

VASAD

Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi
Sayı/Issue: 3
Sayfa / Page: 161-178
Yaz / Summer, 2019

Geliş/Received: 26.04.2019 | Kabul/
Accepted: 17.05.2019
Makale Bilgisi / Article Info :
Araştırma Makalesi / Research Article



Mesut GÜL



0000-0001-5270-7161



mesutgulden@yahoo.com



Van Yüzüncü Yıl
Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk İslam Sanatları A.B.D
Doktora Öğrencisi

**MİMAR SİNAN'IN BEZEME DÜNYASINDA GÜNEY ETKİLİ ABLAQ
TEKNİĞİNE ŞEHZADE CAMİ ÜZERİNDEN BİR BAKIŞ | MİMAR SİNAN'S
SOUTH EFFECT IN THE WORLD OF DECORATION A GLANCE ON ABLAQ
TECHNIQUE, ŞEHZADE MOSQUE**



“Yeni bir şey yapmak istiyorsanız, bildiklerinizi baş aşağı çevirin.”

Kamil Fırat

Öz

Mimar Sinan, klasik Osmanlı döneminde mimarlık tarihinin bilinen en önemli temsilcilerindedir. Mimar Sinan hakkında hazırlanan çalışmaların önemli bir kısmı mimarlık alandandır. Sinan'ın süsleme anlayışına yönelik detaylar ise mimari yapıları konu alan çalışmalara oranla kısıtlıdır. Mimar Sinan ilgili yapılan yayınların sayısı, onun arka planda, özellikle detaylarda yatan bilinmeyenlerinin araştırılması noktasında engeller oluşturmaktadır. Bu olgu, Sinan'ın mimarlık alanındaki bilgi birikimi dışında, ortaya koyduğu süsleme anlayışına bakışı da etkilemektedir.

Mimar Sinan'ın Osmanlı coğrafyasının birçok bölgesinde bulunmuş olması, onun farklı sanatsal ve kültürel etkileri gözlemlemesini mümkün kılmıştır. Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemlerinde İran ve Suriye'ye giden Sinan, Suriye ve çevresindeki mimari ve süsleme repertuarını görme fırsatı

bulmuştur. Sinan'ın güneyde gözlemediği süslemelerin bir türü de ‘‘ablaq’’ sslemeleridir. Bu tekniğin bir yansımaları olan şehzade Camii avlu pencere alınlıklarındaki ablaq süslemelerin kökeni, kullanım alanı ve şekli bu çalışmanın çerçevesini oluşturmaktadır. Caminin avlu pencere alınlıklarında ablaq süslemeye yer verilen 24 pencere alınlığı incelenmiştir. Sinan'ın eserinde kullandığı güney etkili ablaq tekniğinin yapı süsleme programındaki yeri, kkeni ve sslemesinin değerlendirmesine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mimar Sinan, şehzade Camii, Ablaq Tekniği, Gney Etkisi, Süsleme.

Abstract

Mimar Sinan is one of the most important representatives of the history of architecture in the classical Ottoman period. An important part of the studies about Mimar Sinan is from the architectural field. The details of Sinan's ornamentation approach are limited compared to the studies on architectural structures. The number of publications related to Mimar Sinan constitutes obstacles in investigating the unknowns in the background, especially details. This phenomenon also influences the views on Sinan's ornamentation, as well as his knowledge of architecture.

The fact that the presence of Mimar Sinan in many parts of the Ottoman geography made it possible for him to observe different artistic and cultural influences. Sinan visited Iran and Syria during the reigns of Yavuz Sultan Selim and Suleiman the Magnificent. He had the opportunity to see his repertoire of architecture and decoration in Syria and its surroundings. One type of ornaments observed by Sinan in the south is the technique of ablaq. The origin, usage area and shape of the ablaq ornaments in the courtyard window pediments of şehzade Mosque, which is a reflection of this technique, constitutes the framework of this study. 24 window-pediments containing ablaq ornaments in the mosque's courtyard has been studied. Evaluations about the place, origin and ornamentation in the building decoration structure of Sinan's southern effective ablaq technique used in his work were included in the study.

Keywords: Mimar Sinan, şehzade Mosque, Ablaq Technique, South Effect, Ornamentation.

Giriş

Mimar Sinan, klasik Osmanlı döneminde mimari deha olarak yer aldığı ağı aşmış, mimarlık tarihinin bilinen önemli temsilcilerindedir. Hakkında birçok yazıyla karşılaştığımız Sinan hakkında zikredilen tekrarlar, onun arka planda, özellikle detaylarda yatan bilinmeyenlerinin araştırılması noktasında engeller oluşturmaktadır. Bu olgu, Sinan'ın mimarlık alanındaki bilgi birikimi dışında, ortaya koyduğu süsleme anlayışına bakışı da etkilemektedir.

Sinan'ın, camilerinin sembolik özellikleri üzerine yeterince çalı-

şılmadığı dikkat çekmektedir. Yapılan çalışmaların çoğunda, mimarbaşının üslupsal evrimi ve plan tiplerinin sınıflandırılmasına öncelik verilmiştir (iek ve Harmankaya, 2018: 3).

Mimar Sinan'ın, Hassa Mimarlar Ocağının başında bulunduğu 1538-1588 yılları, Osmanlı mimarlığının yapı etkinliğinin en yoğun olduğu döneme rastlamaktadır (Ahunbay, 1988: 531). Sinan'ın eserlerinde süslemenin ancak mimariyi destekleyecek ölçüde tutulduğu, bu nedenle aşırılığa kaılmadığı gözlenir. Renkli taş süslemelerde de mimari unsurları gölgelememiş ve belirli ölçüleri aşmayacak şekilde kullanılmıştır (akmakoağlu, 1983: 1-12; Vardar, 2014: 105). Buna karşın Sinan'ın yapılarında bezemenin öne çıkmadığı yerler vardır (Demiriz, 1988: 470). Buradaki “öne çıkmayan” ifadesi süslemenin yapıyı ezmeden, bir uyum içinde olmasından dolayı gözü yormayacak şekilde işlenmesini anlatmaktadır.

Sinan'ın bazı yapılarında dış görünüşteki sadelik prensibinin büyük ölçüde dışına çıkılmıştır (Demiriz, 1988: 466). Tasarım kodlarının arkasında ihtiyaca yönelik mimari kalıpları aşan dini, kültürel ve siyasi pek çok sembolik unsur bulunduğu anlaşılmaktadır (iek ve Harmankaya, 2018: 21).

