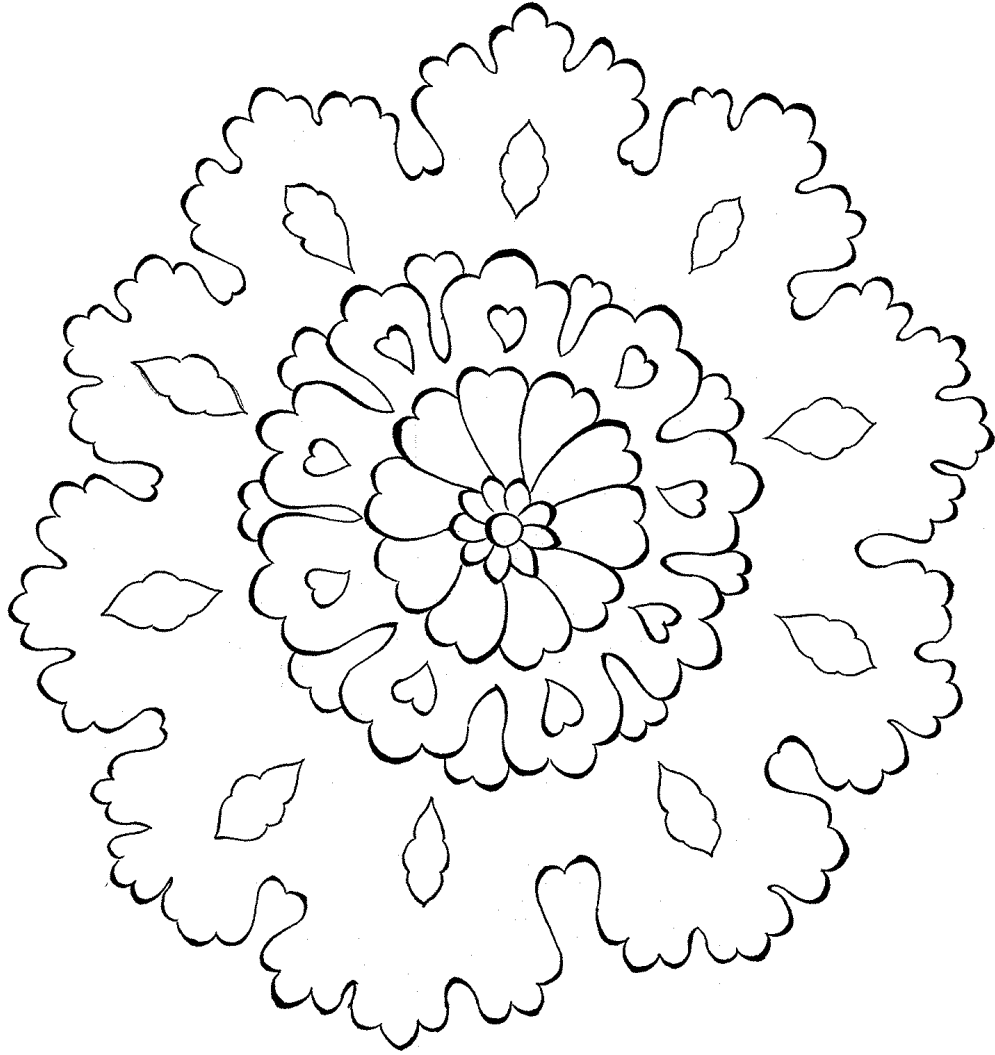
Şekil 34 Niş bordür kompozisyonunun çizimi



Şekil 35 Penç dalına iliştirilen gül yaprağı



Şekil 36 Penç motifleriyle detaylandırılmış hatai/şakayık motifi



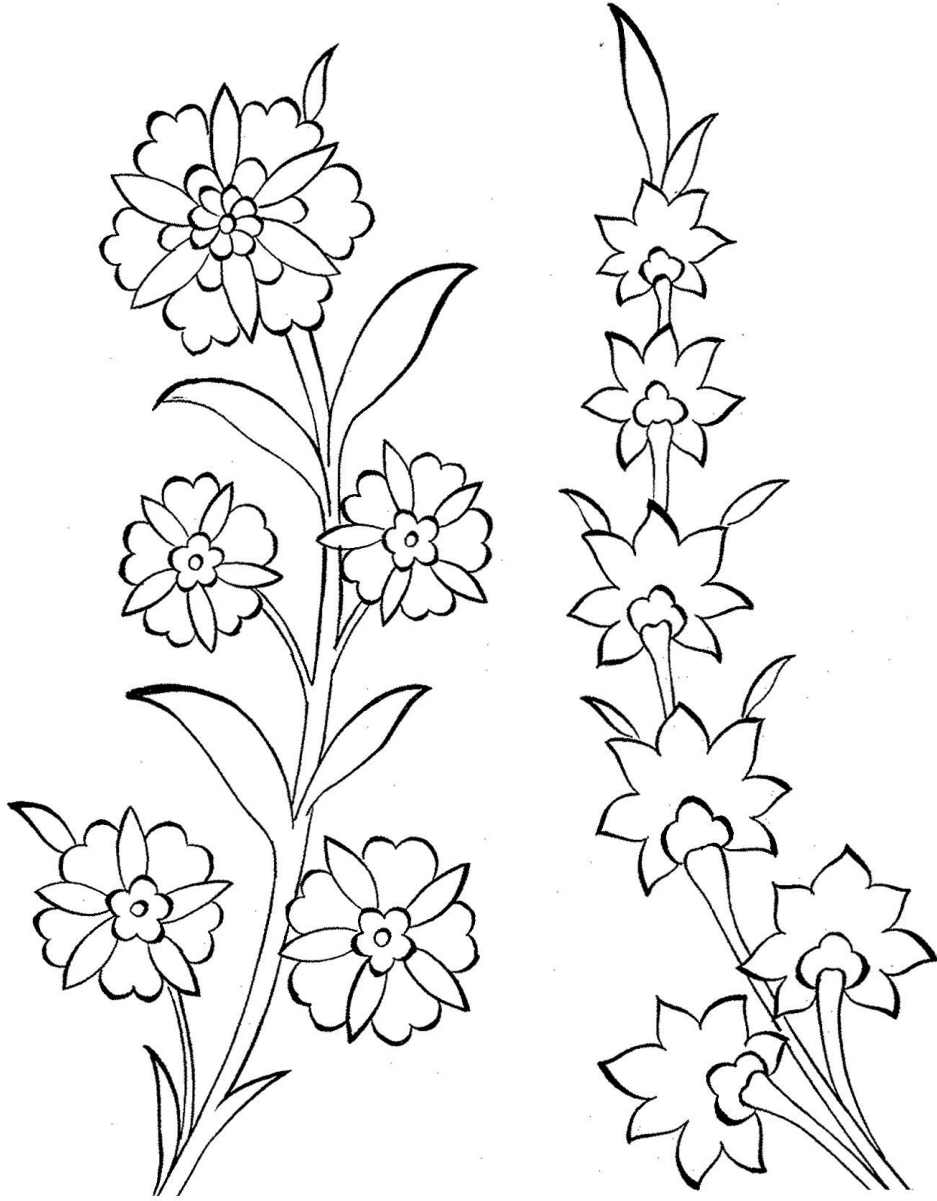
Şekil 37 Kompozisyonda kullanılan penç motifi



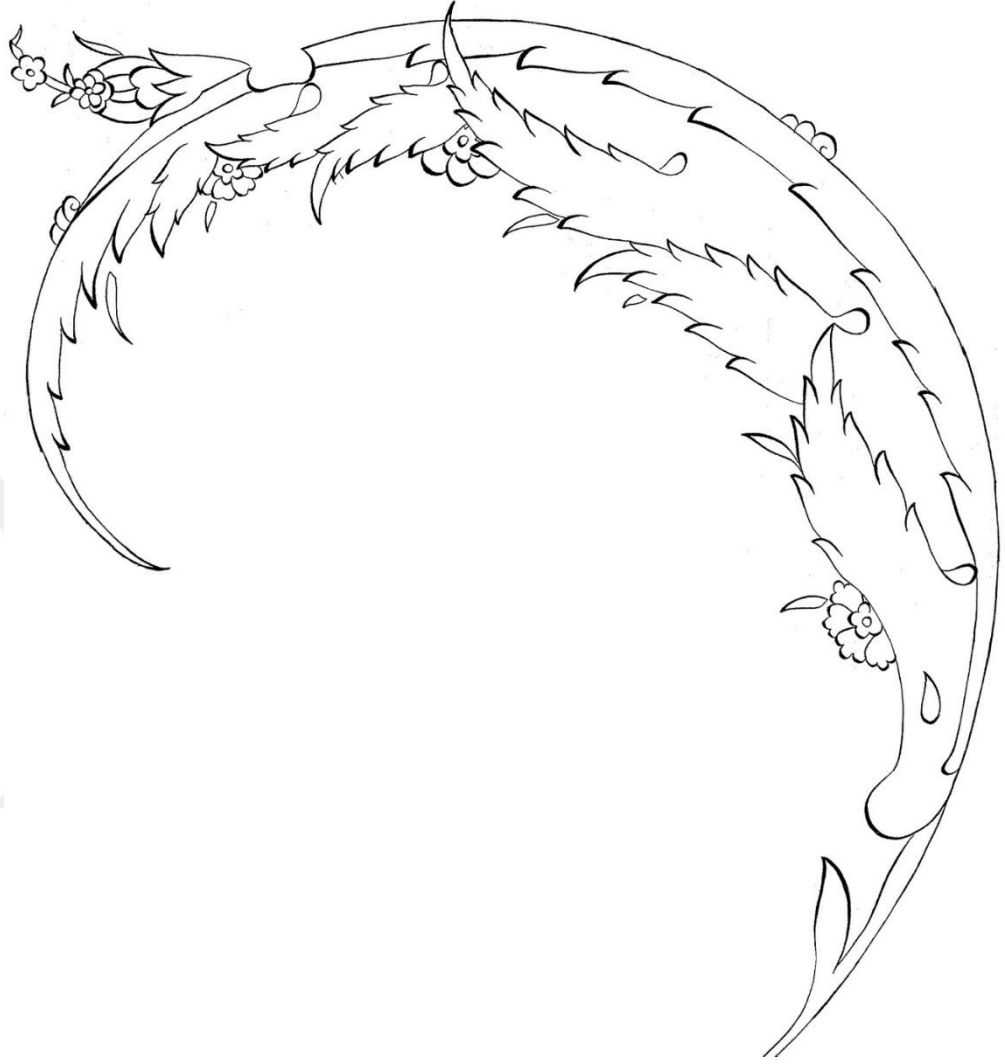
Şekil 38 Ortabağ ile derlenmiş naturalist üslupta gül ve gonca buketi



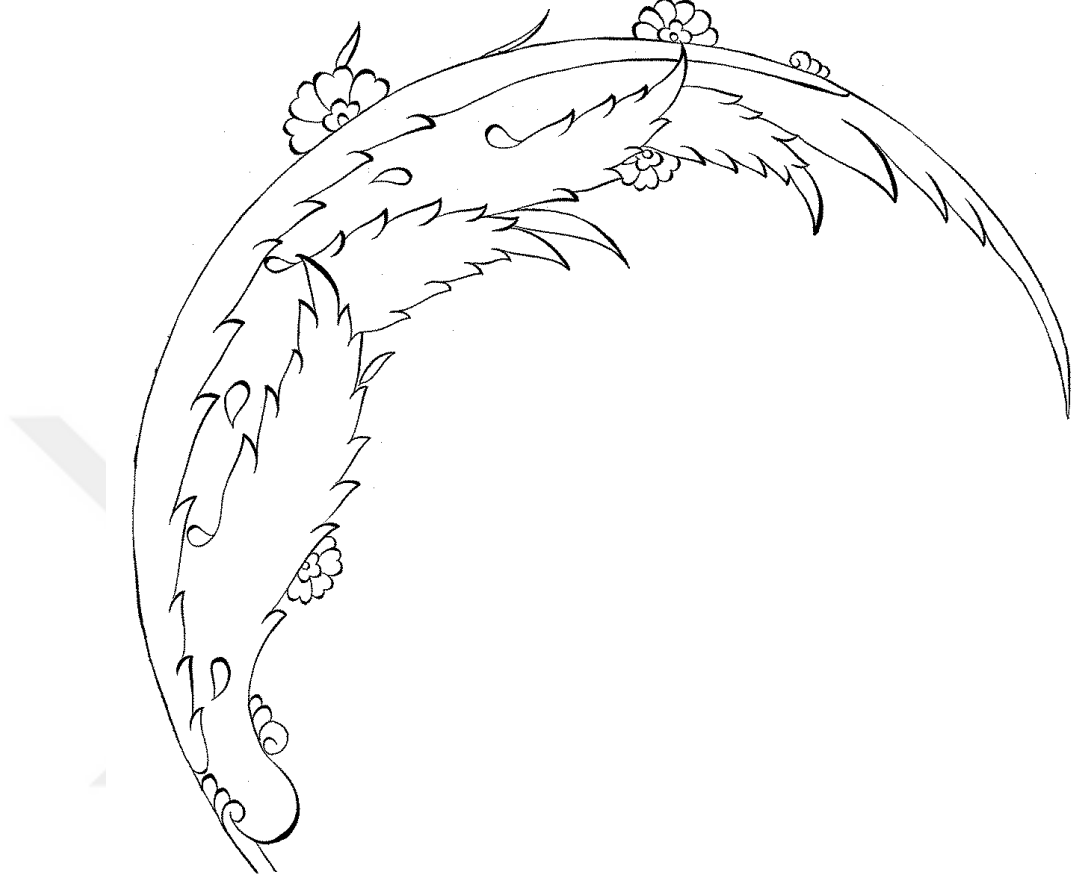
Şekil 39 Ortabağ ile derlenmiş naturalist üslupta lale buketi



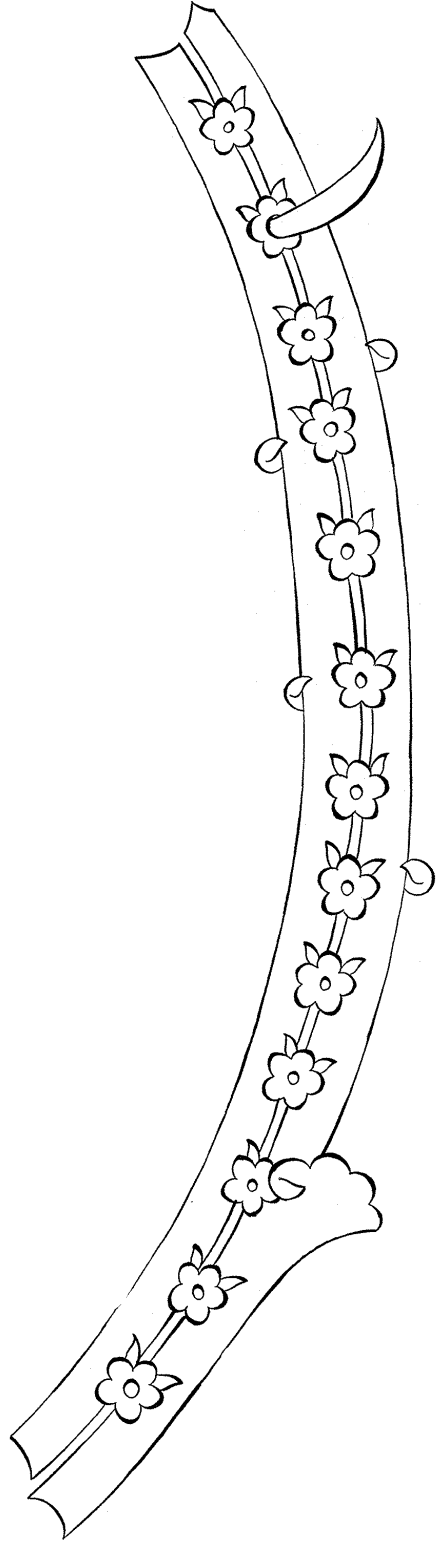
Şekil 40 Kompozisyonda kullanılan diğer naturalist üsluplu çiçekler



Şekil 41 Kompozisyonda kullanılan yaprak motifi



Şekil 42 Kompozisyondaki diğer yaprak motifi

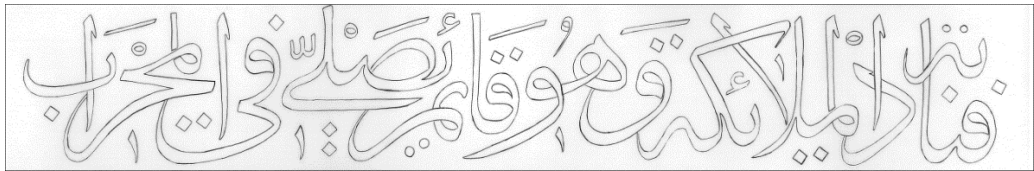


Şekil 43 Penç dizimli iri dal detayı

Kemer alınlığının altındaki dikdörtgen çini kitabede ise lacivert zemin üzerine beyaz renkte “*Fe-nâdethu’l-melâiketü ve hüve kaimun yusallî fi’l-mihrâb*” yazısı bulunmaktadır¹⁷⁶. Âl-i İmrân Sûresi 39. Ayet’ten alınan yazının Türkçe meali; “O mâbedde durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle seslendiler...¹⁷⁷” şeklindedir. Yazı türü, kuşak yazısı ile aynı olup, celi sülüstür¹⁷⁸. Kartuş içinde yer alan mihrap ayeti dört kenarından kırmızı filetoludur. Köşelerde, ¼ rumi kompozisyonları görülür.



Fotoğraf 53 Mihrap yazısı



Şekil 44 Mihrap yazısının çizimi

¹⁷⁶R. Özden Süslü, Nur Urfaloğlu, a.g.e., s. 183- 185.

¹⁷⁷<https://kuran.diyaret.gov.tr/tefsir/%C3%82i-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/331/38-41-ayet-tefsiri> (10.04.2019)

¹⁷⁸Davut Bektaş’ın yorumları alınmıştır.

