T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

MİMAR SİNAN'IN ÇİNİLİ BİR ESERİ: EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİ

Yüksek Lisans Tezi

Bahar ÖZDEMİR

Tez Danışmanı
Yrd.Doç.Dr. Rüstem BOZER

Ankara-2016

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

MİMAR SİNAN'IN ÇİNİLİ BİR ESERİ: EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı : Yrd.Doç.Dr. Rüstem BOZER

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Yard.Doç.Dr. Rüstem BOZER	
Prof.Dr. Halit GAL	
Doç.Dr. Muharrem GEVEN	

Tez Sınavı Tarihi 14.01.2016

TÜRKİYE
CUMHURİYETİ
ANKARA
ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.(16/02/2016)

Bahar ÖZDEMİR

ÖNSÖZ

Türk–İslâm çini ve seramik sanatının en önemli gruplarından olan İznik çinilerinin kullanıldığı Eminönü Rüstem Paşa Cami, sadece İznik çinilerinin kullanımı ile değil bu kullanımdaki zenginliği, motif ve kompozisyon bakımından çeşitliliği ile de farklı bir yere sahip olarak bugüne kadar yayınlara konu olmuştur. Fakat bütünüyle incelenip bir değerlendirilmesi henüz yapılmamıştır.

Bu tezle, Eminönü Rüstem Paşa Cami'nin çinileri motif, kompozisyon, renk ve üslup bakımlarından incelenip İznik çini sanatının gelişimi içerisinde değerlendirilerek Türk–İslâm çini sanatındaki yerinin ortaya konulmasına ve bir bütün olarak Cami'nin diğer süslemeleriyle birlikte Mimar Sinan'ın burada uyguladığı tasarımın anlaşılmasına katkı sağlanabilecektir.

Bütün çalışma boyunca ilgisini ve bilgisini esirgemeyen, fikir ve önerileriyle her zaman yeni ve farklı bakış açıları geliştirmemi sağlayan, gösterdiği sabır ve duyarlılıkla benim için sadece bir danışman değil, bir çok anlamda gerçek bir öğretmen olan Yrd.Doç.Dr. Rüstem BOZER'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Görevime başladığım günden itibaren tez çalışmalarımı yürütebilmem için verdiği izinler ve gösterdiği müsamahalarla desteğini esirgemeyen, teşvik edici sözleriyle mesleğimde geleceğime ışık tutan Prof.Dr. Halit ÇAL'a teşekkür ederim.

Tezimi, baştan sona gösterdiği ilgi ve yardımlarla, destekleyen ve cesaret veren, değerli hocam Doç.Dr. Muharrem ÇEKEN'e minnetlerimi sunarım.

Değerli meslektaşlarım Araş.Gör.Dr. Nesrin AYDOĞAN İŞLER ve Araş.Gör. Demet TAŞKAN'a hem verdikleri manevi destek ve moral, hem de bazı kitabelerimin okunmalarındaki yardımları için; mesai arkadaşlarıma tez çalışmam boyunca gösterdikleri desteklerden dolayı; arşiv belgelerine ulaşmamda yardımcı olan Sanat Tarihçisi Şeyda ALPAY'a ve belgelerin transliterasyonlarını yapan Sevilay DEMİREZEN'e teşekkürü borç bilirim.

Sadece bu tez çalışmasının değil, hayatımın her anında, her koşulda, ne olursa olsun yanımda olan, maddi manevi desteklerini hiçbir şekilde eksik tutmayan, annem Zeri ÖZDEMİR, babam Nadir ÖZDEMİR, abim Serdar ÖZDEMİR ve ablam Canan ÖZDEMİR'e, varlıklarından dolayı teşekkür ederim.

KISALTMALAR

Adı Geçen Eser	*a.g.e.*
Adı Geçen Makale	*a.g.m.*
Adı Geçen Tez	*a.g.t.*
Sayfa	s.
Sayı	S.
Cilt	C.
Bakınız	bkz.
ve diğerleri	vd.
Miladi	M.
Hicri	H.
Marmara Üniversitesi	M.Ü.
Sosyal Bilimler Enstitüsü	S.B.E.
Arkeoloji ve Sanat Tarihi	A.S.T.
Mimar Sinan Üniversitesi	M.S.Ü.
Geleneksel Türk El Sanatları	G.T.E.S.
Türk İslam Sanatları	T.İ.S.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ...……..…….…i

KISALTMALAR……..……..……..…….……iii

İÇİNDEKİLER……..iv

I) GİRİŞ 1-7

A) AMAÇ VE SINIRLAR 1

B) İLGİLİ YAYIN VE KAYNAKLAR 2

C) METOD VE DÜZEN 4

II) EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİİ ÜZERİNE……..…8-31

III) EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİİ SÜSLEMELERİ 32-126

A) ÇİNİ SÜSLEMELER 32

B) KALEMİŞİ, AHŞAP, TAŞ, ALÇI SÜSLEMELER 100

IV) DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA.....127-177

A) ÇİNİ SÜSLEMELER 127

1) Ölçüler 127

2) Çinilerin Yeri ve Düzeni 129

3) Motifler ve Kompozisyonlar 134

4) Renkler 166

B) KALEMİŞİ, AHŞAP, TAŞ, ALÇI SÜSLEMELER 169

V) SONUÇ 178-179

VI) KAYNAKÇA 180-187

FOTOĞRAFLAR ……..……..…….. 188-394

ÖZET / SUMMARY.....**395-396**

I) GİRİŞ

A) AMAÇ VE SINIRLAR

Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamı ve de damadı olan Rüstem Paşa'nın Mimar Sinan'a yaptırdığı Eminönü Rüstem Paşa Cami'nin, yoğun çini kullanımı ve Edirne Selimiye Cami'nde idealleştirdiği dörtgen içerisine yerleştirilmiş sekizgen çardak kurgusunun varyasyonunun kullanmasıyla [1] diğer Mimar Sinan yapıları içerisinde farklı ve önemli bir yere sahip olduğu bilinmektedir. Türk–İslâm çini ve seramik sanatının en önemli gruplarından olan İznik çinilerinin kullanıldığı Eminönü Rüstem Paşa Cami, sadece İznik çinilerinin kullanımı ile değil bu kullanımdaki zenginliği, motif ve kompozisyon bakımından çeşitliliği ile de farklı bir yere sahip olmuştur. Bundan dolayı çeşitli yayınlara konu olmakla birlikte bu yayınlarda çinilerin ya sadece genel olarak tanımlanması ya da belli bir grup çini üzerinde tanımlama yapılmış olması Cami'nin çinilerinin sanat tarihi bakımından değerlendirilebilmesi için fazlasıyla yetersiz kalmaktadır.

Bu tez çalışmasında söz konusu çinilerin ilk kez eksiksiz, detaylı tam bir kataloglama yapılarak incelenmesi ve bilimsel olarak değerlendirilmeleri amaçlanmaktadır.

Geniş yüzeyleri kaplayan çok sayıdaki çininin, ilgili alanın teknik ve terminolojisi ile sanat tarihi yöntemleri kullanılarak tanımlanmaları; çinilerin

[1] D. Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul 2007, s. 322; Reha Günay, *Mimar Sinan*, İstanbul 2006, s. 93.

kapladıkları yüzeyler, kompozisyonlar, motifler, renk ve üslupları göz önünde bulundurularak değerlendirilmesinin yapılması; kompozisyon–yüzey ilişkilerinin araştırılması ve incelenmesi; Mimar Sinan'ın bu cami için uygulamış olduğu süsleme tasarımı, bu tezin konusunu oluşturmaktadır.

B) İLGİLİ YAYIN VE KAYNAKLAR

Gerek Türk ve İslâm çini ve seramik sanatı, gerekse İznik seramik sanatı üzerine kapsamlı yayınlar yapılmıştır. Bunlardan farklı olarak, doğrudan İznik çini sanatına yönelik yayınlar çok azdır. Çalışmalar seramik sanatı üzerine yoğunlaşmış, çini seramikle bir tutulup geri planda kalmıştır. Tez çalışmamız sırasında, araştırma konusunu teşkil eden çinilerin dekoratif özelliklerini, motif ve kompozisyon bilgilerini ortaya koymak için, seramik eserlerden büyük ölçüde farklı yöntemler geliştirilmesi gerekliliği fark edilmiştir. Söz konusu bu yayınların seramik üzerine yoğunlaşmaları, Eminönü Rüstem Paşa Camii çinilerinde, çalışma yöntemi, prensipler ve yaklaşım açısından yetersiz kaldıkları görülmüştür. Bununla birlikte dönemin üslupları, sanatçıları, banileri, yapım ve süsleme teknikleri açısından değerli bilgiler içermektedirler ve tez çalışmasında temel kaynaklar olmuşlardır.

Doğrudan İznik çini sanatı üzerine iki eser, tez için öncelikli kaynaktır. Ara Altun ve Belgin Demirsar Arlı'nın hazırladığı "Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi" ve Sitare Turan Bakır'ın "İznik Çinileri ve Gülbenkyan Koleksiyonu", çini çalışmamız için prensip belirlemede kaynak olmuştur.

Julian Raby ve Nurhan Atasoy'un "İznik" kitabı, her ne kadar seramikler üzerine ise de, üsluplar, nakkaşlar, ustalar, vs. gibi konular üzerine, arşiv belgelerini de dikkate alarak, eğilmekte ve tez çalışmamıza hazırlayıcı bilgileri vermektedir. Ara Altun'un "Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü", Gönül Öney'in "Anadolu'da Türk Devri Çini ve Seramikleri", Walter B. Denny'nin " Iznik, The Artsitry of Ottoman Ceramics" adlı eserleri de aynı şekilde destekleyici olmuştur.

Çini yayınlarından başka, mimarının tasarım anlayışını ortaya koyması bakımından, sanatını tanımak üzere Mimar Sinan üzerine yayınlar incelenmiştir. Jale Necdet Erzen'in "Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri", "Mimar Sinan Cami ve Külliyeleri Tasarım Süreci Üzerine Bir İnceleme" adlı kitapları bu konuda en önemli faydayı gördüğümüz çalışmalardır. Ayrıca Doğan Kuban, Zeki Sönmez, Reha Günay gibi yazarların çalışmaları yanında, Mimar Sinan dönemi sanatı ve mimarlığı konusunda düzenlenmiş sempozyum kitapları ya da toplu çalışmalar değerli bilgiler içermektedir.

Doğrudan Rüstem Paşa Camii üzerine yayınlar tezin esas kaynaklarını teşkil etmiştir. Bu kapsamda en önemli çalışma Walter B. Denny'nin, 1977 tarihli "The Ceramics Of The Mosque Of Rüstem Pasha And The Environment Of The Change" adlı kitabıdır. Çalışma önemli bilgiler içermekle birlikte yeni bakış açıları getirmektedir fakat eksiklikleri göz ardı edilemez. Çini kompozisyonlar genel olarak tanıtılmış, motifler üzerinde durulmamış, kimi motiflerin tanıtımlarında hata yapılmıştır. Bunlardan başka doğu mahfilinin çinileri – tadilat dolayısıyla kapalı olduğunu belirtmekte – çalışma içerisine hiç dâhil edilmemiştir. Bununla birlikte

birkaç lisansüstü tez hazırlanmıştır. Alan olarak sanat tarihinden olmamalarının yanı sıra, seçme çiniler üzerinde çalışılmış, kaplamalar bütün olarak tanıtılmamıştır.

C) METOT VE DÜZEN

Bu çalışmada,16. yüzyıl İznik çini sanatının önde gelen örneklerini barındıran ve Mimar Sinan mimarisi gelişim çizgisinde sekiz dayanaklı sisteme geçişin başlangıcı olarak önemli bir yere sahip olan Eminönü Rüstem Paşa Camii'nin çini süslemeleri detaylı bir şekilde ele alınmaya çalışılmıştır. Yanı sıra diğer süsleme öğelerine de genel olarak değinilmiştir.

16. yüzyıl Osmanlı sanatı, Türk ve İslam çini sanatı, İznik çini – seramikleri, Mimar Sinan eserleri ve sanatı üzerine hazırlanmış, geniş kapsamlı bir yayın taramasıyla başlanılan çalışma, arşiv belgelerinin taranması, eserin yerinde incelenmesi, fotoğraf ve ölçü alımları yapılarak konu çerçevesinde verilerin toplanmasıyla devam etmiştir.

Sanat tarihinin hemen her alanında olabileceği gibi, terminoloji ile ilgili problemler bu çalışmada boyunca da karşımıza çıkmıştır. 16. Yüzyıl İznik çini ve seramiklerinde, artık en üst düzeye ulaşmış olan yapım ve süsleme teknikleri üzerine kapsamlı çalışmalar yapılmıştır. Buna karşın motif ve kompozisyon özellikleri üzerine yayınların azlığı, özellikle motif adlandırmalarında ve tanımlamalarında kaynakların yetersiz kalmasına sebep olmuştur. Natüralist bitkisel motiflerin çeşitliliği, farklı üslupların bir arada bulunması, çini kaplama yüzeylerinin genişliği

ve dolayısıyla kompozisyon türlerinin sayıca çokluğu, Rüstem Paşa Camii çinilerinin ele alınışında ilk kez olarak detaylı bir motif ve kompozisyon çözümlemesine gidilen bu çalışma için terminoloji sorununun temelini oluşturur. Bu nedenle, tespit ve tanımlamaya yönelik, botanik bilimi araştırmalarıyla, motif açısından en zengin süsleme örneklerine sahip kitap sanatları üzerine yapılan çalışmalar, tezhip ustalarının kullandıkları terminoloji kavramları da örnek alınarak, çözüm yoluna gidilmeye çalışılmıştır.

Benzer çalışmaların azlığı, böyle bir konu üzerine yöntem belirlenmesinde zorluklar ortaya koymakta. Nitekim az da olsa bu örnekler ve tez kapsamında toplanan veriler doğrultusunda, bilimsel prensiplere bağlı kalarak, çalışmanın niteliğine uygun yöntem belirlenmeye çalışılmıştır. Bu çerçevede, çalışma hakkında genel bilgilerin verildiği GİRİŞ bölümünden sonra, caminin mimarisi, banisi, tarihlendirmesi ve Mimar Sinan yapısı olarak onun sanatı içerisindeki yerini belirtmek, geçirdiği onarımlar ve yapılan arşiv araştırmalarında elde edilen belgeler hakkında bilgi vermek üzere EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİİ ÜZERİNE başlıklı II. Bölüm yer almaktadır.

Çalışmanın esas konusunu teşkil eden süslemeler RÜSTEM PAŞA CAMİİ SÜSLEMELERİ başlıklı III. Bölümde verilmiştir. Klasik bir katalog düzeninden farklı olarak, Çini Süslemeler ve Kalemişi, Ahşap, Taş, Alçı Süslemeler şeklinde gruplanmış, alt başlıklar açılmamıştır. Kesintisiz devam eden çini kaplamalar, tek bir yüzey üzerinde kullanılan farklı kompozisyonlar, tekrarlar ve bozulmalar Çini Süslemelerde metnin, alt başlıklar açılmadan yazılmasına tercih sebebi olmuştur.

Böylelikle kompozisyonların meydana getirdiği bütünlüğün bozulmaması sağlanmıştır. Birden fazla yüzeyde görülen kompozisyonlar, ilk anlatıldıkları ya da tasarımının en anlaşılır olduğu bölümlerde detaylı açıklanmış, tekrarlardan kaçınılmıştır. Kalemişi, ahşap, taş ve alçı süslemeler de, bu doğrultuda hazırlanmıştır.

IV. Bölümde, tanımlamaların yapıldığı III. Bölüme paralel olarak DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA başlığı altında Çini ve Kalemişi, Ahşap, Taş, Alçı Süslemeler alt başlıklar halinde değerlendirilmiştir. Tezin ana konusunu meydana getiren çini süslemelerin değerlendirilmesinde detaya gidilerek, Ölçüler, Çinilerin Yeri ve Düzeni, Motif ve Kompozisyonlar, Renkler olarak ayrı başlıklar oluşturulmuştur. Çini levhalarının ve kaplama yüzeyi ölçüleri ile müdahalelerden kaynaklanan değişiklikleri "Ölçü" başlığı altında değerlendirilmiştir. Şema düzenleri, kaplama alanları, şemaların kaplama alanlarına göre seçimi üzerinde "Çinilerin Yeri ve Düzeni" bölümünde durulmaktadır. Bunun arkasından, motiflerin türlerine ve detaylarına göre gruplanarak, yer aldıkları kompozisyonlardaki durumları, bulundukları yüzeyle olan ilişkilerinin değerlendirildiği "Motif ve Kompozisyonlar" bölümü gelir. Motif gruplamalarında, niteliklerinin genel özellikleri göz önünde tutulmuştur. El üretimi olan bu eserlerde, birbirinin aynı nitelikte olup da, farklı renklendirmeler, unutulan çizgi veya dolgular görülmesi olağandır. Bu tür farklılıkları ayrı gruplayarak farklı motif tipi saymak yerine, mevcut olduğu kompozisyondaki diğer örnekleriyle birlikte ele almayı tercih ettik. Son olarak "Renkler" bölümü ile çinilerde görülen renkler, kullanım şekilleri ve meydana getirdikleri görsel durum üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Kalemişi,

Ahşap, Taş, Alçı süslemeler, genel olarak, alt başlıklar kullanılmadan değerlendirilmiştir.

SONUÇ bölümünde, çalışmada elde edilen bilgiler özetlenerek, bu bilgiler ışığında Rüstem Paşa Camii süslemelerinde tasarım anlayışı üzerinde durulmuştur.

II) EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİİ ÜZERİNE

Sai Çelebi tarafından Mimar Sinan'ın kendi ağzından kaleme alınan Tezkiretü'l-ebniye (Tezkiretü'l-bünyan)'de [2] sayısı 350 civarında gösterilen eserlerinin bânileri arasında padişah, hanım sultan, veziriazamlardan başka vezirler, ilmiye, kalemiye ve seyfiye mensupları vardır[3]. İ.A. Yüksel'in makalesinde ele aldığı vakfiyelerindeki zenginlik[4], Kanunî'nin damadı ve veziriazamı Rüstem Paşa'nın bu isimler arasında öne çıkan kişiliklerden olmasını sağlar.

Hırvat[5], Boşnak[6] veya Arnavut[7] olduğu söylenen Rüstem Paşa'nın Saray Bosna yakınlarında Butomir veya Sarajevsko Polje'nin batısındaki bir köyde doğduğu kaydedilmektedir[8]. Acemi oğlanları ocağında yetişmiş, Mohaç seferinde

[2] Sâî Mustafa Çelebi, *Yapılar Kitabı Tezkiretü'l-Bünyan ve Tezkiretü'l-Ebniye (Mimar Sinan'ın Anıları)*, Hazırlayan: Hayati Develi, Ösöz: Doğan Kuban, İstanbul 2003.

[3] A., Özcan, Mimar Sinan'a Siparişte Bulunanlar", *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, C. 1, İstanbul 1988, s. 131.

[4] İ. A. Yüksel, "Sadrâzam Rüstem Paşa'nın Vakıfları", *Ekrem Hakkı Ayverdi Hâtıra Kitabı*, İstanbul 1995, s.229-281.

[5] İ.H., Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi,* C. II, s. 549.

[6] İ.H., Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 549. Ş., Altundağ, Ş., Turan, "Rüstem Paşa"*, İslâm* Ansiklopedisi, C. 9, İstanbul 1988, s. 800'de Bosna-Saray şeriye sicillerinde Rüstem Paşa'nın kızkardeşi hakkındaki bir belgeyi dayanak göstererek ailesinin Müslüman olduğunu dolayısıyla Boşnak olduğu rivayetinin akla daha uygun geldiğini belirtmektedirler. Diğer yandan ailesinin eski adının Opukoviç ya da Çigaliç olduğuna yönelik rivayetleri de dile getirirler.

[7] M., Süreyya, *Sicill-i Osmanî Osmanlı Ünlüleri*, Eski yazıdan aktaran: Seyit Ali Kahraman, Yayına hazırlayan: Nuri Akbayar, C. 5, İstanbul 1996, s. 1402.

[8] Ş, Altundağ, Ş. Turan, "Rüstem Paşa"*, İslâm Ansiklopedisi*, C. 9, İstanbul 1988, s. 800'de Venedik Balyozu Bailo B. Navagero'nun raporundan ve C. Turhelka'dan bu bilgiyi aktarır ve aile isminin Opukoviç ya da Çigaliç olduğu rivayetlerinden söz eder; A., Özcan, *a.g.m.*, s. 135.

padişahın silahdârlığını yapıp, daha sonra, önce Diyarbakır ardından Anadolu Beylerbeyi olmuştur [9] . Diyarbakır beylerbeyiliği sırasında Kanuni Sultan Süleyman'ın kızı Mihr-i Mâh Sultan ile evlenmiştir[10]. H. 946/M. 1539 tarihinde Anadolu Beylerbeyliğine getirilmesinin ardından üçüncü vezir, kısa bir süre sonra da ikinci vezir olur. H. 13 Ramazan 951 / M. 28 Kasım 1544'te, Hadım İbrahim Paşa'nın yerine sadârete getirilir[11]. Sekiz yıldan uzun süren bu ilk sadâreti, H. 27 Şevval 960 / M. 6 Ekim 1553'te Şehzade Mustafa'nın öldürülmesinde büyük etken olarak görüldüğü için[12], yeniçerilerin isyanından korkularak sona erdirilir. Yerine Kara Ahmed Paşa'nın sadrâzam olmasının ardından iki yıl kadar Mihr-i Mâh Sultan'ın Üsküdar'daki sarayında yaşamıştır[13]. Busbecq İstanbul'a geldiği sırada

[9] M., Süreyya, *a.g.m.,* s. 1402; İ.H., Uzunçarşılı, *a.g.e.*, s. 549; Ş., Altundağ, Ş., Turan, *a.g.m.,* s. 800; A., Özcan, *a.g.m.*, s. 135. Busbecq Rüstem Paşa'nın domuz çobanlığından geldiğini belirtmektedir, O.G., de Busbecq, *Türk Mektupları, Kanuni Döneminde Avrupalı Bir Elçinin Gözlemleri (1555-1560)*, Çev. Derin Türkömer, İstanbul 2013, s. 31.

[10] Mihr-i Mâh Sultan ile evlenmesi söz konusu olunca, cüzzam olduğu ileri sürülmüştür; Padişahın emriyle Tabib Mehmed Halîfe Diyarbakır'a gönderilerek, Paşa'nın muayene edilmesini sağlar. Bu muayene sonucunda kıyafetleri arasında bit bulunmuş, bitin cüzzamlılarda görülemeyeceği gerekçesi ile hastalığı taşımadığına karar verilir. Mihr-i Mâh ile evlendirilerek Anadolu beylerbeyliğine terfi ettirilmiştir, Peçevi İbrahim Efendi, *Peçevi Tarihi,* C. I, Hazırlayan: Bekir Sıtkı BAYKAL, s. 17, Ankara-Mersin 1992; Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, Alî Sâtı' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *Hadîkatü'l-Cevâmi' (İstanbul Câmileri ve Diğer Dînî Mi'mârî Yapılar)*, Hazırlayan: Ahmed Nezih Galitekin, İstanbul 2001, s. 169. Evlilik tarihi M., Süreyya, *a.g.e.*, s. 377'de H. 950 / M. 1543 olarak verilirken, Ş., Altundağ, Ş., Turan, *a.g.m.*, s. 800'de 1539 olarak verir.

[11] Ş., Altundağ, Ş., Turan, *a.g.m.*, s. 800; İ. A. Yüksel, *a.g.m.,* s.220.

[12] Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*, s.215'te şairlerin, Şehzade Mustafa'nın ölümünden duyulan üzüntüyü dile getiren "tarih" ve "ağıt"lar söylediğini, her birinin de Rüstem Paşa'yı suçladığını, "Mekr-i Rüstem" (Rüstem'in Hilesi) olarak tarih düşürüldüğünü belirtir; Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, Alî Sâtı' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *a.g.e.,* s. 169.

[13] İ.A., Yüksel, *a.g.m,* s. 220-221.

Rüstem Paşa'yı da ziyaret eder ve şu notu düşer: "*20 Ocak'ta İstanbul'a vardım. Sultan, ordusuyla birlikte Asya'da bulunuyordu. Başkentte Vali Hadım İbrahim Paşa ile o sıralarda gözden düşmüş olan Rüstem'den başka kimse kalmamıştı. Buna rağmen eski büyük mevkiine hürmeten ve ona yeniden kavuşma ümidi beslediği için kendisine resmi bir ziyarette bulunup saygılarımızı ileterek hediyeler verdik.*"[14]. Nitekim H. 962 / M. 1555'te Kara Ahmed Paşa'nın katledilmesiyle[15] ikinci kez sadarete gelmiştir[16]. H. 26 Şevvâl 968 / M. 10 Temmuz 1561'de vefatına değin sadrazamlığını sürdürmüştür[17]. Mimar Sinan tarafından inşa edilen türbesi, İstanbul'da Şehzâde Camii'nin avlusunda yer almaktadır.

"Tarih-i Rüstem Paşa" olarak anılan "Tevârîh-i âl-i Osman"ı yazdırmıştır[18]. Paraya düşkünlüğü ile tanınan Rüstem Paşa, Kanuni döneminin devlet hazinesini zengin ettiği kadar kendisine de hesapsız bir servet edinir. Osmanlı Devleti'nde memuriyetlerin parayla satılmasını başlatmış, saray bahçesinden çiçekleri, esirlerin

[14] O.G., de Busbecq, *Türk Mektupları, Kanuni Döneminde Avrupalı Bir Elçinin Gözlemleri (1555-1560)*, Çev. Derin Türkömer, İstanbul 2013, s. 29.

[15] M., Süreyya, *a.g.e.*, C. 1, s. 231; İ.A., Yüksel, *a.g.m.*, s. 221; Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*, s.243'te Kara Ahmed Paşa'nın ölüm tarihi olarak H. 13 Zilkade 962 (M. 29 Eylül 1555) verir.

[16] Peçevi İbrahim Efendi, *a.g.e.*, s.243; M., Süreyya, *a.g.e.*, C. 5, s. 1402; Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, Alî Sâtı' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *a.g.e.*, s. 169.

[17] İ.A., Yüksel, *a.g.m.*, s. 221; Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, Alî Sâtı' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *a.g.e.*, s. 169; Ş., Altundağ, Ş., Turan, *a.g.m.*, s. 801'de Rüstem Paşa'nın ölüm tarihini H. 28 Şevvâl 968 / M. 12 Temmuz 1561 olarak kaydedilir.

[18] Ş., Altundağ, Ş., Turan, *a.g.m.*, s. 802; A., Özcan, *a.g.m.*, s.131; İ.A., Yüksel, *a.g.m.*, s. 222.

tolgalarını, göğüs zırhlarını ve atlarını satarak devlet hazinesini doldurmuştur[19]. Devrin baş mimarı Koca Sinan'a başta İstanbul olmak üzere birçok yerde cami, medrese, mescit, han, hamam, saray, kervansaray, imaret ve köprü yaptırır. İstanbul'da Tahtakale'de yaptırdığı cami, çinileriyle meşhur olmakla bu tezin de konusunu teşkil etmektedir.

Kitabesi olmayan caminin yapım tarihi için çeşitli görüşler karşımıza çıkar. E. Egli, Ernst Mamboury'nin hiçbir kaynak göstermeden 1550 söylediğini bildirirken Halil Edhem'in yapının temellerinin 18 Ocak 1561'de atıldığını söyler[20], A. S. Ülgen 1556-1558[21], C.E. Arseven 1561'i inşa tarihi olarak verirken, C. Gurlitt Rüstem Paşa'nın vefatından önce yapımının tamamlanmış olması gerektiğini belirtir[22]. H. 968 / M. 1560 tarihli vakfiyesinden[23] anlaşıldığı üzere vakfiye yazıldığında henüz inşa edilmemişti. İstanbul kadısına yazılan 969 Cemâziyelâhir sonu / M. 26 Şubat – 6 Mart 1562 tarihli fermanda[24], vefat eden Rüstem Paşa'nın vasiyeti doğrultusunda bir

[19] Ş., Altundağ, Ş., Turan, *a.g.m.*, s. 801-802; A., Özcan, *a.g.m.*, s.131; İ.A., Yüksel, *a.g.m.*, s. 222; O.G., de Busbecq, *a.g.e.*, s. 31-32.

[20] E., Egli, *Osmanlı Altın Çağının Mimarı Sinan*, Çev. İbrahim Ataç, İstanbul 2009, s. 153.

[21] A.S., Ülgen, "Rüstem Paşa Heyeti", *Mimarlık,* S. 1-2, İstanbul 1952, s. 23.

[22] C., Gurlitt, *İstanbul'un Mimari Sanatı*, Çeviren: Rezan Kızıltan, Ankara 1999, s. 81.

[23] V.G.M. Arşivi 635 no.'lu defterin 137.-167. sayfaları arası. Bundan başka E.H., Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrîr Defteri 953 (1546) Târîhli*, İstanbul 1970, s. 432'de H. Receb 951 / M. 1544 tarihli bir diğer vakıf kaydından söz edilmektedir, fakat az sayıda ve Tahtakale'deki cami yer almaz.

[24] A., Nadir, *Osmanlı Padişah Fermanları – Imperial Ottoman Fermans*, Londra 1986, s. 57; İ.A., Yüksel, *a.g.m.*, s. 239; S.A., Özkoçak, "The Reasons For Building: The Cases of Rüstem Paşa and Yeni Valide Mosques", *Aptullah Kuran İçin Yazılar*, İstanbul, s. 268. Ferman'ın aslı Türk-İslâm Eserleri Müzesi'nde 2404 numara ile kayıtlıdır.

cami yaptırılması yer alır. Tahtakale'de, cemaatinin çok olduğu fakat mevcut mescidin[25] yeterince geniş olmadığı ve daha büyük bir camiye ihtiyaç olması dolayısıyla bu mescidin tesviye edilmesi istenmiştir. Yine de yeterli gelmeyeceği için Ayasofya evkafından 23 dükkânın ve diğer vakıflardan da bazı yerlerin bedelleri verilerek satın alınması için fetva alınmış ve caminin yapımı için izin verilmiştir. Bu ferman dolayısıyla, Rüstem Paşa'nın vefatının ardından camiyi yaptıranın ya da yapımı tamamlatanın eşi Mihr-i Mâh Sultan olduğu[26] ve yapım tarihi de 1562 olarak kabul edilebilir.

Tahtakale'de, Hasırcılar Caddesi ile Uzunçarşı Caddesinin birleştiği köşede yer alan cami, alt katı dükkân ve depolardan teşkil, fevkani bir binadır. Bina, doğu – batı doğrultusunda, 19,6m x 26,8m[27] ölçülerinde dikdörtgen planlıdır. Kare bir orta mekân, doğu ve batı yanlarından, üç bölümlü birer sahınla enine doğru genişler. Orta

[25] İ.A., Yüksel, *a.g.m.*, s.239'da bu mescitten Kenise Mescidi olarak bahseder. Ayvansarâyî Hüseyîn Efendi, Alî Sâtı' Efendi, Süleymân Besîm Efendi, *a.g.e.*, s. 169'da ise Hacı Halil Ağa Mescidi olarak anılır. S., Eyice, *Dünüyle, Bugünüyle Çevresiyle Zindan Kapısı*, S. 3, İstanbul 1992, s. 129-138'de bunun Fatih dönemine ait Hoca Halil Attar Mescidi olduğunu belirtir, İmparator I. Aleksios Kommenos'un Venediklilere Hagios Akindynos Kilisesini bağışladığını söyler ve Mordtmann'ın bu kilisenin, Rüstem Paşa Camii'nin yerinde olabileceği görüşünü not düşer. E.H., Ayverdi, *Osmanlı Mi'mârîsinde Fâtih Devri 855-886 (1451-1481)*, C. III, İstanbul 1989, s. 412'de Rüstem Paşa Camii'nin yerinde Hoca Halil Attar Mescidi'nin olduğunu ve yıktırıldığını, sonradan namazgâhlı düz merdivenle çıkılan ve külâhlı bir minaresi olan yeni bir mescidin Yeni Bahçe Deresi Köprüsü başında yaptırıldığını söyler (1957 yılında yıktırıldığını belirttiği bu mescidin bir fotoğrafını da koymuştur, E.A., Ayverdi, *a.g.e.*, s. 412, r. 648). Aynı bilgiyi Ö.L., Barkan, E.H., Ayverdi, *İstanbul Vakıfları Tahrîr Defteri 953 (1546) Târîhli*, İstanbul 1970, s. 102'de de görmekteyiz.

[26] S.A., Özkoçak, *a.g.m.*, s. 267; G., Goodwin, *Osmanlı Mimarlığı Tarihi*, Çeviren: Müfit Günay, İstanbul 2012, s. 311.

[27] Beyhan Erçağ, s. 208.

mekânın yaklaşık 15m çapındaki kubbesi, doğu ve batıda ikişer olarak yer alan sekizgen formlu dört bağımsız ayak ile kuzey ve güneyde yine ikişer adet duvara gömülü ayaklar üzerindeki kemerlerle taşınmaktadır. Kare formlu mekânda sekizgen bir sistem meydana getiren bu düzenlemeden kubbeye geçiş sekiz adet pandantif ile sağlanır. Kubbe taşıyıcısı bu kemerlerle, kare planın köşeleri arasında kalan boşluklar yarım kubbelerle örtülmüştür. Üç bölümlü yan sahınlar ve üzerlerindeki mahfiller aynalı tonozlarla örtülüdür.

Avlunun kuzeydoğu ve kuzeybatı köşelerinde yer alan merdivenle camiyi üç yönden kuşatan küçük avluya çıkılır[28]. Beş kubbeli, iki mihrabiyeli son cemaat yeri, geniş saçakla örtülü bir revakla çevrelenir. Son cemaat yeri binanın kuzey cephesi boyunca uzanırken, bu dış revak, doğu ve batı cephelerde avlunun bittiği noktaya kadar uzar[29]. Avlunun doğu ve batısındaki bu noktalarında, birer merdiven daha vardır; çarşı katından avluya çıkıldığı gibi, bu merdivenler, bir kat daha yükselerek mahfillere de çıkışı sağlarlar. Taçkapı, son cemaat yerinin orta revak açıklığında yer alır. Bunun iki yanındaki ilk revak bölümlerinde, revak açıklığının yer aldığı duvar yüzeyini tamamen kaplayan yaklaşık 5,5m yüksekliğinde büyük

[28] H., Glück, "16-18. Yüzyıllarda Saray Sanatı ve Sanatçılariyle Osmanlıların Avrupa Sanatları Bakımından Önemi", *Eski Türk Sanatı ve Avrupa'ya Etkisi*, (J., Strzygowski, F., Köprülü ile birlikte), Ankara, s. 132-133'te, Rüstem Paşa Camii'nin avlusunun bu düzenini, daha erken tarihli Poggio a Cajano'daki Lorenzo Magnifico'nun villasının taraçasına benzetir.