S. Elliot'a göre, her yeni ve önemli sanat eseri, bizleri kendinden önceki sanat yapıtlarını yeniden yargılamaya zorlar. Her yapı, konstrüksiyon, mantık ile mimari düşünce üçlüsünden oluşur. Mimari düşünce” bir anlatım olgusudur; yapı, pratik görevlerinin yanında bir şeylere gönderme yapmalıdır (Erkman, 1988: 625).

Yavuz Sultan Selim döneminde Anadolu'dan Yeniçeri olarak devşirilen Sinan, asker ve piyade olarak aldırın Savaşı'na gider. Tebriz'de İran tezyinini görmüş olması muhtemeldir. Kendisinde bahsettiğimiz felsefenin ilk kıvılcımları burada başlamış olabilir. Yavuz Sultan Selim ile Halep, şam ve Kahire savaşlarında Arap mimarisinde tezyini inceleme imkanı bulmuş olması, biyografisinden aktarılmaktadır (Ramazanoğlu, 1995: 2; Sönmez, 1988: 31; Akozan, 1988: 44-49). Ayrıca Kanuni Sultan Süleyman mimarı Sinan'ı Arabistan ve İran'a bölgenin mimarisini öğrenmesi için göndermiştir (Günther, 2011: 228).

Mimar Sinan yüzyılların malzeme ve yapım tekniği konusundaki birikimini kalıcı ve güçlü strüktürler yapmak için yeniden yorumlayarak uygulamıştır (Ahunbay, 1988: 538). Sinan, her büyük usta gibi kendinden önceki birikimi özümseyip, yeniden yoğurup norm olma mükemmelliğine erişirmiştir (Erkman, 1988: 627-628).

Sinan bununla ilgili; “*Arap ve Acem ülkelerinde gezip tozdum. Her saray kubbesinin tepesinden ve her harabe köşesinden bir şeyler ka-*

parak, bilgi ve görgümü arttırdım.” der (Saatçi, 2014: 427).¹ Çalışma, Sinan’ın süsleme dünyasına ait bakış açısını Şehzade Camii üzerinden yapılan gözlemler ve değerlendirmeler üzerinden farklı bir perspektifle yorumlanmasını amaçlamaktadır.

Şehzade Camii

Kanuni Sultan Süleyman’ın genç yaşta vefat eden oğlu Şehzade Mehmed’in naaşı, ölümünden hemen sonra inşa edilen türbesine gömülmüştür. Kanuni, Şehzade Mehmed’in anısını ebedileştirmek amacıyla bir külliye yapılmasını emretmiştir (Saatçi, 2014: 429). Şehzade Mehmed’in anısına inşa edilen bu anıtsal külliye, Beyazıt’tan Edirnekapı’ya çıkan cadde üstünde bu yapı nedeniyle Şehzadebaşı diye anılan mevkide yer alır. İnşasına 950 Rebülevvelinde (Haziran 1543) başlanmış, ilk olarak Şehzade Mehmed’in gömüldüğü türbe tamamlanmış, 1 Rebülevvel 951’de (23 Mayıs 1544) temeli atılan cami 955 Recebinde (Ağustos 1548) ibadete açılmıştır (Orman, 2010: 483). Kimi kaynaklar, külliyenin bu anıtsallığının Şehzade Mehmed’in gerçekleştirilemeyen hükümlerine gönderme yapmasının yanında, şehzadenin annesi Hürrem Sultan’ın da imtiyazlı statüsüne işaret ettiği iddia etmektedir (Hürel, 2016: 429-431).

Şehzade Camii, Mimar Sinan’ın ilk yaptığı Selâtin cami olma özelliğini taşımaktadır. Harim kısmında son derece dengeli olan planda dört yarım kubbe ile desteklenen merkezi kubbe, dört büyük ayak üzerindeki sivri kemerlere oturmuştur. Kubbe pandantiflerle geçilmiş ve mekanda oluşan köşelerde birer küçük kubbe ile üst örtü tamamlanmıştır. Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmış, yarım kubbelerde mukarnas dolgular kullanılmıştır. Mekânda köşelerde birer küçük kubbe ile üst örtü tamamlanmıştır. Sinan, ana akslara yerleştirdiği girişlerle daha ilk adımda kuvvetle hissettirdiği mekân bütünlüğünü, mahfil ve galeri gibi ara unsurları küçültüp süslemeyi standart ölçülerde kullanarak daha da güçlendirmiştir. Bu yapıda kendine özgü piramidal örtü düzeninin ilk örneğini sunan Sinan, örtü sisteminin en önemli destek unsurları olan payandaları son derece akılcı bir çözümle revaklı galerilerin içine gizlemiştir (Orman, 2010: 484). Ortasında şadırvanın bulunduğu avlu, oniki sütun üzerine yerleştirilmiş onaltı kubbe ile örtülmüştür. Avlu kısmına üç kapıdan girilmektedir. Kuzeyden, doğudan ve batıdan avluya açılan kapılar anıtsal boyuttadır. Pencere alınlıkları dışında sade tutulan avlunun dış cepheleri de sade tutulmuş ve abdest almak için çeşmelere yer verilmiştir. Avluyu oluşturan revakların

1 Bakınız Sai Mustafa Çelebi. (1988). Tezkiretü’l Bünyan (Mimar Sinan’ın Kendi Ağzından Hayatı ve Eserleri), Binbir Direk Yayınları.; Sai Mustafa Çelebi. (2003). Yapılar Kitabı Tezkiretü’l Bünyan ve Tezkiretü’l Ebniye (Mimar Sinan’ın Anıları), Koçbank Yayınları, İstanbul.

zarafeti, şehzadenin gençliğine atıf yapar gibidir (Fırat, 2017: 39), (Şekil 2-3). Avlu duvarlarındaki, sivri kemerli pencere alınlıklarında renkli alçılı, soyut bitkisel ve geometrik desenler, 16. yüzyıl özelliklerini taşımaz (Fırat, 2017: 434).²

Şehzade Camii'nin iki minaresi; Osmanlı camilerinde olmadığı kadar farklıdır. 18 köşeli olan iki minare, estetik ve zarafetleriyle doğulu olan geleneksel motiflerle bezenmiştir (Fırat, 2017: 41). Döşemelerde renkli taşlarla yapılan bezemeler, cami avlu girişlerinde, son cemaat yeri giriş eksenlerinde dikkati çekmektedir. "Müdevver şemse mermer", "şemse döşeme somaki mermer" olarak anılan büyük yuvarlak taşların antik yapılardan devşirilen eski kırmızı ve yeşil porfir diskler olduğu anlaşılmaktadır (Ahunbay, 1988: 533).