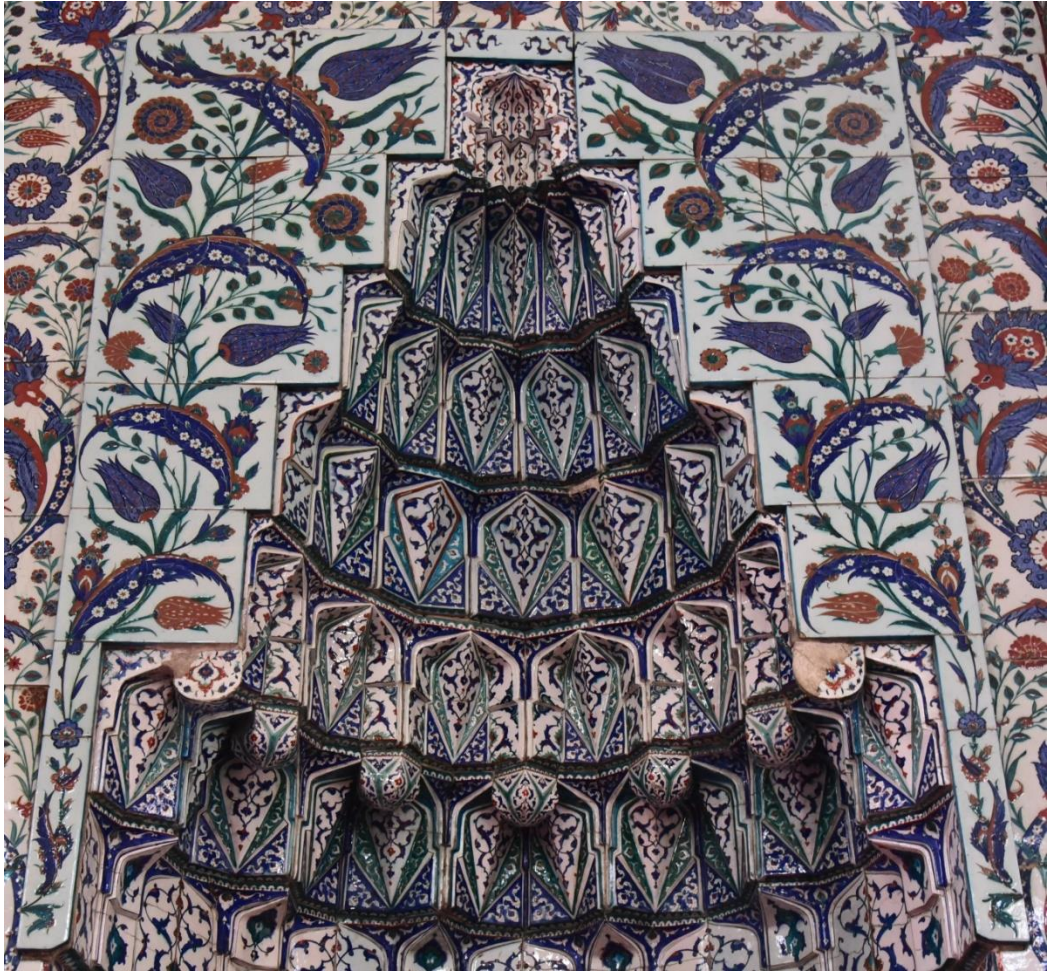
*Kavsaranın köşelikleri kademeli olarak olarak genişler*¹⁷⁹. Kemer köşelikleri gibi kavsara köşelikleri de serbest kompozisyonludur. Bu kompozisyonda, naturalist üslup ve hatai üslubunun birlikteliği şaşırtıcı şekildedir; Bir kıvrık yapraktan çıkan dal, ince alanda hatai üslubunda motifler ile ilerlerken, “penç” motifinden sonra, alan genişledikçe irileşen saz yaprakları, dönüşümlü olarak sağa ve sola yönelmiş şekliyle köşeye ulaşır. Aynı pençten çıkan diğer dal ise naturalist üsluptaki lale motifine aittir. Lale ile başlayan natüralist üsluplu kompozisyon, karanfil, gül ve gonca motiflerinin hareketli ilerleyişi ile devam eder. Kompozisyonda enteresan olan her dönen saz yolu yaprağının içinde lale görülmesidir. Genişleyen son yaprağın içinde ise gül ve lale bir aradadır. Tepede kalan bu en büyük yaprağın üzerinde, 5’i yarım halde olmak üzere toplam 8 pencin sıralanarak oluşturduğu, “bahar dalı” görülür. İnce alanlarda ve kompozisyonun kenar boşluklarında bulutlar kullanılmış olup burada da kompozisyonda dengeyi sağlamaya yardımcı olmuşlardır. Lacivert, kırmızı ve yeşilin kullanıldığı kompozisyonda, kırmızı ile lacivert yine aralarında boşluk bırakılmadan boyanmıştır. Kompozisyonda kullanılan karolar, 16. Yüzyıl klasik dönem İznik çinilerinin göz akı beyazlığından uzaktır. Sanat tarihçileri tarafından “açık mavi” ya da “yeşilimsi” olarak nitelendirilen bu karoların farklı bir tarihte yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Şerare Yetkin’in bu konu hakkındaki düşüncesi; “...*Bu kısım açık mavi zemini ile mihrabın beyaz zeminli diğer kaplamaları arasında tezat teşkil ederek dikkati çekmektedir*¹⁸⁰.” şeklindedir. Özden Süslü ve Nur Urfalıoğlu’nun düşünceleri ise; “*Bu panonun özellikle beyaz zemin renginin yeşilimsi olması ve yaklaşık 1 cm kadar öne çıkık olması diğer mihrap çinilerinden farklı bir görünüm sergilemesine neden olmakta, ayrıca bu panonun yapıldığı dönemde değil de daha sonraları buraya yerleştirilmiş olduğu izlenimini vermektedir*¹⁸¹.” şeklindedir. Tüm bu düşünceler dışında, bu bölümün sonradan eklendiği görüşünü güçlendiren bir diğer sebep de bölümün, mihrap alınlığı kompozisyonunun mihrap ayetinin altında kalan kısmının üzerine oturarak, kompozisyondaki dal ve motiflerin üzerini örtmesidir. Bu hatanın

¹⁷⁹Ahmet Vefa Çobanoğlu, İsmail Orman, a.g.e., s. 96- 99.

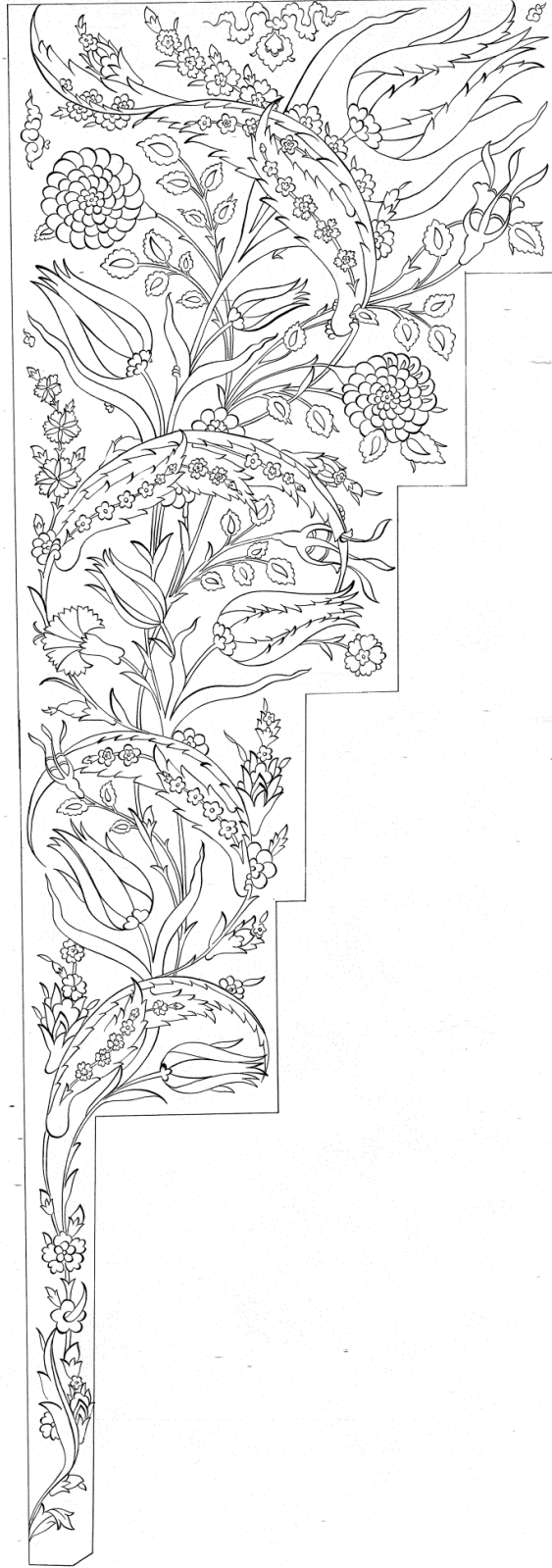
¹⁸⁰Şerare Yetkin, a.g.e., s. 491, 492.

¹⁸¹R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 183- 185.

mihrabın tasarlandığı tarihte yapılmış olma ihtimali uzaktır. Ancak sonradan yapıştırılan karolar ile mihrap alınlığı kompozisyonu bu şekilde kesintiye uğratılmış olmalıdır. Motif özellikleri açısından 16. yüzyıl ile uyum gösteren bu harikulade kompozisyon, malzeme özellikleri ve mihrap kompozisyonuna uyum göstermeyen formu ile sonradan yapılmış olabileceğini düşündürmektedir.

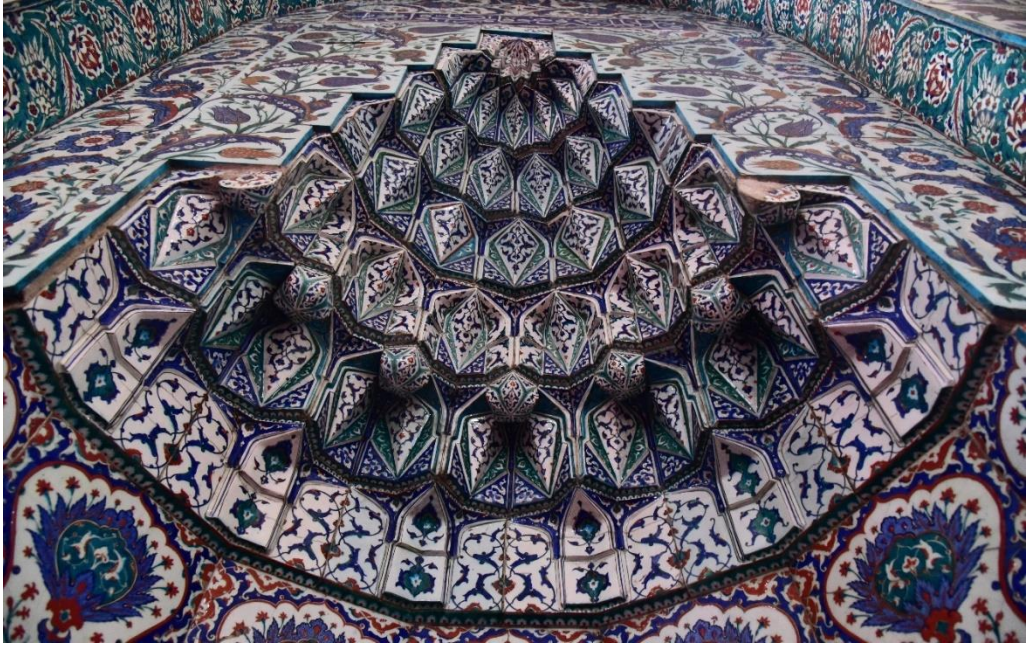


Fotoğraf 54 Mukarnas köşelikleri



Şekil 45 Mukarnas köşeliği kompozisyonunun çizimi

“Mihrabın altı sıralı mukarnas kavsarası, tamamen rumiler ve bulutlarla işlenmiş, yerine göre şekillendirilmiş mukarnas biçimli çini levhalarla kaplanmıştır¹⁸².” Mukarnaslı kavsara ile nişteki 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerindeki karolar arasında bir de geçiş sırası bulunur. Ayrıca en üstte, tek niş içinde iki sıra alt altadır. Yukarıdan aşağıya genişleyerek inen mukarnas bu sıralarla beraber sekiz sıradan oluşur. Mukarnasın kalıbı alınarak üretilen özel formu çinilerin üzerindeki çatlaklar dikkati çeker. Bu çatlakların, tarih boyunca gerçekleşen İstanbul depremlerinden kaynaklandığı düşünülebilir. Mukarnasın tüm sıralarında, ½ simetrik hazırlanan rumi kompozisyonları ve bulutlar görülür. Rumiler, beyaz zeminli alanlarda lacivert renkli, yeşil ve boncuk mavisi zeminli alanlarda beyaz renkte karşımıza çıkarlar. Tüm rumi motiflerinin detayları kırmızıya boyanmıştır. Bulutların hepsi lacivert zeminli ve beyazdır. Bulutlarda da motif detayları kırmızıdır. Rumi ve bulut ağırlıklı mukarnas düzeninde “hatai” motifini sadece iki alan için hazırlanmış kompozisyonlarda görürüz. Bu alanlardan ilki, mukarnasın yukarıdan aşağıya beşinci sırasındaki dikdörtgen alanlar, diğeri ise aynı sıradan sarkan ve iki yanda yarım halde kullanılan topuzların kesitleridir.



Fotoğraf 55 Çini ile kaplı mukarnasın aşağıdan görünümü

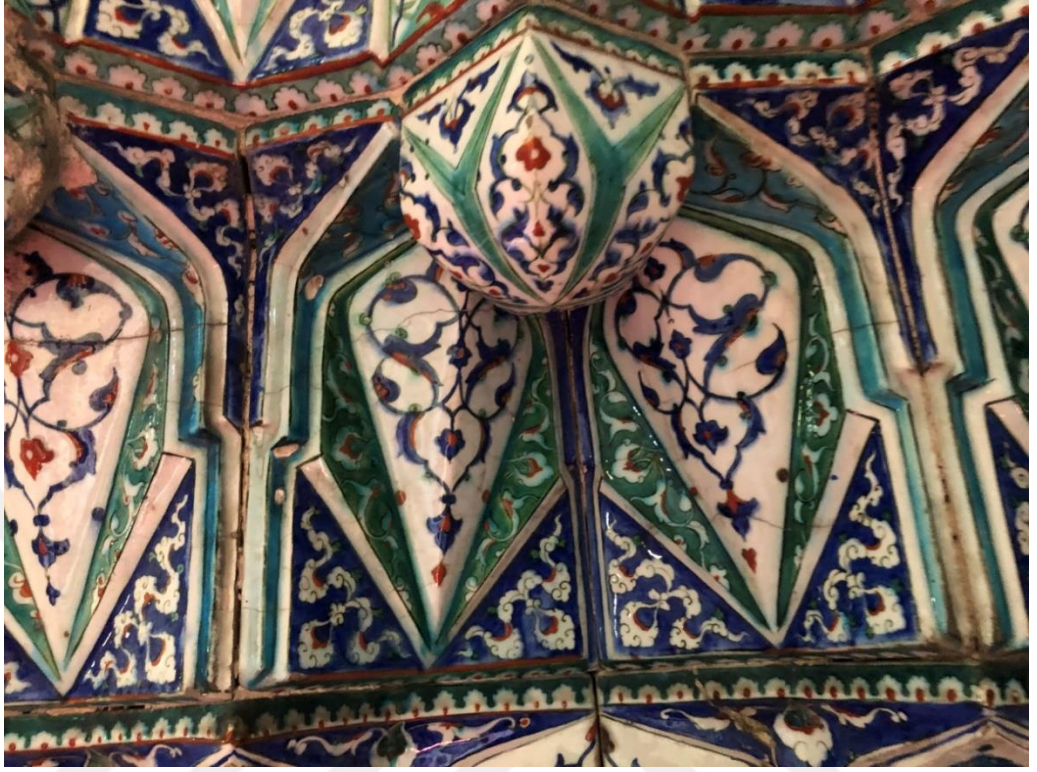
¹⁸²Şerare Yetkin, a.g.e., s. 491, 492.