[29] J.N., Erzen, *Mimar Sinan Dönemi Cami Cepheleri*, Ankara 1981, s. 5'te, bu tür iki kademeli son cemaat yeri düzenlemelerinde dış revakın iki yanda binanın dışına taşmasının Mimar Sinan yapılarında genel olarak görüldüğünü belirtir, Rüstem Paşa Camii'nin yanı sıra Kılıç Ali Paşa, Kurşunlu, Üsküdar Mihrimah, Semiz Ali Paşa, Mesih Paşa ve Pertev Paşa camilerini örnek verir. Aynı zamanda, bu tür uygulamada içteki revakın örtüsünün kubbe, dıştakinin ise saçak olduğunu da söylemektedir.

pencereler vardır[30]. En dışta yer alan revak açıklıklarında ise iki kademeli pencere düzeni yer alır. Altta dikdörtgen çerçeveli alınlıksız düz atkılı birer pencere, üst seviye de ise sağır kemer alınlıklı, daha küçük dikdörtgen çerçeveli pencereler yer alır[31]. Mihrabiye nişleri, Mimar Sinan yapılarının genelinde görüldüğü üzere[32] taçkapı açıklığının hemen iki yanında, kemer üzengisi altında yer alır. Son cemaat yeri üzerinde kuzey cephe, kubbe kasnağı seviyesi ve üzerindeki kubbe ile iki kademeli bir gruplanmayla yükselmektedir. Sekizgen kubbe kasnağında yer alan üçlü pencere grubu merkezde, son cemaat yerine adeta bir alınlık oluşturucasına[33] eksen meydana getirir. Doğuya ve batıya doğru diğer kasnak yüzeylerinde yarım kubbeler, en dışta da mahfil tonozlarını örten kubbeler ilk kademeyi meydana getirir. Üstte kubbe eteği pencereleri ve kubbe ile cephe taçlanmış olur. Yatay ve düşey olarak simetriyle bölümlenen cephede bu simetri, kuzeybatı köşedeki minare ile bozulur.

[30] Bu büyüklükteki son cemaat yeri pencerelerin Mimar Sinan yapılarındaki bir diğer örneğini Topkapı Kara Ahmet Paşa Camii'nde görmekteyiz.

[31] J.N., Erzen, *a.g.e.*, s. 7'de Mimar Sinan yapılarında son cemaat yerlerinde genellikle zemin üzerinde sağır kemer alınlıklı düz atkılı pencereler olduğunu, alınlıksız düz atkılı pencerelerin az görüldüğünü belirtirken, üst katlarda daha sık görüldüğünü yazar. Verdiği örnekler içerisinde yer almayan Eminönü Rüstem Paşa Camii'nde, zemindeki pencerelerin alınlıksız düz atkılı olmaları dikkati çeker; çini kaplamadaki kompozisyon düzenlemesi, bu pencereler için alınlık görevi üstlenmekle birlikte, Erzen'in belirttiği türden mimari öğe değil, tamamen süsleme öğesi olmaları, ayrıca kemerli değil, dikdörtgen şemaya sahip olmaları bakımından farklılık gösterir. Dolayısıyla, J.N., Erzen, *a.g.e.*, s. 9, şekil 2'de verdiği iki katlı pencere düzenlemelerinden farklı bir örnek ortaya koymaktadır.

[32] J.N., Erzen, *a.g.e.*, s. 7.

[33] J.N., Erzen, *a.g.e.*, s. 4'te, bu türde, kaidenin yüzeyi içine kemerli pencereler yerleştirilerek alınlık gibi işlendiğini söylediği düzenlemelerin, çoğunlukla altıgen kaideli camilerde görüldüğünü söyler ve Kadırga Sokollu ile Kara Ahmet Paşa camilerini örnek verir. Burada sekizgen kaidenin, kuzey cephede görünen üç yüzünden, ortadaki bu görevi üstlenmektedir.

Tek şerefeli minare özgün olmayıp, depremler sonucu yıkılarak geç dönemde yeniden yapılmıştır. Minare kapısı avluda, batı harim kapısının yanında yer alır.

Kuzeyden farklı olarak güney cephede yer alan düzenleme, iç mekân düzenlemesinin dışa yansımasıdır. Mihrap çıkıntısına sahip olmayan cephede beş bölümlü düşey düzenleme görürüz. Ortada sekizgen kubbe kaidesini taşıyan iki duvara gömülü ayakla sınırlanarak, kaidede kubbe eteğine kadar tek bir düzlemde yükselen mihrap duvarı[34], yanlarda sahınları ayıran duvara gömülü ayaklarla örtüye kadar yükselen bölümler ve en dışta, mahfillere çıkışı sağlayan ikinci avlu merdivenlerinin güney duvarı. Orta bölümde, sekizgen kaidenin güney yüzü üzerinde, kubbeyi taşıyan büyük kemer açıklığını dolduracak şekilde, çift sıralı, sivri kemerli üçlü pencere grubu, bu bölümdeki tek hareketliliktir. Mihrap nişinin bulunduğu yer sağır bırakılmıştır. Sahınları ayıran duvara gömülü ayaklar düşey hareketlilik getirirken ayaklar arasında kalan bölümlerde üç sıra tekli pencereler yer alır. Alt sırada düz atkılı sivri kemerli alınlıklı pencereler yer alırken, üzerlerinde mihrap tarafında sivri kemerli ve alınlıksız, dış taraflarında düz atkılı ve sivri kemerli alınlıklı pencereler vardır. En üst seviyede, örtüyü taşıyan kemer kavsini kaplayacak büyüklükte sivri kemerli pencereler kullanılmıştır. Yarım kubbe ve mahfil kubbeleri, sekizgen kaide seviyesinde cephe düzenlemesini ana kubbe eteğine kadar tamamlar. İkinci sıra pencere seviyesine kadar yükselen mahfil merdivenlerinin duvarlarında, ikişer adet düz atkılı dikdörtgen çerçeveli pencereler, bu yüzeydeki tek hareketliliktir.

[34] J.N., Erzen, *a.g.e.*, s. 18'de bu türde mihrap duvarının ortada kubbeye kadar yükseltildiği Mimar Sinan camilerine örnek olarak Lüleburgaz Sokollu, Üsküdar Mihrimah, Kara Ahmet Paşa, Edirnekapı Mihrimah, Konya Selimiye, Piyale Paşa, camilerini vermektedir.

Son cemaat yeri revaklarının yan cephelere doğru uzaması ve tek mekânlı olmayan caminin yanlarda sahınlarla genişletilmesi, yan cephelerdeki düzenlemeyi de etkilemiştir. Dolayısıyla bu cepheleri ana bina kütlesi ve son cemaat yeri revakının oluşturduğu düzenleme olarak iki aşamada ele almak yerinde olacaktır. Kütlesel olarak bina doğu ve batı cephelerinde, batıda yer alan minare haricinde, tam simetrik düzenlemeye sahiptir. Mimar Sinan camilerinde sekiz dayanaklı sisteme sahip olanların genelinde olacağı üzere[35] bu cephelerde düşey düzenleme üç bölüm olarak uygulanmıştır. Örtüye kadar tek bir düzlemde yükselen yan cephelerde üçer sağır kemer yer alır. Üç sıra halinde gördüğümüz pencereler, altta düz atkılı dikdörtgen çerçeveli ve sivri kemerli alınlıklara sahipken, ikinci sıra pencereler aynı özelliklerde daha küçük pencerelerden oluşur. İlk kez olarak Rüstem Paşa Camii'nde karşımıza çıkan[36], sağır kemerlerin üs kısmında, kemerin tamamını kaplayacak büyüklükte pencereler üçüncü sırayı meydana getirir. Kuzey bölümde tek pencere, orta bölümde ikili pencere sıraları kullanılırken, güney bölümde alt sırada tek bir kapı açıklığı, ikinci sırada ise tek pencere yer alır. Ana kubbenin, güney ve kuzey cephede olduğundan farklı olarak, doğu ve batı cephelerde duvar üzerine oturmadığından, sekizgen kasnak seviyesinde, mahfil örtülerinden oluşan üçlü düzenlemeye gidilmiştir. Kuzey ve güneyde kubbe, ortada ise tonoz örtüsü öndeki görüntüyü teşkil ederken, sekizgen kaide üzerinde yarım kubbeler ve üçlü pencere grubu, mahfil örtülerinin arkasında kalmaktadır. Cephe düzenlemesi, en üstte ana kubbe ile taçlanır. Doğu ve batı cephelerde simetriyi bozan tek öğe, batı cephede harim kapısının hemen solunda yer alan kapısıyla, minaredir.

[35] J.N., Erzen, *a.g.e.*, s. 27.

[36] J.N., Erzen, *a.g.e.*, s. 43.

Cami kapalı mekânına giriş ve çıkış taçkapı dışında, doğu ve batıda yer alan birer kapıyla da sağlanır. Kuzey duvarında ortada yer alan taçkapı açıklığı üzerinde, kaş kemerle taşınan hünkâr mahfili yer alır. Bu haliyle anıtsal bir görünüm sergileyen giriş bölümünün doğu ve batısında simetrik olarak yerleştirilmiş, mermer sütunların taşıdığı, müezzin mahfilleri vardır; basık kemerli birer geçitle doğu ve batı kadınlar mahfilinden geçiş sağlanır. Son cemaat yerinde görülen pencere düzenlemesinin, kapalı mekânda kuzey duvarı üzerindeki mimari düzenlemeye uyumu söz konusudur. 5,5m yüksekliğindeki pencereler, zeminden mahfil seviyesine kadar, müezzin mahfillerinin olduğu iki duvara gömülü ayak arasında yer alır. En dış bölümlerdeki iki katlı pencere düzeni, altta sahın, üstte ise kadınlar mahfiline denk gelmektedir. Kadınlar mahfilleri mermer korkuluklara sahipken [37] , müezzin mahfillerinde korkuluk yoktur.

Güney Duvarında düzenleme, ortada, kubbeyi taşıyan iki duvara gömülü ayak arasında yer alan mihrap nişi ekseninde simetrik olarak gelişir. Kubbe eteğine kadar üçlü yatay bölümlenme vardır; taşıyıcı sistemin başlangıç seviyesine kadarki duvar yüzeyleri, mahfil seviyesi taşıyıcı sistem ile bunun üzerinde ana kubbeyi taşıyan kemerlerin yer aldığı sekizgen kasnak seviyesi. Alt düzeydeki duvar, mihrap nişi ekseninde doğuya ve batıya doğru, duvara gömülü ayaklar düşey bölümlenmeyi meydana getirirler. Mihrabın iki yanında iki sıra pencere yer alır. Altta düz atkılı dikdörtgen çerçeveli birer pencere; üstte sivri kemerli birer pencere. Doğu ve batıya doğru en dışta yer alan bölümlerde yine tekli iki sıra pencere vardır. Alttakiler daha

[37] Bu korkuluklar üzerinde, kazınarak rasgele yapılmış yazı ve tarihler dikkati çeker.

büyük, üsttekiler daha küçük olmak üzere düz atkılı dikdörtgen çerçevelidirler. Mihrap nişinin hemen batısında yer alan ilk duvara gömülü ayak önüne mermer minber konulmuştur. Bu düzenin hemen üzerindeki, mahfil seviyesi kemer sırası, pencerelerle hareketlendirilmiştir. Mihrap üzerinde üçlü, kemerli pencere dizisi yer alırken, yanlarda, büyük kemerlerin açıklıklarını tamamen kaplayan şebekeli pencereler vardır. Ortadaki üçlü pencerelerin üzerinde, sekizgen kasnakta, üçlü pencere dizisi tekrar ettirilir. Yanlarda, yarım kubbelerin iç görünüşleri bu seviyedeki düzenlemeyi sonlandırır.

Doğu ve batı duvarlarında düzenlemeler dış cephelerinde olduğu gibi simetriktir. Bağımsız sekizgen ayakların arkasında kalan mahfil ve sahınlar düzenlemeye hâkimdir. Pencereler sahın, mahfil ve tonoz kemerleri olmak üzere üç kademelidir. Sahınlarda, güney bölümde iki dolap arasında tek pencere, orta bölümde iki pencere, kuzey bölümde ise kapı açıklığı yanında bir pencere şeklinde sıralanır. Mahfillerde, güney bölümde tek pencere, ortada iki pencere, kuzeyde yine kapı açıklığı yanında bir pencere şeklindedir. Üçüncü sıra olarak mahfil tonozlarını taşıyan kemerler, silme seviyesinden itibaren bütün kemer açıklığını kaplayacak şekilde şebekeli pencerelere sahiptir.

Rüstem Paşa Camii'nin dış cephe düzenlemeleriyle ortaya çıkan görünümü, Sinan'ın erken ve orta dönem camilerinde görülen, ana kubbeyi vurgulayan piramidal tasarımının[38] bir örneğini ortaya koymaktadır. İç düzenlemesinde ise,

[38] J.N., Erzen, *Mimar Sinan Cami ve Külliyeleri Tasarım Süreci Üzerine Bir İnceleme*, Çeviren: Zeynep Rona Kınık, Ankara 1991, s. 50.

taşıyıcı sitemin başlangıcına kadar çini ile kaplı duvar yüzeyleri, çinilerin geri planında kalırken, taşıyıcı sistem ve örtü vurgulanmış olur.

Arşiv belgelerinden de anlaşılacağı üzere Rüstem Paşa Camii, depremler ve yangınlar ile işlek bir çarşının merkezinde yer almasının da getirdiği sebeplerle sürekli olarak hasar görmüş ve onarımlar geçirmiştir. Geçirdiği onarımlara yönelik tespit edebildiğimiz en erken arşiv kaydı 7 Cemazeyilahir 1264 hicri tarihli (miladi 11 Mayıs 1848) tamir belgesidir[39]. Caminin tamir masraflarını gösteren bu belge, cami hakkındaki diğer arşiv belgelerinin çoğunda olduğu üzere tamir ve onarımların ne olduklarından söz etmez. Onarıma ihtiyaç duyulan yerlerden ise "*hedem olunan duvarlarının*", "*hareket-i arzdan harab olan mahalleri*", "*muhtaç-ı ta'mîr olan mahalleri*", "*yıkılmış olan dıvarlarıyla bazı lazım olan yerleri*" şeklinde genel ifadelere bahsedildiğini görürüz[40]. Daha açık şekilde belirtilen onarımlar ise son cemaat yeri mermer sütunları[41], şadırvan ve abdesthâneleri[42], minaresinin külâhıyla çerçeve ve camları[43], ile bozulmuş olan kurşunlarıyla derzleri[44] hakkındadır.

[39] B.O.A., I_DH_00162_008437

[40] Hareketi arzdan kaynaklanan hasarın tamirat masrafını gösterir iki belgede, hasar tespitinin mühendis Mösyö Dranko tarafından yapıldığından ve hazırladığı deftere göre ödeme yapılmasından söz edilir (B.O.A., BEO_000818_061334; B.O.A., İ_EV_14_9).

[41] B.O.A., İ_ŞD_70_4134; B.O.A., İ_ŞD_79_4661

[42] B.O.A., I_DH_570_39750; B.O.A., İ_EV_43_47

[43] B.P.A., I_DH_676_047124

[44] B.O.A., İ_MVL_429_18856; MVL_837_12.

Çinilerinden bahseden tek bir belge vardır. Son cemaat yerinin karşısına denk gelen bir yerde yer alan bir işkembeciden gelen duman ve is dolayısıyla cemaatin duyduğu rahatsızlık yanında, burada yer alan çinilerin de zarar gördüklerinden bahsedilmekte, esnaf tarafından konuyla ilgili önlem alınması istenmektedir. EV.MKT 01748 evrak numarasıyla Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi'nde yer alan belgenin transliterasyonu aşağıdaki gibidir:

Evkâf-ı Hümâyûn Nezâreti Celîlesi Cânib-i Âlîsine

Devletlü Efendim Hazretleri

*Tahtakale civârında Hasırcılar Caddesi'nde kâ'in Rüstem Paşa Câmi'-i Şerîfi'nin nalburlar cihetinde ve câmi'-i şerifinde harem havlusunda taht ve sütunda … tamam son cemâat mahaline karşı gelerek duman ve tufanından cemâat ta'cîz olduktan başkada duvarlarda mefruş zî-kıymet çiniler duman isinden bütün bütün fenâ ve harabına sebeb olmak üzere bu kerre bir işkembeci ihdâs olunduğundan bunun men'i husûsunu cümlemiz taleb ve istirhâm ve dua eyleriz ol-bâbda emr û fermân hazret-*i *men-lehü'l-*emrindir.

Fî 3Şaban sene 1307.

Mühür: Tahtakale'de Sirkeci Esnafından Hüseyin Hüsnü

Mühür: Kâtib-i Mizân Ahmed Hamdi

Mühür: Balkapanı Tüccarından Hüseyin bin Mehmed Şefik

Mühür: Nalbur Mehmed İzzet

Mühür: Hasırcı es-Seyyid Mehmed Emin

Mühür: Yağcı Esnafından es-Seyyid Mustafa Kemal

Mühür: Hasırcı İbrahim Herad

Mühür: Hasırcı …

Mühür: Hasırcı İbrahim

Mühür: Hasırcı Cemal

Mühür: Balkapanı Dâhili Tüccâr Esnafı Kethüdâsı Ahmed

Mühür: Kapan-ı Asel Mîri?

Mühür:…

Belgelerde yapılan keşif sonucunda bu tamirlerin ve masraflarının belirlendiği belirtilmekle beraber sadece bir tane keşif defteri tespit edebildik. EV.D_36537 fon koduyla kayıtlı defter, Şehzadebaşı civarında Kadı Hüssam Efendi Camii ile Ankaravi Mehmed İsmail Efendi Medresesi yanı sıra Rüstem Paşa Camii için de bilgiler içermektedir. Herhangi bir tarih tespit edemediğimiz 15 sayfalık defterin (ön ve arka kapak hariç), 6. – 10. sayfalarında Rüstem Paşa Camii için tutulan kaydın transliterasyonu şu şekildedir:

6. Sayfa

Tahtakale'de Rüstem Paşa Câmi'-i Şerifi ta'miratının mesârıfatına mübeyyin keşf-i evvel defteridir.

Câmi-i şerif-i mezkûr kubbesi etrafında poyraz cihetinde bulunan alçı çerçeveleri umumiyetle ve diğer tarafda bulunanlar cüz'i harablaşmış olduğundan mezkûr cihetde bulunanların müceddeden ve diğerlerinin icabına göre ta'mir ile mahallerine vaz' edilerek etraflarının horasanlı halisi harcıyla perdâhlı olarak derzi

Kıt'a	*Arzen*	*Kadden*	*Terbi'an*	*M.*	*Beheri*	
12	*1 zira'*	*2 zira'*	*24 zira'*			*Büyük kubbede müceddeden*
4	*2,5 zira'*	*1,25 zira'*	*11,24 zira'*			*eteklerinde müceddeden*
			35,24 zira'	*70*	*2466,80*	
12	*1 zira'*	*2 zira'*				*Büyük kubbede müceddeden*
8			*40 zira'*	*45*	*1800*	*Eteklerinde müceddeden*
20 Toplam						

Mezkûr kubbe etrafıyla eteklerdeki küçük kubbe etrafları ve minare dibleri dezleri harab olduğu cihetle barân nüzulünde dahile neşf ederek bazı sıvaları düşmekde olduğundan halisi Horasanlı harcıyla bezir yağı ve çakıl perdâhlı olmak üzere derz imâli

Devren	*Arzen*	*Terbi'an*	*Beheri*
632 zira'	*2,30 zira'*	*3 zira'*	*1896*

7. Sayfa

Mezkûr câmi-i şerif dâhilinde ve sağ cihet mahfili arka taraf duvarlarnın kabarmış olduğu cihetle evvelce etdirilmiş olan çinileri hademe nezdinde muhafaza

olunduğundan oynamakda olan aksamı yoklanarak yine emsâli misillü tahtı alçı ile basdırmalı ve çiçekleri yekdiğerlerine mutâbık olmak üzete mahallerine vaz'ı

Terbi'an	*M.*	*Beheri*
12 zira'	*25*	*300*

Gerek mezkûr mahal pencere üzeri ve gerekse ittisalindeki pencere üzere kemeri sıvası harablaşdığından hezarfenn marifetiyle temizlenerek halisi harçla sıvasının tecdidiyle emsali misillü badana tılâsı

Kıt'a	*Devren*	*Arzen*	*Terbi'an*	*M.*	*Beheri*
2	*7,5 zira'*	*1,30 zira'*	*19,5 zira'*	*12*	*234*

Su geçmemiş mahalli üzeri kısmen ahşab sakf olduğu cihetle üzere kurşunları ref' olunub ma' tavan sakfının kısmıyla mevcud ... sülüsân derece cedîd ilavesiyle altılık metre taban filyoz kiriş ...nden kiriş üzeri çatal zeytin tahtasından filyoz saçaklı çamur kirişli mevcud kurşunu zevb olunub noksanı ikmâl edilerek mahaline ferşli ve mezkûr mertekler tahta çirişli tahta kalasından filo .... şişeli yağlı boyalı tavanlı emsali misillü su geçmemiş mahalli sakfının inşası

Devren	*Arzen*	*Terbi'an*	*M.*	*Beheri*	
66 Zira'	*6,5 Zira'*	*429 Zira'*	*35*	*15015*	
Tahta	*Yeri kutren*	*Mecmu'*	*M.*	*Beheri*	
429	*16*	*6864*	*0,375*	*2574*	*Kurşun zevbiyesi*
429	*2*	*858*	*2,575*	*2209,35*	*Noksan ilavesi*

8. Sayfa

Câmi-i şerif mahfiline çıkılacak sol taraf nerdibanı ittisalinde bulunan pencere etraflarında bazı çatlak olan taşların aralarının çimento harçla derzi

Tûlen	*Kadden*	*Terbi'an*	*M.*	*Beheri*
5 Zira'	*2,5 Zira'*	*12,5 Zira'*	*7*	*87,5*

Mukabili bulunan sağ cihet nerdiban başı pencere başlık taşı çatlamış olduğu cihetle bir buçuk santimlik dört köşe demirlik iki başları tarafeyn duvarlarında yuva açıklarak kurşunla tesbit edilmek üzere beherine ikişer aded demir vaz'ıyla çatlak mahallerinin çimento ile derzi

Kıt'a	*Arzen*	*Taht yeri kutreni.?*	*Beheri*
2	*0,82 Zira'*	*80 Zira'*	*160*

Yine mezkûr cihet nerdiban basamakları harab olduğundan bi't-tesviye harab olan kısımları çıkarulub cedîd Makriköy taşından giydirme ve kurşun kenet zivâne ile rabtlı olarak vaz'ıyla kantarlık lâma demirinden iki başları keza kurşunla rabtlı olarak basamak vaz'ı

Kıt'a	*Tûlen*	*Arzen*	*Yeri kutren?*	*Beheri*	
12	*1,25 Zira'*	*0,30 Zira'*	*65*	*780*	*Giydirme taşı*
18			*20*	*360*	*Demiri*

Câmi-i şerif havlusu etraf duvarlarında harab olan sıvaların nısf derece tamir ile badana tılâsı ve üzeri maltalasından hareket etmiş olanların harçla basdırılarak noksanı ikmâl edilüb aralarının çimento derzi

9. Sayfa

Devren	*Kadden*	*Terbi'an*	*M.*	*Beheri*	
18,3 Zira'	*3,5 Zira'*	*64 Zira'*			*Hasırcılar caddesi*
19 Zira' *12 Zira'*	*1,5 Zira'* *2,5 Zira'*	*28,5 Zira'* *30 Zira'*			*Nalburlar caddesi*
18,3 Zira'					*Asmaaltı kapusu ciheti*
6 Zira'	*4 Zira'*	*97,20 Zira'*			*Kayyum odası*
24,3 Zira'		*219,70 Zira'*		*1098,5*	*toplam*

Kemeri yapmak , Uzunçarşu Caddesin kapusu kemeri

Kayyum efendilere mahsus olan odaya çıralı hattâbdan müceddeden çerçeve imaliyle mahaline vaz'ı

Arzen	*Kadden*	*Kıt'a*	*Terb'ian*	*M.*	*Beheri*
1 Zira'	*1,90 Zira'*	*2*	*3,8 Zira'*	*35*	*133*

Helâlar üzeri kiremitlerinin harabeti münasib-i mevcudine cüz'i cedîd ilave olunarak kamilen onarılması?

Devren	*Arzen*	*Terb'ian*	*M.*	*Beheri*
28 Zira'	*2 Zira'*	*56 Zira'*	*3,5*	*196*

Mezkûr helâlardan kârgir olan bir çend helâları sıvalarının tecdidiyle badanası

Tûlen	*Kadden*	*Terb'ian*	
12 Zira'	*3 Zira'*	*36 Zira'*	*Helalar sıvası*
6,5 Zira'	*2,25 Zira'*	*14,62 Zira'*	*Nerdiban başında miknet (veya Mekteb)? tahtı sıvası*
8,5 Zira'	*1,5 Zira'*	*12,75 Zira'*	*Hademe odası tahtı*
9 Zira'	*3 Zira'*	*27 Zira'*	*Şekerci karşusundaki kapuların sıvası*
		35 Zira'	*Teferru'âtı*
M. 5,25	*Beheri 658,19*	*125,37 toplam*	

10. Sayfa

Câmi-i şerif havlu kapularına lâmaden çatma ve yuvarlak demirden dikmeli ma' demir mil metrosu yirmi beş ... kapu kanadları imaliyle mahallerine vaz'ı

Kıt'a	*Arzen*	*Kadden*	*Terbi'an*	*Beher metrosu*	*Mecmu'*	*M.*	*Beheri*
4	*2 zira'*	*1,25 zira'*	*10 zira'*	*25 kıyye?*	*250 M.*	*2,5*	*625*

Yekûn

34	*30593*	
50	*1290*	*Kurşundan ma'âda hamaliye ve mesârıf-ı müteferrikası*

Tarihi olmayan bu defterde kaydedilmiş tamirlerin, daha önce bahsi geçen masraflara dair belgelerdeki tamirlerle paralellik göstermesi, söz konusu belgelerin bir kısmı için, belgelerde yazılan tamir keşif defterinin bu olabileceğini gösterir. Defterde söz edilen "*sağ cihet mahfili arka duvarlarının*" kabarmış olan çinilerinin, batı kadınlar mahfilinin kuzey duvarı ya da batı müezzin mahfilinin kuzey duvarında yer alan yüzeylerindeki çiniler olduğu düşünülebilir. Nitekim bugün bu yüzeylerdeki kompozisyonlarda bozulmalar görüldüğü gibi, müezzin mahfilinde geç dönem Kütahya çinileri yer almaktadır.

Aynı şekilde, Ankara Vakıflar Bölge Müdürlüğü Arşivi'nde VGM Defter 6159 numarasıyla kayıtlı defterde, Rüstem Paşa Camii'nin minare molozlarının taşınması için yapılan masraf ve işçi kayıtları yer almaktadır (kayıtlarda tarih R. 17 Teşrin-i Evvel 321 / M. 30 Ekim 1905 olarak verilmiştir).

Osmanlı dönemi arşiv belgelerinde kayıtlı tamirler bu şekildeyken Cumhuriyetle birlikte, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde 1965 yılı itibariyle tamir ve restorasyon çalışmalarına yönelik kararlar alınmaya başlandığı görülür. 26.06.1965 tarihli karar ile muhdes odaların restorasyonu yapılmıştır.

13.12.1985 tarihli bir karar ile avlu çinilerinin korunması için önerilen alüminyumla son cemaat yerinin kapatılması önerisi reddedilmiş, avlu girişlerine yapılacak kilitli demir kapılarla emniyet alınmasına karar verilmiştir. Aynı yazıda, kubbe ve tromplardaki 19. yüzyıl süslemelerinin döküldüğünün gözlendiği, bunların ayıklanarak, bulunacak özgün süslemelere göre yenilerinin yapılması ve bu arada

tromplarda rutubet oluşmasına sebep olan kurşun durumlarının da kontrol edilerek, gerekli yerlerde onarım yapılmasına karar verildiği yazılıdır.

13.03.1991 tarihli kararda rutubete karşı kubbe kasnağının kurşunla kaplanması, içlik ve dışlık pencerelerinin onarılıp camlarının takılması, dışarda bozulan taşların çürütme tekniği ile yerlerine yenilerinin konulması, sundurmaların ve ahşap kepenklerin restorasyonu, elektrik tesisatının yenilenmesi yer almaktadır. Ayrıca kubbelerin strüktür açısından incelenmesi ve sıva üzeri süslemeli tavanların restorasyonu için gerekli araştırma ve projenin kurula getirilmesi istenmiştir.

09.09.1992 tarihli karar ile oldukça kapsamlı restorasyon çalışmaları başlatılmıştır. Yazıda yer alan restorasyon ve konservasyon önerileri şu şekilde özetlenebilir[45]:

- Ana kubbede araştırma sonucu ortaya çıkan klasik dönem kalemişi kompozisyonun aynen korunması,

[45] Z., Ahunbay, "Rüstem Paşa Camisi Restorasyonu Üzerine Gözlemler", *Yapı*, S. 162, İstanbul Mayıs 1995, s. 30 – 32'de, 1992 yılındaki bu kararla başlayıp, 1995'te sona eren restorasyon çalışmalarıyla ilgili olarak eleştirilerde bulunmuş, restorasyon süresince alınan sıkı önlemlere rağmen yaşanılan bir hırsızlık olayından bahsetmiştir. 1994 tarihinde meydana gelen hırsızlıkla, sağ müezzin mahfili duvarındaki çinilerin bir kısmının tahrip edildiği ve bir kısmının da çalındığı anlaşılmıştır. Söz konusu çinilerin Katar'da, Şeyh Saud bin Muhammed bin Ali Al Thani'ye ait "Museum of Islamic Art"ta oldukları tespit edilmiş ve 11.08.2008 tarihinde AVEM'e getirilmiştir (http://avem.vgm.gov.tr/yurtdisindan_gelen_eserler.html ;

http://avem.vgm.gov.tr/images/yurtdisi_eser/7.jpg).

- Ana kubbe kasnağındaki pencereler çevresinde ortaya çıkan klasik dönem kalemişi süslemelerin aynen korunması,
- Tromplarda yapılan araştırma sonucu ortaya çıkarılan klasik dönem kalemişi süslemelerin aynen korunması ve eksik kısımlarının tamamlanması,
- Kemerler üzerindeki somaki taklidinin özgün haliyle tekrarı,
- Mahfillerin aynalı tonozlarında yer alan siyah beyaz renkli geometrik süslemelerin aynen korunması,
- Kemerler ve duvarlardaki baskı tekniğindeki süslemelerin aynen bırakılması,
- Cümle kapısı üzerindeki balkon altı ve konsollardaki klasik dönem süslemelerin aynen bırakılması,
- Cami kapısı üzerindeki sivri kemerin iç yüzünde yer alan baskı tekniğinde yapılmış mavi beyaz süslemenin altında bulunan somaki taklidinin korunması,
- Cümle kapısı sivri kemerinin üzengi seviyesinde bulunan ve cami içerisinde çepeçevre dolaşan silme ile tromp kemerleri üzengi seviyesi arasındaki süslemelerin araştırılması ve fotoğraflarıyla birlikte kurula getirilmesi,
- İbadet mekânının sağ ve solundaki mahfillerin altında, tavan ve duvarlarda mevcut son dönem süslemelerinin aynen bırakılması,
- Dışlık pencerelerde dökme cam kullanılması, raspayla ortaya çıkan bezemelerin aynen korunması, bunların cami plan ve kesitlerinde 1/50 ölçeğinde gösterilmesi, restore edilecek hasarlı kısımlar ile olduğu gibi korunacak kısımların projede gösterilerek kurula getirilmesi,

- Halen mevcut ve aynen korunacak kısım ile onarılacak yerler arasındaki geçişte yer alan süsleme tekniğine dikkat edilerek, camideki tüm süsleme konusunda güneşlenme ve aydınlanma durumlarının değerlendirilmesi.

Eski eser açısından uygun bulunan, caminin güneybatısında yer alan ilave kısmın kaldırılmasının kabul edildiği 07.04.1993 tarihli karar yazısında, söz konusu işin, mülkiyet durumuyla ilgili olarak ortaya çıkacak sonuçların Vakıflar İdaresi'nce ilgili merciler nezdinde çözülmesi yer almaktadır.

02.11.1999 tarihli karar yazısında Vakıflar Bölge Müdürlüğünce hazırlanan rapor doğrultusunda basit onarımların yapılması kabul edilmiş, bunun için iskele kurulmasına izin verilmiş ve büyük onarımlar için araştırma yapılarak kurula iletilmesi istenmiştir.

Son olarak 17.09.2004 tarihli yazıda, restorasyon çalışmalarının devam ettiği camide, zemin kattaki dükkanlardaki çatlaklardan söz etmekte, ekte verilen raporla caminin taşıyıcı sistemindeki hasarın zemin kat boşaltılıp incelendikten sonra değerlendirilebileceği belirtilmiştir. 15.09.2004 tarihli teknik rapora atıfta bulunularak, restorasyon çalışmalarının yürütülebilmesi için, mülkiyet birliğinin sağlanmasıyla özel mülkiyette yer alan parsellerin kamulaştırılabileceği[46] kararı alınmıştır.

[46] Söz konusu teknik raporda: "*...zemin kat bölümlerine girmek ve inceleme yapmak içlerinin dolu olması ve kullanıcılar tarafından izin verilmemesi dolayısıyla mümkün olmamıştır", "Taşıyıcı sistemin altının keyfi olarak oyulması engellenmelidir. Camiyi bodrumuyla birlikte, bir bütün olarak düşünmek gerekir. Buna bağlı olarak, taşıyıcı sistemin tümünün mülkiyeti yeniden vakıf eline*

Restorasyon ve konservasyona yönelik yeni önerilerin verildiği 10.05.2007 tarihli raporda, çini süslemeye yönelik de çalışmalar planlandığı görülür. 18.05.2007 tarihli kararla, uygulanması kabul edilen bu rapor doğrultusunda herhangi bir restorasyon çalışması, tez araştırmamız sırasında henüz gerçekleştirilmemişti.

geçmelidir. Zemin kat ancak içi boşaltıldıktan sonra sağlıklı olarak incelenebilir ve taşıyıcı sistemin durumu değerlendirilebilir. Olabilecek her türlü oturma, çökme gibi hasarlara karşı yapı güçlendirilmelidir. Bir an önce mülkiyet birliği sağlanmalı, onu izleyerek sistemin rölövesi hazırlanmalı ve restorasyon için öneriler geliştirilmelidir." denilmektedir.