Sinan, inşa ettiği Şehzade Camii ile Türk mimarisinin gelişiminin tamamlandığı düşünülmektedir. Kubbenin mekânsal bütünlükte geldiği yer ilk defa Şehzade Camii'nde küçük ölçüde tatbik edilmiş oldu, onun için Sinan bu eserine "*çıraklık*" isimdir der (Akurgal, 1944: 375; Ökten, 2017: 16). Şehzade Camii'nin ardılları olan anıtsal eserlerde hem mimari hem süsleme teknikleri gelişimini sürdürmektedir.

Şehzade Camii Ablağ Tekniğı Kullanımı

Taş süslemenin, Gazneli, Zengi ve Memlük gibi, Anadolu dışı Türk sanatında köklü bir geçmişinin olduğu görülmektedir (Cimilli, 1966: 2). Taş süsleme içerisinde kullanılan teknikler; oyma, kabartma, kazıma, boyama ve kakma teknikleridir. Aynı kültür ve coğrafya çevresinde gelişen teknikler bir süreklilik de oluşturmaktadır.

Almaşık teknik, aşağıdan yukarıya doğru ardışık olarak sıralanan farklı malzeme dizileriyle oluşturulmuş duvardır. Genellikle, taş ve tuğla ile örülü olan almaşık duvar örgüsü taş/taş almaşıklığı olarak antik dönemde, M.Ö. 4. yüzyıldan bu yana görülmektedir. Helenistik ve Roma döneminde çok rastlanan çeşitli düzenlerde taş/taş almaşıklığı kullanılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2001: 18; Aktuğ Kolay, 1999: 18). Almaşık tekniğın farklı malzemelerin ardışık dizilimi dışında, bu yüzeye motiflerin işlenmesiyle farklı bir boyut kazandırılmıştır.

İslamiyet mimarisinde görülen renkli taş, "*Ablağ*" terimi ile tanımlanmakta ve iki farklı renkteki malzemeden yapılan süsleme olarak açıklanmaktadır. Ablağ tekniğinde, geometrik desenler ya da çiçek motif-

2 Bakınız Sönmez, Z. (1988). Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul; Kuban, D. (2007). Osmanlı Mimarisi, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul; Aslanapa, O. (2005). Osmanlı Devri Mimarisi, İnkılap Yayınları, İstanbul.

leri taşa oyulur ve ileri renkli alıyla doldurulur. Bu tür süsleme Şam'daki anıtsal yapıların iç mekan duvarlarında, avlunun cephelerinde ve sivil mimaride grlmektedir. Halep'te ablaq "izgili taş" anlamına gelmektedir. Bu tarz siyah-beyaz taş işçiliğine batılı araştırmacılar tarafından bu isim verilmiştir (Rabbat, 1995: 199; Jasser, 2002: 309; Gl, 2015: 17). Yukarıda belirtilen ablaq, motiflerin taşa oyulması ve ilerinin renkli sıvayla doldurulması yönüyle almaşık teknikten ayrılmaktadır. Sadece iki farklı malzemenin birlikte kullanımının yanı sıra motif ve kompozisyonun oyma tekniğiyle işlenmesinin sonucu ablaq tekniği oluşmaktadır. Bu teknik farklı bir versiyon ile Diyarbakır eserlerinde karşılaşılmaktadır. Diyarbakır'da mimari malzemenin oyulmaya elverişli olmamasından dolayı bazalt üzerine cas boyama ile motifler işlenmektedir.

Mimar Sinan'ın ıraklık eseri denilen caminin bezemeleri kendinde özgü üslup taşır. Şehzade Camii, 16. yüzyıldan sonra sadeleşme eğilimi gösteren Osmanlı mimarisi ve Sinan'ın diğer camilerinde gördüğümüz yılın süsleme anlayışının dışında bir gelişme göstermiştir (Ekizler Sönmez, 2005: 39).

Mimar Sinan'ın süslemelerinde malzeme kullanım anlayışı, günümüze dek çok fazla araştırılmayan bir konudur. Araştırmalar genelde mimari form ve konstrüksiyon özellikleri üzerinde yoğunluk kazanmıştır. oğunluğu batılı araştırmacıların ürünü olarak karşımıza çıkan bu incelemelerde, yoğunluk kubbe formu kaynağının araştırılması üzerinde toplanmaktadır (Eri, 1988: 114). Malzeme kullanım anlayışında Sinan'ın yapılarında çok uyguladığı bir prensip de farklı renk ve dokuda çeşitli malzemeler kullanmak yerine, aynı malzemeye ışık-gölge oyunları ile çeşitli zenginlikler getirmek olmuştur (Eri, 1988: 177). Şehzade Camii süsleme programlarında uygulanan dikkat çekici tekniklerden birini "ablaq tekniği" oluşturmaktadır.

Selçuklu dönemi yapılarını, dekoratif anlamdaki taş işçiliğinin çok yakından tanınmasına rağmen, eskiye kr krne uyarlamak ve taklit etmekten çok kendi sentezlerine değer vermiştir (Eri, 1988: 117). Fakat Mimar Sinan'ın denetiminde inşa edilen Güneydoğu Anadolu ve Suriye'deki yapılarında, yöresel geleneklerin etkisiyle iki renkli taş kullanılarak almaşık teknik uygulamasına gidilmiştir (Ahunbay, 1988: 534). Fakat Mimar Sinan'ın başkentte inşa ettiği eserlerde Suriye'de yerel bir tekniği tercihi, Doğu ve Güneydoğu'da denetiminde inşa edilen yapılardaki tutumdan farklıdır.

Şehzade Camii ablaq süslemeleri, avlu kısmında harim cephesi dışındaki tüm cephelerdeki pencerelerin alınlıklarında yer almaktadır. Avluya  yönden geçit veren kapılar bu süslemelerin uygulamasının dışında

tutulmuştur.

şehzade Camii'nde kullanılan ablaq süslemelerin uygulaması hakkındaki tespitlere geçmeden önce bahse konu süslemeler hakkında şimdiye kadar yapılan incelemelere değinmek gerekmektedir. Yapılan çalışmalarda farklı tekniklerle isimlendirme ve buna bağlı olarak süslemenin farklı malzemelerden oluştuğunu, tekniğin kökenin bilinmeden süslemelerin tanınması yapılan genel yanlışlardır.

Ahunbay'a göre, caminin avlu revak ve yan cephe kemerlerinde iki renkli taş kullanılarak (beyaz, kırmızı), renkli etki güçlendirilmiştir. Kemer taşlarında yaygın olarak kfeki taşı kullanılmıştır (1988: 536).