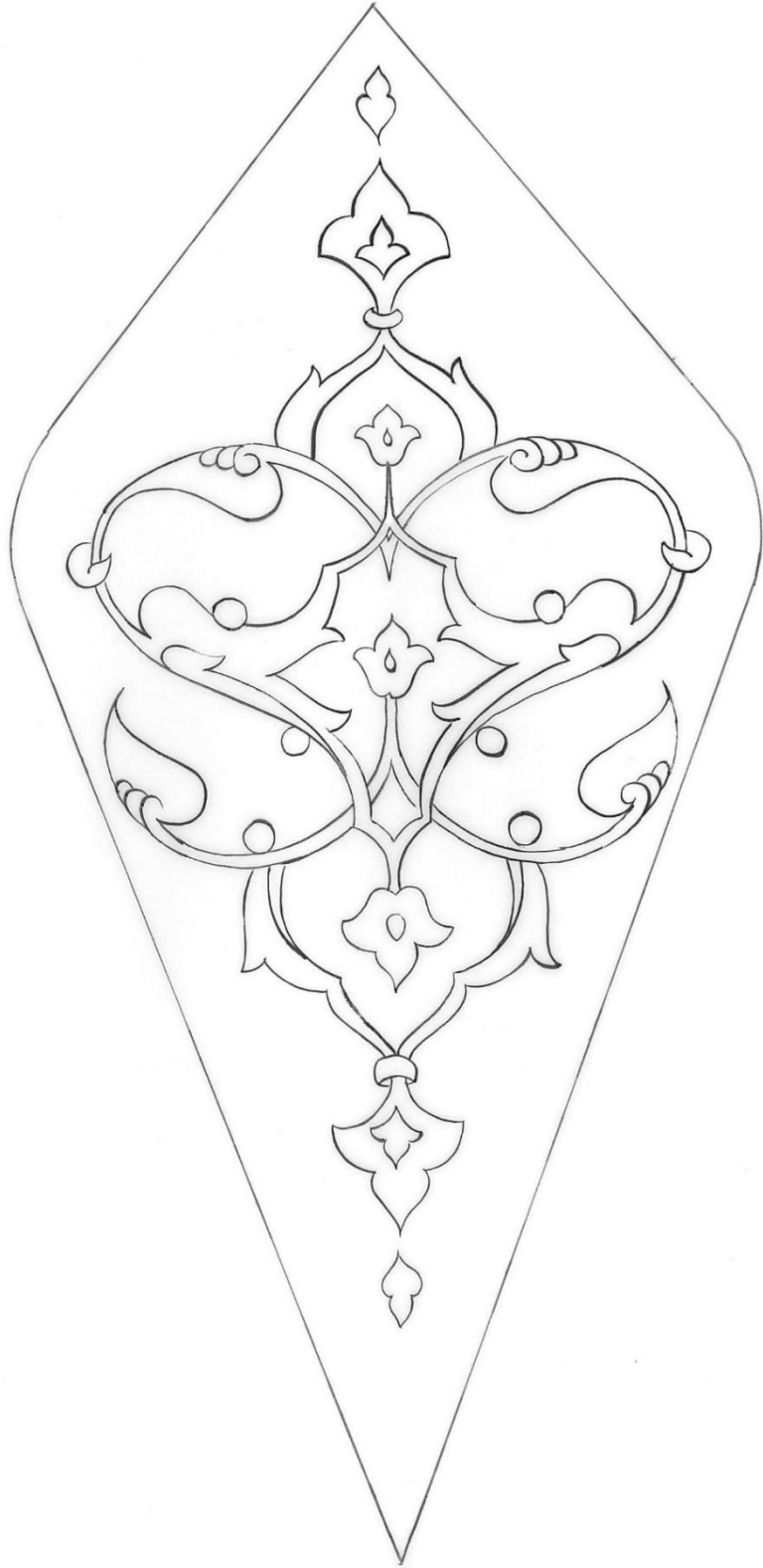
Fotoğraf 56 Mukarnashın üst sıraları



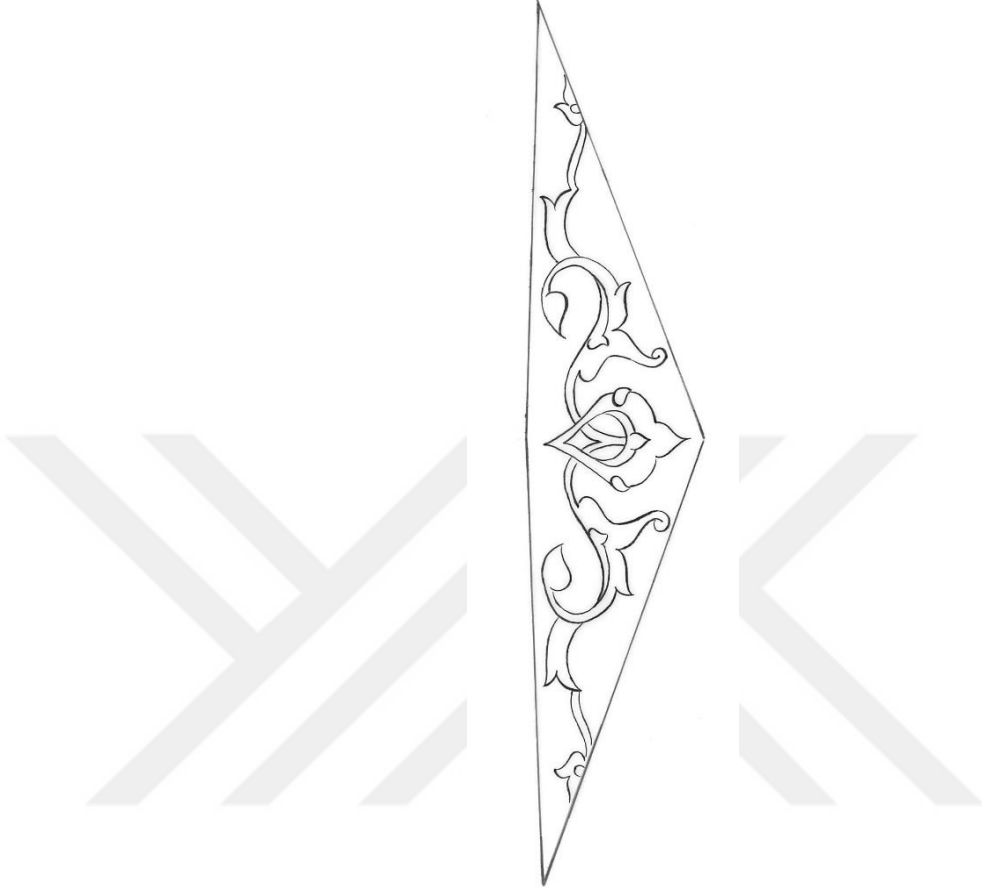
Fotoğraf 57 Mukarnash kavsara ile nişteki 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerindeki karolar arasında kalan geçiş sırası



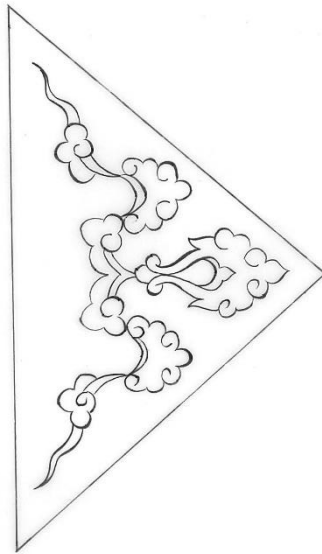
Fotoğraf 58 Mukarnastan bir detay



Şekil 46 Rumili mukarnas deseni



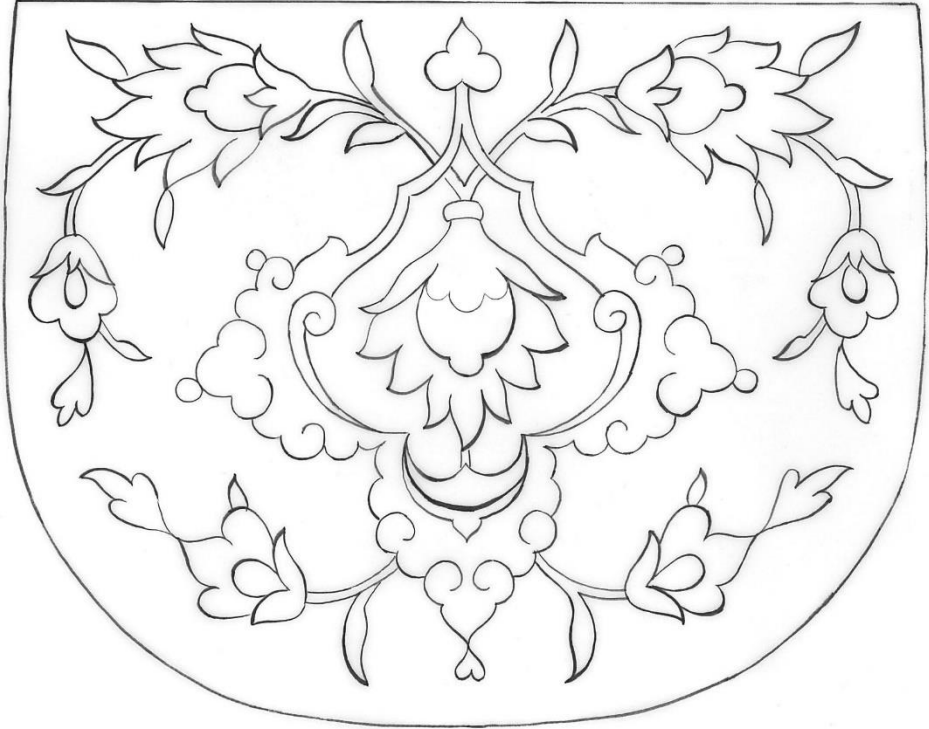
Şekil 47 Aynı sırada köşelerde kullanılan rumi kompozisyonu



Şekil 48 Aynı sırada kullanılan bulut



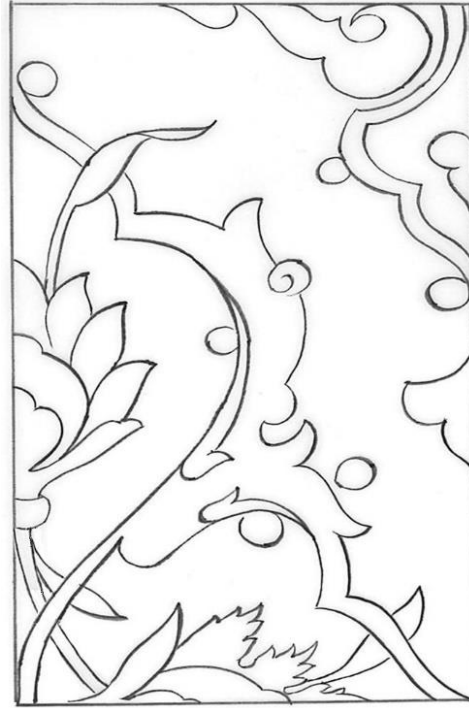
Fotoğraf 59 Mukarnasta iki kenarda yarım olarak kullanılan topuz



Şekil 49 Topuzların kesitleri üzerinde kullanılan hatalı kompozisyon



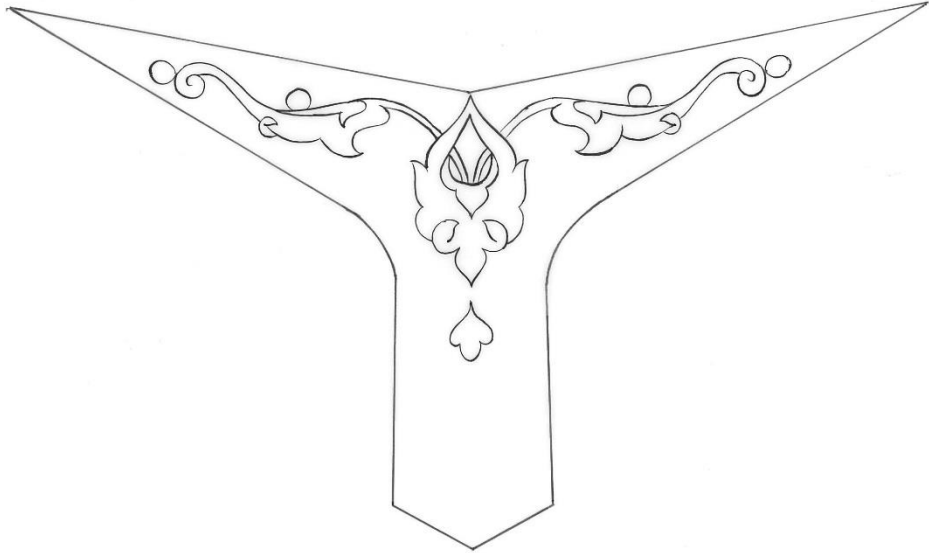
Fotoğraf 60 Rumi ağırlıklı mukarnasta hatai motifinin görüldüğü dikdörtgen alanlar



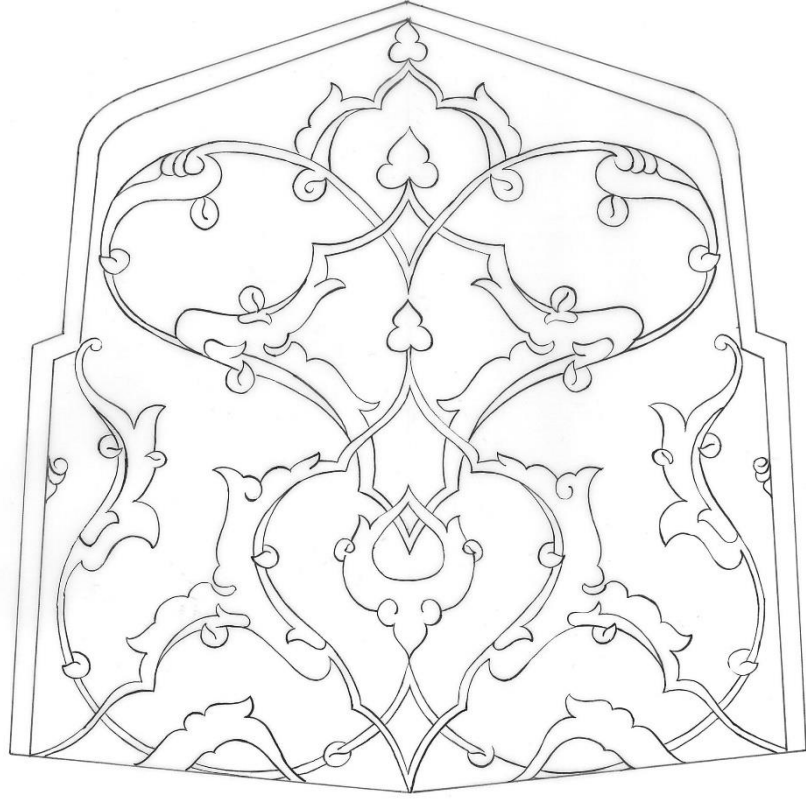
Şekil 50 Dikdörtgen alanlar içinde görülen diğer hatai motifli kompozisyon



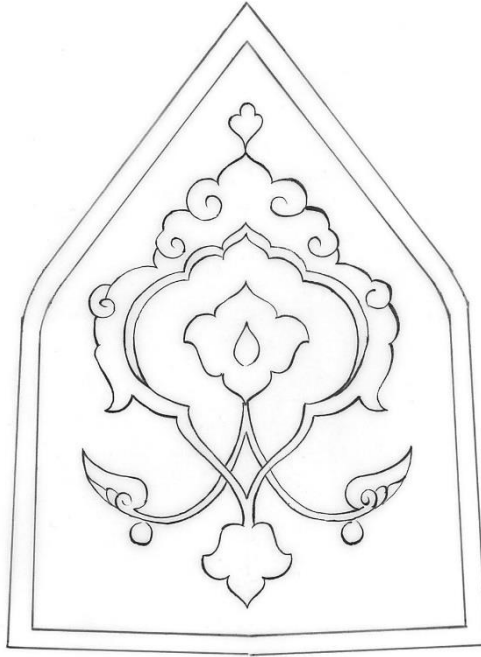
Fotoğraf 61 Mukarnashlı kavsara ile nişteki kare karolar arasında kalan geçiş sırasından bir detay



Şekil 51 Aynı sıradaki rumili köşelikler



Şekil 52 Aynı sıradaki rumi kompozisyonu



Şekil 53 Aynı sıradaki diğer rumili kompozisyon

Yaklaşık 140 cm genişliğinde ve 70 cm derinliğindeki niş, 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerinde kare karolarla kaplıdır. Camide kullanılan en büyük karolar bu alandakilerdir. Karolar, nişin sol ve sağ kenarlarında yarım halde kullanılmıştır. 2 yarım ve 5 tam karonun yan yana dizilmesiyle oluşturulan karo sırası mukarnasın altından başlayarak zemine kadar iner. Enine simetrik ulama düzenli kompozisyon, dikine kaydırma ulama olup üstte köşebentlerle sınırlandırılmıştır. Köşebentlerin içleri, lacivert zemin üzerine kırmızı detaylı, beyaz rumi kompozisyonları ile doldurulmuştur. (bkz. F.62.) Niş bordüründe görülen penç dizilimli iri dalın benzeri burada da karşımıza çıkar. Dalın kenarlarına yapraklar sıralanmış, genişliği 4 cm'yi bulmuştur. (bkz. Ş.63.) Bu yapraklı iri dal kompozisyonu eşit alanlara ayırırken bir yandan da kompozisyondaki en küçük hatayı bağlantı görevini üstlenmiştir. Şerare Yetkin bu alanları “oval” olarak tanımlamıştır; “*Mukarnaslı mihrap nişinin içi, beyaz zemin üzerine yeşil şeritlerle ovallere bölünmüştür. Ovaler iri şakayıklarla birleşmiştir. İçlerinde gene iri şakayıkların ince dallı sümbül ve nergislerle birleşmesinden meydana gelen ikinci bir ovalin kesişmesiyle meydana gelen ve devrin kumaş desenlerinde görülen bir kompozisyon vardır*¹⁸³. Diğer iki büyük hatanın dendanlı meşime kısımlarında ½ simetrik rumi kompozisyonları görülür. Bu iki büyük hatanın çıkış noktalarında aynı ortabağ motifi kullanılmıştır. “...Buradaki şemse formuna benzeyen motifler, 16. Yüzyıl Osmanlı kumaş ve minyatürlerdeki giysi üzerindeki motiflerle de büyük benzerlikler gösterir¹⁸⁴.”

¹⁸³Şerare Yetkin, a.g.e., s. 491, 492.

¹⁸⁴R. Özden Süslü, Nur Urfaloğlu, a.g.e., s. 183- 185.