III) EMİNÖNÜ RÜSTEM PAŞA CAMİİ SÜSLEMELERİ

A) ÇİNİ SÜSLEMELER

Rüstem Paşa Camii'nin dış cephesinde yer alan çini kaplamalar, son cemaat yeri duvarı (Foto. 1), doğu kapısı alınlığında (Foto. 2) ve ikili son cemaat yerinin dış revakını örten sundurma çatıyı taşıyan kemerlerin köşeliklerinde görülür (Foto. 3).

Dış revak kemer köşeliklerinde, dörder çeyrek daire levhanın birleşiminde oluşan dairesel formda çini kompozisyonlar yer alır (Foto. 3). Her biri beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kobalt zemin üzerine beyaz hat süsleme yer alır. Hatlarda, batıdan doğuya doğru sırasıyla, lâfzatullah (Allah) (Foto. 4), ism-i nebî (Muhammed) (Foto. 5), çehâr yâr-ı güzîn (Ebu Bekr, Ömer, Osman, Ali) (Foto. 6-9) ve hasaneyn (Hasan, Huseyin) (Foto. 10-11) adları yazılıdır[47]. İkisi dışında (batıdan üçüncü ve dördüncü, Ali ve Osman yazılı rozetler), rozetlerin her biri beyaz zemin üzerine oldukça koyu bir mercan kırmızısı, turkuaz ve kobalt renklerin kullanıldığı, ters-düz yerleştirilmiş palmetlerden oluşan ince bir bordürle çerçevelenmiştir. Ali yazılı rozette ters-düz yerleştirilmiş palmetler farklıdır (Foto. 9). Aynı zamanda, harflerinde bitkisel süslemeye yer verilen tek rozet de budur. "Ye" harfinin kuyruğu uzatılarak üzerinde dilimli rûmîlerin yer aldığı bir kıvrım dala dönüşmüştür. Ayrıca boşlukta küçük bir penç görülür. Osman yazılı rozetteki bordürde ise, üçüncü bir ters-düz palmet kompozisyonu vardır (Foto. 8).

[47] M. SÜLÜN, *Rüstempaşa Camii Hat-Mimari Buluşması*, İstanbul 2007, s. 52.

Son cemaat yeri duvarında, kuzey kapı açıklığı ekseninde çini kaplamalar doğuya ve batıya doğru simetrik yüzeylerde dağılmaktadır. Kapı açıklığının etrafını 28 x 22 cm boyutlarında beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini levhalar bir bordür niteliğinde kuşatır (Foto. 12). Kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı beyaz zemin üzerine kullanılmıştır. Konturlar siyahtır. Enlemesine ve boylamasına nöbetleşe olarak tekrar ettirilen hatâyî ve penç çiçekleri birbirlerine ince, kısa sap çıkmaları ile çaprazlamasına birleşmektedir (Foto. 13). Bu kuşak 13,5 x 24,7 cm ölçülerinde levhalardan oluşan bordür çinileriyle çevrelenir (Foto. 14). Bordür çinilerinde kompozisyon kobalt zemin üzerine tukuvaz, mercan kırmızısı ve beyaz renklerle uygulanmış, konturlarda siyah kullanılmıştır. Uzun kenarları turkuaz renkli cetvelle sınırlanan kompozisyonda nöbetleşe penç ve bulut motifi dolgulu dilimli şemseler yer alır. Pençlerden çıkan bahar çiçekli dallar helezoni kıvrım oluşturarak şemseyle birleşirken, şemseden çıkan dallar lâle motifleriyle sonlanır[48].

Kapı ile doğusunda yer alan pencere açıklığı arasında kalan yüzeyde çini kaplama, şemseli bordürün çevrelediği, dört farklı kompozisyonla bölümlenmiştir (Foto. 15). Yüzeyde en geniş alanı kaplayan 2,7 m yükseklikteki dilimli kemer içerisinde çift bahar ağaçlı panoda 30 x 30 cm ölçülerinde çini levhalar kullanılmıştır. Bahar açmış çift meyve ağacı, kompozisyonun ana öğesini oluşturmaktadır, kalan boşluklarda simetrik olmayan bir düzende natüralist üslupta çeşitli çiçek motifleri yer alır (Foto. 16). Ağaçların alt kısımlarından ve ortadan iki yana doğru kıvrılarak uzayan saz yaprakları, sümbül dalları ile dolguludur. Birer adet lâle bu yaprakların

[48] Camide çini kaplı yüzeylerin hemen tamamında görülebilecek olan bu bordür kompozisyonundan, her seferinde tekrardan tanımlama yapılarak gereksiz metin kalabalığına sebebiyet vermemek için, bundan sonra kısaca "şemseli bordür" olarak bahsedilecektir.

kıvrımları arasından sağa ve sola doğru uzar. Saz yapraklarıyla aynı kökten yukarı doğru art arda çıkan iki adet gonca, saz yapraklarıyla lâlelere eksen teşkil ederek, kemerle kuşatılan kompozisyondaki tek simetrik düzenlemeyi ortaya koymaktadır. Ağaçların sol alt tarafında kalan boşlukları dolduran çeşitli çiçek motiflerinin çıkış noktasını teşkil eden iki adet kaya vardır. Buradan yukarıya doğru uzayan sümbül ile aynı kökten çıkan nergis çeşitli yönlere doğru dallanmakta, ağacın gövdesi ve sümbül etrafında dolanarak lâle ve penç motifleriyle çeşitlenmektedir. Yine aynı kayalardan iki yöne doğru uzayan bir dalın bulut motifleriyle kurgulanarak altta kalan boşluğu doldurduğu görülür. Kemerin alt kısmı ile ağaçlar arasında kalan boşluklar, ağaç dalından türeyen ince bir dalın, aşağıya doğru lâleler, nergisler ve penç/kademeli nergis ile çeşitlenerek uzamasıyla doldurulmuştur. Kemerin üst kısmındaki boşluklarda ise kemer kuşağından çıkan lâle ve karanfil motifleri yer alır. Ağaçların sol tarafındaki boşluklar bu şekilde değerlendirilirken sağ tarafta daha farklı bir düzenleme görülür. Buradaki çiçeklerin de çıkış noktası olarak sağ alt köşeye bir kaya grubunun yerleştirildiğini görürüz. Üçlü kaya grubundan yükselen lâle motifi büyük kayayı delerek uzar[49]. Bu kayadan uzayan üç ayrı dal farklı çiçek motiflerinden teşkildir. Bahar çiçekli ince dal kıvrımları yukarıya doğru uzarken bir üst karoda kesintiye uğrar, devamında gelen karoda çiçekler nergis dalıyla devam

[49] Saz üslubunun başarılı örneklerini veren dönemin baş nakkaşı Şah Kulu'nun caminin yapımı sırasında görevini natüralist üslubu geliştiren Kara Memi'ye bırakması, camide bu iki üslubun bir arada olduğu süslemeler ortaya koymakta ve söz konusu pano bunun en güzel örneklerinden birini vermektedir; kayadan uzayan lâleli bu düzenleme nakkaşbaşı Kara Memi'nin imzası gibi yorumlanmaktadır, Ş, Yetkin, "Sinan'ın Mimarisinde Çini Süsleme", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul 1988, s. 485.

eder[50]. Kalın yapraklı bir gövdesi olan çiçek (çarkıfelek-passiflora tomurcuğu) ile kadife çiçeği, penç, afyon, bahar çiçeği ve büyük bir penç/yıldız/çarkıfelek (passiflora) çiçeğinden teşkil ince bir dal aynı kökten çıkmaktadır. En üstteki büyük penç/yıldız çiçeğinden aşağıya doğru bir salkım sümbül dalı sarkar. Üçüncü bir dal afyon ve karanfillerle uzanır. Kemerin üst kısmındaki boşlukta yine kemer kuşağından çıkan bir lâle motifi yer almaktadır. Ağaçların iki yanında kalan boşlukların doldurulması bu şekilde düzenlenirken iki ağaç arasında kalan boşlukta, çıkış noktası soldaki ağaç gövdesi[51] olan gül ve goncasının yer aldığı dal vardır. Bahar ağaçlarının en üst noktasındaki dallarından biri, üzüm salkımı ile sonlanır. Burada kalan küçük boşlukların da bağımsız bulut motifleriyle dolgulandığı görülür. Kendi içinde kapalı natüralist bir kompozisyon sergileyen bu düzenleme, küçük geçmelerin (zencirek) olduğu dilimli bir kuşak ile kemer içerisine alınmıştır. Bu kemerin köşelikleri, turkuaz zemin üzerine hatâyî, penç ve rûmîlerden teşkil ince dal kıvrımlarıyla dolgulanmıştır. Sol köşeliğin en üst kısmında başka bir kompozisyona ait olduğu aşikâr bir çini parçası üzerinde büyük bir penç ve gonca motifleri yer alır.

[50] Bu ve solundaki karo (32) şu anda yerinde mevcut olmayan fakat parçaları kuzey doğu ayağının doğu mahfiline bakan yüzeyinde görülen (fot sayı) ikinci panoya aittir. Mevcut izlere göre kompozisyon düzenlendiğinde (şek 1) karolardan birinin eksik kaldığı görülebilir. Kompozisyon simetrik olmadığından bu karo üzerinde, ağaç gövdesinin parçası ve simetrik olduğunu bildiğimiz sümbül dolgulu saz yaprakları dışında, ne tür motifler olduğu kesin olarak söylenemez. Fakat hemen yanındaki karodan uzayan dalın bittiği ortabağ motifi ile, üst karoda devam edip penç/yıldız çiçeği ile sonlanan dal üzerindeki ortabağların aynı olması; bu penç/yıldız çiçeğinin goncası olduğunu tahmin ettiğimiz yan karodaki tanımlanamayan çiçek motifinin bu karoya doğru uzaması, boşluğun bu çiçeğin benzeri, aynısı, ve/veya goncası ile doldurulmuş olabileceği fikrini uyandırır; simetriğindeki boşluğun nergislerle yapıldığı gibi.

[51] Çini karoların şu an ki yerleştirilmelerine göre soldaki ağaç olmasına karşın, daha önce de belirtildiği üzere, bu karonun kompozisyona uygun olan haliyle (şek 1) gül dalının çıkış noktası soldaki değil sağdaki ağaç olacaktır.

Bu kemerli bahar ağaçları panosunun hemen solunda, kuzey kapı açıklığını çerçeveleyen penç-hatâyî kompozisyonunun aynısını, 2,52 m yüksekliğe kadar görmekteyiz. Üst kısmında 31 x 31 cm ölçülerinde[52] beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolardan oluşan kompozisyon yer alır (Foto. 17). Beyaz zemin üzerine açık kobalt ve turkuaz renklerin kullanıldığı desende konturlar koyu kobalttır. Üç farklı penç çiçeği, iki farklı hatâyî ve bahar çiçeği dolgulu yapraklar kıvrımlı ince dallar üzerinde düzenlenmiştir. Boyuna üç farklı motif sırasının enine tekrar ettirilmesiyle oluşur. Sıralardan biri, büyük pençlerden hançer yaprağı çıkmasına sahip olan ve küçük pençten oluşurken ikincisi, farklı bir penç-hançer yaprağı bileşimli motif ile enine yerleştirilmiş hatâyînin nöbetleşe kullanılmasından meydana gelir. Üçüncü sıralama da küçük penç ile boyuna yerleştirilmiş hatâyî dizisinden oluşur. Motifler birbirlerine dairesel kıvrımlarla uzayan, ince dallar ile bağlanırlar.

Kompozisyonun solunda, kemerli bahar ağaçları panosunun hemen üzerinde dördüncü kompozisyon görülür (Foto. 18). beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karoların kullanıldığı kompozisyonda desen, beyaz zemin üzerine, açık kobalt ve bulanık bir turkuaz ile koyu kobalt konturlardan meydana gelen motiflerle yapılmıştır. İçi penç, rûmî ve palmetlerle dolgulanmış olan soyut form, sekiz kollu yıldız görünümüne sahiptir. Bu yıldız ile küçük bir pencin enlemesine ve boylamasına nöbetleşe kullanıldığı kompozisyonda motifler birbirlerinden bağımsızdırlar ve aralarında kalan boşluk doldurulmamıştır.

[52] Karolar düzensiz bir şekilde tıraşlanarak yerleştirildiği için bu yüzeyde ölçüler tam değildir. Kuzey kapı açıklığının sağındaki yüzeyde daha geniş bir alanı kaplamak için kullanılan aynı kompozisyondaki çinilerde karoların ölçüleri 31 x 31 cm olarak tespit edilmiştir.

Dört bölümlü bu yüzeyin, kapı açıklığının batısında yer alan, simetriğinde farklı bir uygulamayla karşılaşırız (Foto. 19). Burada yüzey üçe bölümlenmiştir. Bölümleri en dıştan, pencere sövesi hariç, şemseli bordür çerçevelemektedir. Pencere sövesi hizasında, 25,5 x 13 cm ölçülerinde, tek dal üzerinde gelişen kompozisyona sahip, bordür çinisi sınırlar. Nöbetleşe olarak iki farklı penç çiçeğinin yer aldığı bordür süslemesinde kobalt zemin üzerine yeşil ve mercan kırmızı renkler siyah konturlarla kullanılmıştır. Penç çiçekleri birbirlerine, üzerinde küçük sap çıkmaları, goncalar ve yapraklar yer alan, S kıvrımlı ince bir dal ile bağlanırlar. Pençlerden birinde sadece bu dal kendisine birleşir. Diğer penç çiçeğinden, S kıvrımlı bu dalın geçmediği boşlukları dolduran, hançer yaprağının dalı çıkmaktadır (Foto. 20). Yüzeyin geniş alanını kaplayan alt kısımdaki çinilerde, simetriğindeki diğer yüzeyin üst kısmındaki ile aynı olan (66), üç penç – iki hatâyîden oluşan kompozisyon yer alır (Foto. 21). Bu kaplamada yerden yaklaşık 1,5 m yükseklikte, 28 x 28 cm ölçülerindeki[53] tek karo parçasında, beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz, koyu kırmızı ve siyah renklerle tasvir edilmiş Kâbe'li bir kompozisyon vardır (Foto. 22). Karonun merkezinde Kâbe, köşelerde 4 adet minare diyagonal düzende Kâbe'ye dönük olarak verilmiştir. Kâbe'nin etrafında görülen çeşitli yapılar Sabih Erken tarafından mezheplere ait makamlar olarak tanımlanır[54]. Kâbe'nin iki yanında Hacer-ül Esved ile hicri İsmail yazıları; altında zemzem kuyusu ve Minber-i Nebi; üst

[53] S. ERKEN, "Türk Çiniciliğinde Kâbe Tasvirleri", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: IX, syf. 311'de bu çini levhanın ölçüleri 30 x 30 cm olarak verilmiştir. Fakat yaptığımız incelemede ölçülerini 28 x 28 cm olarak tespit ettik. Bahsi geçen makalede verilen ölçülerin, derzlerinde dâhil edilerek alınmış olduğunu düşünüyoruz.

[54] S. ERKEN, a.g.m., syf. 311.

tarafında ikili olarak kap tasvirleri yer almaktadır. Dıştan siyah kontulu turkuaz bir çerçeve ile sınırlandırılan kompozisyonda, bu çerçeve üzerinde de, Sabih Erken'in Kâbe kapılarını temsil ettiğini söylediği, birtakım küçük yapılar resmedilmiştir. Karonun alt kenarının ortasında, dikdörtgen bir çerçeve içerisinde, çini ustasının ismi ile tarih yazılıdır: "Sahibu Ekmekçizade Muhammed beşe, sene Sebini ve elf 1071 H"[55].

Zeminden yaklaşık 2,9 m yüksekliğe kadar kesintisiz devam eden kaplama bu yükseklikte üçüncü bir bordür (Foto. 23) ile sınırlanarak üstteki iki bölümden ayrılır. 12 x 26 cm ölçülerindeki bordür çini kobalt zemin üzerine beyaz ve turkuaz renklerle işlenmiştir. Konturlar koyu kobalttır. Eşit aralıklarla yerleştirilmiş penç çiçekleri S kıvrımlı ince bir dal ile birleşirler. Bu dal kıvrımının geçmediği boşluklarda, pençten uzayan kısa bir dal çıkması, boşluğu dolduracak büyüklükte hançer yapraklarıyla sonlanır. Bu bordür alttaki kaplamayı üstten ayırdığı gibi, üst kısmı da ikiye bölümler. Üst kısımda, diğerine göre daha geniş olan yüzeydeki kompozisyon, yine kapı açıklığının diğer tarafında görülen, yıldız formlu motif ve penç çiçeğinden oluşan süsleme ile düzenlenmiştir. Yanındaki dar alansa, altta yer alan süslemenin düzensiz bir yerleştirilişi ile kaplıdır.

Kuzey kapısı açıklığının her iki yanında simetrik olarak yer alan bu yüzeylerin, doğuya ve batıya doğru, yanlarında büyük pencere açıklığı ile küçük pencere açıklığı arasında kalan mihrabiyelerde (Foto. 24-25) çini kaplama, hem kompozisyon hem de düzenleme olarak tam simetriktir. Mihrabiyeler iki yanlarından,

[55] S. ERKEN, a.g.m. syf. 311.

şemseli bordürün çerçevelediği ve kuzey kapı açıklığı etrafında gördüğümüz, penç-hatâyî kompozisyonlu çinilerle sınırlanmıştır. Bu dış yüzeyden, mihrabiye nişi içerisine geçiş, pahlı köşelerle yapılmış ve bu pahlı dar alanlar çini kaplanmıştır (Foto. 26). Bu ince pah bordürü altta ve üstte dışa doğru kıvrılmaktadır; bu kıvrımın, başladığı yerden uç noktalarına kadar turkuaz bir kemer içine alınması (Foto. 27-28), bordüre, ince uzun bir kartuş görünümü kazandırır. Bordürün orta kompozisyonunda kobalt zemin üzerine mercan kırmızısı, turkuaz ve beyaz renkler, siyah konturlarla kullanılmıştır. Eşit aralıklarla yerleştirilen hatâyî ve penç, birbirlerine geçme (zencirek) motifleri ile bağlanır. Bu zencirekleri oluşturan ince dallar dışa dönük yapraklarla sonlanırken, aralarında kalan boşluklar turkuaz boyanarak kobalt zeminden ayrılır. Bu kompozisyon, beyaz zemin üzerine mercan kırmızısı ve kobaltın siyah konturlarla kullanıldığı, bahar çiçeği ve hatâyî goncasından oluşan ince bir dal sırasıyla çevrelenmiştir[56]. Bu şekilde geçiş yapılan, en dışta iki yarım, içe doğru da beş tam yüzeyden oluşan, mihrabiye nişinde her bir yüzey, kemer içerisine alınmış, aynı kompozisyona sahiptir (Foto. 29). 30 x 30 cm ölçülerinde karolardan oluşan kaplamada kompozisyon, beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz, yeşil ve mercan kırmızısı renkleriyle yapılmıştır. Üç farklı hatâyî, küçük bir penç ve saz yapraklarından meydana gelen kompozisyonda konturlar siyahtır. Enine birbirine ters simetrik yerleştirilmiş hatâyî çiçekleri aralarında kalan küçük pençten çıkan saz yapraklarıyla çevrelenir. Bu şekilde boyuna tekrar ettirilen bu sıralar arasında diğer iki hatâyî enine doğru, hatâyîlerden biri kendine ters simetrik olarak iki kez – diğer hatâyî yalnız şekilde, nöbetleşe kullanılarak yer alır. Motifler birbirlerine, dairesel bir

[56] Camideki çini süslemeli yüzeylerin dış köşelerinin çoğunluğu bu şekilde pahlanarak aynı kompozsiyonla kaplanmıştır. Tanım tekrarından kaçınmak amacıyla bundan sonra bu kaplamalar için "pahlı köşe çinisi" ifadesi kullanılacaktır.

hareket sergileyen ince dallar yardımıyla bağlanırlar. Bu şekilde yukarıya doğru ulanan kompozisyon kemer başlangıcında değişikliğe uğrar (Foto. 30). Burada, dallar kıvrım hareketlerini üçüncü bir hatâyî türüyle devam ettirip yaprak ve iki farklı hatâyî goncasıyla sonlanırlar. Bu şekilde sonsuza gidecek kompozisyon, kemerler içerisinde kapatılmış olur. Kalın siyah konturlu ve kobalt zeminli bir kuşakla dilimli kemer meydana getirilmiştir. Kemer köşeliklerinde turkuaz zemin üzerine beyaz ve mercan kırmızısının kullanıldığı, siyah konturlu, ayırma motifi düzeninde, çin bulutlarıyla dolgu yapılmıştır.

Kuzey kapısı açıklığı ekseninde doğuda ve batıda yer alan birer adet küçük pencere açıklığı vardır. Bu pencerelerin üst kısımlarında hat süslemeli çinilerle alınlık yapılmıştır. Doğudaki pencere alınlığında, siyah konturlu turkuaz cetvel içerisinde, beyaz zemin üzerine yine siyah konturlu kobalt renkli hat süsleme yer alır. Bazı harflerin kapalı zemin oluşturan kıvrımları turkuazla boyalıdır. Üç farklı küçük penç çiçeği yazıdan arta kalan zeminde, boşlukta, bağımsız şekilde verilmiştir (Foto. 31). Batıdaki pencere alınlığında hat süsleme yine beyaz zemin üzerine siyah konturlu kobalt renkli, fakat yazıyı çevreleyen cetvel, doğudakinden farklı olarak yeşil renkle boyalıdır. Harf kıvrımlarının bazılarında zemin, yeşil dolguludur (Foto. 32). Her iki alınlık da alttan ve üstten şemseli bordür ile sınırlanmıştır. Alınlıklarda Tevbe sûresinin 18. âyeti (9/18) yazılıdır[57].

Bu pencere açıklıklarının yanlarında, son cemaat yerinin çini kaplı cephesinin en doğu ve en batı yüzeyleri yer alır. Doğudaki yüzeyde süsleme 25 x 25

[57] M. SÜLÜN, *a.g.e.,* s. 23.

cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini karolarla yapılmıştır (Foto. 33). Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine turkuaz ve açık kobalttır. Konturlar koyu kobalt renktedir. Üç farklı hatâyî, penç ve lâle motifleri kompozisyonda yer alır. İki büyük hatâyî çiçeği enine nöbetleşe yerleştirilmiş ve bu sıra, boyuna tekrar ettirilmiştir. Sıraların arasında, iki farklı penç çiçeğinin eşit aralıklarla yerleştirildiği dizi yer alır. Bu hatâyîler ve pençler birbirlerine diyagonal düzende kıvrılan dallarla bağlanırlar (Foto. 34). Hatâyîlerden birinden iki yöne doğru uzayan bağımsız dal, üçüncü bir hatâyî çiçeği ve bu çiçekten çıkan lâle ve hançer yaprağıyla sonlanır. Bu bağımsız dal, büyük motifleri birbirine bağlayan diyagonal dallara çaprazlamasına uzayarak onları keser. Çini kaplama dört tarafından 26 x 12 cm ölçülerinde bordür çinileriyle çevrelenmiştir (Foto. 35). Beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini bordürde kullanılan renkler, açık kobalt zemin üzerine beyaz ve turkuazdır. Konturlar koyu kobalttır. Eşit aralıklarla yerleştirilmiş penç çiçeklerinden çıkan ikişer dal birbirleri etrafında S kıvrımlarıyla dolanarak birleşmektedir. Dallardan biri rûmîlerden oluşurken, diğeri bahar çiçekleri ve hatâyî goncalarıyla uzar.

Cephenin en batısında yer alan yüzeydeki çini kaplama oldukça bozuk durumdadır ve belirli bir kompozisyon şeması söz konusu değildir (Foto. 36). Yüzeyin üst kısımlarında, dökülmüş durumda olan özgün çinilerin yerine 18. yüzyıl Kütahya, Tekfur Sarayı ve Avrupa çinilerinin karışık bir düzenle yerleştirildiği görülür. Bu çiniler arasında az da olsa camiye ait olduğunu bildiğimiz parçaların yanı sıra, çağdaşı olabilecek fakat benzerlerini yapıda göremediğimiz çini parçaları da mevcuttur (Foto. 37-39). Üste göre nispeten daha sistematik düzenlenen alt bölümde,

kuzey kapısı açıklığı yanındaki panoların üst kısımlarında görülen yıldızlı-penç kompozisyon (Foto. 40) ve bu yüzeyin doğudaki simetriğinde görülen kompozisyon yer alır.

32 x 15 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, beyaz astarlı, şeffaf sırlı bir tepelik bordürü son cemaat yeri çini kaplamalarının tamamını en üstten sınırlamaktadır. Mercan kırmızısı, turkuaz ve kobalt renklerin kullanıldığı süslemede konturla siyahtır. Zemini kobalt ile boyanmış iki palmetin nöbetleşe kullanılması ve alt kısımlarında kalan yüzeylerin de kobaltla doldurulmasıyla çini levha iki süsleme alanına ayrılmıştır. Palmetlerin içleri sıralı olarak lâle ve karanfil motifleriyle dolgulanarak, birbirlerine yapraklı dal çıkmalarıyla bağlanırlar. Palmeti oluşturacak şekilde, beyaz zemin, dilimli kalın dalların ucunda küçük rûmî yapraklarla kobalt zemin içerisine doğru uzar ve karanfilleri çevreler. Palmetlerin uç noktalarında beyaz zemin üzerine lâle ve sümbül çiçekleri oturtulmuş, aralarında kalan boşluklar bulut motifiyle doldurulmuştur. Kompozisyon, üstten ve alttan siyah konturlu turkuaz cetvelle sınırlanır (Foto. 41). Bu tepelik bordürü, büyük pencere açıklıklarının da üst hizasından devam eder, kuzey kapısı açıklığının kemerli alınlığı etrafını da dolanarak (Foto. 42) kesintisiz bir şekilde son cemaat yeri çini kaplamalarını boydan boya taçlandırır. Bu kuşak sadece, en dış yüzeylerdeki kaplamalarda görülen bozukluklara paralel olarak, batıda hiç yokken (Foto. 34), doğuda farklı bir tepelik bordürüyle tamamlanmıştır. Orijinal tepelik bordürüne benzer bir şekilde, palmetlerle ikiye bölünen süsleme zemininde turkuaz ve kobalt renkler kullanılmıştır. Turkuaz zemin üzerine penç ve hatâyî görünümlü bulut motifleriyle dolgulanarak, birbirlerine ince

dal uzantılarıyla bağlanırlar. Bu palmetler bordür levhasının en üst noktasına kadar uzanır (Foto. 43).

Son olarak, dış cephede görebileceğimiz diğer bir çini kaplamalı yüzey batı kapı açıklığının alınlığıdır (Foto. 44). İnce bir bordür ile çevrelenerek verilmiş süslemede bordür kobalt, ana kompozisyon ise beyaz zemin üzerinedir. Açık kobalt, yeşil, turkuaz ve mercan kırmızısının kullanıldığı motiflerde konturlar tekli olanlarda siyah, çift kademeli konturlarda dışta ince siyah içte kalın kobalt renklerdedir. Kompozisyonun merkezine boyuna yerleştirilmiş büyük bir hatâyî çiçeği altta enine yerleştirilmiş yarım hatâyîlerle turkuaz, düz bir dal ile bağlanmaktadır. Bu dal yarım hatâyîlerden dairesel bir kıvrımla uzayarak boyuna yerleştirilmiş hatâyînin iki yanında, simetrik olarak birer saz yaprağıyla sonlanır. Kalan boşluklar bu büyük hatâyî ekseninde simetrik olarak iki yöne doğru helezoni kıvrımla uzayan hatâyî ve hatâyî goncası dalları ile doldurulmuştur. Bu kompozisyon, yeşil renkli cetvelle sınırlanmış, biri ince diğeri kalın olan, iki adet S kıvrımlı dal üzerinde gelişen bir bordürle çerçevelenmektedir. Kalın dal bahar çiçeği dolgulu yapraklardan, ince dal ise penç çiçeklerinden teşkildir. Kaplamada, bu süslemeye ait olmayan iki adet karo kompozisyonu bozmaktadır. Bu iki karo üzerinde lâle ve küçük saz yapraklarının yer aldığı helezoni kıvrımlı dallardan oluşan bir süsleme görülür.

Rüstem Paşa Camii hariminde çini kaplamlar dört duvarda birden kubbe taşıyıcı sisteminin başlangıç seviyesine kadar bütün duvar yüzeylerinde, mahfilleri taşıyan kemer köşeliklerinde, ayaklarda ve pandantiflerde görülür. Bu yüzeyler,

mimari kurguya paralel şekilde simetrik bir dağılıma sahiptir ve süslemede de bu simetri nispeten görülebilir.

Kuzey cephede yer alan kaplamalar doğu ve batıda, müezzin ve kadınlar mahfilleriyle enlemesine ikiye bölünmektedir ve kuzey kapı açıklığı, cepheye hâkim şekilde simetri ekseni teşkil eder (Foto. 45).

Kapı açıklığının yer aldığı sivri kemerli nişin kemer karnı, bunun üzerinde duvara gömülü ayakları birleştiren ve hünkâr mahfilini taşıyan kemer köşelikleri, iki kemer arasında kalan duvar, bu iki duvara gömülü ayaklar ve hünkâr mahfilinin altı olarak bölümlenen kapı açıklığı yüzeyleri çini süslemelidir (Foto. 46).

Kuzey kapısı açıklığının yer aldığı niş kemeri karnında yer alan çinilerde (Foto. 47) Beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı levhalar kullanılmıştır. Kobalt, turkuaz ve mercan kırmızı renkleri ortada beyaz zemin üzerine, bordürde kobalt zemin üzerinedir ve konturlar siyahtır. İki farklı hatâyî çiçeği, hançer yapraklarıyla kompozisyon düzenlenmiştir. Enlemesine ve boylamasına eşit aralıklarla ters-düz yerleştirilen her iki hatâyî çiçeği sırası, çiçeklerin birbirlerine diyagonal durmasını sağlayacak şekilde dizilidir. Bu hatâyîler birbirlerine helezoni kıvrım oluşturan ince dallarla bağlanır ve birbirine ters dönük tasvir edilen hançer yapraklarıyla sonlanırlar (Foto. 48). Kompozisyonu bütünde sınırlandıran bordürde, penç ve rûmî motiflerinin sıralı dizilişiyle tek dal üzerinde gelişen bir düzenleme görülür. Birbirlerine ters konumda yerleştirilen çift kanatlı rûmîler arasında kalan

boşluk, turkuaz renkle dolgulanarak aralarında soyut bir form ortaya çıkar. Bordür, siyah konturlu turkuaz cetvellerle kuşatılmıştır (Foto. 49).

Kapı açıklığı etrafındaki duvar yüzeyinde tek bir kompozisyon, şemseli bordür ile çerçeveli olarak, kesintisiz bir şekilde kapı açıklığını kuşatmaktadır (Foto. 50). Kaplamada kullanılan 25 x 25 cm ölçülerindeki çini karolar, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır (Foto. 51). Desende mercan kırmızısı, kobalt ve turkuaz renkler beyaz zemin üzerine siyah kontur ile kullanılmıştır. Penç ve rûmîlerle kompozisyonun kurgulandığı görülür. Eşit aralıklarla yerleştirilen pençlerden çıkan dallar, diyagonal düzende, S şeklinde tasvir edilmektedir. Her bir pençten çıkan dört adet dal, arada kalan boşlukları doldurarak, uç kısımlarındaki düz rûmî yapraklarının kesişmesiyle küçük baklava dilimleri oluşturmuştur (Foto. 52).

Hünkâr mahfilini taşıyan duvara gömülü ayakların bu bölüme bakan yüzlerinde (Foto. 53-54), kemer başlangıç seviyesine kadarki, çini kaplamada birbirinin aynı kompozisyon kullanıldığını görürüz. 23 x 23 cm ölçülerindeki çini karo beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Kompozisyonda penç, iki farklı şemse ve ayırma rûmîsi motifleri birbirlerinden bağımsız olarak düzenlenmiştir. Enlemesine ve boylamasına tekrar edilen pençler merkez alındığında aralarındaki boşluklara radyal ve simetrik yerleştirilen diğer motifler kompozisyonu meydana getirir. Pencin etrafına çapraz simetrik olarak birer şemse ve ayrıma rûmîsi motifi işlenmiştir. Bunların aralarında ise ikinci bir şemse motifi vardır. Bu şemsenin karşılıklı iki uç noktası palmetle, diğer iki uç noktası ise

lâle motifi ile süslenmiştir (Foto. 55). Kompozisyon dört yönden şemseli bordür ile kuşatılır. Ayakların bu yüzlerinden güneye bakan yüzeylerine geçişte köşeler, pahlı köşe bordürü ile kaplanmıştır.

Bu iki duvara gömülü ayağın güneye bakan yüzlerinde yer alan çini süsleme simetrik kullanılmamıştır. Her ikisinde de iki farklı kompozisyon yer aldığı görülür. Doğudaki ayakta 4,8 m yüksekliğe kadarki kompozisyonda 27 x 27 cm ölçülerinde çini karolar kullanılmıştır (Foto. 56). Beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolarda desen beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renklidir. Konturlar siyahtır. Biri oldukça büyük, üç farklı hatâyî çiçeği ve penç motifi kullanılmıştır. Nöbetleşe kullanılan motifler enine ve boyuna ters simetri oluşturarak tekrar ettirilmiştir. Bu düzenlemeyle birbirlerine diyagonal duran pençlere, hatâyî çiçeklerinin farklı yüzleri bakmakta, birbirleriyle birleşmeleri de bu doğrultuda farklılıklar göstermektedir. Hatâyîlerin çanaklarının dönük olduğu pençlerden çıkan dallar, sekiz kollu yıldız oluşturacak şekilde kıvrılarak hatâyîlerle birleşir. Hatâyîlerin tepe noktalarının dönük olduğu pençlerden çıkan dallar yine sekiz kollu bir yıldız, fakat diğerine göre nispeten daha küçük, oluşturarak birleşir. Burada kıvrılan dalların kesişme noktalarında tam yuvarlatılmış küçük rûmîler dikkati çeker. Üçüncü penç merkezli düzende hatâyîler birbirlerine saz yapraklarıyla birleşirken penç bağımsız kalır (Foto. 57). Şemseli bordür ile çerçevelen bu kompozisyonun üst kısmında, hünkâr mahfili altına kadarki yüzeyde, daha önce ilk olarak son cemaat yerinde kuzey kapı açıklığını kuşatırken gördüğümüz (Foto. 13) penç-hatâyî düzenlemeli kompozisyona sahip çini kaplamalar yer alır.