Ekizler, Süleymaniye Camii'nin avlu ve harem (harim) pencere alınlıklarında şehzade ve Selimiye camilerindeki gibi kalem işleri bulunmadığını söylemektedir Süleymaniye Camii'nde kalem işi bezemeli pencere alınlığı bulunmazken, şehzade Camii'nde sadece avlu pencerelerinin alınlıkları kalem işi geometrik süslemeli denilmektedir (2005: 41-44).

Papila, süsleme programının oluşmasında en önemli rolün süslemenin oluşturucu malzeme ve malzemeye bağlı teknik olgusu göz önüne alınarak ifade etmektedir (2006: 362). şehzade Camii'nde her kubbe altında iki dikdörtgen sveli pencere açılmış, üzerlerine malakri tekniğiyle süslenmiş sivri kemerli alınlıklar yerleştirilmiştir (Papila, 2006: 386).

Erçağ, yapılan restorasyon sırasında mihrap duvarındaki pencerelerin alınlıklarında ve aralarında mimari elemanı yanlış algılamamıza neden olan mevcut bezemelerin bulunduğunu belirtmektedir. Yapılan restorasyon çalışmaları sırasında bu bezemelerin altından, yapı elemanlarının formuna daha uygun nitelikteki klasik devir nakışları bulunmuştur (1991: 215).

Demiriz'e göre, avlu pencere alınlıklarında farklı bir teknik uygulanmıştır. Düz yüzeyli kabartma gibi görünen süslemelerde, oyulmuş alanların renkli bir malzeme ile doldurulmuş olması kuvvetle muhtemeldir (1988: 468). Alçı ile sıvanmış bir yüzeyin belli bir desene göre oyulması ve çukur kısımların renklendirilmiş alçı ile doldurulmasıyla elde edilen bu süslemeyi özellikle pencere alınlıklarında bulunmaktadır. şehzade Mehmed Camii'nin avlu pencerelerinde bu teknikte geometrik bezemeli alınlıklar bulunmakta, ancak dış hava şartları bunların bozulmasına neden olmuştur (Demiriz, 1988: 473).

Yukarıda araştırmacıların tespitlerine baktığımızda Ahunbay'ın renkli taş (kırmızı-beyaz) teknik ve Papila'nın malakri tekniği uygulandığı tespitleri yüzeysel bir gözlem sonucudur. Ekizler'in tezinin ilk kısımlarında kalem işi ve sonrasında taş oyularak renkli taş tekniği uygulandığı

tespiti yanlış olmakla birlikte, “bu uygulamalar fark ettik ki kalem işi olmayıp kompozisyon taşın oyulmasıyla oluşturulmuştur. Oyulan boşluklar alçı ve mermer ile doldurulmuştur” (Ekizler Sönmez, 2005: 48). Bu tespit malzeme-teknik açısından doğrudur.

Papila, süslemeler ile ilgili de sadece geometrik süslemelerin bulunduğunu belirtmektedir. Fakat B grubunda bulunan 4 pencere alınlığında aşağıda görüldüğü gibi bitkisel süslemeye yer verildiği görülmektedir. Ayrıca Ercan’ın restorasyon sonucunda ortaya çıkartılan süslemeler olarak belirttiği düzenlemeler çalışmaya konu edilen süsleme programıdır. Demiriz ise malzeme-teknik hakkında net ifadeler ortaya koymakta fakat kökeni hakkında herhangi bir bilgi sunmamaktadır.

Ercan’ın (1991), restorasyon öncesinde pencere alınlıklarında farklı bezeme düzenlemelerinin yer aldığı ve temizlendiğinde özgün süsleme programının ortaya çıkartılmıştır. Fotoğraflardan alınlıklarda çatlaklar ve kopmalar olduğu tespit edilmiştir. Soluk renkteki düzenlemelerde, restorasyon ile sağlamlaştırma ve tamamlama işlemleri yapıldığı tespit edilmiştir.

Şehzade Camii avlu revaklarında yer alan pencere alınlıkları süslemelerine daha sonra eklemeye yapıldığı anlaşılmaktadır. Creswell’in Harvard Üniversitesi Güzel Sanatlar Kütüphanesi’nde yer alan fotoğraflarında yapının 19. yüzyılın sonuna kadar özgün hali ile geldiği (neg. EA.CA.7113, neg.EA.CA.7114, neg.EA.CA.7115, neg.EA.CA.7116) anlaşılmaktadır.

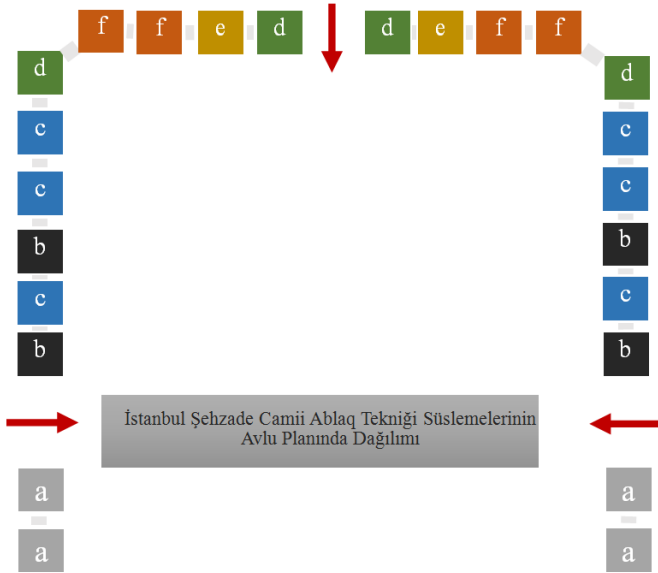


Fotoğraf 1: Creswell Arşivi, Harvard Üniversitesi Güzeli Sanatlar Kütüphanesi.
(neg.EA.CA.7113, neg.EA.CA.7114, neg.EA.CA.7115, neg.EA.CA.7116).

Mimaride genellikle süslemenin yerini, mimari elemanlar belirler ve bu süslemeler mimari elemanların belirlediği alanın dışına taşmadığı gibi bu elemanların dış hatlarına göre de biçimlenir (Yenişehirlioğlu, 1982: 30).

şezade Camii avlu pencere alınlıklarında da süsleme programı tüm yapıda görülen simetri anlayışına uygun düzenlenmiştir. Mihrap doğrultusunda ½ simetri ile yapılan süslemeler aşağıdaki grafikte açıkça görölmektedir. Avlu revaklarında kubbe ile örtölü her birimin içinde ikişer pencere düzenlemesi yer almaktadır.