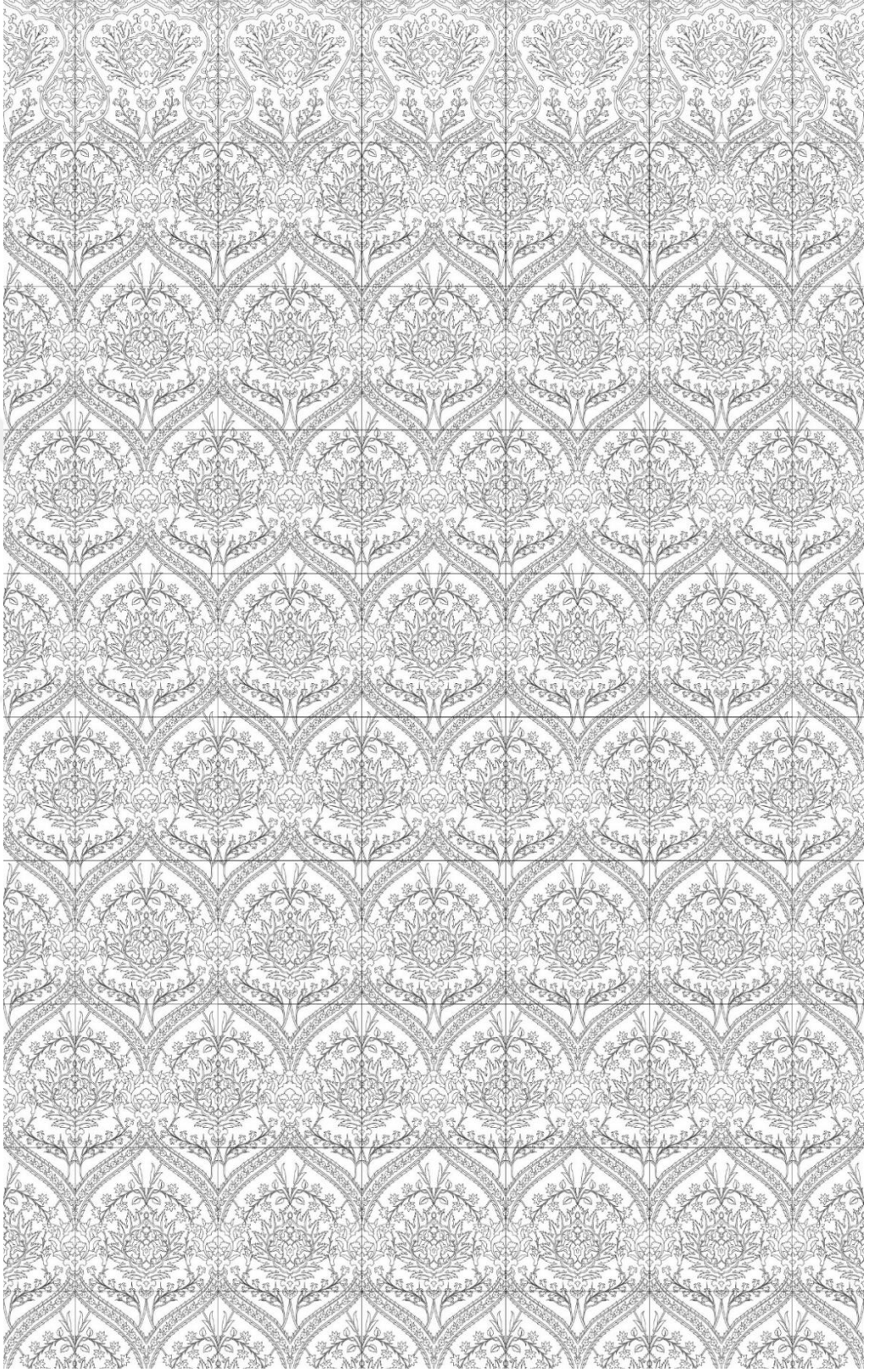
Fotoğraf 62 Nişin en üst sırasındaki karolar



Fotoğraf 63 Niş kompozisyonunun genel görünümü



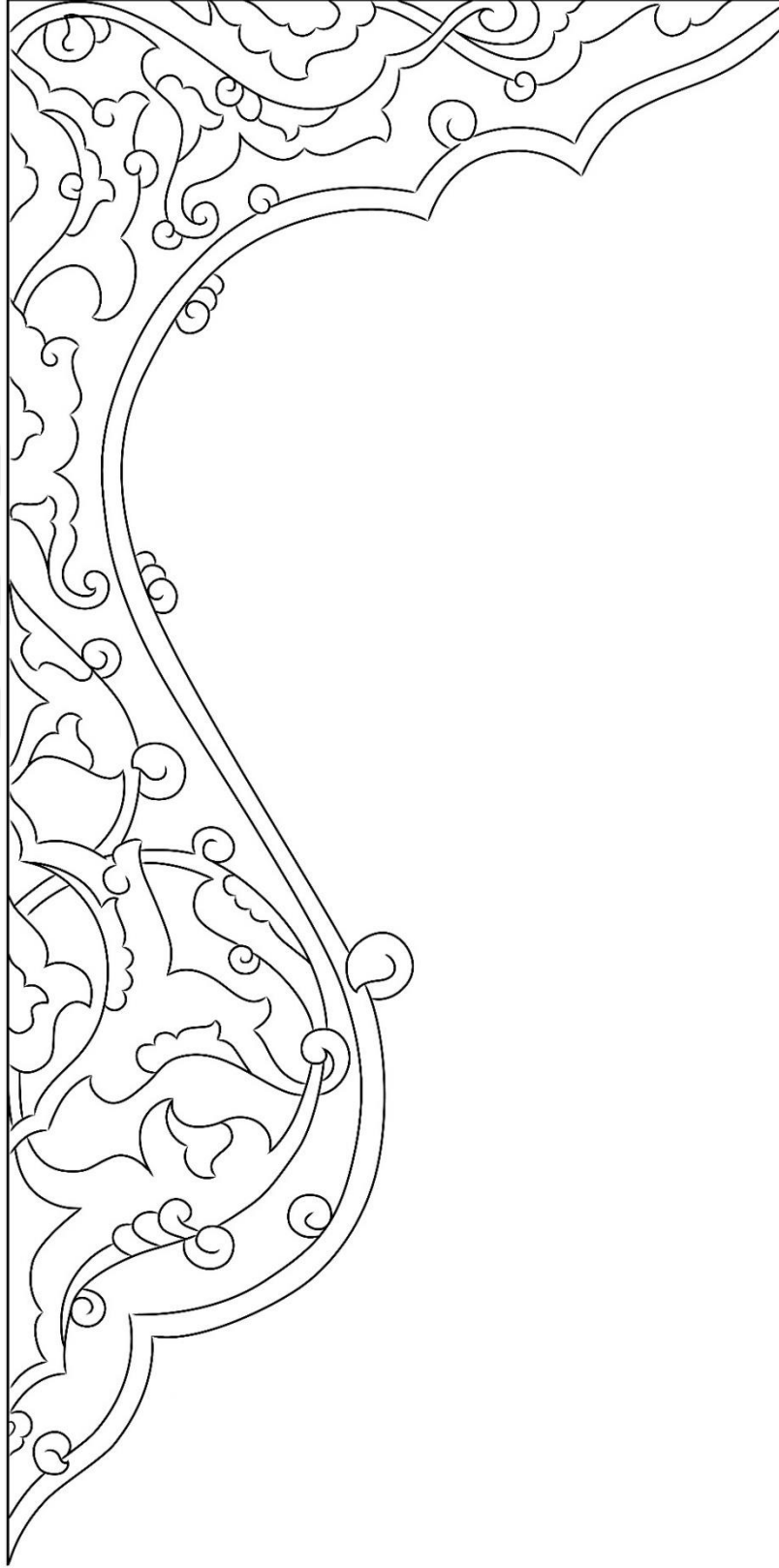
Fotoğraf 64 Geometrik alanlar oluşturarak ilerleyen kompozisyondan detay



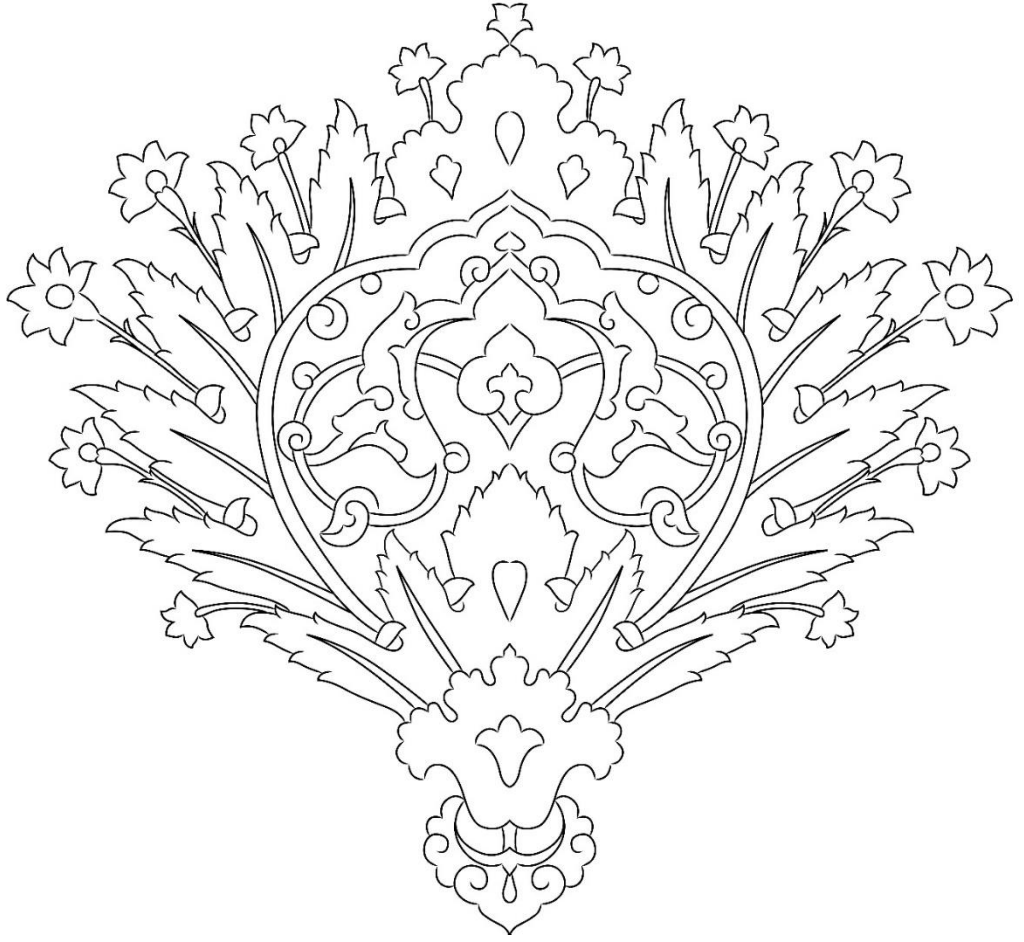
Şekil 54 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerinde kare karoların oluşturduğu nişin genel görünümünün çizimi



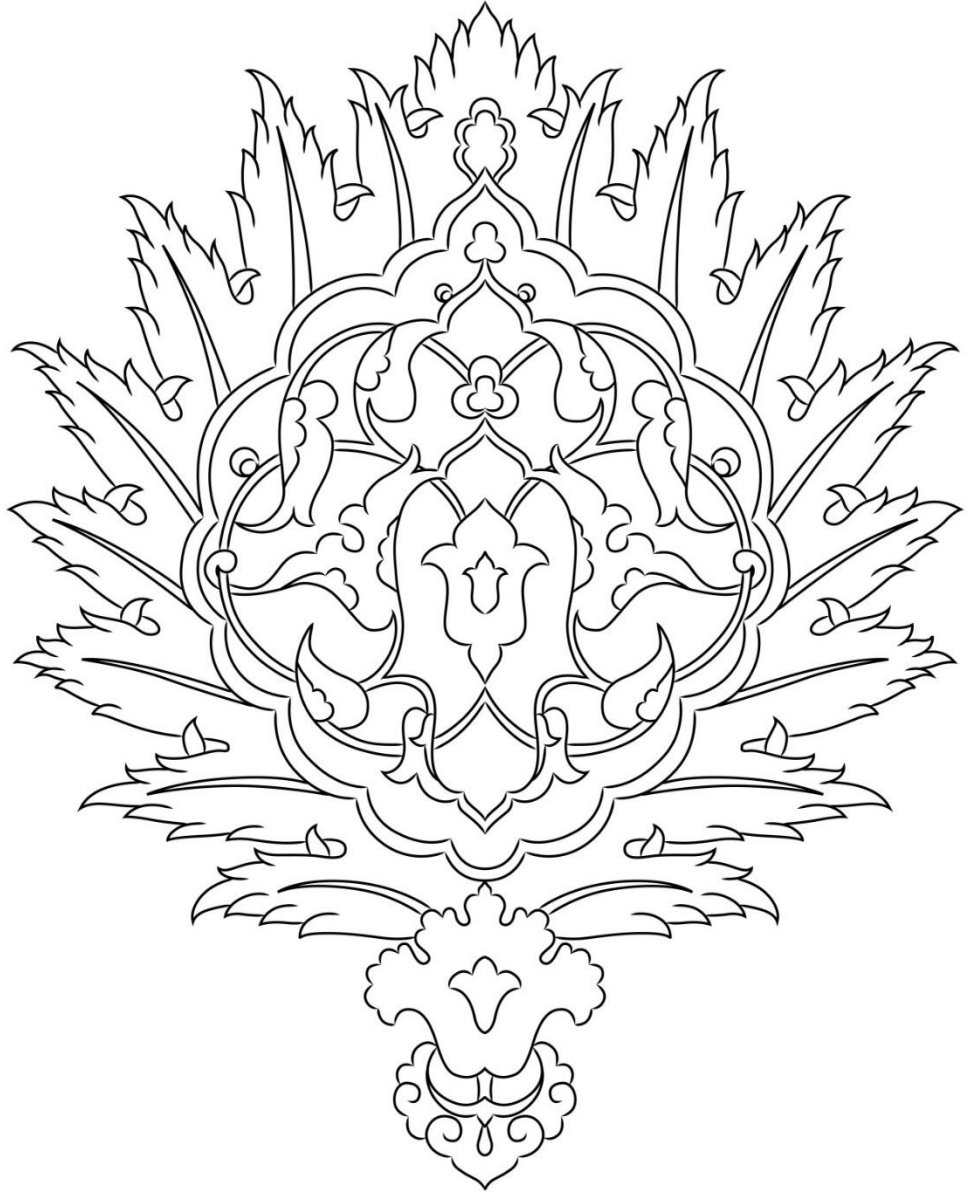
Şekil 55 Niş kompozisyonunun çizimi



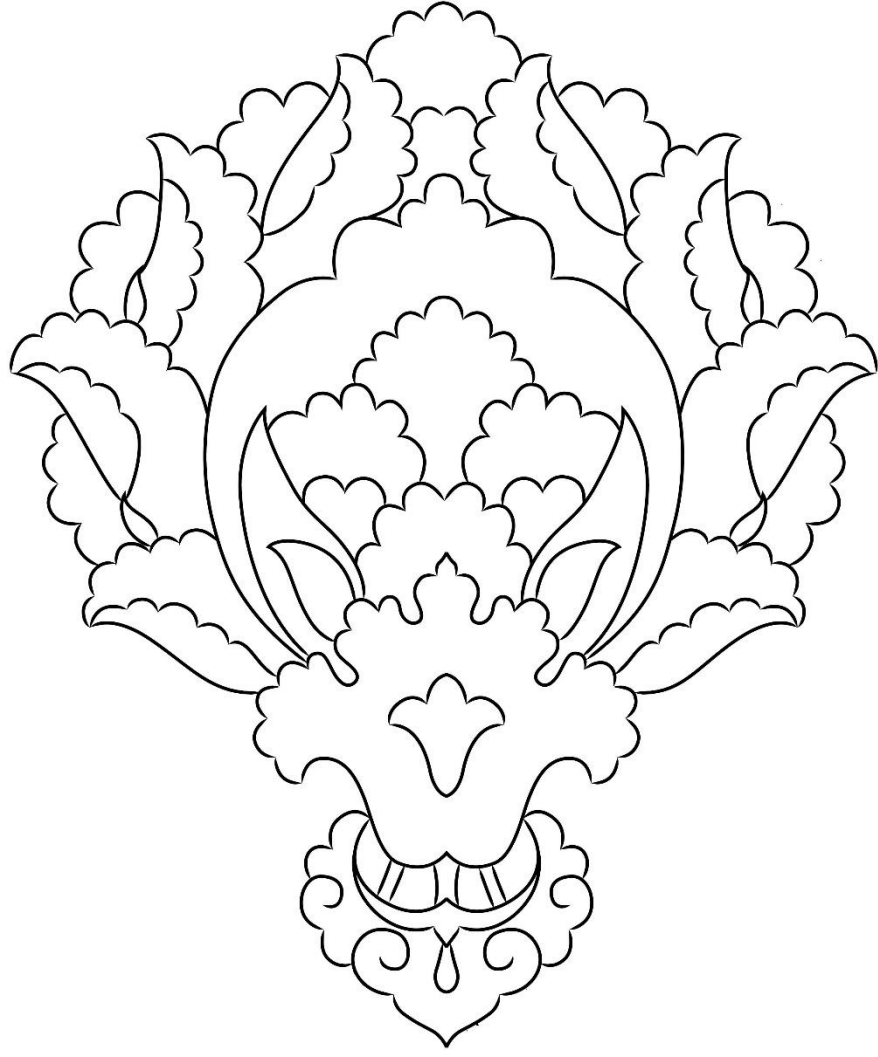
Şekil 56 En üst sırada kullanılan rumi kompozisyonlu kõşebent



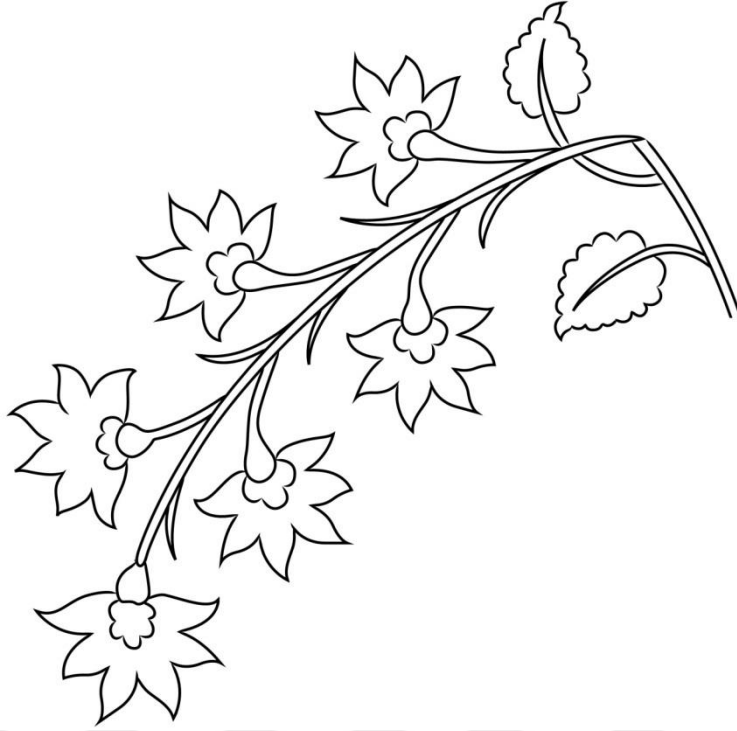
Şekil 57 En üst sıradaki içi rumi kompozisyonuyla detaylandırılan hatai/şakayık motifi