Batıdaki duvara gömülü ayağın güney yüzünde 5,94 m yüksekliğe kadar görülen kaplamada ise yine 27 x 27 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini karolar kullanılmıştır. Desende kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleri beyaz zemin üzerine siyah konturludur (Foto. 58). Büyük boyutlu dilimli palmet, hatâyî çiçeği ve penç motifleri kompozisyonu meydana getirmektedir. Motiflerin yerleştiriliş düzenlerinde iki merkez ortaya çıkar. Eşit aralıklarla yerleştirilen penç motifleri etrafında, nöbetleşe olarak, diyagonal düzende dilimli palmet ile hatâyî çiçekleri vardır. Pençlerden çıkan kıvrım dallar hatâyîlerle yıldız formu oluşturacak şekilde kıvrılarak birleşirler. Bu motif grubunun ayna simetrik olarak tekrar ettirilmesi, hatâyîlerin, bir pençe tepe noktaları dönükken, diğerine çanaklarının dönük olmasını sağlar. Bu düzenlemeyle, motiflerin konumları dolayısıyla, kompozisyonda iki merkez ortaya çıkar (Foto. 59). Şemseli bordürle çerçevelenen bu bölümün üst kısmında, hünkâr mahfilinin başlangıç hizasına kadar, farklı bir kompozisyon yer alır. 35 x 24,5 cm ölçülerinde çini karolar beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır (Foto. 60). Kompozisyonda beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkler kullanılmıştır. Konturlar tek kademelilerde siyah, çift kademelilerde dışta ince siyah içte kalın kobalttır. İki büyük hatâyî çiçeği, lâle, karanfil ve hançer yaprakları süsleme kompozisyonunu meydana getirmektedir. Nöbetleşe sıralar halinde hatâyî motifleri boyuna tekrar ettirilmiştir. Birinin tepe ucundan karanfil çıkarken, diğerinden lâle uzanmaktadır. Karanfil ve lâleler, üstteki sırada yer alan hatâyî motiflerinin aralarına denk gelir ve bunlardan iki yöne doğru çıkan yapraklar hatâyîleri çevreler. Kalın bir dal uzantısı bu hatâyîleri birbirlerine, zencirek oluşturacak düzende, birleştirir (Foto. 61).

Bu ayakları birleştiren ve hünkâr mahfilini taşıyan kemer köşeliklerinde simetrik süsleme yapılmıştır (Foto. 62-63). Ortasında birer kabara yer alan köşeliklerdeki çini kaplamada beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolar yer alır. Beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı ile yapılan kompozisyon, kobalt zemin üzerine yaprak ve bahar çiçekleriyle tek dal üzerinde gelişen bir kompozisyona sahip bordürle çevrelenmektedir. Desende iki farklı hatâyî ile pençler, yapraklar ve goncalar, dairesel hareketli helezoni kıvrım dallar üzerine yerleştirilmiştir.

Kemer köşelikleri üzerinde, hünkâr mahfilinin dört adet kirişiyle üçe bölümlenmiş duvar yüzeyleri, tepelik bordürüyle kuşatılmış vaziyete şemseli bordürle kaplanmıştır (Foto. 46, 64).

Batı duvara gömülü ayağının batı yüzünde 27 x 27,5 cm ölçülerinde karolarla çini kaplama yer alır. Beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır (Foto. 65). Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır (Foto. 66). Şemseli bordürle çevrili kompozisyonda lâle, bulut, saz yaprakları ve küçük penç motifleri kullanılmıştır. İki yanından, uç kısımlarında küçük bir pençle birleşen saz yapraklarının, şemse formunda kuşattığı lâleden oluşan motif grubu, eşit aralıklarla, çapraz yerleştirilmiştir. Aralarında kalan boşluklar S kıvrımlı bulut motifleriyle dolguludur (Foto. 66). Aynı kompozisyonu, yüzeyin hemen karşısında yer alan, batıya doğru ikinci duvara gömülü ayağın doğu yüzünde de görmekteyiz (Foto. 67). Bu iki duvara gömülü ayak arasında kalan duvarda yer alan ve müezzin mahfiline kadar devam

eden pencere açıklığının etrafı, kesintisiz şekilde, birbirinin aynı kompozisyona sahip çinilerle kuşatılmıştır (Foto. 68). Kaplamada kullanılan karolar, 22,5 x 34 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Desende kullanılan renkler ortada beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı iken bordürlerde açık kobalt üzerine turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Eşit aralıklarla çaprazlamasına, enine ve boyuna tekrar ettirilen pençler, kısa sap çıkmalarıyla, yarı helezoni kıvrım oluşturarak, diyagonal düzende birbirlerine birleşirler. Birleştirici sap çıkmalarıyla aynı kökten uzayan kısa dallar küçük birer bahar çiçeği ile sonlanarak, pençler arasında kalan boşlukları doldururlar (Foto. 69). Ortadaki bu kompozisyon, yanlardan onu sınırlandıran bordürden, yeşil cetvelle ayrılır. İki dal üzerinde gelişen bordür kompozisyonunda tersli düzlü ve nöbetleşe olarak lâle ve sümbül çiçekleri yerleştirilmiştir. Pencere açıklığını müezzin mahfili seviyesine kadar kesintisiz kuşatan bu kompozisyonun, müezzin mahfilinde, üst kısmında, tek sıra karolardan oluşan bir kuşak şeklinde, 33 x 33 cm ölçülerinde çini karolar yer alır (Foto. 70). Beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çinilerde renkler, beyaz zemin üzerine açık kobalt ve turkuaz, konturlar teklilerde siyah, çift kademelilerde içte ince siyah, dışta koyu kobalttır. İki farklı hatâyî, penç ve hançer yaprakları kompozisyonun ana motifleridir. Boyuna sıralı iki farklı hatâyî dizisi enlemesine tekrar ettirilmiştir. Konumları itibariyle ters simetrik yerleştirilmişlerdir. Bu hatâyîler, çapraz köşelerinde yer alan pençlerle daire oluşturarak kıvrılan ince bir dal yardımıyla birleşirler. Dalın dairesel hareketi, hatâyî dizileri arasında baklava dilimi meydana getirir. Hatâyîlerden birinden iki yöne doğru uzayan hançer yaprakları hatâyîyi kuşatırken, sırtlarından uzayan ve küçük bir hatâyî goncasıyla sonlanan kısa sap çıkmaları, baklava dilimi formu oluşturan dal uzantılarıyla kesişir.

Karoların buradaki kullanımları ve tıraşlanmalarından dolayı, kompozisyonun bütünü ve doğru düzeni görülememektedir.

Müezzin mahfili altında kalan duvara gömülü ayağın güney yüzeyine geçiş yine pahlı köşe bordürüyle sağlanmıştır. Burada kullanılan 27 x 27 cm ölçülerindeki çini karo beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır (Foto. 71). Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Kompozisyon, penç motifleri ve S kıvrımlı soyut formların nöbetleşe kullanılmasıyla oluşturulmuştur. S kıvrımlı iki rûmî motifi birbirlerine zıt konumda bakacak şekilde kurgulanmış, aralarında kalan zemin açık kobalt renk ile doldurularak soyut bir form kazanmıştır. Bu S kıvrımlı soyut form dizisi ile penç dizisi bağımsız olarak çaprazlamasına yerleştirilmiştir (Foto. 72). Kompozisyonun etrafı şemseli bordürle çevrilidir. Aynı ayağın batı yüzünde, üç kenarından şemseli bordürle, en üstten ise sadece tepelik bordürüyle sınırlanan, farklı bir kompozisyon görülür (Foto. 73). 27 x 27 cm ölçülerindeki çiniler beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleri beyaz zemin üzerine uygulanmıştır. Konturlar, teklilerde siyah, çift kademeli konturlarda dışta ince siyah, içte kalın kobalttır. İnce ve hançer yaprakları, çin bulutu, hatâyî goncası ve penç motifleri, kompozisyona yerleştirilmiştir. S kıvrımlarıyla, adeta bir zincir oluşturacak şekilde enine ve boyuna tekrar ettirilen çin bulutları arasında hançer yaprakları görülür. Enine olarak her üç bulut-iki yaprak sırasında bir penç sırası vardır. Üzerinde hatâyî goncaları ve küçük pençler taşıyan ince kıvrım dallar, dairesel hareketle, bu pençleri birbirlerine bağlamaktadır (Foto. 74). Kaplama, tonozun başlangıç seviyesine kadar yükselir. Yüzeyin devamında, en batıda yer alan pencere

açıklığının yer aldığı duvar yüzeyi gelmektedir. Pencerenin, duvara gömülü ayakla birleştiği kenarında 26 x 26 cm beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini karolarla, tonozun başlangıç seviyesine kadar, süsleme yapılmıştır (Foto. 75). Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. İki farklı penç, rûmî, palmet ve ortabağlar ile kompozisyon oluşturulur. Bir pençten çıkan ince dallar bu pençin etrafında sekiz kollu yıldız oluşturarak kıvrılır. Bu yıldız, enine ve boyuna uçlarından ortabağ görevi gören küçük birer palmet ile; çapraz uçlarından ise ortabağlar yardımıyla rûmîli dallarla birleşir. Bu rûmîli dallar hareketli bir düzende birbirleri etrafında kıvrılarak ikinci bir penç motifi ile yine yıldız oluşturacak şekilde birleşirler. Üç tarafı şemseli bordürle çevrili kompozisyon en üstten tepelik bordürüyle sınırlanır. Şemseli bordür tek başına pencere açıklığının üstünden devam ederek, pencerenin sol tarafında, batı duvarıyla birleşen kuzey duvarı yüzeyini de, yine tonoz başlangıç seviyesinde, sınırlar.

Kuzey kapı açıklığının batısında kalan bu çini süsleme düzeni, doğuda da, batıdakinin simetriği olarak, birkaç farklılıkla, aynı şekilde tekrar ettirilmiştir. Kuzey kapı açıklığının doğusunda kalan duvara gömülü ayağın, müezzin mahfili altına bakan doğu yüzü (Foto. 76) ve buradaki pencere açıklığı (Foto. 77) ile doğudaki ikinci duvara gömülü ayağın batı yüzü (Foto. 78), bu grubun batıdaki simetriğiyle aynı kompozisyonlara sahiptir. Farklı olarak, müezzin mahfili seviyesine kadar yükselen pencere açıklığının bu seviyede üst kısmında yer alan çinilerde görülür (Foto. 79). 22 x 22 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini levhalar, şemseli ve tepelik bordürüleriyle üstten sınırlandırılmadan hemen önce

tek karo sırası olarak kullanılmıştır. Renkler, beyaz zemin üzerine turkuaz, mercan kırmızısı, açık kobalttır. Konturlar teklilerde siyah, çift konturlularda dışta ince siyah, içte kalın kobalttır. Tamamıyla çin bulutu motifinden teşkil süslemede, çin bulutunun palmet, ortabağ, ayırma ve yığma formları, kompozisyonda, enine ve boyuna tekrar ettirilerek kullanılmıştır (Foto. 80). Doğudaki ikinci duvara gömülü ayağın güney (Foto. 81, 71-72) ve doğu (Foto. 82, 73-74) yüzleri, batıdaki simetrikleri ile aynıdır. Bu ayağın taşıdığı tonozlu bölümdeki pencere açıklığı etrafı ve dolabın yer aldığı doğu duvarı parçası yüzeylerinde, batıdakiyle simetri bozulmaktadır (Foto. 83). Pencere açıklığının solunda daha önce gördüğümüz ayak yüzlerindeki kompozisyondan (Foto. 71-72, 81) parçalar şemseli bordürle çerçevelenerek kullanılmıştır. Sol tarafında ise, dolap kapağı lento seviyesi düzeyinde, müezzin mahfiline kadar yükselen pencereleri kuşatan kompozisyondan (Foto. 68-70, 77, 79) parçalar yer alır. Bu kaplamanın üstünde, tonoz başlangıç seviyesinde tepelik bordürüne kadar, yüzeyin bitiştiği doğu duvarı parçasındaki dolap kapağını kuşatan kompozisyon görülür (Foto. 148-149).

Müezzin ve kadınlar mahfilleriyle, doğudan ve batıdan ikiye bölünen kuzey cephenin, kuzey kapısı açıklığı çevresi ve mahfiller altında kalan çinili yüzeylerinde yer alan kompozisyonlar bu şekildeyken, mahfiller üstünde kalan yüzeylerde farklı düzenlemeler görülür. Buradaki yüzeyler, kadınlar mahfilinin kuzeybatı ve kuzeydoğu yüzeyleri, batı ve doğu müezzin mahfilleri olarak bölümlendirebiliriz. Yüzeyler simetrikken, çini kaplamalardaki kompozisyonlarda bu simetri görülmez.

Kuzey kapı açıklığının hemen batısındaki duvara gömülü ayağın müezzin mahfilindeki batı yüzünde daha önce tanımladığımız (Foto. 70) kompozisyonda çinilerle kaplıdır. Bu yüzeyde daha geniş bir alanı kapladığı için, şemseli bordürle çerçevelenen kompozisyonun düzeni açıkça görülebilir (Foto. 84). En doğuda yer alan duvara gömülü ayakta, bu seviyede, kadınlar mahfilinden müezzin mahfiline geçişin sağlandığı geçit yer alır. Kemerli ve düz mermer alınlıklı bu geçidin etrafında kalan yüzeylerde de aynı kompozisyon görülür (Foto. 85). Yine şemseli bordürle kuşatılan kompozisyonun, geçidin alt kısmına denk gelen bölümünde, kaseden çıkan çiçek demetine sahip farklı bir çini levha kullanılmıştır[58] (Foto. 86). Aynı şekilde şemseli bordürün geçidin lentosu üzerindeki devamında tek parça olarak farklı bir bordür yer alır[59] (Foto. 87).

Geçidin yer aldığı ayağın güney yüzünde, daha sonra sekizgen ayaklarda da göreceğimiz, farklı bir kompozisyon vardır (Foto. 88). Burada kullanılan 30 x 22,5 cm ölçülerindeki çini karolar beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Düşey ve yatay eksende nöbetleşe kullanılan biri büyük diğeri küçük iki farklı penç çiçeği ile aralarında kalan boşluklara zigzag yerleştirilen S kıvrımlı bulut motifleriyle kompozisyon oluşturulmuştur. Dıştan, kalın bir kontur görüntüsü çizen, kuşak ile çevrili bulut motifleri küçük penç çiçekleri ile birleşirken büyük pençten bağımsızdır. Tek karo üzerinde büyük penç merkezde

[58] Eminönü Yeni Cami çini süslemelerinde süpürgelik bordürü olarak kullanılan çini kompozisyonun aynısı olması, bu parçanın daha sonraki bir zamanda buraya getirildiğini göstermektedir.

[59] Bu bordür parçası örneklerinin, Yeni Cami'de, yukarıda bahsedilen süpürgelik bordürünü, üstten sınırlayan ikinci bir bordür olarak kullanıldığını görmekteyiz.

bütün, köşelerde çeyrek olarak kullanılırken küçük penç çiçeği kenarlarda yarımdır. Kompozisyon tek karonun düşey ve yatay eksende tekrar ettirilmesiyle ortaya çıkar (Foto. 89).

Geçidin doğu tarafındaki yüzeyde yer alan çini kaplamalarda, üçlü bir bölümlenme görülür (Foto. 90). Her bölüm birbirinden şemseli bordür ile ayrılır. Geçidin kemer alınlığı seviyesine kadar 23 x 24 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çinilerle kaplama yapılmıştır. Desende zeminin kobalt boyanmasıyla boş bırakılan alanlarda beyaz renk ile yeşilimsi bir turkuaz ve mercan kırmızısı renkleri siyah konturlarla kullanılmıştır (Foto. 91). İki farklı hatâyî çiçeği ile içi bahar çiçeği dolgulu kalın dallar yer alır. Hatâyîler birbirlerine çapraz düzende enine ve boyuna tekrar ettirilerek yerleştirilmiştir. Hatâyîlerden uzayan kalın dallar, zikzaklar oluşturarak, hatâyîleri birbirlerine bağlarken, aynı zamanda onları kuşatmaktadırlar. Dalların bu düzenlenişi, kompozisyonda, enine ve boyuna gelişen bir zincir ağı meydana getirir. Kemer alınlığının üst hizasından itibaren, tepelik bordürüyle sonlanana kadar yükselen yüzey, enine ikiye bölümlenmiştir. Burada, caminin muhtelif yerlerinde kullanılan ve daha önce tanımlamaları yapılan, farklı türde kompozisyonlarda çini karolar düzensiz bir şekilde yerleştirilmiştir (Foto. 92). Duvara gömülü ayağın bu yüzeyinin kuzey duvarına birleştiği duvarda pencere açıklığı yer alır ve çini kaplama onun etrafında gelişir (Foto. 93). Pencerenin lento seviyesine kadar iki yanı daha önce tanımlanan çin bulutu-yaprak kombinasyonlu çinilerle kaplıdır (Foto. 13, 15). Etrafı şemseli bordürle çevrili bu kompozisyonun üstünde, pencere lentosunun üzerinde, hat süslemeli çini yer alır. Kobalt zemin üzerine ince siyah konturlu beyaz renkli sülüs hatla: "*'An 'Umera radıya'llâhu 'anh*

kâle'n-Nebiyyu sallâhu 'aleyhi ve selem: m âmin mü'minin yekûlü illâ kâne 'alâllâhi hakkan en yurdıyehû.[60]" yazılıdır[61]. Hatlı süsleme iki yanından, kobalt, turkuaz, kırmızı ve beyaz renklerle yapılmış, dilimli palmetlerden teşkil ve yazı hattından çok ince bir cetvelle ayrılan, bordürle sınırlanmaktadır. Yazı tasarımının çini levhaların ölçülerine sığmadığı en soldaki iki harfe ait uzantıların, bu bordürün üstüne gelmesinden anlaşılabilir (Foto. 94).

Çini kaplı bu yüzey grubunun, kuzey kapısı açıklığının batısında kalan simetriğinde, farklı düzenlerde çini kompozisyonlar yer almaktadır. Batıdaki duvara gömülü ayağın, müezzin mahfiline bakan batı yüzünde (Foto. 95), daha önce müezzin mahfili altından buraya kadar yükselen pencere açıklığının üstünde, şemseli ve tepelik bordürülerle sınırlanmadan hemen önce, yer alan kompozisyonla (Foto. 79-80), aynı süslemeye sahip çinilerle kaplıdır. Bu yüzeyin karşısında, ikinci batı duvara gömülü ayağın, müezzin mahfiline geçişin yer aldığı doğudaki yüzünde de aynı kompozisyon tekrar ettirilmiştir (Foto. 96). Bu ayağın güney yüzünde de (Foto. 97), yine batıdaki simetriğiyle aynı kompozisyon yer alır (Foto. 17). Doğu müezzin mahfili batı geçidinin, kadınlar mahfiline bakan tarafında, kemer alınlığı hizasına kadar, şemse-çin bulutu birleşiminden meydana gelen kompozisyona sahip çiniler vardır (Foto. 98). 24 x 23,5 cm ölçülerindeki çini karo beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, açık mavi, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. İki kademeli kontura

[60] Anlamı: "Hz. Ömer'den rivayet edilir ki Hz. Peygamber (s.a.s.) şöyle buyurmuş: Şöyle diyen bütün müminleri razı etmek Allah Teâla için kesin bir vazifedir:", M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 34.

[61] M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 34.

sahip çin bulutu motiflerinde ise dışta ince siyah kontur içte ise kalın kobalt kontur kullanılmıştır. Enlemesine ve boylamasına yerleştirilen penç çiçekleri arasında kalan boşluklar S kıvrımlı bulut motifleriyle dolguludur. Motifler birbirlerinden bağımsızdırlar. Şemseli bordürle çerçevelenen bu bölümün üstüne, camide başka örneğini görmediğimiz dört farklı kompozisyona ait karo parçaları, düzensiz bir şekilde, yerleştirilmiştir (Foto. 99). Hatâyî, penç ve yaprakların S kıvrımlı dallarla birleştiği bir kompozisyon; pençlerden oluşan iki merkezli, her birinden, yıldız formu oluşturacak şekilde uzayan kıvrım dallar ve bu dalların birleştikleri, pençlere radyal yerleştirilmiş hatâyîlerden oluşan bir kompozisyon; başka bir penç, yıldız, hatâyî kombinasyonlu kompozisyon; dilimli yapraklara sahip büyük bir hatâyî ve ondan çıkan, penç ve küçük hatâyîlerin olduğu kıvrım dallardan oluşan bir kompozisyon; düzeni anlaşılamayan, kıvrım dal, penç, hatâyî ve hançer yapraklı bir diğer kompozisyon; burada görülebilen süsleme düzenleridir. Üstte şemseli bordür başlamadan hemen önce, farklı bir kompozisyona ait olan çini parçaları yer alır. Kobalt zemin üzerine, ince turkuaz bir cetvelin sınırladığı kompozisyonda, sümbül dolgulu hançer yaprakları, rûmî yaprağı çıkmalarına sahip kalın dal parçaları, küçük pençler ve dilimli taç yapraklara sahip büyük penç motifleri görülmektedir.

Bu yüzeyin birleştiği pencereli kuzey duvarında, batıdaki simetriğiyle benzer bir düzenleme söz konusudur (Foto. 100). Pencere açıklığının iki yanında, lento seviyesine kadar, çin bulutu-hançer yaprağı birleşiminden oluşan kompozisyon yer alır ve iki yandan şemseli bordürle kuşatılmaktadır. Lentonun üstünde kobalt zemin üzerine beyaz sülüs hatla Sâffât Sûresinin 37. Âyeti (37/180-82)[62] yazılıdır.

[62] M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 46.

İki adet küçük pençle boşlukları doldurulan bu yazı levhasının iki yanında farklı bir kompozisyon vardır. Burada kullanılan çini karolar 30 x 22,5 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleri, beyaz zemin üzerine kullanılmıştır. Konturlar siyahtır. Büyük bir hatâyî çiçeği, lâle, pençler ve soyut formlu motiflerle kompozisyon oluşturulmuştur. Eşit aralıklarla boyuna ve enine tekrar ettirilen büyük bir hatâyî çiçeği ve onlara diyagonal olarak yerleştirilen soyut formlu motif birbirlerine ince bir dal yardımıyla zikzak oluşturarak bağlanırlar. Şemselerin uç noktasından uzayan ve küçük pençlere sahip dal çıkması, iki yöne doğru ayrılarak, üstteki hatâyîyi iki yandan kuşatan lâlelerle sonlanır.

Kadınlar mahfilinin ikiye böldüğü **batı cephede** yer alan çini kaplamalar, mahfil katı, olmak üzere iki bölümde incelenebilir (Foto. 101).

Sahında, kuzey cephenin en batısında yer alan pencere açıklıklı duvar yüzeyinin, batıda birleştiği köşedeki batı duvarı parçası üzerinde çiniler, kuzeybatı duvara gömülü ayak yüzeyindeki çin bulutu-yaprak birleşenli kompozisyonla (Foto. 73-74) aynı süslemeye sahiptir (Foto. 102). Yüzey buradan güneye doğru, batı kapısı açıklığının sövesine doğru pahlı köşe çinisi kaplı şekilde döner ve aralarında kalan dar mesafe, daha önce caminin muhtelif yerleinde gördüğümüz, penç ve hatâyîlerden oluşan iki farklı kompozisyonun parçalarıyla kaplıdır (Foto. 103). Batı kapısı açıklığı ile hemen yanında yer alan dolap kapağı dört taraflarından şemseli bordürle çevrelenir ve en üstten de tepelik bordürüyle sınırlanır (Foto. 104). İkisi arasında kalan boşlukta yapılan çini kaplamada 30 x 18 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince

beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolar kullanılmıştır. Desende renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır. Konturlar, tek konturlu motiflerde siyah, iki kademeli konturlara sahip motiflerde dışta ince siyah, içte kalın kobalttır. Saz yaprakları, pençler, goncalar ve bahar çiçeği dalları, S kıvrımlı iki kalın dal üzerinde sürekli yukarıya ilerleyen düzendedir. Bu dallar üzerindeki düzenlemeyi teşkil eden bitkisel motifler bir grup oluşturarak, birbirlerine ters simetrik konumda, S kıvrımlı dalların içbükey taraflarına yerleştirilmiştir. Aynı kökten çıkan iki büyük saz yaprağı; birinin sırtından uzayarak kıvrılan bahar çiçeği dalı; diğerinin sırtında, arkasında olduğu izlemini verecek şekilde yerleştirilmiş, goncalı bir hatâyî; saz yapraklarıyla aynı kökten iki yöne doğru uzayan ve küçük birer pençle sonlanan, biri uzun diğeri kısa iki sap çıkması, bu motif grubunu meydana getirir (Foto. 105). Dolap kapağının altında, şemseli bordürden hemen sonra, kuzey cephede gördüğümüz penç-rûmî düzenlemeli kompoziyondan (Foto. 73-74, 81) parçalar vardır.

Kuzeybatı sekizgen ayağının mahfili taşıyan kemerle bağlandığı ve dolaplı yüzeyden çıkıntı yapan duvar parçasına geçişte, daha önce kuzey cephede gördüğümüz penç-bulut kompozisyonlu (Foto. 88-89) çinilerden parçalar yer alır (Foto. 106). Dışa çıkıntı yapan köşeden, kemerin dayandığı duvar yüzeyinde geçiş yine pahlı köşe çinisi ile gerçekleştirilmiştir. Bu duvar parçası üzerinde, kemer başlangıç seviyesine kadar yükselen çini kaplama yanlardan ve alttan şemseli bordür ile sınırlanırken, üstte sadece tepelik bordürü yer alır (Foto. 107). 26,5 x 26,5 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini karolarda saz yapraklarıyla kompozisyon yapılmıştır. Beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve

mercan kırmızısının kullanıldığı süslemede konturlar, tek kademelilerde siyah, çift kademelilerde dışta ince siyah, içte kalın kobalttır (Foto. 108). Herhangi bir kökten türemeyen saz yaprakları (Foto. 109), bir demet halinde, irili ufaklı ve dairesel hareketlerle kompozisyonda yer alır. Demetin ortasından uzayan en büyük saz yaprağı, S kıvrımı yaparak, yanındaki diğer yaprak demetiyle kesişir. Bu düzende boyuna tekrar ettirilen saz yaprağı demeti sırası kompozisyonu meydana getirmektedir.

Buradan güneye doğru, iki pencere açıklığının yer aldığı yüzeye, pahlı köşe çinisi ile geçilir ve çıkıntı yapan dar yüzey, caminin muhtelif yerlerinde görülen çini parçalarıyla düzensiz bir şekilde kaplıdır (Foto. 110). Şemseli bordürle etrafı çevrelenen pencere açıklıkları en üstten tepelik bordürüle sınırlanmıştır (Foto. 111). İki pencere açıklığı arasında kalan ve kemerin dayandığı yüzeyde ise, 28 x 12 cm ölçülerinde levhalardan oluşan bordürle kuşatılan, kemerli bir kompozisyonla kaplama yapılmıştır. Kompozisyonda 27 x 27,5 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çiniler görülür. Beyaz zemin üzerine, kobalt, açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısının kullanıldığı süslemede konturlar, teklilerde siyah, çift kademeli konturlarda dışta ince siyah içte kalın kobalttır. Kemerli bir şema içerisinde, kalın kıvrım dallar üzerinde biri, zemini turkuaz olan ayırma rûmî dolgulu, diğeri bulutlu ortabağlarla birleşmiş bahar çiçeği demeti dolgulu iki farklı ve büyük hatâyî çiçeği, lâleler, küçük hatâyî, pençler ve yaprak çıkmaları kompozisyonu meydana getiren motiflerdir. Sürekli yukarı doğru ilerleyen bir harekete sahip kompozisyonda herhangi bir başlangıç ya da çıkış noktası yoktur. Çini karoların, yüzeyin ölçülerine göre kesilmesi sonucu kompozisyonda da düzensiz bir kesilme ile başlangıç olur.

Nöbetleşe olarak boyuna yerleştirilmiş iki büyük hatâyî çiçeği, küçük yaprak çıkmalarına sahip kalın bir kıvrım dal ile birleşir. Bu kalın dal ayırma rûmîli hatâyînin tepe noktasından uzayan, çanağında birleşen bir nitelik taşırken, bahar çiçeği demetli hatâyînin etrafını dairesel şekilde çevreleyip çanağından birleşerek dalın uzantısını sonlandırır. İkinci, ince bir dal, bu gruptan ayrı fakat benzer bir hareketle uzar, bahar çiçeği demetli hatâyîyle kesişip, ayrıma rûmîli hatâyînin etrafını lâle, küçük bir hatâyî, iki farklı penç ve yaprak çıkmalarıyla çevreler (Foto. 112). Bu şekilde yukarı doğru yükselen kompozisyonda hareket, en üstte, adeta servi ağacına benzeyen, bahar dalı ve gül goncası dolgulu, büyük bir lâle ile sonlanır ve desen kemerli bir şema ile sınırlanır. Siyah konturlu tukuvaz bir kuşakla oluşturulan dilimli kemerde zemin kobalttır ve S kıvrımlı bulut motifleriyle dolguludur (Foto. 113). Bu kemerli şemayı çevreleyen bordür çinisinde kobalt zemin üzerine turkuaz, mercan kırmızısı, beyaz ve kobalt renklerle süsleme yapılmıştır. Birbiri üzerine denk gelecek şekilde bir turkuaz bir beyaz olmak üzere nöbetleşe yerleştirilmiş dairesel formların içi, üçlü çintamanilerle dolguludur. Her bir dairesel formda, ters-düz şekilde konumlandırılmış dal ve yaprak çıkmaları vardır. Bu küçük yaprak ve dal çıkmaları, çintamanili dairesel formlara, soyut bir çiçek niteliği kazandırmaktadır. Kompozisyon, üzerinde yarım bahar çiçekleri olan turkuaz cetvellerle iki yanından sınırlanmaktadır. Pencere açıklıklı bu yüzey güneye doğru ikinci bir kemerli yüzeye doğru, pahlı köşe çinisi ile dönerken, arada kalan boşluklar, simetriğinde olduğu gibi, farklı kompozisyonda çini parçalarıyla düzensiz şekilde kaplıdır (Foto. 114).

Güneybatı sekizgen ayağının bir kemerle birleştiği batı duvarı parçasında çini kaplamalar, kemer başlangıç hizasına kadardır ve üç yandan şemseli bordür, en

üstten tepelik bordürü ile kuşatılır (Foto. 115). Kaplamada, 26,5 x 27 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolar kullanılmıştır (Foto. 116). Açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı, siyah kontur ile beyaz zemin üzerine uygulanmıştır. Çeşitli hatâyîler, küçük pençler, yaprak çıkmaları ve goncalar dairesel hatta sahip kıvrım dal üzerinde kompozisyonda düzenlenmiştir. Üzerinde çok çeşitli bu motifleri taşıyan ince dallar, dairesel hareketle kıvrımlar meydana getirir. Dinamik bir şekilde sürekliliğini devam ettiren bu dallar, kompozisyonda belirli aralıklarla kare, baklava dilimi ve yıldız oluşturacak şekilde bir araya gelir ve tekrardan dairesel harekete devam ederler.

Pahlı köşe çinisiyle güneye doğru dönen bu duvar yüzeyi, iki dolap ve bir pencere açıklığından teşkil duvarla arasında kalan dar alan üzerinde çini kaplama, düzensiz yerleştirilen çeşitli çini parçalarıyla yapılmıştır (Foto. 117). Tepelik bordürü, iki dolap ve bir pencere açıklığının olduğu yüzeyde, bu açıklıkları üstten kuşatan şemseli bordürü de sınırlar ve güney cephe duvarına birleşir (Foto. 118). Dolap kapakları altında kalan yüzeylerde, şemseli bordürle çevrili birbirinin aynı kompozisyon görülür (Foto. 119-120). Kaplamada kullanılan 27 x 28,5 cm ölçülerindeki çini karo beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Hatâyî çiçeği, penç ve iki farklı münhanîden oluşan kompozisyonda iki merkezli düzenleme görülür. Desende, merkezdeki bir pençten çıkan ince dallar sekiz kollu yıldız oluşturacak şekilde birbirlerine dolanarak dört adet hatâyî çiçeği ve aralarına yerleştirilmiş dört adet rûmîli münhanîyle birleşmektedir. Hatâyî çiçeklerinin yanlarından çıkan kısa dallar birer yaprakla

sonlanır. Hatâyîlerin tepe noktalarından ve iki yanında yer alan münhanîlerin ortasından çıkan ikişer dal, hatâyîye çaprazlamasına yerleştirilmiş ikinci bir penç ile, yine yıldız formu oluşturacak şekilde kıvrılarak, birleşir. Bu düzenleme ile ikinci yıldız – penç birleşenli merkez ortaya çıkar. Böylelikle merkezlerden birincisi tek bir karonun ortasına yerleştirilen penç ile, diğeri ise karonun köşesine çeyrek olarak yerleştirilen ikinci pençin, dört karonun bir araya getirilmesiyle bütünleşmesi sonucu oluşur.

Bu cephedeki kadınlar mahfilinde benzer bir yüzey bölümlenmesi söz konusuyken, çini kaplamlarda farklı kompozisyonlar vardır. Kuzeyden güneye doğru yüzeyler, sahında olduğu gibi altı grupta toplanabilir. En kuzeyde, müezzin mahfiline geçişin tam karşısında yer alan ve kadınlar mahfiline minareden çıkışı sağlayan kapının yer aldığı doğu duvar parçasında, yine şemseli bordürle ayrılmış bir bölümlenme söz konusudur (Foto. 121). Kapı açıklığının lento seviyesine ve bu seviyeden tepelik bordürüne kadar olmak üzere iki bölüm vardır. Belirli bir düzene sahip olmayan kaplamada, yapının çeşitli yerlerinde görülen kompozisyonlara ait karolarla birlikte, bu yapıda başka bir örneği olmayan kompozisyonlar, karışık yerleştirilmiştir. Üstte, kuzey duvara bitiştiği köşede, hat süslemeli bir panoya ait çini levha parçaları dikkati çeker. Bu yüzeyden, güneye doğru bir pencere ve mahfil kapısı açıklığının yer aldığı batı duvarı parçasına geçiş, pahlı köşe bordüründen sonra profilli/iki kademeli dar yüzeylerle sağlanır (Foto. 122). Süslemeler pencerelerin lento seviyesi hizasına kadar ve lento üstü olmak üzere, şemseli bordür ile iki bölüme ayrılır. Kuzeybatı müezzin mahfiline geçişin sağlandığı duvar yüzeyinde gördüğümüz hatâyîli kompozisyon (Foto. 90-91), kademeli geçişin kaplamalarında

da kullanılmıştır. Bu içbükey köşe, bir kez daha pahlı köşe bordürü ile devam ederek batı duvarına birleşir. Burada yüzey üç farklı hatâyî ve iki farklı pençten oluşan bir kompozisyona sahip çini karolarla kaplıdır. Eşit aralıklarla yerleştirilmiş iki penç sırası, pençlerin etrafına diyagonal düzende ters simetrik duran iki farklı hatâyî ile pençlere enlemesine ve boylamasına yerleştirilmiş üçüncü bir hatâyî, birbirlerine kıvrım dallarla birleşirler. Diyagonal hatâyîlerin bu yerleştirilişi ile bir sırada pençelere taç yaprakları dönükken, diğer sırada çanakları dönük durmaktadır. Dal kıvrımları, hatâyîlerin taç yapraklarının dönük olduğu yerlerde küçük birer geçme ile pence birleşmeden uzar; çanaklarının dönük olduğu yerlerde ise yıldız formu oluşturarak pence birleşir (Foto. 123). Lento seviyesi üzerinde yer alan çinilerde, kuzey cephenin doğu mahfilindeki duvar parçası üzerinde gördüğümüz (Foto. 100) hatâyî ve lâle motifleriyle düzenlemiş sahip çini karolar yer alır (Foto. 124).