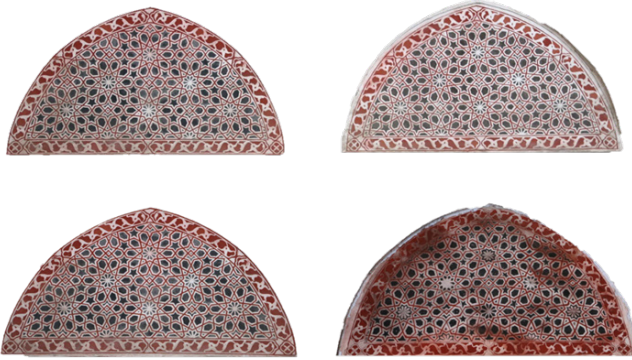
Caminin avlu revaklarında 24 pencere alınlığı yer almaktadır (şekil 2-3). Süsleme programı, kendi içinde 6 grup oluşurmaktadır. Bunlardan 5'i geometrik, 1'i bitkisel karakterlidir. Süsleme türüne göre yapılan sınıflandırmadan sonra aynı kompozisyonun kullanıldığı uygulamalar kendi grupları içerisinde değerlendirilmiştir. Her grup kendi içerisinde ardışık olarak negatif-pozitif biçimde işlenmiştir. Yani bir pencere alınlığı yüzeyinde süsleme oyma tekniğiyle işlenmiş ve bu boşluklar farklı renkte malzeme ile doldurulmuşken, diğerinde zemin oyularak kompozisyon kabartılmış ve zemin kısmında farklı malzeme kullanılmıştır. Bu yöntem süslemelerin farklı algılanmasını sağlamaktadır.



Őekil 1: Őehzade Camii avlusu ve pencere alınlık sűslemelerinin dağılımları

A Grubu

Geometrik karakterli 4 pencere alınlığından oluŐan grupta, kırıklı hatların birbirini kesmesiyle on kűşeli yıldız motifleri oluŐmaktadır. Yıldız kűşelerinin arasına yerleŐtirilen altıgenler ongen form oluŐturmaktadır. Yıldız dűzenlemelerinin keŐiŐtiđi kısımlarda beŐ kűşeli yıldız ve ok ucu motifleri sonuĉ odaklı formlardır. Sonsuzluk ilkesi ile kurgulanan dűzenleme alınlık iĉinde bir kesit olarak yer almaktadır. Dođu 1, Dođu 2, Batı 7 ve Batı 8’de yer alan dűzenlemelerde alĉı zemin űzerine oyulmuŐ ve motifler yeŐil renk alĉı ile doldurulmuŐtur. Geometrik sűsleme kırıklı hatlar kırmızı harĉ ile doldurulmuŐtur. Alınlıkta yer alan geometrik kompozisyonu bitkisel sűslemeli ve kartuŐlara ayrılmıŐ bir bordűr çevrelemektedir. Rumilerin iŐlendiđi bordűr kısmının zeminini kırmızı renk harĉ ile doldurulmuŐtur.

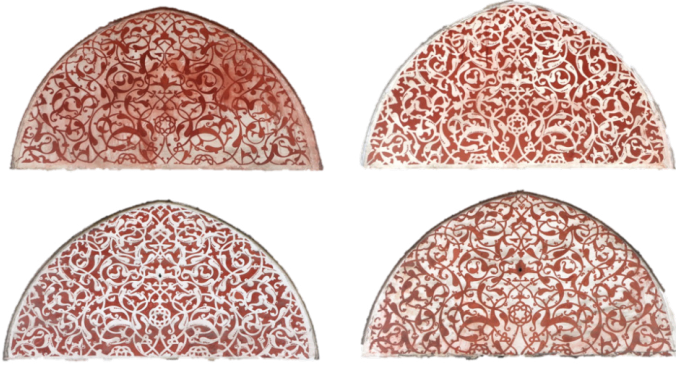


Fotoğraf 2: Doğu 1, Doğu 2, Batı 7 ve Batı 8 pencere alınlıkları

B Grubu

Bitkisel karakterli 4 pencere alınlığından oluŐan bu grupta, $\frac{1}{4}$ simetri kuralına gűre motifler iŐlenmiŐtir. Orta eksen yıldız motiflerinden çıkan kıvrık dallar rumilerle zenginleŐtirilmiŐtir. Ŭzengi hattındaki yarım yıldız motifleri ve bitkisel motifler, kompozisyonun $\frac{1}{2}$ sinin alınlığa iŐlendiđi anlaŐılmaktadır. Kıvrık dalların orta ekseninde keŐiŐiminde altı kűşeli yıldız iŐlenmiŐtir. Yıldız kollarının iki yűne yarım daireler ile birleŐmesiyle altıgen motifler oluŐturulmuŐtur. Kıvrık dallar yıldız motiflerinin yanı sıra boğumlar ve dűđűmlerle zenginleŐtirilmiŐtir. Dođu 3 ve Batı 6’da motifler oyularak kırmızı renkli harĉ ile kompozisyon oluŐturulmuŐtur. Dođu 5 ve Batı 4’te ise motif kabartılarak zemine renkli harĉ doldurulmasıyla kom-

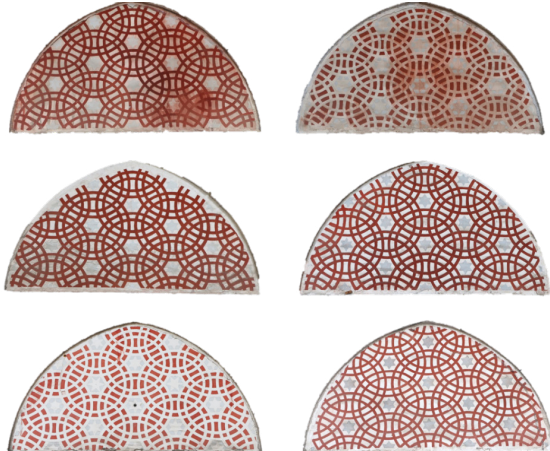
pozisyon oluşturulmuştur. Doğu 5 ve Batı 4'te zemin oyulmuş ve motifler kabartılmıştır. Rumi motiflerine alçı süsleme detaylarında rastlanan işçilikte oyuntular kırmızı renkte harç ile doldurulmuştur. Doğu 3'teki alınlıkta kırmızı renkte harçta akmalar mevcuttur.