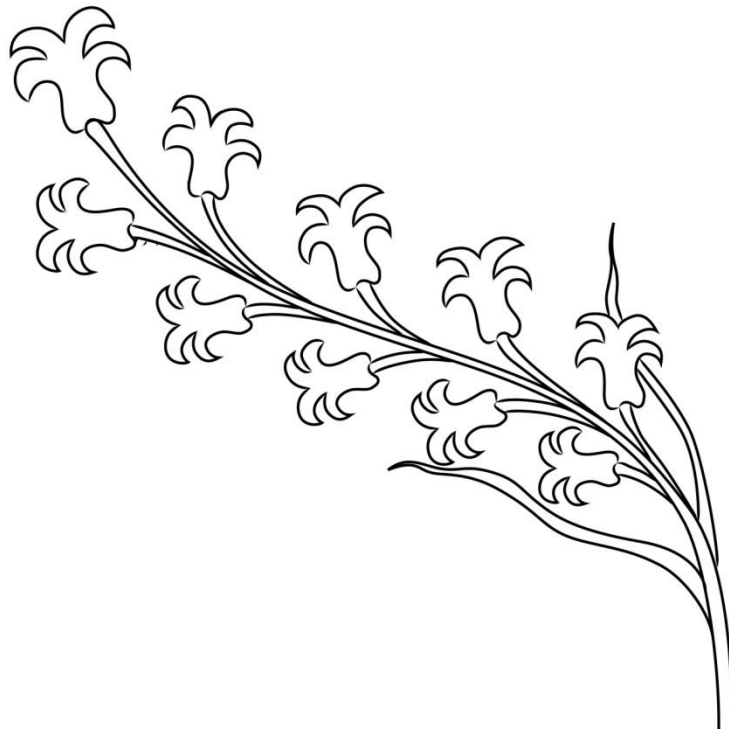
Şekil 58 Kompozisyonda kullanılan içi rumi kompozisyonlu diğer hatai/şakayık motifi



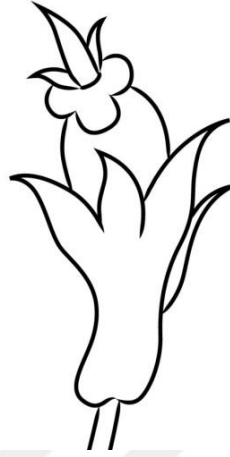
Şekil 59 Kompozisyonda kullanılan en küçük hatalı motifi



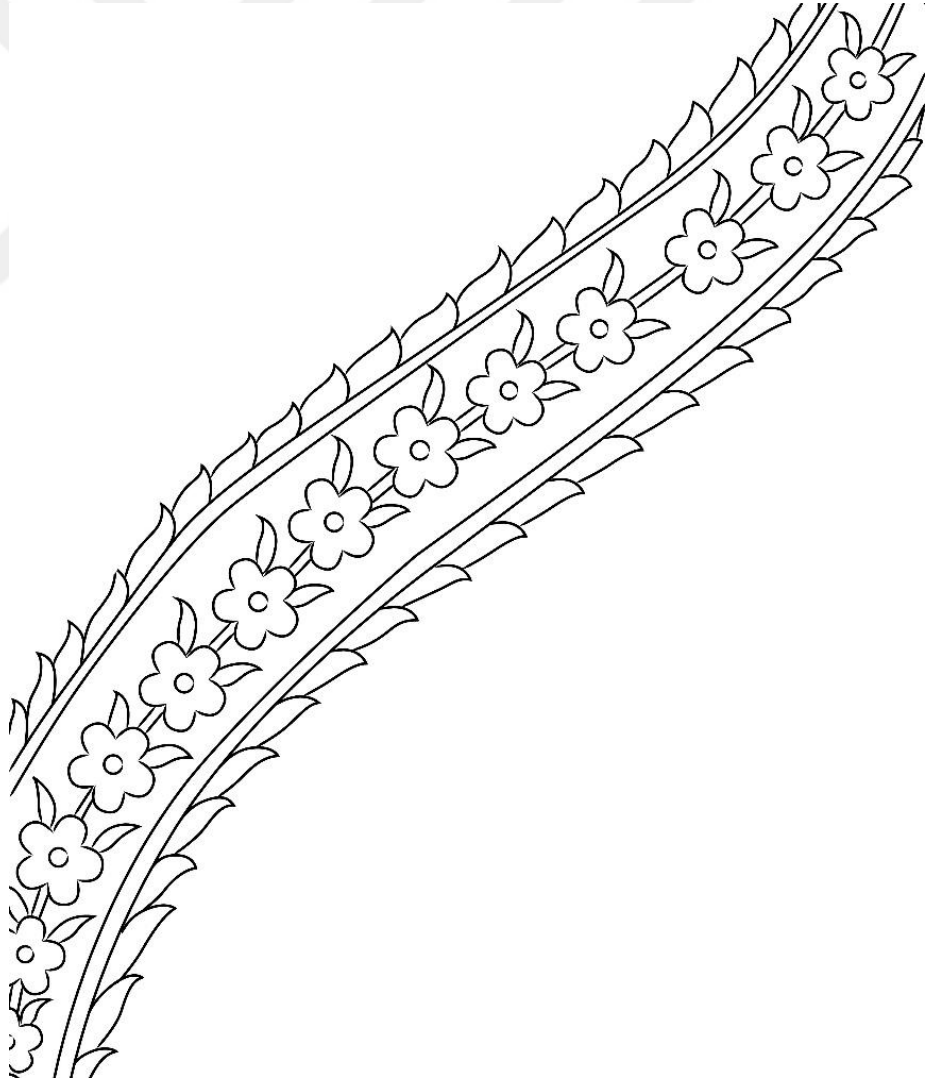
Şekil 60 Kompozisyonda kullanılan naturalist üsluplu nergis



Şekil 61 Kompozisyonda kullanılan naturalist üsluplu sümbül



Şekil 62 Gonca motifi

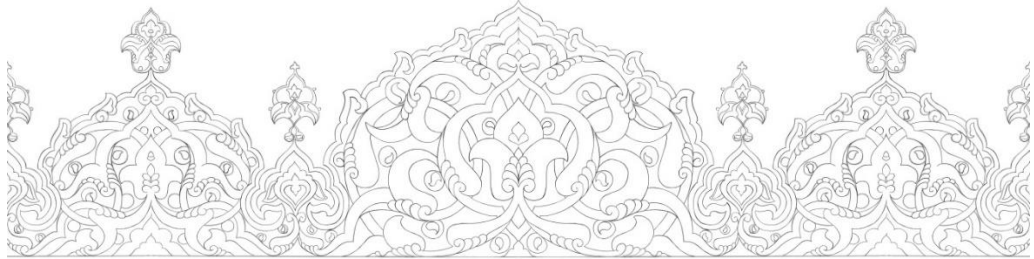


Şekil 63 Kenarlarına yapraklar sıralanan penç dizimli iri dal

Mihrabın çıkıntılı çerçevesinin üstünde “mihrap tacı” olarak adlandırılan bölüm bulunur. (bkz. **F.65.**) Mihrap tacı çinileri cepheye ait ve geridedir. Mihrap kompozisyonunda “tepelik” vazifesi gören bu kısmı üç dilimli “rumi” kompozisyonu oluşturur. $\frac{1}{2}$ simetrik düzenlemeli kompozisyonda dilimlerdeki farklılık dönüşümlü ilerler. Büyük dilimdeki rumiler, küçük dilimdekilerden daha büyüktür. Her iki dilimde de tomurcuklu rumiler, dairesel dönüşlerle tüm alana yayılırlar. Dilimlerin arasında, daha küçük, geçişi sağlayan, dilim görüntüsünde detaylar bulunmaktadır. Geçişin sağlandığı bu alanda rumiler birleşip “ortabağ” oluştururlar. Geçiş sağlayan bu kısımların üzerinde ve küçük dilimlerin üzerinde “hurde rumi” tepelikler bulunur.



Fotoğraf 65 Mihrap tacı



Şekil 64 Mihrap tacı kompozisyonunun çizimi



Şekil 65 Mihrap tacı kompozisyonunun ½ simetrik tekrarlanan detayı

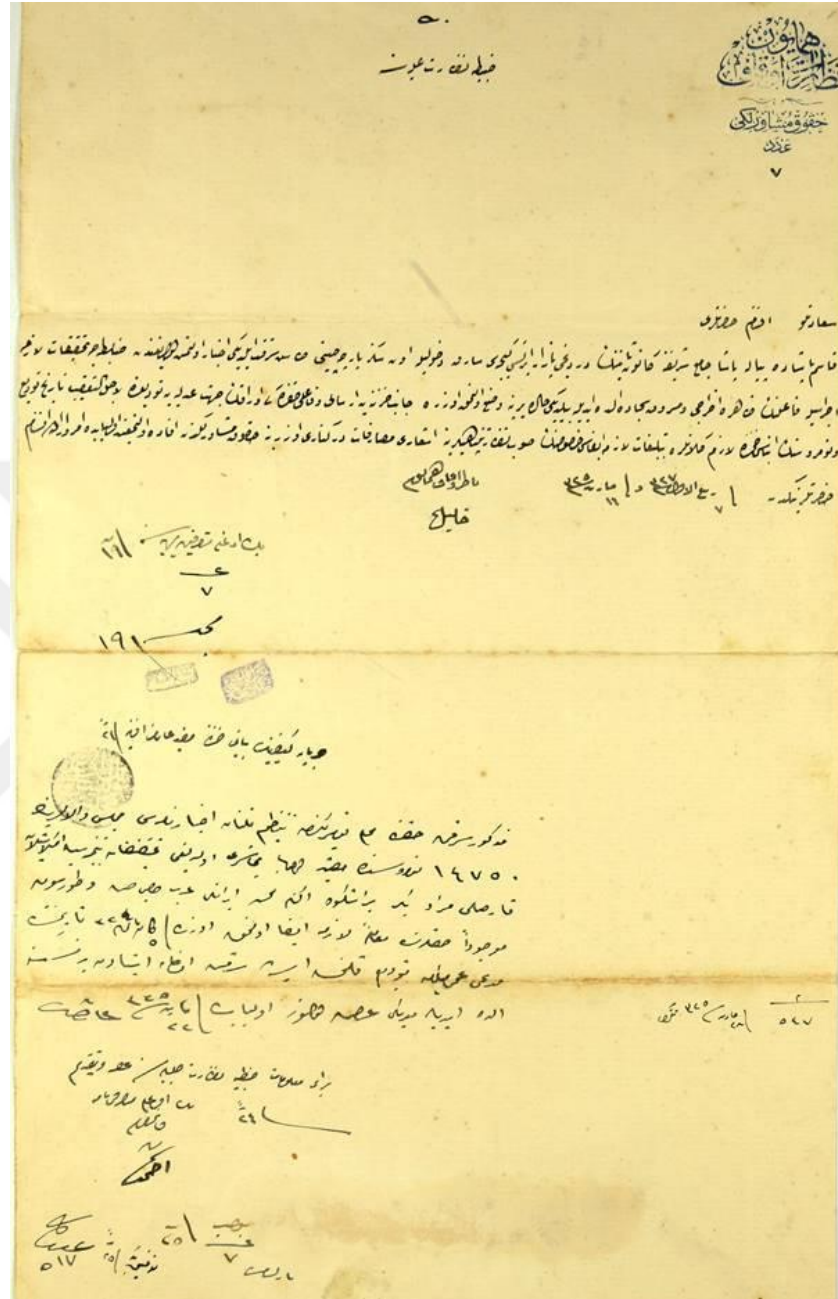
Cami, tarihi boyunca birçok hırsızlık olayına şahit olmuştur. “Mihrap çinileri çalınmış ve çalınan parçalar dışında kalan özellikle yan bordürler ve niş ortasındaki kısımda birçok çini kırılmıştır. Bugün kırılan ve çalınan çinilerin onarılabilecek kısımları onarılmış eksik olan parçalar ise cami görevlileri tarafından benzer motif ve renklerde yaptırılarak tamamlanmıştır. Çok dikkatli bakıldığında renk ve motif olarak yeni yapılan ve eklenen çiniler belli olmaktadır¹⁸⁵.” Caminin hırsızlık olayları öncesinde çekilen en eski tarihli fotoğrafı Alman Arkeoloji Enstitüsü’nde bulunmaktadır. (bkz. F.66.) 20. Yüzyıl sonu ile 21. Yüzyıl başı arasında tarihlendirilen bu fotoğrafta mihrap çinilerinin tam olduğu görülür. İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü’ndeki 1997 tarihli hırsızlık sonrasında çekilen fotoğrafta ise mihraptaki çinilerin yaklaşık 4/3’ünün çalındığı tespit edilebilmektedir. (bkz. F.68.)

¹⁸⁵R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 183- 185.

Kayıt altına alınan hırsızlık olaylarından eskisi “1909” tarihlidir. “1909 tarihinde camiye giren hırsızlar 18 parça çini ile seccadelerini çalmıştır. Olay soruşturulmuş, araştırılmış ve hırsızlar yakalanmıştır ama çalınan parçalardan bazıları ele geçirilememiştir...¹⁸⁶” (bkz. Ş.66.)



¹⁸⁶<https://muratdursuntosun.wordpress.com/2016/04/12/kasimpasa-buyuk-piyale-ve-piyale-pasa-camisi/>
(10.03.2019)



Şekil 66 1909 tarihli hırsızlık olayının konu edildiği evrak¹⁸⁷

Osmanlıca evrakta şunlar yazılıdır;

¹⁸⁷<https://muratdursuntosun.wordpress.com/2016/04/12/kasimpasa-buyuk-piyale-ve-piyale-pasa-camisi/> (10.03.2019)

“Evkaf-ı Hümâyûn Nezâreti Zabtiye Nezâret-i Âliyyesine Saadetli Efendim Hazretleri, Kasımpaşa’da Piyalepaşa Cami-i Şerifine Kanun-i-sâninin dördüncü Pazarertesi gicesi sarik duhulüyle (hırsız girerek) onsekiz parça çini taş sirkat edildiği (çalındığı) ihbar olunmuş olduğundan zabıtaca tahkikat-ı lazıme icrasıyla failinin zahire ihracı ve mesruk (çalınmış) seccade elde edilebildiği halde yerine vaz’ olunmak üzere cânib-i hazineden irsali ve faili hakkındaki evrakın cihet-i adliyyeye tevdi’inde li-ecli’t-takib tarih-i tevdi’i ve numerosunun inbası zımnında lazıme gelenlere tebligat-ı lazıme ifası hususunun savb-ı nezâret-penâhilerine iş’arı masarifat derkenarı üzerine hukuk müşavirliğinden ifade olunmağın ol-babda emr ü irade efendim hazretlerindir.

Fi 7 Rebiü’l-evvel Sene (1)327 ve fi 16 Mart Sene (1)325 (29 Mart 1909)

Nazır-ı Evkaf-ı Hümâyûn Halil

Beyoğlu Mutasarrıflığı Behiyyesine fi 19 minh

Ceryan-ı keyfiyetin beyanı zımnında mukayyid (kayıt memuru) Arif Efendi’ye fi 21 minh

Mezkûr sirkat (bahsedilen hırsızlık) hakkında mahalli komiserliğinden tanzim kılınan ihbarnamesi meclis-i vâlâlarının 14750 numerosunda mukayyed olub sirkat mütecasiri olduğu tahkikat neticesine imtisalen Karanlı Murad, Bekir, Bera Şekova, İranlı Arab Hacı Hasan ve Dursun mücededen (yeniden) haklarında muamele-i lazıme ifa olunmak üzere fi 5 Kanun-i-sâni (1)324 (18 Ocak 1909) tarihinde müdde-i umumiliğe tevdi’ kılınmış ise de sirkat olunan eşyadan bir kısmının elde edilemediği arz olunur ol-babda.

Fi 22 Mart Sene (1)325 (4 Nisan 1909) Bende...