Bu bölümden güneye doğru, pencere açıklığı ve mahfile dışarıdan çıkışı sağlayan merdivenlere açılan kapının yer aldığı duvar yüzeyi gelir (Foto. 125). Şemseli bordür, pencere açıklığının etrafını üç yönden kuşatırken, sağ tarafındaki dar alanda, pahlı köşe çinisinin, dış hattını meydana getiren kuşakların tıraşlanmasıyla düzleştirilerek kullanıldığını görürüz. Pencere ve kapı açıklıklarının üstünde, yine şemseli bordürle kuşatılan kobalt zemin üzerine beyaz sülüs hatlı yazı levhaları yer alır. Turkuaz renkli cetvelle çerçevelenen panolarda : "*Radînâ billâhi rabben ve bi'l-İslâmi dînen ve bi-Muhammedin resûlen ve nebiyyen*[63]" yazılıdır[64]. Kimi harflerin

[63] Anlamı: "Biz Rab olarak Allah'tan, din olarak İslâm'dan, peygamber olarak da Muhammed'den memnunuz.", M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 36.

[64] M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 36.

kapalı alan oluşturacak şekilde meydana gelen kıvrımlarında zemin turkuaz boyanmıştır. Bunun dışında, sağdaki panoda iki adet hançer yaprağı ile geçmeyle yapılmış soyut bir motif; soldaki panoda ise bir lâle motifi bu yazı levhalarındaki süsleme öğelerini meydana getirir. Sağdaki pano ile duvar yüzeyi köşesi arasında kalan boşlukta, yine pahlı köşe çinisinin tıraşlanarak düzleştirilmiş hali vardır; soldaki pano ile köşe arasında kalan boşlukta ise rûmî ve pençlerden oluşan kıvrım dallı bir kompozisyona sahip çini parçaları yerleştirilmiştir. İki pano arasında kalan boşlukta, şemseli bordürle çevrili olarak büyük bir hatâyî yaprağının merkezi motif olarak kullanıldığı çini süsleme yer alır. İçi rûmî dallarıyla dolgulu bu hatâyî yaprağının çanağından iki yöne doğru uzayan kalın dallar hançer yapraklarıyla devam eder. Kalan boşluklarda, ince kıvrım dallarla birleşen hatâyî, penç ve yaprak çıkmaları yer alır[65]. Bu çininin altında, pencere ve kapı açıklıkları arasında kalan duvar yüzeyinde, şemseli bordürle kuşatılan, 25,5 x 18 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolarla kaplama yapılmıştır. Turkuaz, kobalt ve mercan kırmızısı beyaz zemin üzerine kullanılmıştır. Konturlar siyahtır. Penç, lâle, yıldız formlu bahar çiçeği ve dalga motifleriyle kompozisyon düzenlenmiştir. Eşit aralıklarla enlemesine ve boylamasına yerleştirilen pençler arasında kalan boşluklara, ikili dalga motiflerinin çaprazlamasına konulduğunu görürüz. Pençlerin yanlarından iki yönde doğru uzayan ikişer dal, üçe ayrılır. İlki lâle, ikincisi yıldız formlu bahar çiçeği ile sonlanırken, üçüncüsü diğer penç ile birleşir. Bu dal kuruluşları birbirlerine ters simetriktir ve hem dalga motifleri arasında kalan

[65] Bu çini, daha sonra güney cephede göreceğimiz, mihrabın etrafını kuşatan bordür kompozisyonlardan biridir ve desen düzenlemesinin bütünü orada ayrıntılarıyla anlatılacaktır.

boşlukları doldururlar hem de birleşme noktasının pençler olduğu bir zincir meydana getirirler (Foto. 126).

Bu yüzey ile güneye doğru devamında yer alan ve dışarı doğru çıkıntı yapan duvar yüzeyi arasında kalan dar alan üzerinde, camide muhtelif yerlerde gördüğümüz çini kompozisyonlara ait parçalar, düzensiz şekilde konumlandırılmıştır. Üstte hatâyî-lâle düzenlemeli kompozisyonda çiniler vardır (Foto. 127).

Dışarıya doğru çıkıntı yapan duvarın dış köşelerinde, pahlı köşe bordürü vardır ve yüzey şemseli bordür ile ikiye ayrılır. Altta geniş alanı kaplayan çinilerde (Foto. 128), batı sahında gördüğümüz saz yapraklı kompozisyon (Foto. 107-108) vardır. Kaplamanın dökülmüş olan 11 karosunun yerine boyalarla tamamlama yapılmıştır (Foto. 129). Üst bölümde, ilk kez kuzey cephede karşımıza çıkan çin bulutu-penç kompozisyonu (Foto. 88-89) kaplanmıştır. Bu duvarın, pahlı köşe çinisiyle döndüğü, güneye bakan dar yüzünde aynı kompozisyondan çini parçaları yer alır (Foto. 130). Üstte hatâyî-lâle kompozisyonunda çiniler vardır (Foto. 131).

Bu yüzeyden sonra gelen duvar üzerinde iki pencere açıklığı vardır. Şemseli bordürle çevrelenen pencerelerde birer yazı panosu alınlığı görülür (Foto. 132). Kobalt zemin üzerine beyaz sülüs hatla: "*Allâhümme ecirnâ mine'n-nâr ve edhılne'l-cennete ma'a'l-ebrâr bi-rahmetike yâ erhame'r-râhimîn.*[66]" yazılıdır[67]. Kapalı zemin

[66] Anlamı: "Allahım! Sen ey merhametliler merhametlisi! Bizleri, rahmetinle Cehennem ateşinden koru, dindarlarla, erdemlilerle birlikte Cennet'e sok.", M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 38.

[67] M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 38.

meydana getiren harf kıvrımlarının bazılarında zemin turkuaz boyanmıştır. Sağdakinde küçük bir penç; soldakinde büyük bir penç ve hançer yaprağı (Foto. 133) panoları süslemektedir[68]. Her iki pano da dıştan siyah konturlu turkuaz bir cetvelle çerçevelidir. İki pencere arasında şemseli bordürle çevrili olarak pencere lento seviyelerine kadar yer alan kaplamalarda 27 x 27 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolar kullanılmıştır. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. İki farklı hatâyî çiçeği uygulanmıştır. Hatâyîler birbirlerine, enlemesine ve boylamasına simetrik olarak yerleştirilmiştir. Alt ve üst noktalarından çıkan ince dallar, hatâyîleri birbirlerine bağlayarak, aralarındaki boşlukta baklava dilimi şekli meydana getirirler. Enlemesine yerleştirilmiş hatâyîlerin iki yanından çıkan birer dal, uç kısımda ikiye ayrılıp yapraklarla sonlanır (Foto. 134).

Pencerelerin lento seviyesi yukarısında, iki yazı panosu arasında çini karolarla kaplama yapılmıştır (Foto. 135). Karolar beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Kompozisyon iki farklı penç, hatâyî çiçeği ve rûmî motifleriyle meydana getirilmiştir. Büyük bir penç, etrafına radyal düzende nöbetleşe yerleştirilmiş dört hatâyî çiçeği ve dört küçük penç birbirlerine ince dallarla bağlanmaktadır. Hatâyîler pençten çıkıp yine diğer pençte birleşen simetrik rûmîler ile çevrelenmiştir. Enlemesine ve boylamasına tekrar ettirilerek ulanan bu motif grubu aralarında kalan boşluklarda küçük hatâyî çiçekleri

[68] Bu pencin yer aldığı karonun, sınırlayan turkuaz cetvelin olmamasından ve herekelerin farklılığından dolayı bu panoya ait olmadığı anlaşılır.

vardır ve gruba ince dal çıkmalarıyla birleşirler. Pencere açıklıklarının dış kenarlarında birbirinin aynı süsleme düzeni görülür. Üç bölümlü kaplamada her bölüm şemseli bordürle sınırlanmıştır. En altta, daha önce batı sahında gördüğümüz kıvrım dallı kompozisyon (Foto. 115-116) ile aynı süsleme yer alır. Üzerinde, lento seviyesine kadar 24 x 24 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini karolar yer alır. Kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısının kullanıldığı desende zemin beyaz, konturlar siyahtır. S kıvrımlı dallar üzerinde lâle ve penç motifleriyle kompozisyon meydana gelir. Birbirine paralel uzanan S kıvrımlı kalın dallar üzerinde, dalın içbükey kıvrımlarına yerleştirilmiş, sırasıyla ince ve kısa saplı küçük penç motifi ve lâle motifi sürekli yukarı doğru giden bir hareket oluşturmaktadır (Foto. 136). En üstte, yazı panolarının kenarlarında, mahfile minareden çıkışın yer aldığı duvar yüzeyinin güneye bakan kademeli geçişinde görülen (Foto. 123) kompozisyonun aynısı kullanılmıştır (Foto. 137). Burada kompozisyonun düzeni daha bütüncül ve yıldız form kesilmeden görülebilmektedir. Aynı düzenlemeye sahip güneydeki pencerenin kenar boşluğunda kaplama tam doldurmamakta, dar bir alan artmaktadır. Bu alanda, saz yapraklı kompozisyona ait parçalar kullanılmıştır. Her iki pencere açıklığı yanında aynı olan bu düzenlemeyle birlikte, yüzeydeki bütün çiniler en üstten tepelik bordürüyle sınırlanır.

Güneye doğu bir kez daha çıkıntı yapan diğer bir düz yüzeye, pahlı köşe çinisi ile geçiş sağlanmıştır. Pahlı köşeye kadarki dar yüzeyde, altta saz yapraklı süsleme, üstte hatâyî-lâle düzenlemeli çiniler vardır (Foto. 138). Pahlı köşe çinileriyle kenarlardan kuşatılan bu çıkıntılı duvar parçası üzerinde yer alan çini süslemeler, şemseli bordürle iki bölüme yarılır (Foto. 139). Yüzey, 2,1 m yüksekliğe

kadar, daha önce kuzey kapısı açıklığının batısındaki duvara gömülü ayakta, üstteki bölümde (Foto. 60-61) gördüğümüz, hatâyîli kompozisyonda çinilerle kaplıdır (Foto. 140). Üstte, daha önce birçok yüzeyde yer alan, hatâyî-lâle süslemeli çiniler kullanılmıştır (Foto. 141). Bu duvarın güneye bakan dar yüzünde altta şemseli bordür, üstte hatâyî-lâle kompozisyonlu çini ile kaplama vardır (Foto. 142).

Batı mahfil duvarının güney duvarıyla birleştiği, üzerinde pencere açıklığı bulunan yüzeyde çini süsleme, pencere açıklığı ekseninde, simetriktir (Foto. 143). Pencerenin iki yanında, lento seviyesine kadar, daha önce de gördüğümüz (Foto. 90-91, 122-123) hatâyî kompozisyonlu çiniler kullanılmıştır. Şemseli bordürle çevrelenen pencerenin üstünde, yine şemseli bordür içerisinde, yazı levhası vardır. Panoda kobalt zemin üzerine beyaz renkli sülüs hatla: "*Allâhümme innî es'elüke'l-'afve ve'l-âfiyete fi'd-dünyâ ve'l-âhirah* [69] " yazılıdır [70] . Turkuaz cetvelle çerçevelenmiş olan kompozisyonda, kapalı zemin oluşturan harf kıvrımlarının zemini de turkuaz dolguludur. Yazı panosunun iki yanında ise 30 x 30 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolarla kaplama yapılmıştır (Foto. 144). Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. İki farklı penç, lâle, saz yaprakları ve ortabağlar ile kompozisyon düzenlenmiştir. Büyük bir penç çiçeği, enlemesine ve boylamasına yerleştirilmiş dört küçük pençe, köşelerinden iki yöne doğru çıkan ince dallarla yıldız formu oluşturacak şekilde birleşir. Çapraz olarak yinelenen bu motif

[69] Anlamı: "Allahım! Senden niyâzım beni affetmen ve bana hem dünyada hem de ahrette esenlik ihsân etmendir.", M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 40.

[70] M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 40.

grubunun aralarında kalan boşluklarda, radyal düzende yerleştirilmiş, ikişer hançer yaprağıyla çevrelenen lâle motifleri yer alır. Lâle ve yaprakların çıkış noktasında birer ortabağ motifi kök işlevi görmektedir. Bu pencereli yüzeyin güney duvarına döndüğü köşedeki dar yüzey üzerinde, pencere lentosu seviyesine kadar, yer alan çinilerde 22 x 16,5 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolar kullanılmıştır (Foto. 145). Desende açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı beyaz zemin üzerine uygulanmıştır. Konturlar siyahtır. Lâle, zambak, üst ve yan görünüşleriyle karanfil motifi yer alır. Boylamasına ters simetrik tekrar ettirilen yan görünüşlü karanfil sırası ile üst görünüşlü karanfil sırası enlemesine nöbetleşe uygulanmıştır. Yine ters simetrik şekilde, enlemesine tekrar ettirilen zambak ve lâle sıraları da, karanfil sıralarının aralarına yerleştirilmiştir. Motifler birbirlerine, baklava dilimi formu oluşturacak şekilde kıvrılan, kısa sap çıkmalarıyla bağlanırlar. Lâlelerin yaprakları yan görünüşlü karanfilleri çevreler (Foto. 146). Yüzey, pahlı köşe çinisi ile güney duvarına döner.

Batıda olduğu gibi, kadınlar mahfilinin ikiye böldüğü **doğu cephede** yer alan çini kaplamalar, mahfil katı ve sahın olarak ayrılabilir (Foto. 147).

Doğu sahında, gerek yüzey bölümlenmesi, gerekse çinilerdeki kompozisyonlar, batı sahın ile büyük ölçüde simetriktir.

Kuzey cephenin en doğusunda yer alan pencere açıklıklı duvar yüzeyinin, doğuda birleştiği köşedeki doğu duvarı parçası üzerinde çini kaplama, mevcut dolap kapağı etrafını kuşatmaktadır (Foto. 148). 31 x 31 cm ölçülerinde beyaz hamurlu,

ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini karolarda, bordürlü kompozisyon, kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleri ortada beyaz zemin üzerine, bordürde ise kobalt zemin üzerine kullanılmıştır (Foto. 149). Konturlar siyahtır. Orta süslemede sapları merkeze, yaprakları dışa ve iki yana doğru yönelen dört rûmî, radyal düzende, karşılıklı gelen rûmîler ortak bir sapın iki ucunda olacak şekilde yerleştirilmiştir. Yan yana tekrar edilen bu düzendeki rûmîlerin uzatılan birer kanatları ortaktır. Uzatılmayan kanatlar altta ve üstte bordürle birleşmektedir. Zemini kobalt renkli rûmîlerin içi ince bir dal hattı üzerinde gelişen üçlü bahar çiçeği grupları ile dolguludur. Rûmî kanatları arasında oluşan boşluklara, iki penç ve iki hatâyî motifi karşılıklı gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Aynı şekilde, yan yana tekrarlayan radyal rûmî gruplarının bordürlere birleştiği uzatılmamış kanatları arasında kalan boşluklarda ise ortabağ yer almaktadır. Boşlukları dolduran bu motiflerin hepsi dairesel bir hareket gösteren ince bir dal hattı ile birbirlerine bağlanır. İnce siyah bir kontur ile ortadaki süslemeden ayrılan bordürler birbirlerinden farklı süsleme düzenine sahiptir. Alttaki bordürde desen penç, lâle ve karanfil motiflerinin sırayla yerleştirildikleri S kıvrımlı tek dal üzerinde gelişir. Karanfil ve pençlerden yapılan kısa dal çıkmaları birer adet sümbül, lâlelerde küçük bir penç ile sonlanmaktadır. Diğer bordürde de S kıvrımlı tek dal üzerinde gelişen kompozisyon görülür. İki farklı penç, lâle ve karanfilden oluşan kompozisyonda eşit aralıklarla yerleştirilen pençlerin iki yöne uzayan kısa sap çıkmaları, birinde lâle diğerinde küçük pençle sonlanır. Birbirine ters-düz yerleştirilmişlerdir. Büyük pençlerin diğer yanındaki uzayan S kıvrımlı bir dal, üzerindeki karanfillerle diğer büyük pence bağlanır. Yüzey buradan güneye, doğu kapısı açıklığının sövesine doğru pahlı köşe çinisi kaplı şekilde döner ve aralarında kalan dar alanda şemseli bordür vardır. Doğu kapısı açıklığı ile hemen

yanında yer alan dolap kapağı şemseli bordürle çevrelenir ve en üstten de tepelik bordürüyle sınırlanır (Foto. 150). İkisi arasında kalan duvar yüzeyinde, batıdaki simetriğinde görülen (Foto. 105) kompozisyonun aynısı çini süsleme vardır. Yine batıdaki simetriği gibi burada da, dolap kapağının altında, şemseli bordürden hemen sonra, kuzey cephede gördüğümüz penç-rûmî düzenlemeli kompoziyondan (Foto. 71-72, 81) bir sıra vardır. Kuzeydoğu sekizgen ayağının mahfili taşıyan kemerle bağlandığı ve dolaplı yüzeyden çıkıntı yapan duvar parçasına, pahlı köşe bordürü ile geçişte, daha önce kuzeyde gördüğümüz penç-bulut kompozisyonlu (Foto. 88-89) çinilerden parçalar yer alır (Foto. 151). Bu duvar yüzeyi üzerinde, batı ile simetrik olarak (Foto. 107-108), saz yapraklı kompozisyonda çiniler kaplıdır (Foto. 152). Buradan güneye doğru, pahlı köşe çinisi ile geçilen ve iki pencere açıklığının yer aldığı yüzeyde, iki pencere arası batı simetriği ile aynıdır (Foto. 153). Burada farklılık, iki yanında yer alan çıkıntılı yüzeylerle arasında kalan dar alan kaplamalarında görülür. Kuzey köşede içi kırmızı bahar çiçeği dolgulu kalın dallara sahip hatâyîli kompozisyonda çiniler vardır (Foto. 154); güney köşede ise iki kalın dala sahip hatâyîli kompozisyonda çiniler kaplıdır (Foto. 155). Güneydoğu sekizgen ayağının bir kemerle birleştiği doğu duvarı parçasında çini kaplamalar, kemer başlangıç hizasına kadardır ve üç yandan şemseli bordür, en üstten tepelik bordürü ile kuşatılır (Foto. 156). Kompozisyon, batı simetriğinden farklı olarak, daha önce kuzey kapısı açıklığının batısında yer alan duvara gömülü ayak üzerinde gördüğümüz (Foto. 58-59), içi bulut dolgulu ayrıma rûmî ve hatâyîlerden oluşan süslemeye sahip çinilerden meydana gelir. Çıkıntı yapan bu duvar yüzeyi iki dış köşesinde, pahlı köşe çinisiyle kaplıdır. Güneye doğru devam eden yüzeyde iki dolap ve bir pencere açıklığı vardır (Foto. 157). Üstten önce şemseli bordür, sonra tepelik

bordürüyle kuşatılan pencere açıklıklarının altında kalan duvar yüzeylerinde, şemseli bordür içinde, daha önce batı mahfilinde görülen (Foto. 134), hatâyîli kompozisyonda çiniler yer alır. İki yanında yer alan çıkıntılı duvar yüzeyleriyle arasında kalan dar boşluklarda, caminin muhtelif yerlerinde görülen çeşitli çinilerden parçalar düzensiz şekilde kaplıdır. Doğu duvarının, sahında güney duvar ıle birleştiği son duvar parçasına geçiş yine pahlı köşe çinisiyle gerçekleştirilmiştir (Foto. 158). Bu yüzeyde 23 x 23 cm ölçülerindeki çiniler yer alır. Beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlıdır. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Kompozisyon penç, hatâyîler ve küçük bahar çiçekleri ile oluşturulmuştur (Foto. 159). İki farklı penç çiçeği ile diyagonal, enlemesine ve boylamasına simetrik yerleştirilmiş üç tip hatâyî birbirlerine kısa sap çıkmalarıyla birleşmektedir. Pençlerden enlemesine ve boylamasına çıkan kısa saplar; birinde kırmızı bahar çiçekleriyle sonlanırken, diğerinde bu bahar çiçekleri boylamasına yerleştirilmiş hatâyî ile devam etmektedir. Yüzey en üstte tepelik bordürü, en altta şemseli bordür ile sınırlanır. Kompozisyon, yüzeyin güney duvarına birleşmesiyle, güneye doğru kesintisiz devam etmektedir.

Doğu sahındaki çini düzenlemesi bu şekildeyken, üzerinde yer alan kadınlar mahfilinde yüzey bölümlenmesi aynı fakat çini kompozisyonlar farklıdır. Kuzey duvara bitişik ilk doğu duvarı parçasında yer alan pencere açıklığı etrafında, şemseli bordürle ayrılan, üç bölümlü çini kaplama görülür (Foto. 160). Pencere açıklığının yanında, lento seviyesine kadar ikili bölümde, altta, kuzey duvarında en dışta yer alan duvara gömülü ayakların güney yüzeylerinde de gördüğümüz, çin bulutu-penç düzenlemeli çiniler (Foto. 88-89, 97) ve caminin muhtelif yerlerinde görebildiğimiz

hatâyî-penç kompozisyonuna ait parçalar vardır. Bunun üstünde yer alan kompozisyonda ise, yüzeyin hemen karşısındaki müezzin mahfili geçidinin lento seviyesine kadar gördüğümüz çin bulutu-penç kompozisyonlu (Foto. 98) çini süslemeler vardır. Lentonun üzerinde yer alan çini kaplamada batı sahında görülen kıvrım dallı kompozisyonda (Foto. 115-116) çiniler yer alır. Yüzey güneye doğru, bir pencere ve mahfile çıkış sağlayan kapı açıklığının yer aldığı duvar parçasıyla devam eder (Foto. 161). Pahlı köşe çinisiyle sağlanan bu geçiş ile yüzey arasındaki dar alanda, lento seviyesine kadar, saz yapraklı kompozisyonda çinilerle kaplama yapılmıştır. Aynı düzenleme, yüzeyin güneye doğru tam karşısında yer alan dar alan üzeirnde de görülür.

Pencere ile kapı açıklığı arasında kalan yüzeyde, batı simetriğinde de kullanılan (Foto. 126), dalga motifli kompozisyonda çiniler yer alır. Batıdaki simetriğinden farklı olarak, burada çini karolar, dış bordürleri tıraşlanmadan kullanılmıştır (Foto. 162). Bu haliyle karolar 26 x 24 cm ölçülerindedir. Kobalt zemin üzerine turkuaz, mercan kırmızısı ve beyazla yapılan bordür süslemesinde, karanfil, lâle, bahar çiçeği ve gonca motifleri vardır. Eşit aralıklarla nöbetleşe yerleştirilmiş karanfil, lâle ve bahar çiçekleri, iki dal uzantısı ile birbirlerine zincir oluşturacak şekilde bağlanırlar. Aralarında kalan boşluklar, bu motiflerden uzayana ve gonca ile sonlanan kısa sap çıkmalarıyla doldurulmuştur.

Her iki açıklık, dış kenarlarında, lento seviyesine kadar aynı kompozisyonda çinilerle kaplıdır. 29 x 27,5 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolarda kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı kullanılmıştır (Foto. 163).

Desende zemin rengi, ortada beyaz, bordürlerinde kobalttır ve konturlar siyahtır. Karanfil, lâle, menekşe, iki farklı penç, dalga motiflerin kullanılmıştır. Dilimli bir kuşatan teşkil şemse formlu düzenleme, boyuna tekrar ettirilerek zincir meydana getirir. Şemse formlu her bir kuşağın ortasında büyük bir penç çiçeği yer alır. Pence düşey konumda ikişer karanfil, pencin üstüne ve altına yerleştirilmiştir. Karanfillerin iki yanına, karanfillere ters konumda birer küçük menekşe vardır. Zincirin dışında ise, birleşme köşelerinde küçük birer penç yer alır. Karanfillerin çanaklarından iki yöne doğru uzayan dallar, bu pençlerle zincirin dışında birleşir ve devamında, zincirin içerinde yer alan menekşelerle sonlanacak şekilde kıvrılır. Karanfillerin ve dallarının bu konumu, zincirin birleşme noktasıyla kesişen, bakalva dilimi meydana getirmektedir. Zincirin içindeki büyük pencin iki yanından, iki yöne doğru uzayan kısa dallar, zincirin dışında birer lâle ile sonlanır. İnce siyah bir konturla ortadaki bu düzelemeden ayrılan kobalt zeminli bordürde ikili dalga motifleri iki sıra halinde uzanır. Birbirlerine bakan yüzlerinde birer palmet motife sahiptirler. Kapı ve pencerenin lento seviyesine kadar yükselen düzenlemeler, bu seviyede şemseli bordür ile sınırlanır.

Şemseli bordürün üst kısmında, yüzeyin her iki yanında yer alan ve saz yapraklı çinilerle kaplı dar alanlar üzerinde, daha önce kuzey kapı açıklığının iki yanında gördüğümüz (Foto. 53-55), şemse-lâle birleşenli kompozisyonda çiniler vardır. Bu kaplama, kapı ve pencere açıklıklarının söve hizalarına kadar devam eder ve şemseli bordürle sınırlanır.kapı ve pencere açıklıklarının üzerinde kobalt zemin üzerine beyaz renkli yazı panoları yer alır. Bakara Sûresi 201. Âyetinin (2/201) iki

bölüm halinde kapı ve pencere üzerlerine yazıldığını görürüz[71]. Kapalı alan oluşturan harf kıvrımlarında zemin turkuaz renklidir. Kapı açıklığı üzerindeki panoda küçük bir ortabağdan çıkan, gonca ve yarım penç taşıyan hançer yaprağı vardır. Üç yanından turkuaz bir cetvelle çevrelenen bu panonun altında kalan boşluk, başka bir yazı panosuna ait olabilecek çini karoların parçalarıyla doldurulmuştur. Benzer bir boşluk, küçük bir geçme motifi de olan pencere açıklığı üzerindeki yazı panosunda da vardır; burada herhangi bir doldurma söz konusu değildir.

Dört tarafından şemseli bordürle kuşatılan bu yazı panoları arasında, beyaz zemin üzerine, yeşil, mercan kırmızısı, kobalt, açık kobalt ve turkuaz renklerin kullanıldığı çini karo parçaları yer alır (Foto. 164). Düzensiz şekilde yerleştirilmiş bu karolarda kompozisyon düzeni anlaşılamamaktadır. Dairesel ve helezoni kıvrım dallar üzerinde lâle, hançer yaprakları, hatâyî ve dilimli palmetlerle çevrili belirsiz (büyük bir penç olabilir) bir motif görülür. Yüzeydeki bu kaplamaların tamamı en üstten tepelik bordürüyle kuşatılmıştır.

Bu yüzey güneye doğru, çıkıntı yapan duvar parçasıyla devam eder. Düzensiz çini kaplamaya sahip yüzeyde en altta şemseli bordür yer alır (Foto. 165). Bunun hemen üzerinde, yine düzensiz şekilde tıraşlanarak yerleştirilmiş, daha önce farklı yüzeylerde gördüğümüz lâle ve hatâyî motifleriyle kurgulanmış kompozisyonda çiniler vardır. Bu karolar üstten yine şemseli bordürle sınırlanırlar. Yüzeyin kalanında, en üstte şemseli bordür ve tepelik bordürüyle sonlanana kadar, karmaşık düzende çiniler kaplıdır. Mevcut parçalardan kemerli bir şemaya sahip

[71] M. Sülün, *a.g.e*, syf. 44.

olduğu anlaşılan bu kompozisyonda[72] süsleme beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı ile, siyah konturlu olarak yapılmıştır (Foto. 166). Kobalt zeminli, içi bahar çiçekleri, ince rûmî kıvrım dalları ve çin bulutlarıyla dolgulu büyük rûmî dallarından oluşan düzenlemede kemerli şema kobalt zemin üzerinedir. Turkuaz cetvellerle sınırlanan bordürde, içi lâle motifleriyle dolgulu yaprakların zikzak yerleştirilişiyle kompozisyon meydana getirilmiştir. Zikzaklar arasında kalan boşluklar, yapraklardan uzayan ve birer bahar çiçeğiyle sonlanan, kısa sap çıkmalarıyla doldurulmuştur.

Çıkıntı yapan bu yüzey, güneye doğru iki pencere açıklığının yer aldığı duvar bölümü ile devam eder. Bu yüzeye geçişte yer alan dar alana, caminin değişik yerlerinde gördüğümüz çeşitli kompozisyonda çiniler, düzensiz şekilde tıraşlanarak yerleştirilmiştir. İlk pencere açıklığının sövesine kadar, lâle motifli S kıvrımlı dallardan teşkil kompozisyonda çiniler, pencerenin lento seviyesine kadar yükselir ve dört tarafından şemseli bordür ile kuşatılır (Foto. 167). Bu yüzeyin üzerinde, lento seviyesinden kaplamaların bittiği noktaya kadar, şemseli bordürle çerçeveli şekilde penç-hatâyî kompozisyonlu çiniler yer alır (Foto. 168). Pencere açıklığı üzerinde ise, rûmî-penç-hatâyîden meydana gelen ve sadece hatâyîlerden oluşan iki farklı kıvrım dallı süslemeye sahip çiniler kullanılmıştır. İki pencere arasında kalan yüzeyde yine lento seviyesine kadar, az önce söz konusu olan kemerli şemaya sahip büyük rûmî

[72] Mevcut karoların sayısından, birbirinin aynısı iki pano olduğu anlaşılmaktadır. Son cemaat yerinde, doğu ve batıda, en dışta yer alan yüzeylere ait olduğu düşünülen bu panoların dijital restitüsyonu için bknz. *İznik Çinileri: Rüstem Paşa Camisi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Bilimsel CD-ROM Serisi No: 001, Proje Müellifleri: Gülsün Sağlamer, Afife Batur, Arzu Erdem, Yegân Kâhya, Gülsün Tanyeli, Ayşe Tütengil, İTÜ Geliştirme Vakfı İktisadi İşletmesi, 1999 İstanbul.

dallarından oluşan kompozisyona ait diğer karo parçaları yer alır (Foto. 169). Kaplama alttan ve üstten şemseli bordür ile sınırlanmıştır. Üst kısmında, sadece çin bulutundan teşkil kompozisyonda karolar ile penç-çin bulutu kompozisyonlu çiniler yer alır (Foto. 170). Güneye doğru ikinci pencere açıklığının yan yüzeyinde, penç-çin bulutu birleşenli kompozisyonda çinilerin, dört tarafından şemseli bordürle çevrelenerek, lento hizasına kadar, kullanıldığı görülür (Foto. 171). Bu bölümün üst kısmında, rûmî-penç-hatâyîden oluşan süslemeye sahip çini karolar, yine şemseli bordürle sınırlanarak kullanılmıştır. Pencere üstünde ise saz yaprağı süslemeli karolar yer alır.

Yüzey güneye doğru ikinci çıkıntı yapan duvarla devam etmektedir. Bu duvar üzerinde de süsleme düzeni karışıktır (Foto. 172). En altta şemseli bordür sırası, üzerinde penç ve çin bulutunda teşkil çinilere ait karo parçaları iki sıra halinde yer alır[73]. Bu grup üstten, daha önce son cemaat yerinde gördüğümüz (Foto. 20) kobalt zeminli bir bordür sırası ile sınırlanır. Bordürün üstünde karışık düzende ikinci bir grup çini sırası yer alır. Burada görülen çiniler arasında, kuzeydoğu sekizgen ayağına ve kemerli kompozisyona (Foto. 165-166, 169) ait parçalar vardır. Bu parçalar dışında, kemerli bir alınlığa ait olabilecek karo parçası da dikkati çeker. Kırmızı bir kuşakla, beyaz zeminli ana kompozisyondan ayrılan kobalt zeminli bordürü vardır. İki dal üzerinden gelişen bordür süslemesinde bahar çiçeği dolgulu dilimli yaprakları olan dal zikzak yerleştirilmiş, aralarında kalan boşluklar penç dalıyla doldurulmuştur. Her iki dal, köşede dilimli bir palmetle birleşir. Ortada beyaz

[73] Aralarında, kemer köşeliği kompozisyonu oluşturan parçalar da vardır. Bu parçalar, hiç kuşkusuz, daha sonra göreceğimiz, kuzeydoğu sekizgen ayağına aittir.

zemin üzerine kobalt, açık kobalt, mercan kırmızısı ve yeşilimsi turkuaz/firuze renkler ile süsleme yapılmıştır. Biri oldukça büyük, diğeri küçük iki farklı hatâyî motifinin, bordürün düz kenarı üzerine konulduğu görülür. İki kıvrım dal vardır. İnce kıvrım dal üzerinde görülebilen motifler iki farklı hatâyî ile penç ve küçük hançer yaprağıdır; kalın dal kıvrımında ise salyangoz motifinden başka, bir çiçeğin (muhtemelen karanfil) çanak bölümü görülür. Bu düzensiz çini grubu üstten, daha önce yine son cemaat yerinde gördüğümüz (Foto. 23) penç ve yaprak motiflerinden oluşan bordür çinisiyle sınırlanır. Son olarak, yüzeyde en geniş alanın kaplaması, ilk olarak son cemaat yerinde, kuzey kapı açıklığının hemen batısında, Kâbe tasvirli çini panonun olduğu yüzeyde gördüğümüz (Foto. 20-22), hatâyî, penç ve hançer yapraklarından meydana gelen süsleme düzenine sahip çinilerle yapılmıştır. Bütün kaplama en üstte, önce şemseli bordürle, sonra, yapının genelindekinin aksine, son cemaat yerinde karşımıza çıkan (Foto. 43) beyaz ve turkuaz zeminli tepelik bordürüyle kuşatılır.