Fotoğraf 3: Doğu 3, Doğu 5, Batı 4 ve Batı 6 pencere alınlıkları

C Grubu

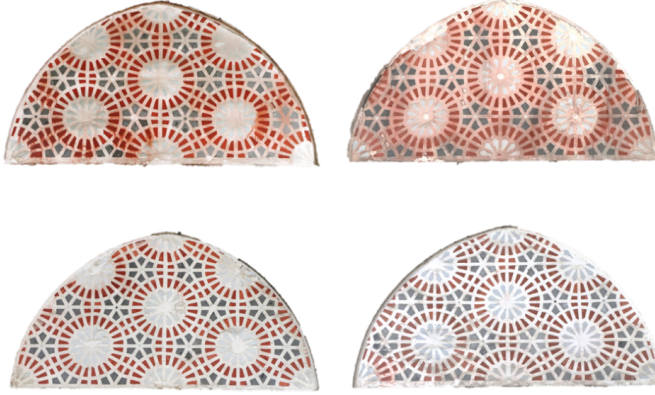
Geometrik karakterli 6 pencere alınlığından oluşan grupta, i içe iki dairesel motif ve bu daire motifinin etrafında 6 kez tekrarlanmasıyla meydana gelen sonsuz kompozisyonda merkezde altıgen motifler oluşmaktadır. Sonsuzluk ilkesi ile kurgulanan düzenleme alınlık içinde bir kesit olarak yer almaktadır. Altıgen formlar içine altı köşeli yıldız motifleri işlenmiştir. Doğu 4, Doğu 7, Batı 2 ve Batı 5'de altı köşeli yıldız mermer iken, Doğu 6 ve Batı 3'te altı köşeli yıldız ile altıgen arasında kalan eşkenar dörtgen kısımlara mermer kakılmıştır. Doğu 4'teki pencere alınlığında kırmızı renkteki malzemede akmalar mevcuttur.



Fotoğraf 4: Doğu 4, Doğu 6, Doğu 7, Batı 2, Batı 3 ve Batı 5 pencere alınlıkları

D Grubu

Geometrik karakterli 4 pencere alınlığından oluşan grupta, kırık hatların yatay ve dikey yönde keşişmesiyle meydana gelen kompozisyonda mavi harç, beyaz mermer ile kırmızı harç kullanılmıştır. Yatay ve dikey hatları iki yönde 45°lik açıyla kesen hatlar arasında altıgen formlar oluşmaktadır. Altıgen form içine işlenen daire motiflerinin merkezinden çıkan ışınlar oniki köşeli yıldız motifleri oluşturmaktadır. Oniki köşeli yıldız motiflerinin beyaz mermer ve daireler arasında oluşan altıgenlerde mavi harç kullanılmıştır.



Fotoğraf 5: Doğu 8, Kuzey 4, Kuzey 5 ve Batı 1 pencere alınlıkları

E Grubu

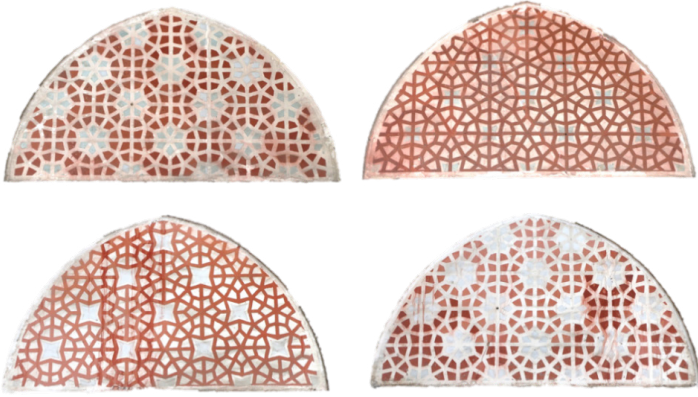
Geometrik karakterli 2 pencere alınlığından oluşan grupta, dairesel motifin etrafında eşit aralıklarla 6 daire motifinin tekrarlanmasıyla meydana gelen kompozisyonda merkezde altı köşeli yıldız motifleri yer almaktadır. Sonsuzluk ilkesi ile kurgulanan düzenleme alınlık içinde bir kesit olarak yer almaktadır. Altı köşeli yıldız motifleri mavi harç ile işlenmiştir. Dairelerin keşişmesiyle aralarda kalan kısımlar kırmızı harç ile doldurulmuştur.



Fotoğraf 6: Kuzey 3 ve Kuzey 6 pencere alınlıkları

F Grubu

Geometrik karakterli 4 pencere alınlığından oluşan grupta, kırık hatların yatay ve dikey yönde keşişmesiyle meydana gelen kompozisyonun keşişim noktaları baz alınarak dairesel formlarla zenginleştirilmiştir. Bitişik olarak yer alan daire formlarının arasında kalan kısımda dört köşeli formlarla tamamlanmıştır. Dairesel formların merkezinde altı köşeli yıldız formları yer almaktadır. Kuzey 1 ve Kuzey 8’de altı köşeli yıldız motifi beyaz mermer ile oluşturulmuştur. Kuzey 2 ve Kuzey 7’deki pencere alınlıklarında ise beyaz mermerin kakıldığı dörtgenler motifi oluşurmaktadır.



Fotoğraf 7: Kuzey 1, Kuzey 2, Kuzey 7 ve Kuzey 8 pencere alınlıkları

şehzade Camii’nde incelenen 24 avlu pencere alınlığında geometrik ve bitkisel süslemeler sonsuz bir kompozisyonun kesiti şeklinde-dir. Pencere alınlıklarında süslemeler simetrik yerleştirilmesinin yanında motifin oyma veya kabartma tekniğinde işlenmesi açısından da simetrik yerleştirilmiştir. Beyaz harç üzerine kırmızı renk harç yoğunlukta olmak üzere ve mavi ve yeşil renk de kullanılmıştır. Mermer malzemenin kullanıldığı alanlar genellikle yıldız kolları ve dörtgen formların oluşturduğu motiflerdir. Örneklerde sadece A grubunda yer alan alınlıklarda bordür kullanılmıştır. Bu grup, diğer pencere alınlıklarına göre kuzey ve güney avlu kapılarının güneyinde, yani harime yakın kısımda yer almaktadır. Avlu revaklarında yer alan pencere boyutlarıyla dış cephe ve iç mekan pencere alınlıkları eř boyutta tutulmuştur. Pencere alınlıklarında kemer içindeki düzenleme, silmeler ve aħřap pencere kanatları birbirini tekrar etmektedir. Mimar Sinan’ın her eserinde yenilik ve deneyimsel yaklaşımını pencere alınlarındaki çeşitlilikten dolayı da söylenebilir.

Sonuç

Şehzade Camii'nde Anadolu Selçuklu mimarisinin süsleme düzenleri yüzeylerde kendini belli eder. Şehzade Türbesi'ndeki motifler de, Sinan'ın Şehzade Mehmed'in hayatı üzerinden, gelenek ile kurduğu bağın karşılığı olarak düşünülebilir. Bu bir öykünme değil, Şehzade Mehmed'in yaşamı ve Sinan'ın birikimine dair bir karşılıktır.