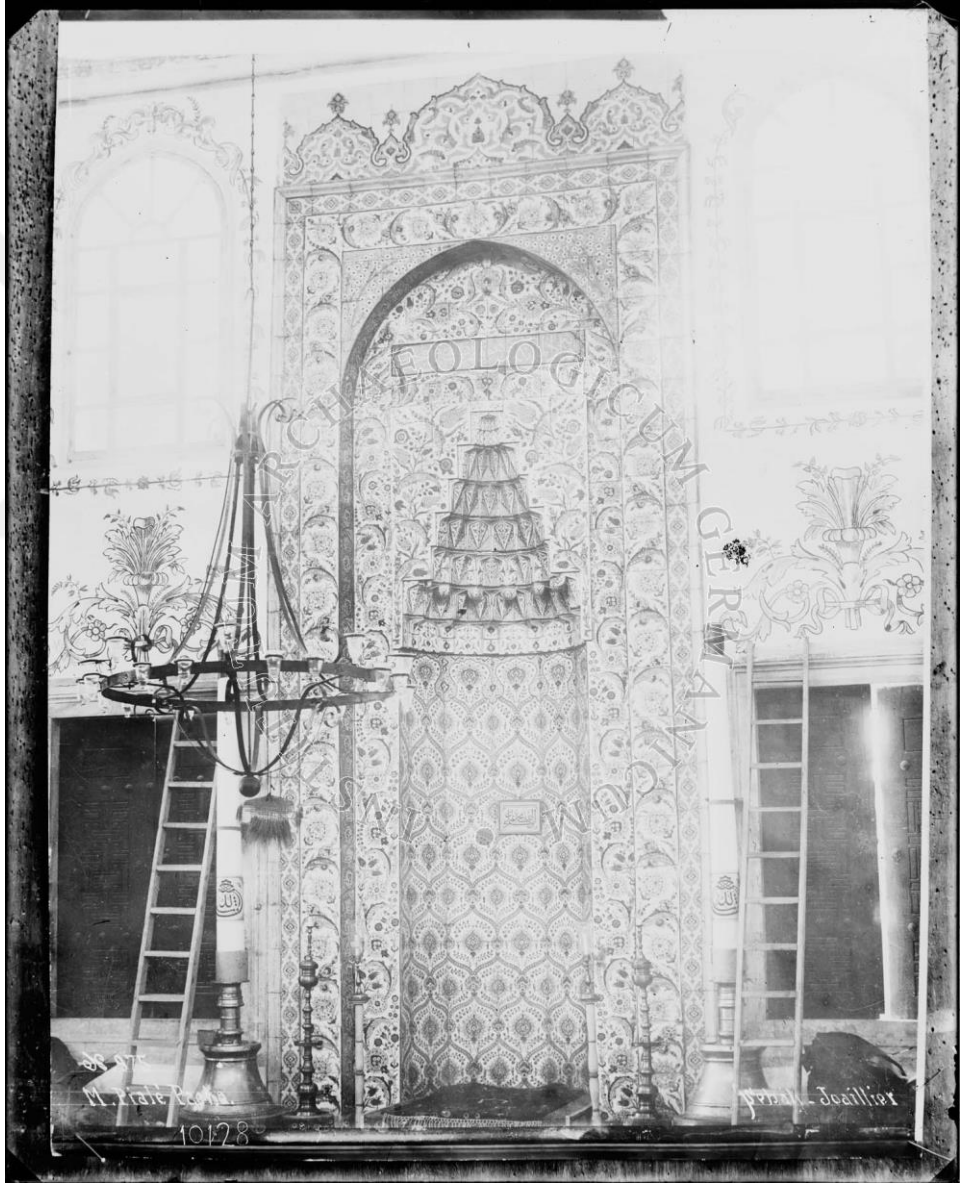
Berâ-yı malumat zabtiye nezâret-i celilesine arz u takdim

Fi 24 minh Beyoğlu mutasarrıfı namına Kaim-makam Bende Ahmed¹⁸⁸”

Kayıtlara geçen diğer hırsızlık olayı “1997” tarihlidir. İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü’nde bulunan

¹⁸⁸<https://muratdursuntosun.wordpress.com/2016/04/12/kasimpasa-buyuk-piyale-ve-piyale-pasa-camisi/> (10.03.2019)

19.11.1997 tarihli belgede; “İstanbul ili Beyoğlu İlçesi, Kasımpaşa 1467 ada 1 parselde yer alan Mimar Sinan yapısı Piyale Paşa Camii'nin mihrap çinilerinin kırılarak tahrip edildiği ve çalındığına ilişkin 18.11.1997 tarihli telefon ihbarı...¹⁸⁹”ndan bahsedilir. Beyoğlu Emniyet Müdürlüğü'ne duyurusu yapılan hırsızlık olayı için gerekli yasal soruşturma açılmıştır.



Fotoğraf 66 Mihrabın hırsızlık olaylarından önce çekilen fotoğrafı¹⁹⁰

¹⁸⁹İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi

¹⁹⁰Alman Arkeoloji Enstitüsü Fotoğraf Arşivi



Fotoğraf 67 1997 tarihli hırsızlık öncesi mihrap¹⁹¹

¹⁹¹İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi



Fotoğraf 68 1997 tarihli hırsızlık sonrası mihrap¹⁹²

¹⁹²İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi



Fotoğraf 69 Hırsızlık sonrası bordür karolarının durumu¹⁹³

¹⁹³İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi



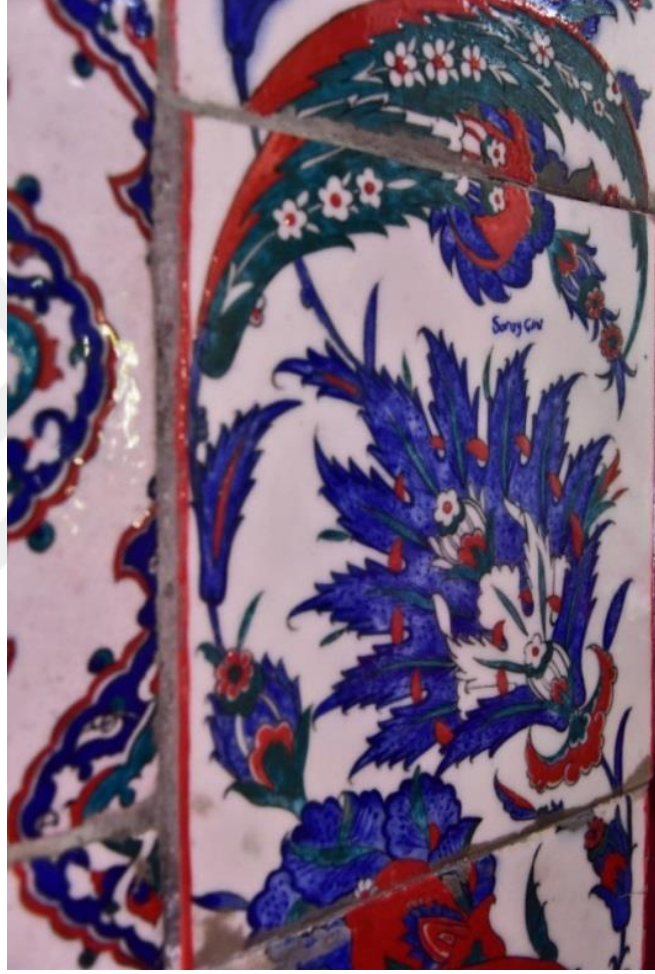
Fotoğraf 70 Hırsızlık sonrası nişteki karoların durumu¹⁹⁴

Yaşanan hırsızlık sonrası eksik olan çiniler, o dönem cami görevlileri tarafından, Kütahya’da bulunan “Saray Çini” adlı firmaya yaptırılmış olup bordür karolarının birinde firmanın ismi yazılıdır. Restorasyon ve yenileme çalışmaları sonrası yapılan inceleme raporu şu şekildedir; “Söz konusu talep üzerine 12.07.2005 tarihinde yerinde yapılan incelemeler sonucunda. Piyale Paşa Mihrabının yaklaşık olarak “67” adet değişik evsafa yeni yapım çini karolar ve çini bordürlerle yenilediği ayrıca hırsızlık neticesinde kırılmış vaziyette bırakıldığı ifade edilen orijinal çinilerin bütünlenerek mihrabın restorasyonunda tekrar kullanılmış olduğu camii mihrabında yapılan yenileme çalışmalarında kullanılan yeni yapım çinilerin orijinal çinilere yakın olarak yapıldığı ancak aralarında renk kontrastının olduğu bu durumun ise orijinal çinilerle ayrılmasına da olanak verdiği görülmüştür. Cami mihrabında yapılan yenileme çalışmalarının aslına sadık kalınarak yapıldığı ancak hiçbir zaman yapılan yenilemenin aslını yaşatamayacağı da bilinmelidir¹⁹⁵.” Klasik dönem İznik çinileri ile mihraba sonradan eklenen karolar arasında uçurumlar vardır. Kullanılan renklerdeki

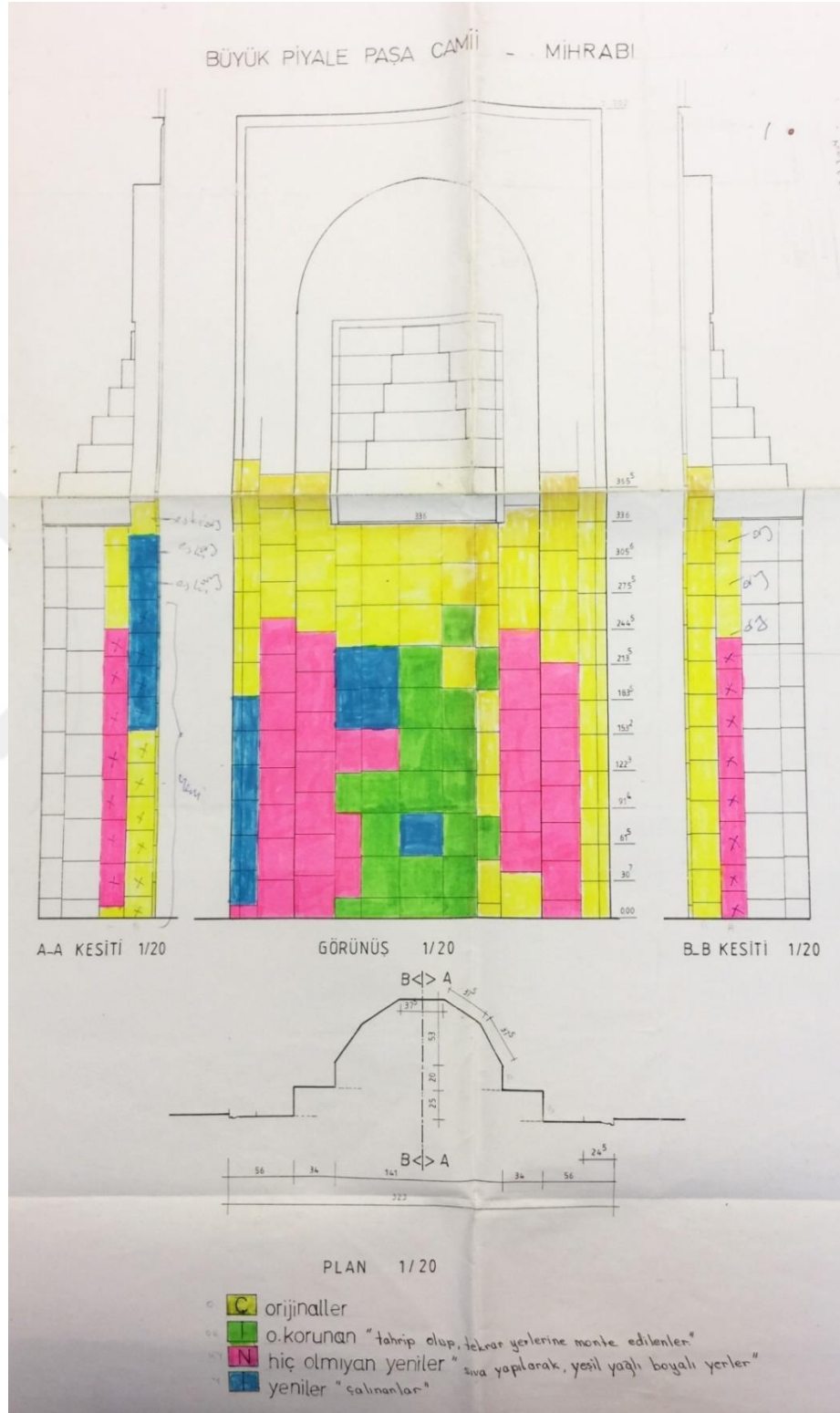
¹⁹⁴İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi

¹⁹⁵İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi

farklılıklar, motiflerdeki bozulmalar (yaprakların uçlarının fazlasıyla kıvrılması) dikkat çeker. Ustalık açısından klasik döneme gönderme yapamayacak olan bu çalışmalar o dönemin muhteşemliğini bir kez daha kanıtlar.



Fotoğraf 71 “Saray Çini” yazılı karo



Şekil 67 Piyale Paşa Camii mihrap çinilerinin orijinalliklerini gösteren belge¹⁹⁶

¹⁹⁶İstanbul 2 numaralı Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü Arşivi



Fotoğraf 72 Kütahya çinileriyle tamamlanan mihrabın günümüz fotoğrafı



Fotoğraf 73 Hatai üslubundaki bordürün orijinal İznik çinileri



Fotoğraf 74 Hatai üslubundaki bordüre sonradan eklenen Kütahya çinileri



Fotoğraf 75 Niş bordürünün orijinal İznik çinileri



Fotoğraf 76 Niş bordürüne sonradan eklenen Kütahya çinileri



Fotoğraf 77 Nişin orijinal İznik çinileri



Fotoğraf 78 Nişe sonradan eklenen Kütahya çinileri

Camide yaşanan tüm hırsızlık olaylarından sonra “*şu ana kadar sadece 2 adet çini Christie’s Müzayede’de bulunmuştur. Diğer çalınan karoların yerleri tespit edilememiştir*”¹⁹⁷. Bulunan bu iki karo mihrap nişinde kullanılan 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerindeki karolardan olup, sol ya da sağ kenarda yarım halde kullanılmış karolardan üst üste ikisidir.



Fotoğraf 79 2004 yılında 21.510 £’a Christie’s Müzayede’de satılan 72 x 16,5 cm ölçülerindeki 2 yarım karo¹⁹⁸

Caminin üç cepheyi dolaşan kuşak yazısı akışında sendelemeler, bozulmalar görülür¹⁹⁹. Bu durum çinili yazı kuşağının da tahribata uğramış olabileceğini akla getirir. Caminin çalınan mihrap çinilerinin yerlerine yenilerini yapan firma ile görüşülmüş ve o dönem yazılı çini yapmadıklarına dair bilgi alınmıştır. 2005- 2007 yılları arasında gerçekleşen son restorasyonda Şantiye Şefi olarak görev alan Nilgün Olgun, kuşak yazısı çinileri için düzenlenen restorasyon programını açıklamıştır; “*Uygulamadaki bir diğer önemli kalem de cami içinde yer alan çini bordür panolar ve çini mihrabın restorasyonu idi. Çinilerle ilgili*

¹⁹⁷Nazan Ilgaz, “*İstanbul’a Ait Yapılardaki Kayıp Türk Çinileri*”, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 2015, s. 74, 75.

¹⁹⁸Nazan Ilgaz, a.g.e., s.74, 75.

¹⁹⁹M. Hüsrev Subaşı’nın yorumları alınmıştır.

koruma kurulunun kararı ve konunun uzmanı tarafından hazırlanan ekteki raporlar dikkate alınarak çalışmalar yapıldı. Uygulamanın başında mevcut bütün çinilerin duru su ile temizliğinin yapılması ve fazla müdahale yapılmaması gerektiği planlanmıştı. Ancak uygulamaya başlandığında bu yöntemle işi tamamlamamız halinde, restorasyonun sağlıklı olarak çözüme ulaşmayacağı görüldü. Bu nedenle öncelikle proje müellifi tarafından çizilen çini bordürlerin tespit rölöveleri altlık olarak kabul edilerek, mevcut tahribatlar, çatlaklar, kırılmalar ve eksikler, en önemlisi de önceki onarımlarda yanlış tamamlanan kırık parçalar tespit edildi. Çinilerin üzerinde ince temizlikler yapıldıktan sonra birçoğunun mevcut yerlerinden oynadığı ve duvardaki rutubetlenmenin sonucu olarak zeminle bağlantılarının zayıfladığı ve yer yer kabardığı daha net olarak gözlemlendi. Ayrıca yapılan bir diğer tespit de daha önceki dönemlerde yapılan tamirlerde derzlerde ve çinilerin yerlerine ferşinde özgün malzeme yerine alçı kullanıldığı anlaşıldı. Bu veriler doğrultusunda hasar tespit rölöveleri hazırlandı. Sorunların belirlenmesinin ardından müdahale aşamasında, derzlerin yenilenmesinin gerekliliği ağırlık kazandı. Uygulama esnasında ise müdahale yöntemi olarak, özelliğini kaybetmiş ya da yanlış yerleştirilmiş çini parçaları için yerlerinden sökülmesi, sağlam ancak arkası boşalmış çinilerde ise yerlerinden epoksi katkılı yapıştırıcılarla korunarak restore edilmesine karar verildi. Yerlerinden sökülen çiniler için bezleme metodu tercih edildi. Saf su ile temizlikleri ve tamirleri yapılan çiniler de özgün yerlerinden birleştirilerek tamamlama yöntemi ile yeniden kullanıldı. Mevcut çiniler arasında eksik kalan ve bulunmayan çinilerin yerine ise yeniden çini yapmak yerine alçı doldurularak zemin oluşturulmasına ve daha sonra çininin zemin renginin sürülmesine ve üzerindeki eksik hatların tamamlanması yönünde karar alındı²⁰⁰.”

²⁰⁰Nilgün Olgun, a.g.e., s. 155, 156.



Fotoğraf 80 2005- 2007 restorasyonu öncesi kuşak yazısı çinilerinin durumu²⁰¹



Fotoğraf 81 Aynı yerin restorasyon sonrası çekilen fotoğrafı

²⁰¹Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi



Fotoğraf 82 Son restorasyon öncesi kuşak yazısından başka bir bölüm²⁰²



Fotoğraf 83 Aynı yerin restorasyon sonrası çekilen fotoğrafı

²⁰² Gürsoy Grup Fotoğraf Arşivi

3.3. BU CAMİYE ATFEDİLEN PENCERE ALINLIĞI ÇİNİLERİ

Bazı sanat tarihçileri caminin ilk kat mihrap pencere alınlıklarında İznik çinilerinin olduğu ve bu çinilerin kaçırılıp, yurtdışındaki müzelerde sergilendiği fikrindedirler. Bazıları ise caminin pencere alınlıklarında kendi devrine ait kalem işlerinin bulunduğunu dolayısıyla bu çinilerin Piyale Paşa Camii'ne ait olmadığını ve bu pencere alınlıklarının caminin şadırvanlı son cemaat yerindeki giriş kapılarının yanlarında bulunan pencerelere ya da külliye içerisindeki başka bir yapıya ait olabileceği ihtimalini düşünürler.