Doğu mahfil duvarının güney duvarıyla birleştiği, pencere açıklığının bulunduğu yüzeyde çini süsleme, pencere açıklığı ekseninde, simetriktir. Şemseli bordürle kuşatılan pencerenin her iki yanında, daha önce kuzey duvarında ve batı mahfilinde gördüğümüz (Foto. 90-91, 122-123) içi kırmızı bahar çiçeği dallarıyla dolgulu kalın dallardan ve hatâyîlerden teşkil kompozisyona sahip çiniler, pencere açıklığının lento seviyesine kadar kullanılmıştır (Foto. 173). Pencere açıklığının hemen üstünde, yine şemseli bordürle kuşatılmış şekilde, yazı panosu yer alır. Panoda kobalt zemin üzerine beyaz renkli sülüs hatla: "*eörî ileyke ve elce'tü zahrî*

rağbeten ileyke lâ mencâ ve lâ melcee[74]" yazılıdır[75]. Kapalı alan oluşturan harf kıvrımlarının zemini turkuaz doldurulmuştur. Pano, dört tarafından ince siyah konturlara sahip turkuaz cetvelle çerçevelenir. Yazı panosunun iki yanında, kuzey duvarında kapının iki yanında gördüğümüz (Foto. 53-55), şemse ve lâleden meydana gelen kompozisyonda çiniler vardır. Bu pencereli yüzeyin, kuzey tarafında çıkıntı yapan duvara (Foto. 174) ve güney duvarına (Foto. 175) döndüğü köşelerdeki dar yüzeyler üzerinde, pencere lentosu seviyesine kadar yer alan çinilerde, lâle, karanfil ve zambaktan oluşan kompozisyon kullanılmıştır. Lento seviyesi üzerinde, yazı panosunun iki yanında yer alan kompozisyonun devamı görülür. Son olarak yüzey, pahlı köşe çinisi ile güney duvarına döner.

Doğu ve batı duvarlarından farklı olarak **güney duvarında** yüzey bölümlenmesi kuzey duvarı ile müezzin mahfilleri haricinde benzeşmektedir (Foto. 176). Genel şema olarak bu yüzeyler, mihrap nişi, onun ekseninde birbirine simetrik olarak doğu ve batı yönünde ikişer duvara gömülü ayak, bunların arasında kalan ve iki sıra halindeki pencere açıklıklarının yer aldığı kısımlardır. Duvar, doğu ve batı köşelerinde kadınlar mahfili ile ikiye bölünür.

Bu duvardaki çinilerin simetri eksenini teşkil eden mihrap nişinin yer aldığı duvara gömülü iki ayak arasındaki alanda çini kaplamaları, mihrap nişi, nişi çerçeveleyen ikili geniş bordür sırası ve yazı panosu olarak gruplayabiliriz (Foto.

[74] Anlamı, bu yüzeyin hemen bitiştiği güney duvarında yer alan pencerenin üstündeki yazı panosu ile bütüncül olduğu için birlikte verilecektir.

[75] M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 42.

177). Beş tam iki yarım yüzeyden oluşan mihrap nişinin her bir yüzeyinde, mukarnaslı kavsarasının başlangıç seviyesine kadar, dilimli kemer içinde tasvir edilen vazolu bahar ağacı kompozisyonu tekrar ettirilmiştir (Foto. 178). 29,5 x 21 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolar kullanılmıştır. Desende kullanılan renkler kemer köşelikleri ve vazolu ağaç düzeninde kobalt zemin üzerine, aralarında kalan boşluklarda beyaz zemin üzerine açık kobalt, kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır. Konturlar tek kademelilerde ince siyah, çift kademelilerde dışta ince siyah, içte kalın kobalttır. Kompozisyonun ana öğesi olan vazolu ağaç düzenlemesinde çift kulplu olan vazo, orta uzunlukta bir boyun, üstten aşağıya doğru daralan gövdeye sahiptir ve dip kısmı üçgendir (Foto. 179). Dış hatları ve kulpları kırmızı kuşakla belirlenmiştir. S kıvrımlı kulplar, birer küçük düz rûmî ile sonlanır. Dip kısmı bahar çiçekleriyle, gövdesi rûmî dal kıvrımlarıyla dolgulanmaktadır. Vazonun içinden çıkan iki ağaç gövdesi, bahar çiçekleri ve tomurcuklarla süslü dallara ayrılarak, yukarı doğru simetrik şekilde uzar (Foto. 180). Dilimli bir kuşak ile şemse formunda çerçevelenerek, zemini kobalt boyanmıştır. Şemse en üstte, bulut dolgulu salbek ile taçlanır (Foto. 181). Bu düzenlemenin etrafında kalan beyaz zeminli boşluk üzerinde iki farklı nitelikte dal kıvrımları vardır. Kuşak niteliğinde kıvrımlara sahip iki kalın dal, vazonun altındaki boşluktan, simetrik şekilde, dilimler oluşturarak, büyük rûmî ve palmetlerle yukarı doğru, vazolu ağacı da çerçeveleyerek uzar (Foto. 182-184). En üstte, dilimli kemerin başlangıcını oluşturan ters palmetlerle sonlanır. Aynı niteliğe sahip ikinci bir rûmî – palmet dalı düzenlemesi, ağacın etrafını kuşatan şemsenin salbeki üzerinden kemerin tepe noktasına kadar uzar (Foto. 185). Farklı nitelikte ikinci bir dal düzenlemesi bu motifler arasında kalan boşlukları doldurur. Helezoni ve dairesel kıvrımlara sahip

ince dallar, hatâyî, penç ve gonca dizileriyle uzar (Foto. 182-186). Beyaz zemin üzerinde yer alan bu düzenleme, en üstte kırmızı bir kuşakla belirlenen, kobalt zeminli ve rûmî dalı dolgulu, dilimli bir kemer ile sınırlanır (Foto. 185). Kompozisyonun tamamı, dört tarafından ince bir bordür ile çerçevelenmiştir. Ana kompozisyondan siyah konturla ayrılan bu bordürde, kobalt zemin üzerinde, tekrar ettirilen dilimli formlar ile süsleme yapılmıştır. Mihrap nişinin her yüzeyinde aynı şekilde tekrar ettirilen bu kompozisyonun, nişin en dış kenarlarını oluşturan 14 cm genişliğindeki kısımlarında, bu alanı kaplayacak şekilde kesilerek kullanıldığı görülür (Foto. 186). Niş, güney duvarının düz yüzeyine doğru, her iki yanından, pahlı köşe çinisi ile döner.

Doğu ve batıya doğru ilk duvara gömülü ayaklar ile mihrap nişi arasında kalan duvar yüzeyind, ikisi geniş, ikisi dar, dört farklı bordür dizisi, nişi çerçeveleyecek şekilde, yer alır (Foto. 187-188). Pahlı köşe çinisiyle düz duvara geçiş yapar yapmaz, ilk sırada, mihrap nişini iki yanından, kavsara başlangıç seviyesine kadar kuşatan, 32,5 x 16,5 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı bordür çinileri görülmektedir (Foto. 189). Beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleriyle yapılan süslemede konturlar, tek olanlarda siyah, iki kademelilerde dışta ince siyah, içte kalın kobalttır. Çift dal üzerinde gelişen kompozisyonda hatâyî ve penç motifleri kullanılmıştır. S kıvrımlı iki ince dal dizisinden biri pençlerden, diğeri de hatâyî çiçeklerinden teşkildir ve her birinde hançer yaprağı çıkmaları mevcuttur. Bu şekilde tekrar ettirilen düzenleme, kavsara başlangıcına gelindiği zaman, penç dalı hançer yaprağıyla, hatâyî dalı ise hatâyî goncasıyla sonlandırılır ve üstte, dilimli kemer şeması meydana getiren, rûmî

motifleriyle kesilir (Foto. 190). Rûmîlerin oluşturduğu bu kemer köşeliğinde zemin kobalt boyanmıştır. Doğuya ve batıya doğru bu bordür çinisi dizilerinin dışında ikinci dar bordür düzenlemeli çiniler gelir. 27 x 11 cm ölçülerindeki bu bordür çinisi, mihrap nişini üç yandan kesintisiz şekilde kuşatır. Kobalt zemin üzerine turkuaz ve mercan kırmızısının kullanıldığı kompozisyonda çift dal üzerinde gelişen bir düzenleme söz konusudur. S kıvrımlı ince bir dal, üzerinde hatâyî çiçeğiyle uzar. İkinci dal, birbirlerine ters simetrik konumda ve uçları birleşecek şekilde yerleştirilmiş rûmîlerin aralarında kalan zeminin farklı renkte boyanmasıyla meydana gelen, soyut formlar dizisidir. Düzenleme iki yanından çift cetvelle sınırlanmaktadır. Mihrap nişini bu kuşağın dışından çevreleyen ilk geniş bordür dizisinde 22 x 28,5 cm ölçülerinde çini karolar kullanılmıştır (Foto. 191). Beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çinilerde süsleme beyaz zemin üzerine kobalt, açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkler görülür. Konturlar teklilerde siyah, iki kademelilerde dışta ince siyah, içte kalın kobalt renklidir. Oldukça büyük bir hatâyî, iki farklı küçük hatâyî, penç, hatâyî goncaları, rûmîler ve hançer yaprakları kompozisyonda kullanılan motiflerdir. İçi rûmî dolgulu büyük hatâyî çiçeklerinin çanak kısımlarından iki yöne doğru uzayan kalın dallar, bahar çiçeği dolgulu büyük birer hançer yaprağıyla sonlanır. Eşit aralıklarla, ters simetrik ve bağımsız olarak tekrar ettirilen bu büyük hatâyîler arasında kalan boşluklarda, küçük hatâyîler, hatâyî goncaları ve penç çiçeklerine sahip helezoni kıvrımlı dallar yer alır. 5,9 m yüksekliğe kadar uzanan bu kompozisyon, üç tarafından rûmîli bordür ile kuşatılmaktadır. Hemen üstünde, yine rûmîli bordür ile çerçeveli kartuş içerisinde yazı panosu yer alır (Foto. 192). Beyaz zemin üzerine kobalt renkli sülüs hatla Âl-i İmrân sûresinin 37.

âyeti (3/37) yazılıdır[76]. Kısa kenarlarından, içi kobalt zemin üzerine kırmızı zeminli ayrıma rûmî ve rûmî dalı dolgulu dilimli formlarla kartuş oluşturur. Dört adet penç, yazıdan arta kalan boşluklara bağımsız şekilde yerleştirilmiştir. Mihrap nişi etrafında görülen bu düzenleme, son olarak en dıştan ikinci geniş bordürle, kuşatılır. 26,5 x 21,5 cm ölçülerinde çini karolardan meydana gelen kompozisyonda süsleme beyaz zemin üzerine kobalt, açık kobalt, mercan kırmızısı ve turkuaz renklerle oluşturulmuştur (Foto. 193). Konturlar teklilerde siyah, çift konturlarda dışta ince siyah, içte kalın kobalttır. Büyük boyutlu ayırma Rûmîleri, çin bulutu, hatâyîler, pençler ve bahar çiçekleri kompozisyonda görülen motiflerdir. Birbirlerine ters simetrik yerleştirilerek zincir meydana getiren iri ayırma Rûmîleri kobalt zeminlidir ve dış hatlarının hemen iç kısmında beyaz kuşakla ikinci bir kontur görünümü oluşturulmuştur. Nöbetleşe olarak içleri çin bulutu, karanfil ve bahar çiçeği dallarıyla süslüdür. Aralarında kalan boşluklar, kıvrım dallar üzerinde gelişen hatâyî ve penç dizileriyle doldurulmuştur. Bu kıvrım dal düzenlemesi, ayrıma rûmîlerin meydana getirdiği boşlukları belli bir sırayla dolgulayacak şekilde kurgulanmıştır. Rûmîlerin ortalarında kalan boşluklarda nöbetleşe olarak hatâyî ve penç, rûmî dallarının kesişmeleriyle meydana gelen S formlu boşluklarda ikişer hatâyî ve penç grubu yer alır. Bu kompozisyon, yan kenarlarından rûmîli bordür ile sınırlanırken, mihrap nişinin iki yanında yer alan yüzeyin tamamı, en alttan şemseli bordürle, en üstte, silme hizasına kadar önce şemseli bordür sonra tepelik bordürüyle kuşatılmıştır (Foto. 194).

[76] M. Sülün, *a.g.e.*, syf. 26.

Mihrap nişinin yer aldığı bu duvar yüzeyi, doğuya ve batıya doğru, güney duvara gömülü birer ayak ile devam eder. Bunlardan batıda olan ayağın (Foto. 195), mihrap yüzeyinden çıkıntı yapan kenarında, 22,5 x 22,5 cm ölçülerinde beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı çini karolarla kaplama yapılmıştır (Foto. 196). Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar siyahtır. Küçük penç çiçekleri enlemesine ve boylamasına eşit aralıklarla yerleştirilmiştir. Nöbetleşe olarak, bu pençlerden dört yöne doğru uzayan ikişer rûmî dalı, S kıvrımı oluşturarak alt ve üst çaprazındaki pençlerle birleşmektedir. Aynı kökten çıkıp yine aynı kökte birleşen bu ikili rûmî dalları, aralarındaki zeminin turkuaz renge boyanmasıyla çarkıfelek düzenli yaprak görünümü kazanmıştır (Foto. 197). Düzenleme üç kenarında, altta ve üstten şemseli bordürle sınırlanırken, en üstte tepelik bordürüyle kuşatılır. Pahlı köşe çinisiyle geçilen duvara gömülü ayağın kuzeye bakan yüzünde, daha önce ilk olarak paralelinde, kuzey kapısının doğusunda, yer alan duvara gömülü ayakta gördüğümüz (Foto. 56-57) kompozisyonda çiniler, yüzeyi silme seviyesine kadar kaplamaktadır (Foto. 195, 198). Dört tarafından şemseli bordür ile çerçevelenen kompozisyon, en üstte silme seviyesinde tepelik bordürü ile taçlandırılmıştır. Yine pahlı köşe çinisiyle doğuya doğru dönen yüzeyin, bu tarafta çıkıntı yapan kenarında da batı yüzünde görülen düzenlemenin aynısı vardır (Foto. 199).

Mihrap nişinin batısında yer alan ilk duvara gömülü ayağa minber dayanmakta olması, buradaki çini kaplamaların farklı bölümlenmelerine sebebiyet vermiştir (Foto. 200). Yüzeyin, minberin dışında kalan bölümlerinde (Foto. 201-202), minber köşkünün üst/saçak silmesi/korniş seviyesine kadar, ilk olarak doğu

mahfilinde gördüğümüz (Foto. 161, 163) karanfil, lâle, menekşe ve penç çiçeklerinden meydana gelen kompozisyonda çiniler yer alır (Foto. 203)[77]. Şemseli bordürle üstten ve alttan sınırlanan bu kompozisyonun üst kısmında, minber külahının arkasında kalan duvar yüzeyinde, doğudaki duvara gömülü ayaktaki süslemeye sahip çinilerle birlikte, caminin çeşitli yerlerinde gördüğümüz, farklı kompozisyonda çiniler, düzensiz şekilde yerleştirilmiştir (Foto. 204). Yüzey en üstten önce şemseli bordürle, sonra da tepelik bordürüyle sonlanır. Alttaki süslemeyi, minber geçidinin dayandığı duvar yüzeyinde de görürüz (Foto. 205). Geçitte kompozisyon, dört tarafından tepelik bordürü ile çerçevelenmiştir. Burada yer alan son çinili bölüm, minber köşkünün duvara dayandığı yüzeydedir (Foto. 206). Alt ve üst pano olarak ikiye ayrılabilecek düzenlemede üstte, kemerli şema içerisinde çift bahar ağacı kompozisyonunda çini kaplama görülür (Foto. 207). Boylamasına üç, enlemesine iki sıra karodan meydana gelen panoda, karoların genişlikleri hepsinde 30,5 cm iken, yükseklik ölçülerinde farklılık görülür: alt ve üst karolar 42 cm, orta karolar 45,5 cm yüksekliktedir. Süsleme, siyah konturlarla, kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleriyle yapılmıştır. Kemer şemasını meydana getiren bordürde zemin beyaz, kemer köşelikleri ve orta kompozisyonda kobalttır. Bahar ağaçlı süslemede motifler simetrik yerleştirilmiştir. İki ağaç, kemer şemasının tepe noktasına kadar, bahar çiçekleriyle donatılmış dallarıyla uzar. Ağaç diplerinde (Foto. 208), ağaçların ortasından, iki yöne doğru uzayan birer lâle ve ağaçların iki yanından, gövdelerine paralel şekilde kıvrılan birer gül goncası yer alır. Ortada, iki karonun kesişme noktasında, başka iki lâlenin taç yapraklarının uç kısımları dikkati

[77] Doğu mahfilindeki örnekten farklı olarak burada yer alan kompozisyonda lâleler kobalt değil, mercan kırmızısıdır.

çekmektedir. Ağaç dalları yukarı doğru uzarken, başka herhangi bir motif görülmez, simetrik olan ağaç dalları, simetri ekseninde birbirlerine uyumsuz şekilde birleşirler (Foto. 209). Bu ağaçlı kompozisyonu, kemer düzeni oluşturacak şekilde çevreleyen bordürde tek dal üzerinde gelişen kompozisyonda süsleme yer alır (Foto. 210). S kıvrımlı dal üzerinde, nöbetleşe olarak hatâyî ve penç çiçekleri görülür. Pençlerden ters simetrik uzayan kısa dal çıkmaları hançer yaprakla sonlanır ve bu yapraklar, S kıvrımlı dalın içbükey yüzlerine gelecek şekilde konumlandırılmıştır. Bordür siyah konturlu turkuaz cetvellerle iki yanından sınırlanır. Aynı turkuaz cetvellerin uzatılmasıyla çerçevelenen kemer köşeliklerinde rûmî kompozisyon vardır (Foto. 211). Simetrik olan düzenlemede, köşelere diyagonal olarak konulan büyük ayırma rûmîlerin zemini mercan kırmızısıyla boyanmıştır. Pano, üstten tepelik bordürüyle sınırlanır. Tepelik bordürü ile, minber külahını taşıyan kemer arasında kalan boşluk, iki adet, üçgen formlu, tek renk sırlı, turkvaz çini levha ile doldurulmuştur (Foto. 212). Üzerinde herhangi bir süsleme yer almamasına rağmen, bozulmuş yazı izi seçilebilmektedir (Foto. 213). Alt panoyu oluşturan kaplamada, üç yönden şemseli bordürle kuşatılan bir düzenleme görülür (Foto. 214). Orta kompozisyonda, genişlikleri aynı, yükseklikleri farklı iki çini levha vardır. Alttaki levha 46 x 32 cm, üstteki levha 15,5 x 32 cm [78] ölçülerindedir. Bahar çiçekli dalların yer aldığı kompozisyonda zemin kobalt, motifler turkuaz ve mercan kırmızısı, konturlar siyahtır. Zemine birleşen alt kısımda çiniler hayli bozulmuştur. Burada, bahar dallarından farklı olarak, bir gül goncası motifi seçilebilmektedir (Foto. 215).

[78] Bu levhanın bir kenarı diğerinden gözle görülür şekilde daha kısadır. Uzun kenar 15,5 cm, kısa kenar 15 cm'dir.

Minberin dayandığı bu duvara gömülü ayak, doğuya doğru pahlı köşe çinisiyle dönmekte ve bu yüzde, şemseli bordürle kuşatılmış olarak çarkıfelek düzenli rûmî kompozisyonunda çiniler yer alır (Foto. 216).

Çini düzenlemeleri bu şekilde olan bu iki duvara gömülü ayak, doğuya ve batıya doğru iki katlı pencere açıklıklarının olduğu duvar yüzeylerine devam ederler (Foto. 217-218). Her iki yüzeyde de süsleme, yazı panoları haricinde birbirinin aynıdır. Kompozisyonlar ve alt pencereler şemseli bordürle çerçevelenirken, üst pencere sadece tepelik bordürüyle çerçevelenmiştir. Yüzeye hâkim kompozisyon 28 x 28 cm ölçülerinde, beyaz hamurlu, ince beyaz astarlı ve şeffaf sırlı karolar üzerinedir. Desende kullanılan renkler beyaz zemin üzerine açık kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısıdır, konturlar iki kademelilerde dışta ince siyah içte kalın kobalt, tek kademelilerde siyahtır. Desende penç merkezli ve zincir oluşturarak onun etrafını çevreleyen üçlü rûmî dallarından oluşan bir rozet, kompozisyonun odak noktasıdır. Pencin bulunduğu zemin mercan kırmızıyla dolgulanmış, rûmî dalları en dışta kırmızı renkli ve oniki dilimli bir kuşak ile çevrelenmiştir. Enlemesine ve boylamasına tekrarlanan bu rozetler arasında kalan boşluklarda, küçük bahar çiçekleriyle sonlanan kısa sap çıkmalarının çevrelediği ikinci bir penç motifi yer alır (Foto. 219). Alttaki pencereler için alınlık görevi gören yazı panoları beyaz zemin üzerine kobalt renkledir. Her ikisi de, siyah konturlu turkuaz cetvelle kuşatılmıştır. Sülüs hatla Cinn sûresi 18. ve 19. âyetleri (72/18-19) yazılıdır[79]. Üst sırada yer alan sivri kemerli pencerelerin köşeliklerinde, her iki yüzeyde de aynı olan kompozisyonda çini görülmektedir (Foto. 220). Kobalt zemin üstüne mercan

[79] M. Sülün, *a.g.e.*, s. 28.

kırmızısıyla renklendirilmiş çin bulutuyla dolgulu köşelikler, dıştan, kobalt zemin üzerine, koyu ve yeşilimsi bir turkuazın kullanıldığı, zemini neredeyse tamamen kaplayacak büyüklükte, palmet dizisinden oluşan ince bir bordürle çerçevelenmiştir. Her biri üç çini parçasından oluşan bu köşeliklerin, her iki pencerenin de sol köşeliğinde, büyük parçaları eksiktir.

Söz konusu yüzeyler, doğuya ve batıya doğru ikinci duvara gömülü ayaklara doğru devam ederler. Pencere açıklıklarının olduğu yüzeye bakan çıkıntılı yüzlerinde, yine şemseli bordürle kuşatılmış şekilde S kıvrımlı rûmîlerden oluşsan kompozisyonda çiniler yer alır (Foto. 221-222). Çini kaplamalar, pahlı köşe bordürüyle, ikinci duvara gömülü ayakların kuzey yüzlerine döner. Doğu ve batı mahfillerini taşıyan kemerlerin bindiği bu ayaklarda süsleme birbirlerinden farklıdır. Doğudakinde görülen süsleme (Foto. 223), ilk olarak batı mahfilinde karşımıza çıkan kıvrım dallı kompozisyonla (Foto. 115-116) aynıdır. Mahfilin kestiği yüzey, alttan başlayarak, mahfil korkuluğu hizasına kadar devam eder. Yanlardan ve alttan şemseli bordür ile sınırlanırken, üstten, mahfil kemerinin başlangıcını da çevreleyip korkuluk hizasına kadar, sadece palmetle sınırlanır. Yüzeyin mahfil seviyesinden silmeye kadarki kaplamasında iki farklı kompozisyon görülür (Foto. 224). Şemseli bordürle çerçevelenerek birbirlerinden ayrılan bu iki kompozisyondan altta olup, geniş alanı kaplayanı, ilk kez batı mahfilinde gördüğümüz hatâyîli zincir ağı kompozisyonundadır (Foto. 139-140). Üstte ise, daha önce kuzey cephenin batı mahfilinde karşışaştığımız lâle ve hatâyîli kompozisyonda çiniler mevcuttur. Kompozisyonları farklı olmasına rağmen, benzer bölümlenme, bu yüzeyin simetriğinde olan batıdaki ikinci duvara gömülü ayağın kuzey yüzünde de görülebilir

(Foto. 225). Burada, mahfil altından korkuluk seviyesine kadar olan süslemeyi, ilk olarak batı mahfilinde gördüğümüz hatâyîli kompozisyona (Foto. 134) sahip çiniler oluşturur. Doğudakinden farklı olarak, mahfil kemerinin dayandığı yerde ve mahfil korkuluğuna kadarki çini kaplama tepelik bordürüyle değil, şemseli bordürle sınırlanır. Korkuluktan itibaren silme seviyesinde tepelik bordürüyle sonlanan kadar çini süsleme, doğudakinin aynısıdır (Foto. 226). Bu yüzeyler, doğuya ve batıya doğru dış köşelerinde, pahlı köşe bordürüyle devam ederler. Mahfil seviyesinde, en doğu ve en batıda yer alan güney duvarı parçaları, bu ikinci duvara gömülü ayakların mahfil seviyesindeki kompozisyonunu olduğu gibi devam ettirir (Foto. 227-228). En önemli fark, pencere açıklığı olan bu yüzeylerde, pencerelerin üzerinde yazı panolarının olmasıdır. Doğudaki yazı panosunda, kobalt zemin üzerine beyaz renkli süslüs hatla: "*Allâhümme innî veccehtü vechî ileyke ve eslemtü nefsî ileyke fevvadtü*[80]" yazılıdır[81] (Foto. 228). Batıdaki yazı panosunda ise, yine kobalt zemin üzerine beyaz sülüs hatla Yûsuf sûresinin 101. âyeti (12/101) yazılıdır [82] (Foto. 227). Bu yüzeylerdeki ikinci fark, duvara gömülü ayaklarla aralarında dışa çıkıntı yapan yüzeylerdeki çini kaplamalarda görülür. Doğuda, bu yüzeyler, büyük hatâyî ve kırmızı bahar çiçeği dizisi dolgulu dallarla zincir ağı oluşturan kompozisyona sahip çinilerle kaplıdır (Foto. 229). Simetriğinde de aynı kompozisyonda çinilerle yüzey, doğu duvarına doğru döner (Foto. 230). Batıdakindeyse karanfil-lâle-zambak kompozisyonlu çiniler yerleştirilmiştir (Foto. 231). Batı duvarına birleştiği köşedeki

[80] Doğu mahfilinde en güneyde yer alan pencere üzerindeki panonun (DĞ45) devamı olarak, bütüncül anlamı: "Allahım! Bütün benliğimi Sana yönelttim, sırtımı arzı ve iştiyakla Sana dayadım. Çünkü Senden başka sığınak ve dayanak yok!", M. Sülün, *a.g.e.*, s.42.

[81] M. Sülün, *a.g.e.*, s. 42.

[82] M. Sülün, *a.g.e.*, s. 40.

çıkıntı yüzeyinde ise farklı çini karolar yer alır (Foto. 232). Beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renklerin kullanıldığı süslemede konturlar siyahtır. Dilimli palmet, hatâyî çiçeği ve penç motifleri kompozisyonu meydana getirmektedir. Motiflerin yerleştiriliş düzenlerinde iki merkez ortaya çıkar. Eşit aralıklarla yerleştirilen penç motifleri etrafında, nöbetleşe olarak, diyagonal düzende dilimli palmet ile hatâyî çiçekleri vardır. Pençlerden çıkan kıvrım dallar hatâyîlerle yıldız formu oluşturacak şekilde kıvrılarak birleşirler. Bu motif grubunun ayna simetrik olarak tekrar ettirilmesi, hatâyîlerin, bir pençe tepe noktaları dönükken, diğerine çanaklarının dönük olmasını sağlar. Bu düzenlemeyle, motiflerin konumları dolayısıyla, kompozisyonda iki merkez ortaya çıkar (Foto. 233).

Harimin duvar yüzeylerinin neredeyse tamamını kaplayan çiniler, sekiz dayanaklı taşıyıcı sistemin dört bağımsız ayağını oluşturan sekizgen ayaklar üzerinde ve mahfilleri taşıyan kemerlerin köşeliklerinde de görülmektedir.

Sekizgen ayaklar üzerindeki çinilerde daha önce caminin muhtelif yerlerinde gördüğümüz süslemeler yer alır. Güneydoğu (Foto. 234) ve güneybatı (Foto. 235) ile kuzeydoğu (Foto. 236) ve kuzeybatı (Foto. 237) ayaklarda süsleme aynıdır. **Güneydoğu ve güneybatı ayaklar** üzerinde, penç ve çin bulutu birleşenli kompozisyonda çiniler yer alır. Bu ayakların sahın altında bakan yüzeylerinde, mahfilleri taşıyan ve ayakla birleşen kemerlerin başlangıç hizasında çini kaplama kesintiye uğramaktadır (Foto. 238). En altta şemseli bordür üzerinden yükselen çiniler, bu kesinti seviyesinde, çini kaplamaların genelinde görüldüğünden farklı olarak, herhangi bir bordür ile sınırlanmamaktadır. Kubbe kasnağını taşıyan

kemerlerin başlangıç hizasına kadar yükselen çini kaplamalardaki kompozisyon, bu seviyede, kemerli bir şemayla sonlandırılmıştır (Foto. 239). Siyah konturlu ince kırmızı bir kuşakla oluşturulan kemer şemasında kompozisyon kobalt zemin üzerine turkuaz, mercan kırmızısı ve beyaz renklerden oluşur (Foto. 240). Süsleme, karanfil ve penç çiçeklerinin nöbetleşe yerleştirildiği üç dal üzerinde gelişen bir düzenlemeye sahiptir. Aynı süsleme, çinileri en üstten kuşatan bir bordür olarak da kullanılmıştır. Ortaya çıkan bu kemer şemasında köşelikler beyaz zemin üzerine turkuaz, kobalt ve mercan kırmızısı ile siyah konturlardan oluşur. Lâle, karanfil, gül goncası ve sümbülden oluşan bir çiçek demeti, ortabağ motifinin kök işlevi gördüğü ve ondan çıkan hançer yaprakları içerisinden, kemerin tepe noktasına kadar uzayarak köşeliği tamamıyla doldurur. Tepe noktasında bağımsız küçük bir çin bulutu yer alır. Bu düzenleme ayağın sekiz yüzünde aynı şekilde tekrar ettirilmiştir.

Kuzeydoğu ve kuzeybatı ayaklarda, güneydeki örnekleri gibi daha önce bahsi geçen kompozisyonda çiniler görülmektedir. Büyük bir hatâyî ve iki yanındaki lâlelerden oluşan düzenlemedeki çiniler, yine doğu ve batı kadınlar mahfilleriyle, sahna bakan yüzeylerde kesintiye uğrarken, diğer yüzeylerde kubbe kasnağını taşıyan kemerlerin başlangıç hizasına kadar yükselir. Yine güneydeki ayaklarda olduğu gibi çini kaplama, kuzey ayaklar da, en üstte kemerli bir şemanın kompozisyona dâhil edilmesiyle sonlanır. Siyah konturlu ince turkuaz bir kuşakla oluşturulan kemer düzenlemesi, güney ayaklarla aynıdır (Foto. 241). Hançer yapraklarıyla bir demet meydana getiren lâle, karanfil ve çuha çiçekleri, kemer köşeliklerini dolgular. Güneybatı ayağın güneybatıya bakan yüzündeki köşeliklerden birinde, diğerlerinden farklı olarak iki adet Manisa lâlesi motifi dikkati çeker (Foto.

242). Yine farklı bir köşelik dolgu düzenlemesi bu ayakta görülür; lâle, karanfil ve sümbül dalından oluşan bir çiçek buketi, ortabağ ile yapılmış kökten, iki hançer yapraklarıyla birlikte uzar. Köşeliklerde boşluklar, bulut ve salyangoz motifleriyle değerlendirilmiştir.

Kuzeydoğu ayağın, doğu mahfiline bakan yüzeylerinde bozulma vardır (Foto. 243). Özgün kaplaması dökülmüş olan yüzeylerde görülen kompozisyon parçaları: Son cemaat yeri bahar ağaçlı panonun simetriği olan ikinci panoya ait parçalar; doğu mahfilinde düzensiz olarak yerleştirilmiş, büyük rûmîlerden oluşan kompozisyona (Foto. 165-166, 169) ait parçalar; iki farklı hatâyînin nöbetleşe kullanımı ve birbirlerine zincir ağı oluşturacak düzende bağlayan dallardan teşkil, geç dönem Kütahya çinilerinden örnekler; lâle, hançer yaprakları ve hatâyîlerden teşkil, kıvrım dallı bir kompozisyon (yüzey üzerine rastgele yerleştirilmelerinden dolayı kompozisyonun gelişimi anlaşılamamaktadır) parçaları ve caminin muhtelif yerlerinde görülen farklı kompozisyonlara ait ufak parçalar yer alır.

Mahfilleri taşıyan kemerlerin köşeliklerinde, madalyonlu, simetrik düzenlemeli kompozisyonların ağırlıkta olduğu dikkati çeker.