Sinan'ın ilk selâtin yapısı olan Şehzade Camii'nin avlu pencere alınlıklarındaki ablaq tekniğinde oluşturulan 24 düzenlemenin bir program şeklinde uygulandığı görülmektedir. Ablaq süslemelerin yer aldığı pencerelerden 20'si geometrik ve 4'ü bitkisel bezemelidir.

Bir eserin yapımındaki maliyet, malzeme ve iş gücü temini gibi zorlayıcı faktörlerin Sinan için, hele ki Osmanlı'nın Klasik döneminde Kanuni'nin sultanlığında söz konusu olamayacağı aşikârdır. Burada süsleme programı Sinan'ın tercihi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Şehzade Camii'nin avlusundaki pencere kemer alınlıklarının dış cephede kullanılmamasının iki temel nedeni vardır. Bunlardan ilki malzemenin dış etkilere dayanıksız olması, ikincisi Sinan'ın oluşturmaya çalıştığı sade yapı görünümünde süslemelerin gizlenme isteğidir.

Yavuz Sultan Selim döneminde Anadolu'dan yeniçeri olarak devşirilen Sinan, Çaldıran Savaşı'na gitmesiyle Tebriz'de İran mimarisini görmüş, daha sonra sultan ile Halep, Şam ve Kahire savaşlarında Arap mimarisini inceleme imkanı bulmuştur. Ayrıca Kanuni Sultan Süleyman mimarı Sinan'ı Arabistan ve İran'a bölgenin mimarisini öğrenmesi için göndermiştir. Sinan'ın bahsedilen süsleme felsefesinin ilk kıvılcımları burada başlamış olabilir. Mimar Sinan, seyahatleri sırasında heybesine koyduğu her bilgiyi yaptığı eseri ezmeden, gölgelemeden gönderme yapmıştır. Sinan'ın sanatında karşılaşılan bu unsur birikim dünyasının sembolik bir yansımasıdır. Yaşadığı kültürel çevredeki bir tekniğin yüzyıllar sonrasında yeniden yorumlayarak yaşatabilen bir ustalık ile bunu gerçekleştirmektedir.

Şehzade Camii avlusunda pencere alınlıklarında yer alan ve Güney bölgelerde kökenini bulabildiğimiz bu süslemeler de Sinan'ın bu bakışının farklı bir kanıtıdır.

Kaynakça

- Ahunbay, Z. (1988). Mimar Sinan Yapılarında Kullanılan Yapım Teknikleri ve Malzeme, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 531-538.
- Akazan, F. (1988). *Mimar Sinan'ın Hayatı, Kişiliği, Türkiyemiz*, Ak Yayınları, İstanbul, (54), 38-56.
- Aktuğ, Kolay, İ. (1999). *Batı Anadolu 14. Yüzyıl Beylikler Mimarisinde Yapım Teknikleri*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Akurgal, E. (1944). Sanat Tarihi Bakımından Sinan, *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, (II, 3), 373-384.
- Cimilli, H. C. (1966). *Türk Süsleme Sanatında 17. Yüzyıl Taş Süslemesi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çakmakoglu, A. (1983). İstanbul Türk Mimarisinde Renkli Taş Süslemeler, *Türkiyemiz*, (40), 1-12.
- Çam, N. (2002). *Mimar Sinan Camilerinde Mahalli Unsurlar, Türkler Ansiklopedisi*, (12), Yeni Türkiye Yayınları, Ankara, 111-120.
- Demiriz, Y. (1988). Sinan'ın Mimarisinde Bezeme, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 465-467.
- Ekizler Sönmez, S. (2005). *Mimar Sinan'ın Şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camilerindeki Birim Hücrelerden Üreyen Geometrik Desenlerin Çözümlemeleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul.
- Erçağ, B. (1991). İstanbul Şehzade Camii Restorasyonu, *Vakıf Haftası Dergisi*, (8), 213-228.
- Eriç, M. (1988). *Sinan'ın 16. Yüzyıl Türk Mimarisi Malzeme Anlayışına Getirdiği Yenilikler, Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 113-121.
- Erkman, U. (1988). Sinan Yapılarında Yakın ve Uzak Çevre İlişkileri Üzerine Düşünceler, *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, 625-630.
- Fırat, K. (2017). *Gök, Kubbe /Boşluk Mimar Sinan*, Kiptaş Yayınları, İstanbul.
- Gül, M. (2015). *Güneydoğu Anadolu'daki İslam Mimarisinde Renkli Taşın*

Süsleme Amaçlı Kullanımı, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Bölümü Van.

Günther, H. (2011). Doğuda ve Batıda Antikitenin Yeniden Doğuşu, *Sinan ve Çağı (Mimar Sinan'ı anma etkinlikleri 2010)*, Uluslararası Sempozyum, Kayseri, 221-236.

Harmankaya, A. ve Çiçek, N. (2018). Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm Üzerine Bir Değerlendirme, *Sanat Tarihi Yıllığı*, (XXVII), Ankara, 1-37.

Hürel, H. (2016). *Mimar Sinan'ın İstanbul'u*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayınları, İstanbul.

Jasser, Lamia. (2002). "Suriye'de Erken Osmanlı Dönemine Ait Yapılarda Süsleme ve Bezemeler", *Türkler*, (12), Ankara, 295-312.

Ögel, S. (1989). Sinan'ın Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü, 6. Vakıf Haftası, *Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde Mimar Sinan ve Dönemi Sempozyumu*, İstanbul, 347-360.

Ökten, S. (2017). Osmanlı Medeniyet Yorumunda Mimar Sinan, *Mimar Sinan ve Su*, İstanbul, 14-21.

Orman, İ. (2010). Şehzade Külliyesi, *TDV İslam Ansiklopedisi*, (38), İstanbul, 483-485.

Rabbat, Nasser O. (1995). The Citadel of Coiro A New İnterpretation of Royal Mamluk Architecture, Brill.

Ramazanoğlu, G. (1995). *Mimar Sinan'da Tezyinat Anlayışı*, Kültür Bakanlığı, İstanbul.

Papila, A. (2006). Mimar Sinan'ın 1540-70 Yılları Arasında İstanbul'da İnşa Ettiği Camilerdeki Süsleme Programı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi ABD, İstanbul.

Saatçi, S. (2014). *Bir Osmanlı Mucizesi, Mimar Sinan*, Ötüken Yayınları.