Gönül Öney, Berlin'de sergilenen pencere alınlığının desen özelliklerinden bahseder; *“Pencere alınlıklarındaki çinilerde lacivert zemin üzerine beyaz sülüsle ayet yazılıdır. Doğu Berlin Staatliches Museum'da bulunan ve Piyale Paşa Camii'ne ait olduğu belirtilen sivri kemerli bir pencere alınlığında, beyaz zemin üzerinde kırmızı Çin bulutları arasına serpiştirilmiş mavi, lacivert ve kırmızı şakayıklı bir sarmaşık yer alır. Kenar bordüründe lacivert zemin üzerine beyazlı kırmızılı çiçek ve yapraklar sıralanır. Panonun üstün kalitesi, renk ve desenin ahengi çok etkileyicidir.”*²⁰³

Şerare Yetkin, pencere alınlıklarının caminin son cemaat yerindeki pencerelerin üstüne ya da külliyenin başka bir yapısına ait olduğu fikrindedir; *“...Bildiğimiz kadarıyla, Almanya'da Staatliche Museum zu Berlin (Islamisches Museum), Köln Kunstgewerbe Museum, Fransa'da Paris Musee du Louvre, Portekiz'de Lizbon Gülbenkian koleksiyonu, Avusturya'da Viyana Österreichisches Museum für angewandte Kunst müzelerinde bulunan, beyaz zemin üzerine çok zarif simetrik kıvrımlı kırmızı Çin bulutlu ve kıvrık dallar üzerinde, iri şakayık ve yapraklı süslemesi olan çini alınlıkların bu yapıya ait olduğu bildirilmektedir. Ancak caminin pencere alınlıklarında devrinin orijinal kalem işlerinin bulunması, bu durumu şüpheli bırakmaktadır. Bu alınlıklar ya külliyenin bugün ortadan kalkmış bir yapısına aittir, ya da yapının son cemaat*

²⁰³Gönül Öney, a.g.e., s. 85.

yerindeki iki kapının yanındaki pencereler üstünde yer alıyordu. Hiçbir iz kalmadığı için kat'î bir hükme varmağa bugün için imkân yoktur²⁰⁴.”



Fotoğraf 84 1984 restorasyonu sonrası bulunan caminin kendi devrine ait orijinal kalem işleri²⁰⁵

Özden Süslü ve Nur Urfalıoğlu pencere alınlıklarının sergilendikleri müzeleri sıralarlar; “Çeşitli kaynaklardan ve arşivlerden alınan fotoğraflardan anlaşıldığına göre, alt sıra pencerelerin özgün halinde 16. Yüzyılın İznik çinilerinden alınlıklar mevcuttu. Vakıflar Arşivi’ndeki Piyale Paşa Camii restorasyonu ile ilgili belgelerde, yapının hangi restorasyonu sırasında bu pencerelerin özgün halinde bulunan çini alınlıkların, ne gibi nedenlerle yok oldukları veya hepsinin aynı anda mı yoksa tek tek çalınma ya da başka yollarla yurtdışındaki müzelere gittiği ile ilgili bir bilgi ve belgeye rastlanamamıştır. Caminin alt sıra mihrap duvarındaki sekiz pencerenin üst kısmında yer alan çini alınlıklardan biri bugün Berlin Staatliches Museum’da, biri Portekiz’de Calouste Gulbenkian Foundation Koleksiyonu’nda, biri Paris Louvre Müzesi’nde, bir

²⁰⁴Şerare Yetkin, a.g.e., s. 492.

²⁰⁵Nilgün Olgun, a.g.e., s. 148.

diğeri Paris Musee des Arts Decoratifs'de, biri Viyana'da bir müzede, sonuncusu da Amerika Birleşik Devletleri'nde Boston Museum of Fine Arts'da bulunmaktadır. Diğer iki pencerede alınlık olup olmadığı, varsa bunların nerelerde olduğu bilinmemektedir. Kaynaklarda Piyale Paşa Camii mihrap duvarı alt sıra pencerelerine ait olduğu söylenen bu çini alınlıkların hepsinde aynı motif ve renkler mevcuttur. Bugünkü kalem işleri ise motif ve renkleri açısından klasik Osmanlı özellikleri taşımakla birlikte oran açısından farklılıklar göstermektedir²⁰⁶.”



Fotoğraf 85 Museum für Islamische Kunst Staatliche Museen zu Berlin'de sergilenen pencere alınlığı²⁰⁷

²⁰⁶R. Özden Süslü, Nur Urfalıoğlu, a.g.e., s. 182, 183.

²⁰⁷<http://www.smb->

[digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$Tsp>TitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$Tsp>TitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) (05.05.2019)



Fotoğraf 86 Portekiz Calouste Gulbenkian Müzesi'nde bulunan pencere alınlığı²⁰⁸



Fotoğraf 87 Amerika Birleşik Devletleri Boston Museum of Fine Arts'da bulunan pencere alınlığı²⁰⁹

Erdinç Bakla, yurtdışında sergilenen pencere alınlıklarının 11 adet olduğunu tespit etmiştir; “...Piyale Paşa Camisi'nin 8 İznik çini panosunun çalındığını biliyoruz. Ancak araştırmamda herkesi şaşırtacak bir sürpriz ile karşılaştım. Dünya müzelerinin arşivlerinde bu panodan 11 tane buldum. Bu 3 fazla pano nereden çıktı? Bunların hangileri sahte? Avrupa müzelerini sahte

²⁰⁸ https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/tile-tympnum/ (05.05.2019)

²⁰⁹ <https://collections.mfa.org/internal/media/dispatcher/1360532/preview> (05.05.2019)

panolarla kim kandırdı? Bunun gibi çözülmeyi bekleyen çok soru var²¹⁰.” Bakla, panoların bulunduğu müzeler hakkında da bilgi vermiştir; “...Panoların 3’ü Louvre Müzesi’nde, 8 tane ise 6 farklı müzede görünüyor²¹¹...”



Fotoğraf 88 Paris Louvre Müzesi’nde sergilenen üç pencere alınlığı²¹²



Fotoğraf 89 Londra Victoria and Albert Müzesi’nde bulunan pencere alınlığı²¹³

²¹⁰<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/hangisi-sahte-41267998> (05.05.2019)

²¹¹<http://www.hurriyet.com.tr/gundem/hangisi-sahte-41267998> (05.05.2019)

²¹²<https://www.aa.com.tr/tr/dunya/dunyanin-en-buyuk-koleksiyonlarindan-islam-sanat-eserleri-louvre-sergileniyor/1281410> (05.05.2019)

Adları geçen tüm müzelerden başka Londra'daki Victoria and Albert Müzesi'nde de bir pencere alınlığı bulunmaktadır. (bkz. **F.89.**) Sergilendikleri müzeler tarafından da Piyale Paşa Camii'ne ait olduğu belirtilen bu panolar, birbirleriyle hemen hemen aynıdır. Tüm pencere alınlıklarının aynı yapı için tasarlanmış oldukları bellidir. Ancak bu pencere alınlıklarının lleri, Piyale Paşa Camii'nin mihrap cephesindeki ilk kat pencere ölçüleriyle uyumlu değildir. Pencere alınlıkları, Piyale Paşa Camii'nin ilk kat pencereleri için bir hayli kktr. Caminin ilk kat pencereleri 180 cm genişliğinde olup, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ini pano 70.2 cm x 141.4 cm²¹⁴, Portekiz'deki ini pano 71 cm x 142 cm²¹⁵, Berlin'deki pano 71 cm x 141 cm²¹⁶ ölçülerindedir. Ölçüleri dışında, alınlıklardaki bulut kompozisyonları da camide kullanılan bulutlarla uyum gstermezler.

²¹³<http://collections.vam.ac.uk/item/O90748/tile-panel-unknown/> (05.05.2019)

²¹⁴<https://collections.mfa.org/objects/8559> (05.05.2019)

²¹⁵https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/tile-typanum/ (05.05.2019)

²¹⁶[http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$Tsp_TitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$Tsp_TitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0) (05.05.2019)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Piyale Paşa Camii külliyesinin mimarı hakkında farklı görüşler vardır. Bu konuda sekiz farklı yazarın (Sedat Çetintaş, Tahsin Öz, Gülru Necipoğlu, Yıldız Demiriz, Baha Tanman, Oktay Aslanapa, Henry Matthews ve Doğan Kuban) görüşüne yer verilmiştir. Tüm bu görüşler arasında çoğunluk, külliyenin mimarının Sinan olduğu düşüncesindedir. Caminin Sinan'a ait olduğunu kanıtlayan belge, Mimar Sinan'ın kendi ağzından yazılmış *Tuhfetü'l-Mi'mârîn*'dir. Piyale Paşa Camii'nin, Sinan'ın eserlerini listelediği *Tuhfetü'l-Mi'mârîn*'de 112 cami arasında 46. sırada bulunduğu tespit edilmiştir.

Külliyyeden günümüze ulaşabilenler, külliyenin ana yapısı Piyale Paşa Camii ve Piyale Paşa Türbesi'dir. Piyale Paşa Camii, mimari özellikleri ile çağdaşı camilerden farklıdır. Planı, enine planlı, çok kubbeli, eski Türk ulu camilerine benzer ancak bunun geliştirilmiştir. Altı eşit kubbelidir. Mihrap cephesi hariç iki katlı revaklarla çevrilidir. Caminin taşıyıcı sisteminde kalın payandalar yerine ince sütunlar kullanılmıştır. Minarenin konumu ilgi çekicidir. Selâtin camisi olmadığı için tek minareye sahip olan camide minare, köşeye değil, giriş cephesinin tam ortasına yerleştirilmiştir.

Camide çiniler, “mihrapta” ve taşıyıcı kemerlerin başladığı seviyede, mekânın güney, doğu ve batı cephelerini dolaşan “kuşak yazısında” kullanılmıştır. Kaynaklara göre 145 m uzunluğundaki kuşak yazısının sadece iki noktasında kartuşlar görülür. Kuşak yazısı çinileri lacivert zeminlidir. Kartuşların içleri ise hatalı üslubunda iki farklı kompozisyon ile doldurulmuş ve beyaz zeminli bırakılmıştır.

Kaynaklara göre mihrabı tamamen çinilerle kaplı iki Sinan camisi vardır. Biri İstanbul Kasımpaşa'da bulunan Piyale Paşa Camii, diğeri aynı yüzyıla ait Diyarbakır'daki Melek Ahmed Paşa Camii'dir. Piyale Paşa Camii, bu yönüyle 16. Yüzyıl'da inşa edilen diğer İstanbul camilerinden farklıdır.

Mihrabın bazı bölümlerindeki çiniler, klasik levha formundan farklı, özel kalıplar kullanılarak üretilmiş çinilerdir. Bu çiniler, mihrabın dıştan içe ilk bordüründe kullanılan 24 cm x 29 cm ölçülerindeki “s” kıvrımında çıkıntılı karolar ve mukarnaslı kavsaranın kalıbı alınarak hazırlanan, mukarnasın üzerini tamamen kaplayan özel formlu çinilerdir.

Camide kullanılan çiniler, 16. Yüzyıl klasik dönem “İznik Çinisi” özelliklerini (beyaz hamurlu, çok renkli, sır altı teknikli) taşır. Çinilerde kullanılan başlıca renkler; lacivert, boncuk mavisi, yeşil ve kırmızıdır. Kullanılan kırmızı tonu, sadece 16. Yüzyıl’ın ikinci yarısında görülen, kaynaklarda “Mercan Kırmızısı”, “Domates Kırmızısı”, “İznik Kırmızısı” gibi isimlerle anılan özel bir tondur. Çinilerde kullanılan yeşil tonu da “ördek başı yeşil” olarak adlandırılan, ender rastlanan bir tondur. Özellikle zemini “ördek başı yeşil” ile kaplı, içe bakan bordürde bu rengin camiye ayrı bir güzellik kattığı görülmüştür.

Lacivert zeminli kuşak yazısı çinileri, ördek başı yeşil zeminli mihrap bordür kompozisyonu, mukarnastaki lacivert ve yeşil zeminli kompozisyonlar, lacivert zeminli mihrap ayeti ve kemer köşelikleri hariç camide kullanılan tüm çiniler beyaz zeminlidir. Beyaz zeminli kompozisyonlar mihraba ve dolayısıyla harime ferahlık katmıştır.

Mihrapta, mukarnas köşeliklerinde kullanılan çiniler hariç diğer bütün çinilerin göz akı beyazlığına sahip olduğu görülmüştür. Sanat tarihçileri tarafından açık mavi ya da yeşilimsi olarak tanımlanan mukarnas köşeliklerinde kullanılan bu çiniler, mihrap alınlığı kompozisyonunun, mihrap ayetinin altında kalan kısmının üzerine oturduğu ve kompozisyondaki dal ve motiflerin üzerini örttüğü tespit edilmiştir. Bu hatanın mihrabın tasarlandığı tarihte yapılmış olma ihtimali uzaktır. Ancak sonradan yapıştirılan karolar ile mihrap alınlığı kompozisyonu bu şekilde kesintiye uğratılmış olmalıdır. Motif özellikleri açısından 16. Yüzyıl ile uyum gösteren bu harikulade kompozisyon, malzeme özellikleri ve mihrap kompozisyonuna uyum göstermeyen formu açısından ise sonradan yapılmış olabilme ihtimalini düşündürür.

Mihrapta toplam dört bordür kompozisyonu bulunmaktadır. Bu bordür kompozisyonlarından ikisi dışta, mihrap çerçevesinde, biri yüzey kotu farkına geçişi sağlayan yan duvarlarda ve sonuncusu içeride, niş çerçevesinde kullanılmıştır. Dıştan içe ilk sıradaki bordürün özel formlu çinileri 24 cm x 29,5 cm ölçülerinde olup şemseli kompozisyonun genişliği 14 cm'dir. İkinci bordürün karoları 30,5 cm x 31,5 cm ölçülerindedir. Yüzey kotu farkına geçişi sağlayan üçüncü bordürün karoları 22,5 cm x 28,5 cm ölçülerindedir. Dördüncü bordür ise nişi çerçeveleyen 34,5 cm x 34,5 cm ölçülerinde kare karolardan oluşur. Bordürlerden sadece birinin zemini renklidir. Zemini ördek başı yeşil ile renklendirilen bordür, yüzey kotu farkına geçişi sağlayan dıştan içe üçüncü sıradaki bordürdür. Bu karolar aynı zamanda 22,5 cm x 28,5 cm ölçüleriyle mihrabın en ince bordürünü oluştururlar. Mihrapta, niş bordürünü oluşturan 34,5 cm x 34,5 cm ölçülerindeki kare karolar ise mihrapta kullanılan en geniş bordür karolarıdır. Nişteki 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerindeki kare karolar ise mihrapta kullanılmış en büyük karolardır.

Kompozisyonlarda, hatai üslubunda, rumi, hatai, penç, gonca ve yaprak motifleri kullanılırken, naturalist üslupta lale, gül, gonca, sümbül, nergis, karanfil, motiflerinin kullanıldığı görülmüştür. Bu iki üslup bazen aynı kompozisyon içerisinde bir arada bazen ise ayrı olarak kullanılmıştır.

Camide kullanılan bazı hatailerin meşime kısımlarının rumi kompozisyonları ve naturalist üslupta çiçek dalları ile detaylandırıldığı görülmüştür. Hatai üslubu ile naturalist üslubun aynı kompozisyonda bir arada kullanıldığı görülen camide bu kez iki üslup aynı motifin içinde bir aradadır. Ördek başı yeşil zeminli bordürde farklı formda bir motif ile karşılaşmış ve bu motife daha önce hiç rastlanmamıştır.

“Ortabağ” neredeyse tüm hatai motiflerinin çıkış noktalarındadır. Hatailerinde ortabağ görülmeyen tek kompozisyon, ördek başı yeşil zeminli bordürdür. Ortabağ ayrıca niş bordüründe naturalist üslupta çiçek demetlerini derlerken de görülmüştür. Bahsi geçen bu ortabağ motifine mihrap ve kuşak yazısı çinilerinde çokça yer verildiği tespit edilmiştir.

Bulut motifi, en çok mukarnasta, lacivert zemin üzerine beyaz olarak simetrik şekilde kullanılmıştır. Bordürlerde ve köşeliklerde (mukarnas köşelikleri ve kemer köşelikleri) ise kırmızı ve lacivert renklerde, doluluk boşluk oranını sağlamak amacıyla serbest şekilde kullanılmıştır. Bu serbest bulut kompozisyonları, boş alanları doldurup dengeyi sağlarken aynı zamanda desene ahenk de katmıştır.

Kompozisyonlarda kullanılan yapraklar, “saz yolu” üslubu olarak adlandırılan; kıvrık ince sivri uçlu, dilimli, iri yapraklardır. Bazı kompozisyonlarda bu yaprakların içleri penç, gonca ve yaprak motifleriyle detaylandırılmıştır. Sade ve küçük boyda yapraklar ise motif detaylarında ve dalların üzerinde boşlukları doldurmak amacıyla kullanılmıştır. Mihrap çinilerinde saz yapraklarının mihrabın geneline hâkim bir motif olduğu görülmüştür.

Mihrap kompozisyonlarında içleri “penç dizilimli iri dallar” dikkat çekicidir. Bu dikkat çekici dallar mihrabın iki bölümünde görülür. Niş bordüründe görülen penç dizilimli dal yaklaşık 3 cm genişliğindedir. Niş kompozisyonunda görülen dal ise diğerinden farklı olarak kenarları yaprak dizilimlidir. Genişliği 4 cm ‘ye ulaşan bu dal aynı zamanda niş kompozisyonunda alan bölme görevini de üstlenmiştir.