Batı müezzin mahfilini taşıyan kemer köşeliklerinde, hem içten hem de dıştan çini süsleme görülür. Güneye bakan üç köşelikli yüzeyin her birinde farklı bir kompozisyon vardır (Foto. 244). Her üçü de beyaz zemin üzerine açık kobalt, kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleriyle yapılmış, tekli konturlarında siyah, ikili konturlarda dışta ince siyah içte kalın kobalt renkler kullanılmıştır. Orta köşelikte

merkezde kobalt zeminli, üç dallı bir rûmîyle çevrili penç dolgulu büyük bir rozet yer alır (Foto. 245). Bu rozet simetri ekseni teşkil edecek surette, her iki yanında simetrik bir şekilde saz yaprakları, dört farklı hatâyî çiçeği ve iki farklı penç ile uzayan, dairesel hareketli kıvrım dallarla çevrelenmiştir. Rozet, bu kıvrım dallardan bağımsız şekilde, onların üstünde durmaktadır. Siyah konturlu turkuaz renkli ince bir cetvelle beyaz zeminden ayrılan, kobalt zeminli bordür, bu kompozisyonu kuşatır. Tek dal üzerinde gelişen bordür süslemesinde S kıvrımlı bir dal üzerinde bahar çiçekleri yer alır. S kıvrımlarının iç bükeylerinde kalan boşluklar, bu bahar çiçeklerinden uzayan ve yaprakla sonlanan kısa sap çıkmalarıyla doldurulmuştur. Solunda (yön) yer alan yarım kemer köşeliğinde, ortadakine benzer bir kompozsiyonun yarım olarak verildiği görülür (Foto. 246). Buradaki rozet ortadakine göre daha küçük olmakla birlikte çevreleyen bordürde S kıvrımlı iki dal üzerinde gelişen kompozisyon vardır. Dallardan biri bahar çiçekleriyle süslenirken, diğeri gül yapraklarından teşkildir. Orta köşeliğin sağında (yön) yer alan diğer yarım köşelikte kompozisyonun merkezini bu kez büyük boyutlu bir hatâyî çiçeği meydana getirmiştir. Kalan boşlukları dolduran hatâyîli, pençli dallar ise helezoni kıvrımlar oluşturarak uzanmaktadır. Bu köşeliği kuşatan bordür, orta köşelikteki ile aynıdır (Foto. 247). Müezzin mahfilinin doğuya bakan yüzünde de iki adet kemer köşeliği vardır (Foto. 248). Güneye bakan yüzünde, dıştaki iki kompozisyonun, buradaki köşeliklerde tekrar ettirildiği görülür. Aynı kemerlerin, müezzin mahfili altındaki yüzlerinde yer alan kemer köşelikleri de çini kaplıdır. Batı iç köşeliklerde beyaz zemin üzerine turkuaz, kobalt ve mercan kırmızısı renkler kullanılmıştır, konturlar siyahtır (Foto. 249). Bir ortabağın merkezi motif niteliği taşıdığı desende, dairesel kıvrımlara sahip rûmîli dallar kompozisyonu oluşturur. Siyah konturlu turkuaz bir cetvelle beyaz zeminli kompozisyondan ayrılan

kobalt zeminli bordürde, tek dal üzerinde gelişen süsleme vardır. S kıvrımlı dalda eşit aralıklarla bahar çiçekleri yerleştirilmiştir. S kıvrımının içbükey taraflarında kalan boşluk, bahar çiçeklerinden uzayan, yaprakla sonlanmış kısa bir sap çıkması ile doldurulur. Yarım olan bütün iç köşeliklerde bu kompozisyon tekrar ettirilirken (Foto. 250-251), güneyde, iki kemer arasında kalan bütün haldeki köşelikte farklı bir kompozisyon yer alır (Foto. 252). Kobalt zemin üzerine mercan kırmızısı ve turkuazla yapılan süslemede konturlar siyahtır. Ortabağ, palmet ve çeşitli rûmîlerden oluşan kompozisyonda simetri söz konusudur. Simetri ekseni üzerinde ortabağ ve palmetler yer alır. Bunlardan iki yöne doğru uzayan helezoni kıvrımlı dallar üzerinde dilimli, düz, sencide rûmîler, salyangoz ve salyangoz işlevli küçük rûmî çıkmalar görülür. Üstte helezoni kıvrım gösteren dallar aşağıya doğru indikçe helezoni ile dairesel kıvrımların karıştığı bir düzene bürünür. Bu kompozisyonu çevreleyen turkuaz zeminli bordür, merkez kompozisyondan siyah konturlu beyaz bir cetvel ile ayrılır. Bordürde, küçük hançer yapraklarından teşkil, zigzag yaparak uzayan tek bir dal üzerinde gelişen kompozisyon vardır. Zigzagların iç bükeylerinde kalan boşluklarda, yapraklardan uzayan ve birer bahar çiçeğiyle sonlanan kısa sap çıkmaları yerleştirilmiştir.

Batı müezzin mahfilinin batı duvarında yönelerek birleştiği batı mahfilini taşıyan kemer köşeliklerinde beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleriyle yapılmış simetrik düzenlemeli çini süsleme yer alır (Foto. 253). Konturların siyah olduğu kompozisyonda hatâyî, penç, gonca hançer yapraklarından oluşan kıvrım dallar yer alır. Tasarım alanı siyah konturla belirlenmiş fakat desenin çizilmediği yarım madalyonlar, köşeliklerin dış kenarlarına, kıvrım dallı

düzenlemenin üzerinde yer alacak şekilde, konumlandırılmıştır. Yine siyah konturla beyaz zeminli desenden ayrılan, kobalt zeminli bordür, köşelik dolgusunu çevreleyerek kompozisyonu tamamlar. Bordürde, zikzak yerleştirilmiş yapraklarla, aralarında kalan boşlukların, yaprak köklerinden uzayan penç çiçekleriyle dolgulandığı görülür.

İki sekizgen ayak arasında yer alan kemer köşeliklerinde aynı düzenlemeye sahip kompozisyon, ortada bütün, yanlarda yarım olarak kullanılmıştır (Foto. 254). Desende beyaz zemin üzerine kobalt, mercan kırmızısı, turkuaz ve yeşil renklerle süsleme yapılmıştır. Konturlar siyahtır. Mercan kırmızısı kuşakla sınırları belirlenen madalyon, yeşil zemin üzerine çin bulutlarıyla dolguludur (Foto. 255). İki farklı dal, bu madalyon ekseninde simetrik olarak, helezoni kıvrımlar oluşturarak köşelik dolgusunu meydana getirir. Dallardan biri hurdeli rûmîlerden meydana gelirken, diğeri üzerinde iki farklı pen, iki farklı hatâyî ve gonca motifleri yer alır. Rûmî dalları, simetri ekseni üzerinde, kemer başlangıç hizasına geldiğinde, birer geçme motifiyle uzayarak palmet meydana getirecek şekilde birleşirler. Siyah konturlu turkuaz – yeşil cetvelle sınırlanan kobalt zeminli bordür, köşelik dolgusuna kuşatarak kompozisyonu tamamlamaktadır. Bordürde, önceki köşelikte gördüğümüz motif düzenlemesinin aynısı yer alır.

Güneye doğru batı mahfilini taşıyan son iki kemere ait köşeliklerde de yine ortada bütün olarak kullanılan kompozisyonun, yanlarda yarım yer aldığını görürüz (Foto. 256). Desen, beyaz zemin üzerine turkuaz, kobalt, mercan kırmızısı renkler, siyah konturlarla yapılmıştır. Merkezi bir madalyon ekseninde simetrik yerleştirilmiş

kıvrım dallar, hurdeli rûmîlere sahiptir (Foto. 257). Kırmızı kuşakla sınırları belirlenen madalyonda, bir penç etrafını saracak şekilde, saç örgüsü formunda üç rûmî dalının meydana getirdiği düzenleme yer alır. Dış hatları rûmîlerin kıvrımlarına uygun olarak dilimli bir kuşakla çevrili bu dalların zemini kobalt boyanmıştır. En dıştaki kırmızı kuşakla, rûmî dalı düzenlemesi kuşağı arasında kalan boşluk yeşil boyanarak madalyonun kendi içinde kapalı düzenlemesi tamamlanmıştır. Yeşilimsi turkuaz ve kırmızı cetvelle sınırlanan kobalt zeminli bordür, diğer köşeliklerde olduğu gibi kompozisyonu en dıştan kuşatır. Bordürde ters düz yerleştirilmiş palmetler birbirlerine rûmîli dal kıvrımlarıyla birleşirler. Ortadaki bütünden farklı olarak yanlardaki yarımlarda madalyonların düzenlemesi farklılık gösterir (Foto. 258). En dıştan kırmızı bir kuşakla meydana getirilen dış hattı ile rûmî dalları arasında kalan zemin turkuaz renklidir. Zemini kobalt olan rûmî dallarını bu turkuaz zeminden sadece ince bir siyah kontur ayırırken, ortadaki penç çiçeğinin de aynı olmadığını görürüz.

Doğudaki müezzin mahfilini taşıyan kemerlerin köşelikleri de, batıdaki simetriği gibi, aynı kompozisyonlarda çinilerle kaplanmıştır. Bu müezzin mahfilinin doğu duvarında birleştiği doğu mahfilini taşıyan kemer köşeliklerinde, batıdaki simetriğinin aynısı kompozisyon yer alır (Foto. 259). Farklı olarak burada madalyonların iç dolguları yapılmıştır (Foto. 260). Biri penç, diğer rûmî taşıyan iki farklı dal kıvrımı, çizgisel hatlarla, beyaz zemin üzerine mercan kırmızısı ile tasvir edilmiştir. Aynı şekilde, doğu mahfilini taşıyan kemer köşeliklerinin tamamı, yine batıdaki simetrikleriyle aynı kompozisyonlara sahiptir (Foto. 261-262). Tek fark, en güneydeki köşeliklere ait madalyonların, dış hatları ile ortasındaki rûmî dalları

arasında kalan zeminin yeşil değil, turkuaz dolgulu ve dilimli kuşağın üzerinde bahar çiçeklerinin yer almasıdır (Foto. 263).

Çini kaplama camide son olarak **pandantiflerde** karşımıza çıkar (Foto. 264). Madalyonların merkezi öğe teşkil ettiği pandantif çinilerinde "Allah" (Foto. 265), "Muhammed" (Foto. 266), "Ebu Bekr" (Foto. 267), "Ömer" (Foto. 268), "Osman" (Foto. 269), "Ali" (Foto. 270), "Hasan" (Foto. 271) ve "Hüseyin" (Foto. 272) isimleri yazılı madalyonlar, kompozisyonların ana öğelerini teşkil eder. Her biri kobalt zemin üzerine beyaz harflerle yazılıdır. Kapalı alan ortaya çıkaran harf kıvrımlarının zemini turkuaz boyanmıştır. Lafzatullah hariç diğer isimler, benzer örneklerinden farklı olarak sıfatlarla birlikte yazılmıştır[83]. Bu sıfatlar:

- "Muhammed Resûlû'llah 'Aleyhi's-selâm"

Anlamı: Allah'ın elçisi Muhammed – ona selâm olsun.

- "Ebu Bekr es-Sıddîk et-Takıyy Radıya'llâhu 'anh"

Anlamı: Takvalı, özü – sözü doğru Ebu Bekr – Allah ondan razı olsun.

- "Ömer el-Fârûk en-Nakıyy Radıya'llâhu 'anh"

Anlamı: Hakkı batıldan ayıran, pak Ömer – Allah ondan razı olsun.

- "Osman Zü'n-nûreyn ez-Zekiyy Radıya'llahu 'anh"

Anlamı: İki nur sahibi, tertemiz Osman – Allah ondan razı olsun.

- "Ali el-Murtadâ el-Vefiyy Radıya'llahu 'anh"

Anlamı: Allah'ın razı olduğu vefakâr Ali – Allah ondan razı olsun.

- "Hasan er-Radıyy Radıya'llahu 'anh"

Anlamı: Kanaatkâr Hasan – Allah ondan razı olsun.

[83] M., Sülün, *a.g.e.*, s.48.

- “Huseyn eş-Şehîd bi-Kerbelâ Radıya’llahu ‘anh”

Anlamı: Kerbelâ’da şehit olan Hüseyin – Allah ondan razı olsun.

Sadece ilk kelimeler (isimler) celîdir, diğer kelimeler küçük yazılmıştır. Madalyonlarda çeşitli penç çiçekleri, hançer yaprakları, goncalar, rûmîler, salyangozlar ve geçme motifleri, bağımsız olarak zemindeki boşlukları doldurmaktadır. Bazı harflerin kuyruklarının uzatılarak rûmîye dönüştüklerini de görmekteyiz. “Hüseyin” kelimesinde Y harfinin iki noktasından biri penç motifi olarak değerlendirilmiştir. Dikkati çeken bir farklılık, “Allah” yazılı madalyonda, kelimenin her bir harf kıvrımına birer natüralist çiçeğin – sırasıyla lâle, gül goncası, gül goncası – yerleştirilmiş olmasıdır. “Ömer” yazılı madalyonda ise, özel bir düzenlemeyle, iki kanatlı iki rûmînin, birer kanatlarının kalın ve kısa çizilerek, ying yang işareti oluşturacak şekilde birbirlerine doğru kıvrılmasıyla, tam daire şeklinde yeni bir motif meydana getirildiğini görürüz. Her bir madalyon ters-düz yerleştirilmiş palmetlerden meydana gelen ince bordür hattıyla sınırlanmaktadır.

Pandantiflerin ortasına yerleştirilen bu madalyonların etraflı, farklı motif ve kompozisyon düzenlemeleriyle dolguludur. Sekiz pandantifte, ikişerli olarak dört farklı kompozisyon görülür. Her biri madalyon eksenlerinde simetriktir ve bordür düzenlemeleriyle çerçevelenirler. “Allah” ve “Ali” yazılı pandantiflerde köşelerin süslemelerinde beyaz zemin üzerine kobalt, turkuaz ve mercan kırmızısı renkleri kullanılmıştır. Konturlar siyahtır. Büyük bir penç çiçeğinin ortalanarak yerleştirildiği kompozisyonda, rûmîli ve pençli kalın dallar dairesel hareketle köşeleri dolgular. Büyük boyutlu bu rûmîler, dal kıvrımları içerisinde uzayan ince ikinci bir dalın

üzerindeki bahar çiçekleriyle süslenmişlerdir. Dal uzantıları büyük hançer yapraklarla sonlandırılmış ve bu yapraklar lâle motifleriyle dolgulanmıştır. Alt uçtaki boşlukta, simetri ekseni hizasında birleşen dal kıvrımları, bu noktada hatâyî ve palmetler meydana getirmektedir. Beyaz zeminden ince turkuaz cetvelle ayrılan kobalt zeminli bordürde lâle ve bahar çiçekleriyle süsleme yapılmıştır. İçi kırmızı bahar çiçeği dalı dolgulu kalın bir dal, S kıvrımlarıyla bütün bordürü dolanır. S kıvrımlarının içbükey yüzlerinde kalan boşluklar, daldan uzayan lâle ve nergis çiçekleriyle doldurulmuştur.

"Muhammed" ve "Ömer" yazılı pandantiflerde beyaz zemin üzerine kobalt, mercan kırmızısı ve yeşil renklerle süsleme yapılmıştır. Üst köşelerin ortalarında, kobalt zemin üzerine, merkezindeki karanfil etrafında çarkıfelek formunda yerleştirilmiş lâle ve penç çiçekleriyle, dilimli birer rozet yer alır. Kalan boşluklar yeşil renkli çin bulutlarıyla doludur. Kompozisyonu çerçeveleyen kobalt zeminli bordür, bu düzenlemeden ince siyah konturla ayrılır. Bordürde nöbetleşe yerleştirilmiş lâle, karanfil ve penç çiçeklerinden teşkil iki dal üzerinde gelişen düzenleme söz konusudur.

"Ebu Bekr" ve "Osman" yazılı pandantiflerde dolgu yine beyaz zemin üzerinedir ve siyah konturlarla kobalt ve turkuaz renkler kullanılmıştır. Köşeler rûmî ve palmetler taşıyan, dairesel hareketli dallarla dolgulanır. İnce siyah konturla beyaz zeminden ayrılan kobalt zeminli bordürde, tek dal üzerinde gelişen düzenleme görülür. S kıvırmlı bu süsen çiçeği dalının içbükeylerinde kalan boşluklarda, süsenlerden uzayan ve penç çiçekleriyle sonlanan kısa sap çıkmaları yer alır.

Son olarak dördüncü düzenlemeyi “Hasan” ve “Hüseyin” yazılı pandantiflerde görüyoruz. Beyaz zemin üzerine siyah konturlarla kobalt, yeşil, turkuaz ve mercan kırmızısı renklerle süsleme yapılmıştır. Biri kalın diğeri ince olmak üzere iki farklı dal kıvrımı yer alır. Hurdeli rûmî ve palmet motiflere sahip kalın dallar, dairesel hareketlerle yerleştirilmiştir. Daha ince ikinci dal kıvrımı, helezon meydana getirerek uzar ve üzerinde yer alan penç ve hatâyiler, rûmîlerden arta kalan boşlukları doldurur. Kompozisyonu çerçeveleyen kobalt zeminli bordür, siyah konturla bu düzenlemeden ayrılır. İki dal üzerinde gelişen düzenlemeye sahip bordür kompozisyonunda S kıvırmlı dallardan biri zambak, diğer karanfil çiçeklerine sahiptir.

B) KALEMİŞİ, AHŞAP, TAŞ, ALÇI SÜSLEMELER

Kalemişi:

Eminönü Rüstem Paşa Camii’nde gördüğümüz **kalem işi süslemeler**, son cemaat yeri kubbelerinde, ana kubbe, yarım kubbelerde sıva üzerine, mahfil örtülerinde, müezzin mahfilleri altında, minber külahında ahşap üzerine, hünkâr mahfili konsolları ve kubbe eteğinde taş üzerine, gergilerde ise metal üzerinedir.

Beşli **son cemaat yeri kubbelerinde** (Foto. 273) beyaz sıva üzerine, siyah, altın sarısı ve kahverengi ile yapılan kalemişi süslemeler, kuzey kapısı üzerindeki kubbede biraz farklılık olmakla birlikte, genel olarak aynı kompozisyonlara sahiptir.

Kubbelerin merkezinde sekizgen bir formun etrafında sıralanan tığ benzeri motiflerle teşkil edilmiş merkezi kompozisyon, kubbe etekleri ile pandantiflerde ise yaprakların bulunduğu basit bir dal ile oluşturulan bordür düzenlemesi söz konusudur (Foto. 274). Sekizgen formlu düzenlemede siyah renk süsleme zemini olarak kullanılmış, motifler beyaz bırakılarak ortaya çıkarılmıştır. Merkezinde yer alan sekiz kollu yıldızdan uzayan geometrik kurgu, geçme motifleriyle yapılmış bordür ile sınırlanır. Geçmelerin dışında ikinci bir bordür, iki dal üzerinde gelişen rûmî ve palmet motiflerinden teşkil kompozisyona sahiptir. Bu sekizgen düzenlemeyi en dıştan kuşatan dendan hattı üzerinde nöbetleşe olarak kısa ve uzun tığlar yerleştirilmiştir. Aralarında S formlu rûmîler yer alır (Foto. 275). Kubbe etekleri ve pandantifler, yaprak ve tomurcuklardan teşkil bir dal hattı ile kuşatılmaktadır.

Diğer dört kubbeden daha büyük olan kuzey kapısı üzerindeki kubbe merkezinde, on kollu yıldız kompozisyonunun geniş açılımı yer alır (Foto. 276). Pandantiflerdeki yaprak kuşağı aynı olmakla birlikte, kubbe eteğinde değişik bir düzenleme görülür. Oldukça soyutlaşmış bitkisel motifler ile rûmi ve palmetlerin yer aldığı S kıvrımlı iki dal, kubbe eteğine bitişik yerleştirilmiş yarım daire formundaki merkezden iki yöne doğru uzar (Foto. 277). Bu düzenleme tekrar ettirilerek kubbe eteği kuşatılmıştır.

Kubbe üzerindeki kalemişi süsleme, kubbe merkezinde yer alan kompozisyon etrafında gelişen beş kademeli süsleme kuşağından oluşur (Foto. 278). Kubbe merkezindeki dairesel formlu kompozisyonda kahverengi, siyah ve kırmızı

renkler ile zeminin boş bırakılmasıyla ortaya çıkan beyaz renk kullanılmıştır (Foto. 279). Dört kademeli dairesel kuşaktan meydana gelir; sırasıyla, en içte geometrik kuşak, yazı kuşağı, bitkisel süslemeli kuşak ve en dışta dendan dizisi. Ortasındaki kabara etrafında yer alan geometrik kuşakta, siyah zemin üzerinde kırmızı ve beyazla süsleme yapılmıştır. Üzerinde palmetlerin de olduğu, birbiri içine geçen kırmızı ve beyaz bantlar arasında kalan boşluklarda bitkisel görünüme sahip sekiz kollu yıldızlar yer alır. En dıştan kırmızı renkli şeritle sınırlanmıştır. Beyaz bantlar, bu kırmızı şeridi alttan ve üstten aşarak, yazı kuşağında harfleri meydana getirmektedir. Siyah üzerine beyaz renkli olarak tasarlanan hat süslemede, Fātır sûresinin 41. Âyeti yazılıdır (35/41)[84]. Kapalı alan meydana getiren bazı harf kıvrımlarında zemin kırmızı boyanmıştır. Kuşak dışta kahverengi şeritle sınırlanır. Üçüncü kuşakta süsleme kırmızı zemin üzerine kahverengi ve beyaz renklerledir. Rûmi ve palmetlere sahip üç dal üzerinde gelişen düzenleme görülür. Siyah renkli ince şeritle sınırlanan bu kuşaktan sonra en dışta yer alan dendan dizi gelir. Beyaz zemin üzerine siyah ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Üzerinde salyangozlara sahip dendan hattının, iç bükeylerine rûmili kısa tığlar, uçlarına ise, ortabağlarla uzayan daha büyük ve uzun tığlar yerleştirilmiştir.

Bu merkezi düzenleme etrafında iki sıra halinde rozet motifleriyle süsleme yapıldığını görürüz. İlk sıra, çarkıfelek şeklinde, kırmızı ve siyah renkli rozetlerden oluşurken (Foto. 280), ikinci sıra, iki rûmi dalının kıvrılması ve aralarında kalan zeminin siyah boyanmasıyla meydana getirilen rozetlerden oluşur (Foto. 281).

[84] M. SÜLÜN, *a.g.e.*, s. 30.

Üçüncü kademe olarak, kubbe eteğindeki pencere açıklıklarının üstünde yer alan ve merkezi düzenlemeyi kuşatan dendanlı hat, kırmızı bir şerit üzerinde yine kırmızı ve siyah renklerle meydana getirilmiştir (Foto. 282). Biri büyük diğeri küçük iki farklı tığ motifi, dendanların uç kısımlarında nöbetleşe olarak yer alır. Dendanlara birleşme noktalarında ortabağ motifleri kullanılmıştır.

Kubbe süslemesini meydana getiren dördüncü kademede, kubbe eteğindeki pencerelerin üç sıra bordür ile kuşatılmasıyla süsleme yapılmıştır (Foto. 283-284). En içte siyah zemin üzerine kırmızı ve sarı renklerle, S kıvrımlı iki şerit ile yapılmış zincir yer alır. Zincir halkalarının ortalarında dört dilimli formlar yerleştirilmiştir. Bu bordürün dışında, beyaz zemin üzerine siyah renklerle, birbiri içine birleşen S formlarının yer aldığı ince bordür vardır. Son olarak en dışta yer alan bordür, siyah zemin üzerine kırmızı ve sarı renkler, zeminin boş bırakılmasıyla da beyaz kullanılmıştır. Rûmi ve palmet motiflerinin nöbetleşe yer aldığı bir dal, üstten siyah zemin üzerinde kırmızı şeritle kuşatılır. Palmetlerin dış hatlarıyla paralel şekilde siyah zemin, en dışta, dilimli olarak sona ermektedir. Çevresi bu şekilde düzenlenen pencere açıklarının kemerleri, S kıvrımlı iki dal ile süslenmiştir. Beyaz zemin üzerine kırmızı ve siyah renkler kullanılmıştır. Kırmızı renkli dal palmetlerden, siyah renkli dal ise rûmilerden teşkildir. Boşlukların siyah renkli, küçük dairesel formlarla değerlendirildiğini görürüz (Foto. 283).

Son olarak, kubbenin eteği üzerinde yer alan süsleme kuşağında kalemişi, kırmızı zemin üzerine soluk renkli yeşilledir (Foto. 285). Hatâyî çiçekleri ve palmet

motifleri nöbetleşe yerleştirilmiştir. Hatâyîler ve palmetler alttan dendanlar meydana getiren dal ile birleşirken, üstten, sadece palmetler birleşir.

Yarım kubbelere baktığımızda, dördünde de aynı kompozisyon ve düzenlemede süsleme yapıldığını görürüz (46). Tepe noktasında yarım daire formunda üç kuşaktan meydana gelen kompozisyon ve kubbe eteği üzerinde yer alan iki kademeli bordür kompozisyonu ile süsleme yapılmıştır (Foto. 286). Üç kademeli tepe kompozisyonda en içte, siyah zemin üzerine kırmızı ve sarı renklerle meydana getirilen süslemede rûmi ve palmet yer alır. Kırmızı şeritlerle sınırlanan ikinci kuşak, daha önce kubbe pencereleri etrafında gördüğümüz zincir düzenlemesine sahiptir. En dışta yer alan dendan hattı üzerinde, ortabağlarla ince uzun formda, palmet ve rûmi motifleri kullanılmıştır (Foto. 287)[85].

Yarım kubbe eteği üzerinde yer alan ikili bordürde kalemişi süsleme taş üzerine, siyah renklidir (Foto. 288). Zeminin boş bırakılmasıyla motifler ortaya çıkar. Üstte iki şeritli geçme motifi, altta ise iki farklı hatâyî ve gonca motiflerinden oluşan ikili dal kıvrımıyla kompozisyon meydana getirilmiştir. Bu bordür süslemesi, kesintisiz şekilde kasnak boyunca uzar.

Doğu cephede kalemişi süsleme mahfil tonozları ve sahın tavanlarında karşımıza çıkar. Sahın tavanlarında üç farklı kurgu görürüz (Foto. 289). En güneyde yer alan bölümde kare şemaya sahip kompozisyon düzenlemesi vardır. Beyaz zemin

[85] Kuzeybatı yarım kubbede, tığlar arasında, mürekkepli kalem ile "Restoratör Cengiz, Mahmut, Muammer, 02.06.2005" yazıldığı dikkatimizi çekti.

üzerine lacivert, kırmızı, gri ve sarı renklerle yapılan süslemede, merkezde oniki kollu yıldızlı madalyon yer alır. Yıldız formu, lacivert ile boyanan daire formunda zeminin boş bırakılmasıyla meydana getirilmiştir. Dışta kare düzenleme üç kademeli oluşturulur. İlk kademe, madalyonu çevreleyen ince ve düz bir kuşakladır. Köşelerde küçük bir geçme motifi meydana getirilir ve bu geçmeler palmet motifiyle taçlanır. Bu kuşağın dışında gri renkli kalın düz kuşak ikinci kademeyi meydana getirir. En dışta yer alan, S kıvrımlı dal üzerinde üzüm salkımı ve asma yaprakları, üçüncü kademeyi oluşturur. Lacivert ve kırmızı ile yapılan üzüm dalı süslemesinin köşelerinde, sarı ve kırmızı renkli, geometrik süslemeli kare formlar yer alır (Foto. 290). Bu asma-üzüm dalı, tavanın ortasına yerleştirilmiş düzenlemeyi çerçeveleyecek şekilde, tavanın en dış hatlarında, gri renkli düz kuşakla birlikte tekrar ettirilmiştir (Foto. 291). Aynı bölümün duvar yüzeylerine baktığımızda, doğu pencere açıklığı üzerinde, çini süslemenin üst kısmında kalemişi süsleme yapıldığını görürüz (Foto. 292). Beyaz zemin üzerine kırmızı ve lacivertle yapılan süsleme, kırmızı ince bir bant ile kuşatılır. Nöbetleşe yerleştirilmiş akant yaprakları ve soyut bitkisel motifler birbirlerine, alttan, iki yöne uzayan simetrik dal parçalarıyla bağlanırlar. Akant yaprakları en dışta ikili çizgi ile kuşatılırken, soyut bitkisel motifler tek çizgi ile kuşatılır. Güneye birleştiği duvar yüzeyinde kemer köşeliklerinde ve yine buradaki pencere açıklığı üzerinde kalemişi süsleme vardır (Foto. 293). Köşeliklerde bitkisel formlarla meydana getirilen birer madalyon yer alır. Pencere açıklığı üzerinde ise, birleşme noktalarına nöbetleşe yerleştirilmiş iki farklı soyut formlu bitkisel motif dendanlı hat ile birbirlerine bağlanır.

Bu bölümden kuzeye doğru, mahfili taşıyan ilk kemerin karnında, beyaz zemin üzerine kırmızı, sarı ve lacivert renklerle kalemişi süsleme yapılmıştır (Foto. 294). Oniki kollu yıldızlı madalyonun aynısını burada da merkezi olarak kullanıldığını görüyoruz. İki yanına yerleştirilmiş palmet motifleriyle şemse formu kazanmıştır. Kemer en dıştan, küçük akant yapraklarından/gül dalı teşkil dal kıvrımıyla kuşatılır. Bu dal, köşelerde, kare formlu motifle süslenmiştir.

Kuzeye doğru ikinci pencere açıklığı bölümünde tavan, kemer köşelikleri ve pencere üstü süslemesi, önceki tavan ile aynı düzenlemeye sahiptir. Farklı olarak burada merkezi madalyon, kemer karnındaki şemse formundadır (Foto. 295).

Kuzeye doğru ikinci kemer karnı, ilkinin aynı kompozisyonda kalemişi süslemeye sahiptir (Foto. 296).

Doğu sahnın en kuzeyde yer alan ve doğu kapısının yer aldığı bölümde tavan süslemesi, diğer bölümlerdeki ile büyük ölçüde aynıdır. Gri renkli kuşak, diğer tavanlardakinden farklı olarak, daha yeşilimsidir, üzerinde, beyaz ve siyah renkli, fırça vuruşlarıyla süsleme yapılmıştır (Foto. 297). Diğer bir farklılık, doğu duvar parçasında, kapı açıklığı ile tavan arasında kalan yüzeyde görülür (Foto. 298). Üçlü bölümlenme görülen yüzeyde kırmızı ince bir şeritle oluşturulan kartuşlar içerisinde hat süsleme yer alır. Yapraklara sahip ikili dal kıvrımlarından / ıtır çiçeği dalı oluşan düzenleme bu kartuşları birbirinden ayırarak boşlukları doldurur. En güneyde, iki satır halinde, "*el'Mü'minü fi'l-mescid ke's-semeki fi'l-mâ' el-münâfiku fi'l-mescid*

ke't-tayri fi'l-kafes" yazılıdır[86]. Kuzeye doğru ikinci yazı kartuşunda dairesel formla, Rahmân sûresinin 26. âyeti (55/26) yazılıdır[87]. En kuzeyde üçüncü kartuşta, kûfî ve aynalı yazıyla Kelime-i Tevhid yazılıdır.

Mahfil örtülerinde de tıpkı sahında olduğu gibi bir bölümlenme söz konusudur (Foto. 299). En güneyde yer alan bölümün aynalı tonozunda süsleme kırmızı, sarı ve siyah renklerle yapılmıştır (Foto. 300). Tonoz aynası, siyah üzerine beyaz renkli, altı kollu yıldız ve altıgenlerden oluşan geometrik süslemeye sahiptir. Tonozun diğer yüzeyleri birbirinin aynı şekilde ikili bordür kuşağıyla çerçevelenir. İçteki kuşak, daha önce son cemaat yeri kubbelerinde gördüğümüz (42) yaprak ve tomurcuklu dal kuşağının, beyaz zemin üzerine tamamen kırmızı renkle yapılmış türüdür. Dıştaki ikinci bordür ise kırmızı üzerine sarı renklidir. Küçük karelerden meydana getirilen geometrik formların bağımsız şekilde tekrarıyla kompozisyon oluşturulur. Dıştan sarı renkli ince bir şeritle kuşatılmıştır.

Kuzeye doğru ilk kemerin karnında kalemişi süsleme, beyaz zemin üzerine kırmızı ve sarı renklidir. Soyut yapraklar ve tomurcuklardan meydana gelen birer dal kemer karnının yalnızca uzun kenarlarına yerleştirilmiştir (Foto. 301).

Kuzeye doğru üçüncü bölümün aynalı tonoz örtüsü üzerinde süsleme kırmızı ve sarı renklerle yapılmıştır (Foto. 302). Merkeze yerleştirilmiş salbekli

[86] M. SÜLÜN, *a.g.e.*, s. 34, Anlamı: "Camideki bir mümin sudaki balık gibi (rahat)tır. Camideki bir minafık ise kafesteki kuş gibi (rahatsız, isteksiz)dir."

[87] M. SÜLÜN, *a.g.e.,* s. 34.

şemse motifi, çizgisel rûmi ve palmet motifleriyle dolguludur. Uç taraflarına yerleştirilmiş birer ortabağ, salbek görevi görmektedir. Merkezdeki bu motifin etrafı, tonoz aynası sınırları boyunca dört kademeli bordürle kuşatılır. İkisi ayna profilinin iç kısmında, ikisi dış kısmndadır. En içte, daha önce sahında da gördüğümüz, köşeleri geçme motifi ve palmetle süslenen ince şerit yer alır. Bu şeridi, kırmızı zemin üzerine sarı renklerle yapılmış geometrik kuşak çevreler. Profil hattının dışında aynı geometrik kuşağın ters simetrik yerleştirildiğini görürüz. En dışta, kırmızı renkli lale dizisi yer alır. Tonozun aynasında kurgulanan bu düzenleme, tonoz eteklerinde, içte lale dizisi dışta geometrik kuşak ile çevrelenir. Tonozun altında dolanan geniş kuşakta çiçek ve yapraklardan teşkil bir dal sırası uzanır. Kemer köşeliklerinde geometrik kuşakla çerçeve oluşturulmuştur (Foto. 303).

Kuzeye doğru ikinci kemer karnı ve en kuzeydeki aynalı tonoz, doğu mahfilinin güneyinde yer alan diğer örnekleriyle aynı kompozisyonlara sahiptir.

Doğu cephe kalemişlerinde görülen bu düzenleme, **batı cephede** gerek sahında (Foto. 304), gerekse mahfilde (Foto. 305), aynıdır. Tek farklılık, sahında, en kuzeyde yer alan bölümün kemer köşeliklerinden güneyde yer alanında (Foto. 306) görülen yazı madalyonudur (Foto. 307). Burada, daha önce doğu sahında kapı açıklığı üzerinde yer alan, en güneydeki yazı kartuşunda yazan ibarenin (Foto. 298) aynısı yazılıdır[88].

[88] M. SÜLÜN, *a.g.e.,* s. 34.

Kuzey cephede, en doğu ve en batıdaki pencere açıklıkları kemer karınlarında, sahınlardaki kemer karnı süslemelerinin aynısı mevcuttur. Bir farklılık, doğuda yer alan pencerenin üst kısmında "…*nakkaş ve kalemkâr Hacı Mustafa*" (Foto. 308) yazılı olmasıdır. Diğer yandan kemer karnı üzerinde de, "*Mustafa sene 1175*"[89] (Foto. 309) ibaresi dikkati çeker[90].

Kuzey kapısı açıklığının her iki yanında simetrik olarak yer alan müezzin mahfillerinin ahşap tavan süslemeleri ile bu bölümlerde yer alan ve mahfil seviyesi üzerine kadar çıkan pencerelerin ahşap tavanlarında kalemişi süsleme görülür.

Doğu müezzin mahfili tavanında, oniki kollu yıldız merkezinde gelişen geometrik düzene sahip çakma ve yapıştırma kündekâri tekniğindeki ahşap tavanda, kündekâri parçalarının her birinde kalemişi süsleme yapılmıştır (Foto. 310). Bu parçalar üzerindeki süsleme öğeleri, radyal düzende birbirinin aynı olacak şekilde yerleştirilmiştir. Merkezi yıldız parçasıın ortasında, bulut motifleri, altı kollu yıldız meydana getirecek şekilde yer alır. Bu yıldız, kırmızı zemin üzerinde merkezi bir penç etrafına yerleştirilmiş gonca ve küçük pençlerle dolguludur. Yıldızın uçlarından ortabağlarla uzayan ayırma bulutu motifi ile S kıvrımlı bulutlar, nöbetleşe

[89] H. 1175 / M. 1761-62.