Sönmez, Z. (1988). *Mimar Sinan Hakkında Yazma, Belgeler*, Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

Sözen, M. (1975). *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

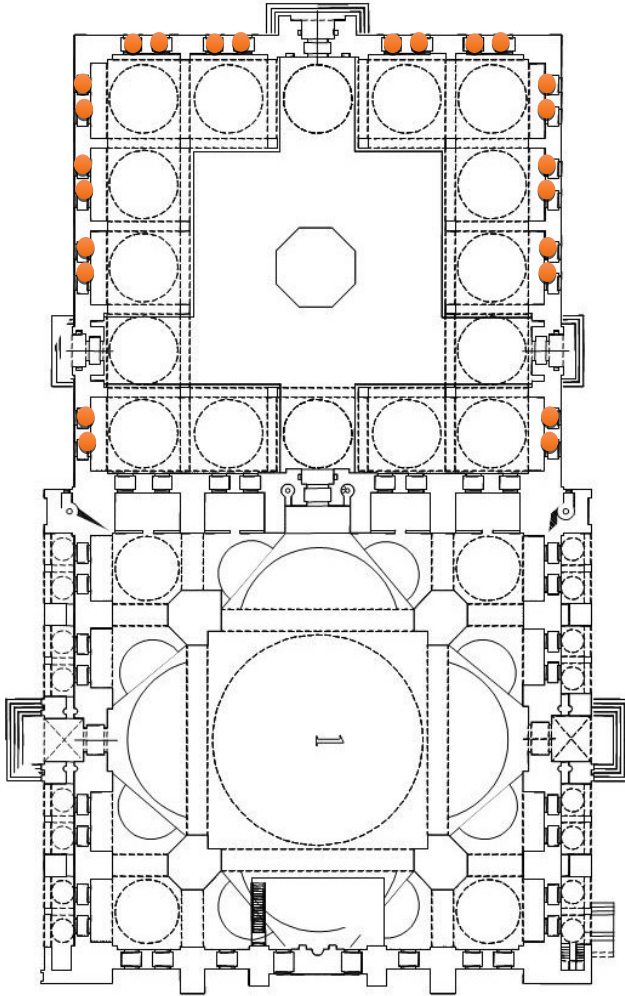
Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2001). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul.

Vardar, K. F. (2014). Yavuz Sultan Selim Camii Taş Süslemeleri, *Art-Sanat Dergisi*, (2), 101-127.

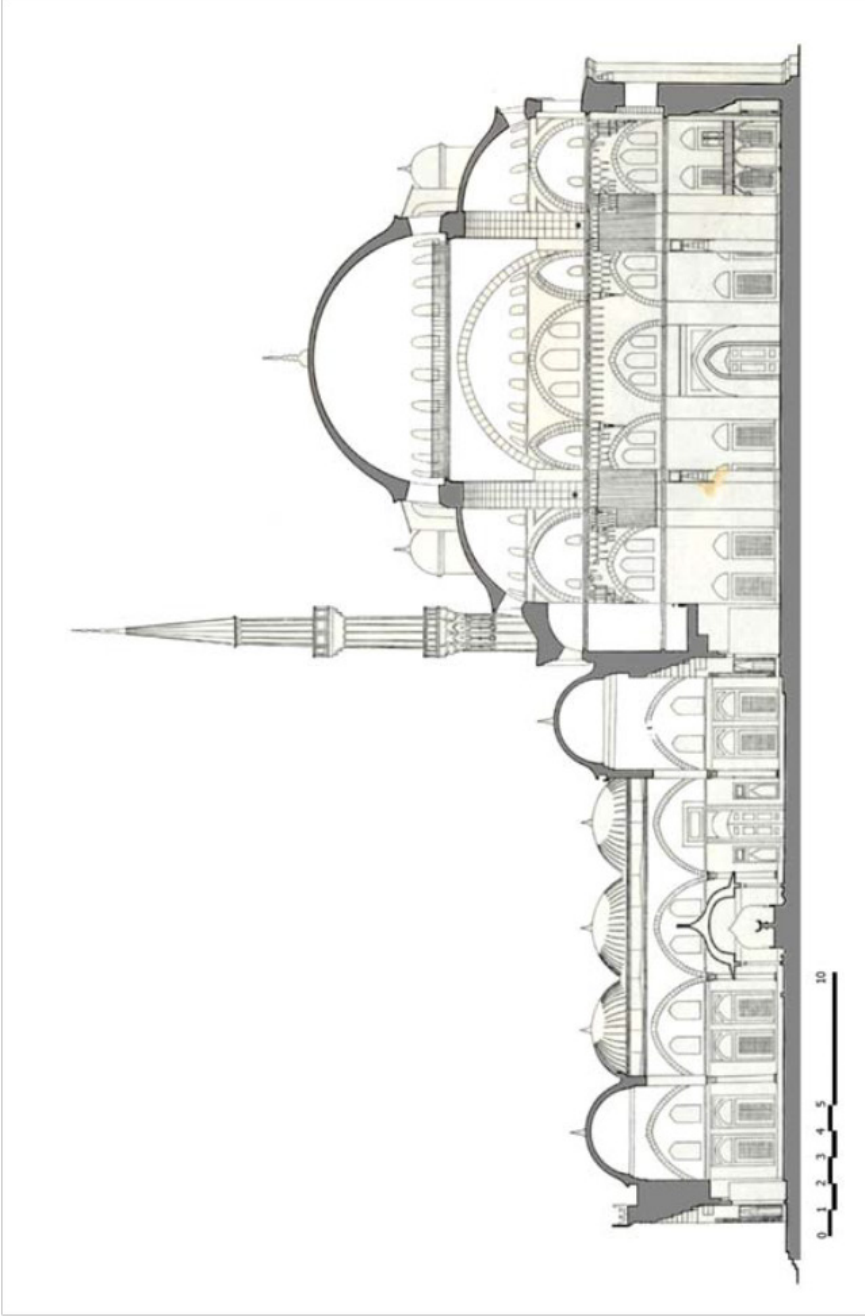
Yağlı, M. B. (2010). Mimar Sinan'ın şehzade, Süleymaniye ve Selimiye Camilerinin Tektonik Karakterlerinin zmlenmesi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Anabilim Dalı, Ankara.

Yenişehirlioğlu, F. (1982). XVI. Yüzyıl Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Mimari Süsleme Programlarında Mimar Sinan'ın Katkısı Var Mıdır?, *Mimarlık*, (5/6), 29-35.

<https://archnet.org/authorities/1245>, Erişim: 14.01.2019, 09:45.



şekil 2: şehzade Camii planı (Yağlı, 2010: 89).



Şekil 3: Şehzade Camii kesiti (Sözen, 1975: 169).