Piyale Paşa Camii’nde, mihrap bordür kompozisyonları her ne kadar ulama şeklinde tasarlanmış, eşit aralıklarla tekrar ederek ilerlemiş olsa da kompozisyonu oluşturan motiflerde her ilerlemede farklılıklar görülür. Örneğin, ortabağlar olması gereken yerdedir ancak birbirlerinden farklıdır, farklı şekilde dilimlenmiş ve boyanmıştır. Ortabağlar dışında hataillerde, goncalarda ve yapraklarda da bu farklılıklar görülür. Bu motif çeşitlendirmeleri ulama tasarlanmış kompozisyonlara serbest kompozisyon izlenimi vermiştir.

Cami birçok hırsızlık olayına maruz kalmıştır. 1997 yılında gerçekleşen son hırsızlık olayı sonrası 2000’li yılların başında mihrapta eksik olan çinilerin yerlerine Kütahya’da yaptırılan çiniler monte edilmiştir. Bu çiniler, renk ve desen özellikleri açısından maalesef kötü bir görüntüye sahiptirler. Bu çinilerde kullanılan lacivert, orijinal çinilerdeki lacivertten çok farklı, mora yakın bir ton

olup ayrıca yanlış uygulanmıştır. Özellikle laciverte yer yer akmalar da görülmüştür. Motiflerde bozulmalar görülür. Özellikle yaprak motiflerinin dışlarında orijinalinde olmayan, gereksiz kıvrıklar kullanılmıştır. Tüm bunların yanında en çok dikkati çeken kompozisyonda devamlılığın bozulmuş olmasıdır. Buna, yerleştirilen çiniler arasındaki geniş derz dolguları sebep olmuştur.

Piyale Paşa Camii'ne atfedilen ve yurtdışındaki müzelerde sergilenen 11 adet pencere alınlığı mihrap cephesindeki ilk kat pencere ölçüleriyle uyumlu değildir. Pencere alınlıkları, Piyale Paşa Camii'nin ilk kat pencereleri için bir hayli küçüktür. Ölçüleri dışında alınlıklardaki bulut kompozisyonları da camide kullanılan bulut motifleriyle uyum göstermezler. 16. Yüzyıl klasik dönem “İznik Çinisi” özellikleri gösteren bu alınlıklar, başka bir yapıya ait olmalıdır.

Cami, mihrap çinileri ile eşsiz bir güzelliğe sahiptir. Mihrapta dönemin en kaliteli İznik çinileri kullanılmıştır. Her alan için özel tasarlanan kompozisyonlar eşsizdir. Caminin muhteşemliğine mukarnastaki çiniler damga vurmuştur.

Camide son restorasyonda bulunan “elif” harfi ilgi çekicidir. Caminin mihrap cephesinin sağ köşesinden başlayan Cuma Sûresi, doğu cephesinde devam eder, kuzey cephesinde kesilir, batı cephesinde kaldığı yerden devam eder. Batı cephesindeki bu noktada, yazı kuşağı çinilerinin tekrar başladığı yerin sağında, ahşap direğin üzerinde bulunan “elif” harfi çini yazı kuşağını tamamlamıştır.

Camideki diğer süslemeler; kubbe içlerinde, pencere alınlıklarında, pencerelerin çevrelerinde ve duvara uygulanan yazılarda görülen sıva üstü “kalem işleri”, alçı üzerine uygulanan “malakârî” de diyebileceğimiz geometrik geçmeli kalem işleri, minber külahı ve hünkâr mahfilinin ahşap kafeslerinde görülen “edirnekârî” de diyebileceğimiz ahşap üstü kalem işleri ve yazılı- yazısız revzenlerdir.

KAYNAKÇA

- ABAÇ Sadi, **Kasımpaşa'nın Tarihçesi**, Bozkurt Matbaası, İstanbul 1935
- ALARSLAN ULUDAŞ Burcu, “*Piyale Paşa Camii'nin Konumu ve Görsel Kaynaklara Yansıması*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul, 2011
- ALPARSLAN Ali, **Osmanlı Hat Sanatı Tarihi**, YKY, İstanbul, 1999
- ASLANAPA Oktay, **Osmanlı Devri Mimarisi**, İnkılâp Kitabevi, İstanbul 1986
- ASLANAPA Oktay, **Türk Sanatı**, Remzi Kitabevi, İstanbul 2015
- BOSTAN İdris, “*Esaretten Vezarete Bir Osmanlı Kaptanıderyası: Piyale Paşa*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011
- BOSTAN İdris, “*Piyale Paşa*” maddesi, **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 2007
- CANSEVER Turgut, **Mimar Sinan**, Albaraka Türk Yayınları, İstanbul 2005
- ÇETİNTAŞ Sedat, **İstanbul ve Mimarî Yazıları**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 2011
- ÇINAR Hüseyin, “*Piyale Paşa'nın Vakıfları*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011
- ÇOBANOĞLU Ahmet Vefa, ORMAN İsmail, “*Sonsuzluğun Eşiğinde Piyale Paşa Camii*”, **İstanbul'un Renkli Hazineleri Bizans Mozaiklerinden Osmanlı Çinilerine**, editör Ahmet Vefa Çobanoğlu, İstanbul Ticaret Odası Yayınları, İstanbul 2011

- DAŞDAĞ F. Evren, “*Diyarbakır Melek Ahmet Paşa Camii Çinileri*” **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, sayı 45, cilt 12, Bahar- 2013
- DEMİRİZ Yıldız, TANMAN M. Baha, “*Piyale Paşa Külliyesi*” maddesi, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, İstanbul 1994
- DEMİRİZ Yıldız, “*Piyale Paşa Türbesi ve Lahitleri*”, **Piyale Paşa Camii 2005-2007 Restorasyonu**, editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011
- DEVELİ Hayati, “*Mimar Sinan’a ve Eserlerine İlişkin Kaynaklar*”, **Sâi Mustafa Çelebi Yapılar Kitabı Tezkiretü’l- Bünyan ve Tezkiretü’l- Ebniye (Mimar Sinan’ın Anıları)**, hazırlayan Hayati Develi, önsöz Doğan Kuban, Koç Kültür Sanat Tanıtım A.Ş., İstanbul 2003
- DEMİRCANLI Yüksel Yoldaş, **İstanbul Mimarisi İçin Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyahatnamesi**, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 1989
- ERÇAĞ Beyhan, “*İstanbul’daki Bazı Mimar Sinan Camilerinde İç Bezeme Programının Geçirdiği Evreler*”, **Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi**, İstanbul 1997
- FREELY John, **Evliya Çelebi’nin İstanbulu**, çeviren Müfit Günay, YKY, İstanbul 2007
- GERLACH Stephan, **Türkiye Günlüğü 1573- 1576**, editör Kemal Beydilli, Çeviren Türkis Noyan, Kitap Yayınevi, İstanbul 2007
- DEVELLİOĞLU Ferit, **Osmanlıca- Türkçe Ansiklopedik Lûgat Eski ve Yeni Harflerle**, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara 2012
- ILGAZ Nazan, “*İstanbul’a Ait Yapılardaki Kayıp Türk Çinileri*”, **Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yüksek Lisans Tezi**, İstanbul 2015
- İRTEŞ M. Semih, “*Kasımpaşa Piyale Paşa Camii’ndeki Ahşap Üstü Kalem İşleri*”, **Vakıflar Dergisi**, XXI. Sayı, İstanbul 1990

- KURTULMUŞ Burcu, KAYA Hasan Mert, “*Piyale Paşa Camii Haziresi*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, Editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011
- KUBAN Doğan, **Osmanlı Dini Mimarisinde İç Mekân Teşekkülü (Rönesansla Bir Mukayese) 27 Ekim 1956 Tarihli Doçentlik İmtihanında Jürice Kabul Edilen Doçentlik Çalışmasıdır**, Güven Basım ve Yayınevi, İstanbul 1958
- KUT Günay, “*Kasımpaşa; Bir Kültür ve Denizci Şehri*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011
- MATTHEWS Henry, **İstanbul’un Camileri Bursa ve Edirne’deki Camilerle Birlikte**, Scala Publishers Yayınları, İstanbul 2010
- TANMAN M. Baha, “*Piyale Paşa Külliyesi’nin Yerleşim Düzeni ve Mimarisi*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011
- NECİPOĞLU Gülru, **Sinan Çağı: Osmanlı İmparatorluğu’nda Mimari Kültür**, çeviren Gül Çağalı Güven, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2013
- OLGUN Nilgün, “*Piyale Paşa Camii ve Türbesi’nde Gerçekleşen 2005- 2007 Restorasyonu*”, **Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu**, editör M. Baha Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011
- ÖNEY Gönül, **Türk Çini Sanatı (Turkish Tile Art)**, Yapı ve Kredi Bankası Kültür Hizmeti, Binbirdirek Matbaacılık Sanayii A.Ş. Yayınları, İstanbul 1976
- ÖZ Tahsin, **İstanbul Camileri**, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara 1965
- ÖZCAN Abdülkadir, “*Cerbe*”, maddesi, **DİA**, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul 1997

SÜSLÜ R. Özden, URFALIOĞLU Nur, “*Piyale Paşa Camii Mimari Bezemesi*”,
Piyale Paşa Camii 2005- 2007 Restorasyonu, Editör M. Baha
Tanman, İdris Bostan, Gürsoy Grup Kültür Yayınları, İstanbul 2011

SEZER Sennur, **Kasımpaşa**, Heyamola Yayınları, İstanbul 2009

SÖNMEZ Zeki, **Mimar Sinan İle İlgili Tarihi Yazmalar- Belgeler**, Mimar
Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul 1988

ÜÇER Kaya, “*Sanatta Yaratıcı Bir Uygulama Piyale Paşa Camii'nin Elifi*”,
İsmek El Sanatları Dergisi, editör Muhammet Altıntaş, Sayı: 3,
İstanbul 2007

YETKİN Şerare, “*Mimar Sinan'ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni*” maddesi,
Mimarbaşı Koca Sinan: Yaşadığı Çağ ve Eserleri- 1, Vakıflar
Genel Müdürlüğü, Ankara 1988

YENİŞEHİRLİOĞLU Filiz, “*Sinan Yapılarında Çini Kullanımı*”, **Vakıf Haftası
Dergisi**, sayı 6, Ankara 1989

YENTÜRK Burhan, **Tarihi ve Kültürüyle Kasımpaşalıyız**, Kitabevi Yayınları,
İstanbul 2006

www.sozluk.gov.tr

www.dzkk.tsk.tr

www.tkgm.gov.tr

www.beyoglu.bel.tr

www.diyenet.gov.tr

www.muratdursuntosun.wordpress.com

www.fsmvü.edu.tr

www.yok.gov.tr

www.ismek.org

www.dergipark.gov.tr

www.mfa.org

www.gulbenkian.pt

www.hurriyer.com.tr

www.aa.com.tr

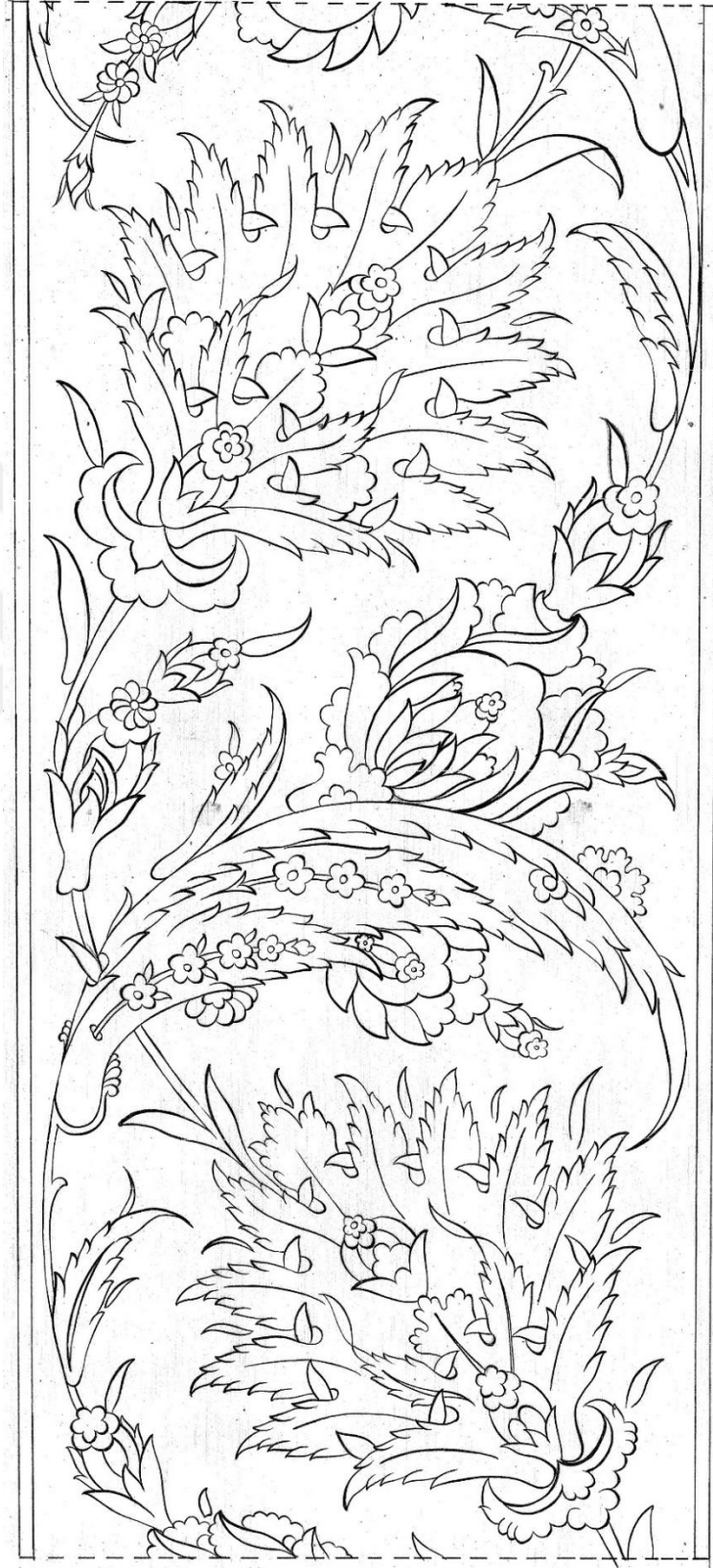
www.smb.museum



EK 1

ESER ÇALIŞMALARI

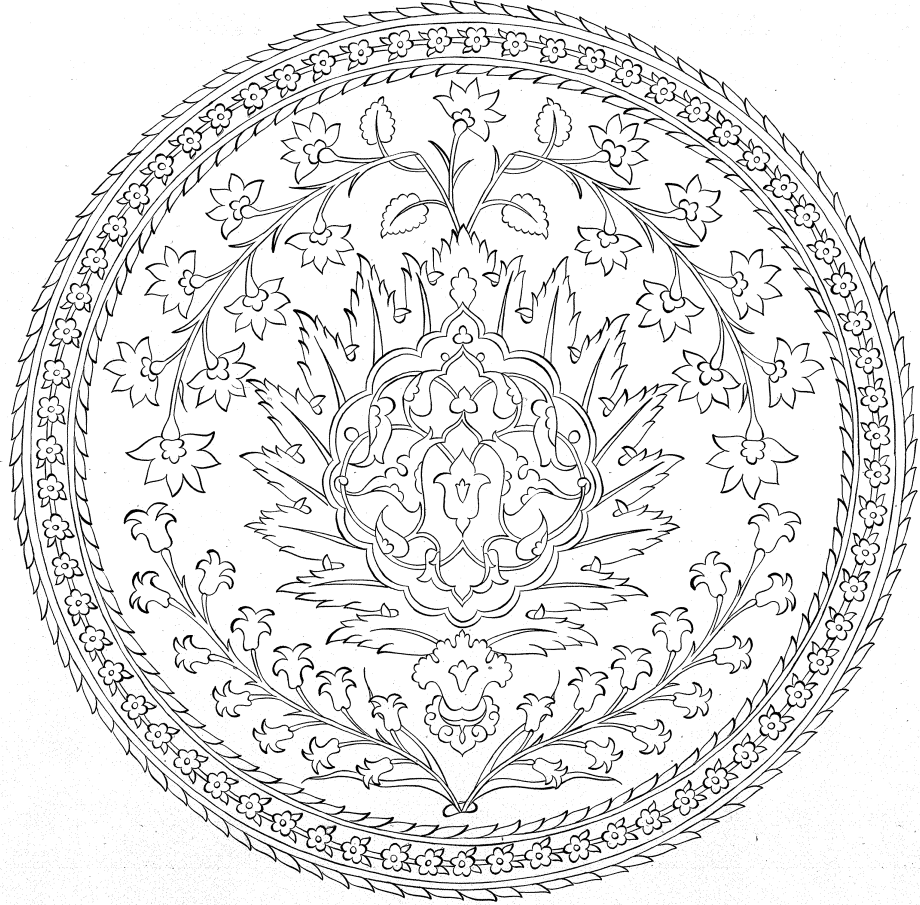
“Piyale Paşa Camii Çinileri” isimli tez çalışması kapsamında mihrap çinileri kompozisyonlarından ikisi birebir ölçüleriyle çalışılmıştır. Bunlardan ilki 30,5 cm x 31,5 cm ölçülerine sahip karoların oluşturduğu mihrabın dıştan içe ikinci bordürü olan hatai üsluplu kompozisyon” diğeri 35,5 cm x 35,5 cm ölçülerine sahip kare karoların oluşturduğu hatai ve natüralist üslubun bir arada kullanıldığı niş kompozisyonudur. Nişteki sonsuzluk hissi veren bu kompozisyondan yola çıkılarak bir de tasarım yapılmıştır. Bu tasarım için nişin derinliğine ithafen en uygun formun tabak olduğu belirlenmiş ve 40 cm çapında tabak kompozisyonu tasarlanmıştır.



Şekil 68 Birebir çalışılan dıştan içe ikinci bordür



Şekil 69. Birebir çalışılan niş kompozisyonu



Şekil 70 Niş kompozisyonundan yola çıkılarak tasarlanan 40 cm çapındaki tabak

EK 2

KUŞAK YAZISI ÇİNİLERİNİN FOTOĞRAFI



Fotoğraf 90 Kuşak yazısı çinileri