[90] 16. yüzyıl eseri olan yapıda yer alan geç döneme ait usta kitabesi, yapıda en azından bu bölümdeki kalemişlerinin özgün olmadığını kesin olarak göstermektedir. Diğer kalemişi süslemelerden buradakiyle aynı veya benzer karakteristik özellikler gösterenlerin de tamamının Hacı Mustafa tarafından yapıldığını ortaya koyar. Nitekim sahınlarda yer alan kalemişi süslemelerin tamamı buradakinin aynısı, mahfil tonozlarındakiler ise benzemektedir. Caminin, 16. yüzyıl nitelikleri taşımayan, daha geç dönem özellikleri ortaya koyan kalemişi süslemelerinin tamamının da özgünlüğüne kuşkuyla bakılabilir.

kullanılmıştır. Zemini kırmızı boyalı ayrıma bulutu içinde, hatâyî çiçeği görülür. Aralarda kalan boşluklar, üzerinde gonca, bahar çiçekleri ve yapraklar taşıyan kıvrım dallarla doldurulmaktadır. Hatâyî çiçeği dolgulu ayırma rûmi (Foto. 311), bahar çiçeği dallarıyla çevrili lale (Foto. 312), aynı kökten çıkan iki bahar çiçeği ve hatâyîli düzenleme (Foto. 313), saz yapraklı ve goncası olan hatâyî çiçeği (Foto. 314), bahar çiçekleri ve laleler (Foto. 315), radyal düzende yerleştirilmiş lale ve goncalar (Foto. 316), diğer geometrik parçalar üzerinde görülen süsleme öğeleridir. Ahşap tavan, doğuya doğru, pencere açıklığı ile mahfili taşıyan kemer arasında kalan boşluğu dolduracak şekilde örtü uzatılmıştır (Foto. 317). Geniş olan yüzeyde görülen süsleme türlerinden farklı olarak burada, altı kollu yıldız parça içerisinde, üç palmetten meydana getirilen bir düzenleme görülür (Foto. 318). Sapları uzatılarak birleştirilen bu motifler arasında kalan boşluklarda goncalar yer alır. Tam ortalarında kalan dilimli üçgen form içerisinde küçük bir bahar çiçeği yerleştirilmiştir.

Batı müezzin mahfilinde de benzer bölümlenme (Foto. 319) ve uzatılan kısım (Foto. 320) yer alır. Oniki kollu yıldız parçası ortasına, kolları ince ve uzun oniki kollu ikinci bir yıldız yerleştirilmiştir (Foto. 321). Merkezinde yer alan kabara ve ince yıldız kolları arasında, dişli bir şerit vardır. Kollar arasında kalan boşluklarda, nöbetleşe olarak iki yanında birer goncaya sahip hatâyî ve gül goncası yer alır. Doğudaki tavan süslemelerinden farklı olarak, S kıvrımlı dal üzerinde gelişen nar ve penç çiçekleri (Foto. 322), iki yanında birer gonca dalıyla palmet motifi (Foto. 323), radyal yerleştirilmiş dört gonca ve aralarında sümbüller (Foto. 324), diğer parçalar üzerinde gördüğümüz süsleme öğeleridir.

Her iki müezzin mahfili de duvarlarla birleşme noktalarında, daha önce kubbe pencereleri etrafında gördüğümüz zincir düzenlemesi ile kuşatılır. Bu bordürün dış kenarında, geçme kompozisyonuna sahip daha ince ikinci bir bordür yer almaktadır (Foto. 322).

Müezzin mahfilleri alt seviyesinden üst seviyesine kadar uzanan pencerelerin ahşap tavanlarında, kırmızı zemin üzerine siyah, kobalt, altın sarısı ve yeşilimsi soluk bir mavi ile kalemişi süsleme vardır (Foto. 325-326). Her iki pencerede de aynı olan tavan düzenlemesi, köşebentlerle çevrili ve merkezinde salbekli şemseyle yapılmıştır (Foto. 327). Zemini siyah olan şemsede, radyal düzende yerleştirilmiş iki farklı hatâyî çiçeği birbirlerine çanaklarından uzayan kısa dallarla bağlanırlar. Bu dallar hatâyî çiçeklerinin tepe noktalarından iki yöne doğru, penç ve yapraklarla helezoni kıvrım meydana getirerek uzarlar. Hatâyîlerin çanakları arasında meydana gelen baklava dilimi boşluğu kırmızı boyanmıştır. Ortasındaki diğer bir baklava diliminden uzayan dört dal, hatâyîler arasında kalan boşluklara yerleştirilmiş dilimli rûmilerle uzamaktadır. Bu rûmilerin uzayan kanatları, hatâyîlerin tepe noktalarına yerleştirilmiş palmet motifleriyle birleşir. Altın sarısı renkte dendanlı bir kuşak, bu düzenlemeyi çerçeveleyerek şemsenin dış hattını meydana getirmektedir. Yine siyah zeminli olan ve içerisinde goncaya sahip palmetle, şemseye salbekler yapılmıştır.

Siyah zeminli köşebentlerde, büyük bir palmet ve penç çiçeklerinden teşkil dal kıvrımı görmekteyiz. Köşebentler arasında kalan kısa kenarlarda, ayrıma bulutlarıyla oluşturulan düzenleme yer alır. İçi, siyah zemin üzerine hatâyî ve

goncalarla dolgulanmıştır. Uzun kenarlarda ise ikişer ayrıma bulutu yer alır. Zemini lacivert olan bu bulutlar ise sadece hatâyî çiçeğiyse dolguludur. Köşebentler, şemse ve ayırma bulutları arasında kalan boşluk, kırmızı zeminlidir. Üzerinde hatâyîler, pençler, goncalar ve yaprak motifleri taşıyan ince kıvrım dallarla dolgulanmıştır. Şemsenin salbeki içerisindeki gonca ile ayırma bulutları içerisindeki hatâyîler de bu dalların uzantılarıdır (Foto. 328).

Kuzey cephede kalemişi süsleme son olarak, **hünkâr mahfili** altında, taş üzerinde karşımıza çıkar (Foto. 329). Dört konsolla üçe bölümlenen yüzeyde, her bölümde aynı süsleme görülür. Açık mavi zemin üzerine kırmızı zeminli ve salbekli şemse yerleştirilmiştir (Foto. 330). Şemse, rûmi ve palmet motiflerinden teşkil kıvrım dallarla meydana gelir. Köşelerinde kalan boşluklar S kıvrımlı bulut motifleriyle dolguludur. Zemini altın sarısı olan konsol ön yüzlerinde, diplerinde sümbüllerin olduğu birer gül goncası ve lale motifi yer alır. Dıştaki iki konsolda gül goncası üstte, lale altta iken, içteki iki konsolda gül goncası altta, lale üstte tasvir edilmiştir. Konsolların yan yüzlerinde de, dilimli rûmilerle süsleme yapılmıştır. Dış konsolların süslemeleri mavi zemin üzerine beyaz renkle (Foto. 331), iç konsolların kırmızı zemin üzerine mavi renkledir (Foto. 332). Hünkâr mahfili korkuluklarının alt seviyesini meydana getiren profilli frizler üzerinde üç kademeli süsleme yer alır. Altta kırmızı zemin üzerine mavi ve beyazla süsleme yapılmıştır. Eşit aralıklarla yerleştirilen hatâyî çiçeklerinin altından ve üstünde iki yöne doğru S şeklinde kıvrılarak uzayan hançer yaprakları, hatâyîler arasında kalan boşlukları doldurur. Bu bordürün üzerinde, ilk olarak kubbe pencereleri kenarında gördüğümüz S kıvrımlı düzenleme ile zincir kompozisyonunda süslemeye sahip bordür yer alır (Foto. 332).

Bu üçlü bordür yapıyı aynı seviyeden bütünüyle kuşatmaktadır (Foto. 333). Duvar yüzeylerinde, dördüncü bir düzenlenme eklenir. Hançer yapraklı hatâyîlerin olduğu kompozisyonun, daha stilize, hatta bozulmuş denilebilecek bir versiyonu, üçlü düzenlemenin altına eklenmiştir.

Ahşap üzerine kalemişi süsleme yapıda son olarak **minber külâhında** yer alır (Foto. 334). Külâhın gövde kısmında, siyah üzerine altın sarısı ile baklava dilimleri çizilmiştir. Sekizgen kaidesinin her bir yüzünde, kaş kemer formu içerisinde altın sarısı ve kırmızı renklerle, basit şemse formları yer almaktadır. Bu şemseler dört köşeden dilimli dairesel formlarla kuşatılır. Kaidenin üzerine yerleştirilmiş tepelikte iki süsleme kuşağı yer alır (Foto. 335). Altta, kırmızı üzerine altın sarısı renkle yapılmış ikili zincir kuşağı, üstte ise palmet dizisi yerleştirilmiştir[91].

Cami içerisinde görebileceğimiz son kalemişi süsleme **metal gergiler**[92] üzerinde yer alır (Foto. 336). Alt yüzünde karşımıza sıklıkla çıkan zincir kompozisyonu yer alır. Yan yüzlerinde ise, nöbetleşe olarak yerleştirilmiş şemse ve palmet motifleri kırmızı zemin üzerine siyah, sarı, açık ve koyu mavi renklerle yapılmıştır. Sarı kuşakla belirlenen şemselerin içi, siyah zemin üzerine sade bir

[91] 1995'te Beyhan Erçağ tarafından yapılan restorasyon öncesinde boya ile kaplıdır. Restorasyonla bugünkü bezeme ortaya çıkarılmıştır.

[92] B., ERÇAĞ, *İstanbul'daki Bazı Mimar Sinan Camilerinde İç Bezeme Programının Geçirdiği Evreler (Şehzade Mehmet, Sinan Paşa, Süleymaniye, Rüstem Paşa, Sokollu Mehmet Paşa, Piyale Paşa, Kılıç Ali Paşa ve Ramazan Efendi Camileri)*, C.I, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1996, s. 277.

palmetle dolguludur. Palmetlerin uç ve dip noktalarından iki yöne doğru uzayan rûmiler, şemselerle birleşir.

Ahşap:

Ahşap üzeri kalemişleri dışında, **ahşap işçiliğine** yönelik süslemeler, caminin pencere, dolap ve kapı kanatları ile vaaz kürsüsünde görülür. Kuzey kapı kanatları ile vaaz kürsüsü dışında, diğer ahşap eserlerin tamamının yenilendiği rahatlıkla anlaşılır.

Tamamı kündekâri ve çift olan pencere kanatları üç panolu şemaya sahip, geometrik süslemelidirler. Sahın ve mahfil pencereleri arasında, geometrik düzenlemelerde farklılıklar görülür. **Sahın pencereleri kanatlarında** üst ve alt panolar küçük yatay dikdörtgen, orta pano büyük ve düşey dikdörtgendir (Foto. 337-341). Çok kollu yıldız etrafında gelişen düzenlemeye sahiptir. Sahın pencere kanatlarında alt panoya göre daha küçük olan üst panoların tamamı düzdür. Orta panoların geometrik kompozisyonu on kollu yıldız çevresinde gelişir. Alt panolarda beş farklı yıldız düzenlemesi kullanılmıştır. **Mahfil pencereleri kanatlarında** üst pano yatay dikdörtgen, orta pano büyük ve düşey dikdörtgen, alt pano ise karedir (Foto. 342-343). Üst panolar süslemesizdir. Orta ve alt panoların geometrik süslemeleri yatay ve düşey ince dikdörtgen parçaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Geneli bu şekilde olan mahfil pencere kanatlarında farklı olarak, mahfillerin güney duvarlarında yer alan pencere kanatlarında alt panolar, baklava dilimli bir parçanın etrafında gelişen ve radyal düzende yerleştirilmiş çıtalarla

bölümlenen geometrik düzenlemeye sahiptir (Foto. 343). Sade ve süslemesiz biniler üzerinde metal kabara izleri görülebilmektedir.

Kuzey duvarda yer alan **büyük pencerelerin kündekâri kanatlarında** farklı bir uygulama görürüz (Foto. 344-346). İkili katlanan çift / dörtlü pencere kanatlarına sahiptirler. Her iki pencerede de kanatların şemaları ve süslemeleri aynıdır. Kanatlar üzerinde beş panolu şema görülür. Alt ve üst panolar küçük ve yatay dikdörtgen, üç orta pano ise büyük ve düşey dikdörtgendir. Profilli çerçeve sahip üst panolar süslemesiz ve düzdür (Foto. 345-346). On kollu yıldız etrafında gelişen geometrik süslemeye sahip orta panolarda, merkezi parçalar üzerinde, rûmi ve palmetlerden oluşan siyah renkli kalem işi süsleme görülür (Foto. 347-350). Üst panolara göre daha büyük olan alt panolarda da yine geometrik süsleme yer alır ve merkezi parçalar üzerinde kalemişi süsleme yapılmıştır (Foto. 351). Kabara izleri görülebilen biniler sade ve süslemesizdir.

Pencerelerin tamamında üst ve alt yatay başlıklar üzerinde, lale ve palmet başlı, yatay yerleştirilmiş metal aksamlar yer alırken, yatay kayıtlarda kabara izleri görülmektedir. Serenler sadedir.

Toplamda yedi tane olan **dolap kapaklarından** beşi tek kanatlı, ikisi çift kanatlıdır. Tamamı kündekâri tekniğiyle yapılmış ve üç panolu şemadadır. Tek kanatlı kapaklarda, pencere kanatlarında olduğu gibi üst ve alt panolar yatay dikdörtgen, büyük olan orta panolar düşey dikdörtgendir. Üst panoların tamamı süslemesizdir. Orta panolarda on (Foto. 352) veya beş kollu (Foto. 353) yıldız

etrafında gelişen geometrik süsleme yer alır. Bunların alt panolarında, beş kollu yıldız merkezli geometrik süsleme görülür. On kollu yıldızın olduğu kapaklarda alt panolarda üçer, beş kollu yıldızın olduğu kapaklarda alt panolarda birer adet beş kollu yıldız yer alır.

Çift kanatlı dolap kapaklarında iki tür düzenleme görülür. Orta panolarında beş kollu yıldız etrafında gelişen geometrik düzenlemeye sahip olan türde, kare olan alt panolarda, daha önce mahfil pencere kanatlarında gördüğümüz (Foto. 343) baklava dilimi etrafında gelişen geometrik süsleme yer alır (Foto. 354). Diğer türdeki çift kanatlı dolap kapaklarında, üst ve alt panolar yatay dikdörtgen, orta pano düşey dikdörtgendir (Foto. 355). Beş kollu yıldız etrafında gelişen geometrik düzenlemeye sahip orta panolarda, merkezi parçalar üzerinde kabartma / oyma tekniğinde süslemeler yapılmıştır. Mekezi bir pencin etrafında on kollu yıldız oluşturacak şekilde kıvrılan dallar, yıldız formlu parçanın her bir koluna nöbetleşe olarak hatâyî ve palmet çiçekleri denk gelecek şekilde sonlanır (Foto. 356-357). Beşgen parçalar üzerinde ise, merkezi bir bahar çiçeği etrafında üç dilimli iki adet rûmi dal kıvrımıyla meydana getirilen rozetler yer alır (Foto. 358). Alt panolarda beş kollu yıldız etrafında gelişen geometrik süslemenin yıldız formlu parçası üzerinde de yine kabartma / oyma tekniğinde bitkisel süsleme görülür (Foto. 359). Merkezi bir bahar çiçeğinden uzayan, rûmi ve bahar çiçeğine sahip sap çıkmaları, çarkıfelek düzeninde yerleştirilmiştir. Metal aksam izi görülmekle birlikte biniler sadedir.

Dolap kapakları kanatlarının tamamında yatay kayıtlar üzerinde metal aksam izleri vardır. Serenler süslemesiz olmasına rağmen **kabara başlı çiviler** dikkati çeker.

Rüstem Paşa Camii'nde kuzey kapısı (taç kapı) (Foto. 360), batı harim kapısı (Foto. 361), doğu harim kapısı (Foto. 362), mahfile çıkan merdivenlerin avlu seviyesindeki batı (Foto. 363) ve doğu (Foto. 364) kapıları, batı (Foto. 365) ve doğu (Foto. 366) mahfil kapıları ile minare kapısı (Foto. 367) olmak üzere toplam sekiz adet **ahşap kapı** vardır. Minare kapısı hariç hepsi çift kanatlı ve kündekâri tekniğiyle yapılmıştır. Sadece kuzey kapı kanatları özgündür.

Üç panolu şemaya sahip **batı harim kapısı kanatlarında** yatay dikdörtgen şeklindeki üst panolar süslemesizdir (Foto. 361). Düşey dikdörtgen orta panolar on kollu yıldız merkezli geometrik süslemeye sahiptir. Kareye yakın yatay dikdörtgen formlu alt panolarda ise beş kollu yıldız merkezli geometrik süsleme görülür. Üst ve alt yatay başlıklarda palmet uçlu metal aksamlar yer alırken, yatay kayıtlar üzerinde kabara izleri görülür. Dış serenler tamamen sade ve süslemesiz, iç serenler üzerinde metal aksam izleri vardır. Binisi sadedir. İç serenlerinden biri üzerinde, anahtar deliği yeri olabilecek bir bölüm, altıgen bir parça ile kapatılmıştır.

Doğu harim kapısı kanatları da batıdaki simetriği gibi üç panolu şemadadır (Foto. 362). Yatay dikdörtgen üst panoları süslemesizdir. Düşey dikdörtgen orta panolar ile kare formlu alt panolar, düşey ve yatay dikdörtgen ile kare parçalardan meydana gelen geometrik süslemeye sahiptir. Binisi sadedir. Yatay

kayıtlarında metal aksam izleri, üst ve alt başlıklarında lale formlu uçlara sahip metal aksamlar vardır. İç serenlerinde görülen kabara izleri, dış serenlerinde yoktur. İç serenler üzerinde, yine anahtar deliği olabilecek bölümlerde ahşap parçalar ile yama yapıldığı görülür.

Doğu ve batıda, mahfile çıkan merdivenlerin avlu seviyesindeki kapı kanatları birbirinin aynıdır (Foto. 363-364). Üç panolu şemaya sahiptirler. Üst ve alt panolar kare, orta panolar düşey dikdörtgendir. Herhangi bir süslemenin görülmediği kapı kanatlarında biniler de sadedir. İç serenlerinde birtakım metal aksam izleri dikkati çeker. Özgün anahtar deliği ahşap parçayla kapatılmış, yeni bir anahtar düzeneği konulmuştur.

Batı ve doğu mahfil kapı kanatlarında da simetrik uygulama söz konusudur (Foto. 365-366). Üç panolu kanatlarda üst panolar kareye yakın düşey dikdörtgendir ve süslemesi yoktur. Düşey dikdörtgen orta panolar ile kare alt panolarda, daha önce mahfil pencereleri kanatlarında ve doğu harim kapısı kanatlarında gördüğümüz düzende geometrik süsleme yer alır. Serenler ve yatay kayıtlar süslemesizdir. Üst ve alt başlıklarda palmet uçlu metal aksamlar yer alır. Biniler süslemesiz ve sadedir.

Minare kapısı, tamamen günümüze aittir (Foto. 367). İkisi üstte, ikisi altta dört adet düşey dikdörtgen, ortada yatay dikdörtgen olmak üzere beş panoludur. Orta panosu üzerinde metal kapı kolu yer alır.

Kündekâri tekniğinde yapılmış **kuzey kapı kanatları**, boyutları ve süslemeleriyle öne çıkar. Sağ ve sol kanatlarda süsleme, yazı panoları haricinde simetriktir. Kelime-i Tevhid, yazı levhalarına ikiye bölünerek yerleştirilmiştir. Kakma, tarsi ve oyma tekniklerinde süsleme görülür. Üç panolu şemaya sahip kanatlarda, üst ve alt panolar yatay dikdörtgen, orta panolar düşey dikdörtgendir (Foto. 368). Panoları kuşatan tarsi tekniğinde yapılmış zencirek motifli ince şeritler, Sinan devri kapıları karakteristiği olarak burada da görülür[93]. Meanderli geniş bir çerçevesi olan üst panoda, ortaya, abanoz üzerine sedef kakmalı yazı panosu yerleştirilmiştir (Foto. 369). Orta pano, on kollu yıldız kompozisyonunda süsleme yer alır (Foto. 370). Panonun tam ortasına yerleştirilmiş kabara üzerinde beş kollu yıldız ve altıgenlerden oluşan geometrik düzenleme, yıldızın ortaya geleceği şekilde uygulanmıştır.. Kabaranın tamamı sedef kakmalıdır (Foto. 371). Pano üzerindeki geometrik parçalarda sedef kakmanın yanı sıra tarsi ve oyma teknikleriyle süsleme yapılmıştır. Palmet, rûmi, üç dilimli yapraklar ve penç çiçekleri oyma tekniğinde yapılan süslemelerdeki motiflerdir (Foto. 372-373). Tarsi tekniğini, beş kollu yıldız formlar meydana getiren geometrik motiflerde görmekteyiz (Foto. 374). Alt panolar, yine on kollu yıldız merkezinde gelişen geometrik kompozisyon ile süslüdür (Foto. 375). Geometrik parçalar, sedef kakma ve oyma teknikleriyle bezenmiştir. Kanatların üst ve alt başlıklarında, rûmi ve palmet motifleriyle kurgulanmış başlara sahip metal aksamlar yer alır. Yatay kayıtlar üzerinde, beşer adet kabara izi görülebilmektedir. Serenlerde dıştakiler sade, içte yer alanlar üzerinde, palmet – rûmi süslemeli metal kapı halkası ve aynası yer alır (Foto. 376).

[93] R., BOZER, "Süleymaniye'nin Ahşapları", *Bir Şaheser Süleymaniye Külliyesi*, Ed. Selçuk Mülayim, Ankara 2007, s. 331.

Bini, sol kanat üzerine yerleştirilmiştir. Başlıklarının ön ve yan yüzlerinde, kakma ve tarsi tekniğinde süslemeler yapılmıştır (Foto. 377-378). Palmet, yıldızlı geometrik düzenleme ve kûfî yazılı motifler yer alır. baklava dilimli gövdesi, abanoz ve sedef kamalıdır (Foto. 379). Gövdesinden mukarnaslarla geçiş sağlanan merkezinde, yine abanoz ve sedef kakma ile tarsi tekniklerinde süsleme yapılmıştır (Foto. 380). Stilize palmet, Allah yazılı küçük kare parçalar ve dairesel formlar meydana getirilen motiflerdir. Bu motiflerle yapılan süsleme, kenar yüzünde de görülür (Foto. 381). Bininin yer aldığı bu seren üzerinde, özgün haliyle anahtar deliği günümüze ulaşabilmiştir (Foto. 382).

Kuzey kapı kanatları haricinde, özgünlüğünü koruyabildiğine emin olduğumuz diğer ahşap süslemeyi, vaaz kürsüsünde görmekteyiz (Foto. 383). Kakma, tarsi, oyma ve ajur teknikleriyle süsleme yapılan vaaz kürsüsünün, üç cephesinde kompozisyonlar aynıdır, dördüncü cephede de aynı olacakken tahribat dolayısıyla yapılmış yenileme görülür (Foto. 384). Yatay dikdörtgen üç panolu şemaya sahip cephelerde, panolar, tarsi tekniğinde yapılmış zencirek şeritleriyle kuşatılır. Kafes oymalı üst ve alt bölümler, ince çıtaların birleştirilmesiyle meydana getirilmiş geometrik düzenlemededir (Foto. 385). Farklı renklerde çıtaların kullanılmasıyla onikigenler oluşturulmuştur. Orta panoda, on kollu yıldız kompozisyonunda geometrik kurgu oluşturulmuş, parçaların her biri sedef kakılmıştır (Foto. 386). Vaaz kürsüsü ayakları arasında dilimli kemerler oluşturacak düzende parçalar yer alır (Foto. 387). Kemer köşeliklerine, tarsi tekniğiyle yapılmış

birer adet altı kollu yıldız formunda motif konulmuştur. Kemer kıvrımlarında, simetrik olarak, ikişer soyut rûmi yaprakları görülür.

Taş:

Taş süsleme camide sütun başlıkları, kubbeler, mihrabiyeler, taç kapı, mihrap, mihrap duvarı pencere önleri, ayaklar, kemerler, yarım kubbeler ve minberde görürüz.

Son cemaat yeri taş süslemeleri, kubbelerde, mihrabiye nişi kavsaraları ve sütun başlıklarındadır (Foto. 388). İkili son cemaat yerinde, dış revak sütun başlıkları ile kubbeleri taşıyan sütunların başlıkları birbirlerinden farklı süsleme ortaya koyar. Dış revak sütunlarında baklavalı sütun başlıkları kullanılmıştır. Üç tür uygulama vardır. Tek sıra baklava diliminden oluşan (Foto.389), üstte geniş büyük baklava dilimi sırasıyla altta dar ikinci bir baklava dilimi sırasıyla yapılanlar (Foto. 390), üstte geniş baklava dilimi sırasıyla altta oldukça yüzeysel mukarnas dizisinden oluşanlar (Foto. 391). Bilezikleri siyah renklidir.

Kubbeleri taşıyan sütunlarda ise mukarnaslı başlıklar kullanılmıştır (Foto. 392). Mukarnasların alt bölümlerinde, bir dizi halinde farklı tiplerde rozetlerin yerleştirildiğini görürüz. Basit penç çiçeği formunda olanlar, ortası çarkıfelek ile düzenlenmiş oniki kollu yıldız, basit çarkıfelek, dilimli ve dendanlı madalyonlar, altı kollu yıldızdan oluşan rozetler, belli bir sıralama düzeni gözetilmeden kullanılmışlardır (Foto. 393-398). Bilezikleri altın varaklıdır.

Mukarnasları mihrabiye kavsaralarında (Foto. 399) ve orta kubbe eteğinde de (kalemişi foto 5) görmekteyiz. Son cemaat yeri kubbelerini taşıyan kemerler (Foto. 400) ve sağır kemerlerde (Foto. 401) renkli taş almaşığı kullanılmıştır. Kuzey kapısı üzerinde boyama ile renkli taş almaşığı izlenimi verilmektedir (Foto. 401). Sövesi ve basık kemeri, farklı tipte mermerlerin nöbetleşe kullanılmasıyla meydana gelmektedir. Kapının alınlığında, altın varaklı, kabartma tekniğiyle yapılmış hat panaosunda, Haşr sûresinin 25. âyeti (59/25) yazılıdır [94] (Foto. 402). Panoyu neredeyse tamamen kaplayan yazıdan kalan az sayıda boşluk, hançer yaprağı motifleriyle dolgulanmıştır. Sövelerdeki mukarnaslar, kuzey kapıda gördüğümüz bir diğer taş süslemedir (Foto. 403). Püsküllleri olan mukarnasların üstünde geometrik geçme bordürü, altında ters palmet motifi dizisi yer alır. Her ikisi de düz yüzeyli alçak kabartma tekniğinde yapılmıştır. Niş kemeri, sırayla beyaz zemin üzerine sarı ve kahverengi zikzaklar, kırmızı zemin üzerine pembe ve gri tonlarında noktalar olarak, renkli taş almaşığı izlenimi verecek şekilde boyanmıştır (Foto. 404). Kilit taşı üzerinde altın varakla süslü rozet dikkati çeker (Foto. 405). Kemerdeki bu süsleme düzenini, mahfil tonozlarını taşıyan kemerlerde, kubbeyi taşıyan büyük kemerlerde ve yarım kubbelerin kemerlerinde de görmekteyiz (Foto. 406). Hepsinde renkli taş almaşığı izlenimi veren boyama söz konusuyken, altın varaklı rozet, sadece kasnaktaki kemerlerde ve yarım kubbelerin kemerlerinde kullanılmıştır. Mahfilleirn altında, sıva kaplı sahın kemerlerinde, siyah – gri renk tonlamasıyla taş blok görünümü elde edilmeye çalışılmıştır (kalemişi 17, 31).

[94] M., SÜLÜN, *a.g.e.*, s. 23.

Mahfilleri taşıyan sütunların başlıkları, son cemaat yerinde gördüklerimiz gibi, baklava dilimlidir (Foto. 407-408). Yarım kubbe kemerlerinin başlangıçlarında (Foto. 409), kubbeyi taşıyan kemerlerin sekizgen ayaklara bindiği/birleştiği seviyede (Foto. 410), yine sekizgen ayakların, mahfilleri taşıyan kemerlerle birleştiği seviyede (Foto. 411) mukarnas süslemeler görülür. Mahfil kemerlerinin sekizgen ayaklara birleştiği bölümdeki mukarnaslarda, beş farklı rozet süsleme dikkati çekmektedir (Foto. 412-415). Hepsinin orijinalinde boyalı olduğu, fakat boyalarının zamanla döküldüğü görülebilmektedir (Foto. 415-416). Mihrap kavsarası da püsküllü mukarnaslarla süslenmiştir (Foto. 417). Köşeliklerinde altın yaldızlı rozetler yer alır.

Mihrap duvarı pencereleri önlerinde taş mozaik ile süsleme yapılmıştır (Foto. 418-421). Mahfil altına gelen ikisi birbirinin aynı kompozisyona sahiptir (Foto. 418, 421). Siyah, kırmızı, beyaz ve gri renkli taşlarla yapılan mozaikte geçme motifleri kullanılmıştır. Ortada ikili geçme düzenlemesi kırmızı şeritlerle oluşturulur. Yine ikili geçme düzenlemesiyle kenar suyu yapılmış, siyah renk ağırlıklı olarak kırmızıyla birlikte kullanılmıştır. Ortada zemin gri, kenar suyunda siyahtır. Mihrabın hemen doğusunda yer alan pencere önü taş mozaiğinde üçlü bölümlenme söz konusudur (Foto. 419). Ortada pencere açıklığı/pervazı genişliğince, önceki taş mozaiklere benzerdir. Kenar suyu aynı ikili geçme düzenlemesindedir. Kenar suyu içerisinde, önceki örneklerden farklı olarak zikzaklarla geometrik süsleme yapılmıştır (Foto. 422). Kenarlardaki bölümlerde süsleme, çeşitli boyutlarda kare ve üçgen parçaların, baklava dilimi şeklinde düzenlenmesiyle ortaya çıkar (Foto. 423). Mihrabın batısında yer alan pencere önü taş mozaiğinde de üçlü bölümlenme görülmektedir (Foto. 419). Ortadaki düzenleme, pencere açıklığı/pervazından daha

geniş tutulmuştur. Yine kenar suyu düzenlemesiyle birlikte geçme kompozisyonu görülür. Altılı geçme kompozisyonu, siyah gri ve kırmızı taşlarla yapılmış, en dıştan siyah şeritle kuşatılmıştır (Foto. 424). Bunu çerçeveleyen kenar suyu, üç şeridin zikzaklar oluşturarak uzatılmasıyla meydana gelir. Sağ alt tarafında bu kenar suyu tahrip olmuş, boşluk kakmalı ahşap parçaların yerleştirilmesiyle kapatılmıştır (Foto. 425). Simetrik olan kenar bölümlerde süslemede, farklı boyutlarda kare ve üçgen parçalar, sekiz kollu yıldız ve baklava dilimleri oluşturacak düzende kurgulanmaktadır (Foto. 426). Yine siyah bir şeritle kuşatılırlar.

Yapıda son olarak taş süslemeyi, mermer minberde görürüz (Foto. 427). Kafes oyma ve alçak kabartma teknikleriyle birlikte yaldız kaplama görülür. Altın yaldızlı iki şerit arasında düz olarak verilen bordürün kuşattığı yan aynalıkta, kafes oyma tekniğiyle yapılmış büyük rozet yer alır (Foto. 428). Merkezindeki kabara etrafında on kollu yıldızdan gelişen geometrik süslemeye sahiptir. Kabarasında beş kollu yıldız vardır (Foto. 429). Köşelerde, alçak kabartma tekniğiyle, dendanlı rûmi ve palmet motiflerinin olduğu, kıvrım dallarla süsleme yapılmıştır (Foto. 430-432). Üç adet kaş kemerli açıklıklar süpürgeliği oluşturur (Foto. 433). Süpürgelikle merdiven korkuluğu arasında kalan üçgen bölümde, profilli düz bir bordürün çerçevelediği, alçak kabartma tekniğiyle yapılmış rûmi ve palmet motifli süsleme yer alır (Foto. 434). Merdiven korkuluğu, kafes oyma tekniğiyle yapılmış, geometrik süslemeye sahiptir (Foto. 435). Korkuluğun kapı sövesine birleştiği köşede, alçak kabartmayla yapılmış, palmet ve rûmili süslemeye sahip parça yer alır (Foto. 436). Sivri kemerli minber geçidinde (Foto. 437), kemer köşeliklerinde alçak kabartma tekniğiyle birer lale motifi işlenmiştir (Foto. 438). Geçit tavanı ortasında, rozet yer

alır (Foto. 439). Geçit içerisinden merdiven altı görülebilmekte, basamaklardan biri üzerinde madalyonlardan oluşan bir süsleme kalıntısı dikkati çekmektedir (Foto. 440). Minber kapısında (Foto. 441), zikzak süslemeli köşe sütuncelerinin (Foto. 442) başlıkları ve altlıkları kum saati formundadır (Foto. 443). Basık kemerli kapı açıklığının kemer köşeliklerinde, yine alçak kabartma tekniğiyle rûmi süsleme yer alır (Foto. 444-445). Kapı alınlığında, Alçak kabartmayla oluşturulmuş hat kartuşu yer alır (Foto. 444, 446). Altın yaldızla süslenen yazıda Kelime-i Tevhid yazılmıştır. Harflerden arta kalan boşluklarda, bağımsız saz yaprakları yer alır. Kapının tepelik bölümünde iki sıra mukarnas dizisi üzerinde, alçak kabartmalı palmet motifleriyle süsleme yapılmıştır (Foto. 447). Tepelik bölümünün üst yüzeyinin kırmızıyla boyandığı dikkati çekmektedir (Foto. 448). Kapının arka yüzünde, ön yüzdeki gibi bölümlenme olmasına karşın, tepelik haricinde süsleme yapılmamıştır (Foto. 449). Minberin köşk altı bölümünde, düz bir bordürle çevrili alçak kabartma tekniğiyle yapılmış süsleme görülür (Foto. 450). Simetrik olan süslemede ortada üç adet lale yer alır. Lalerden kalan boşluklar, alt köşelerden uzayan üçer karanfil ile doldurulmuştur. Baldaken şeklinde olan minber köşkünün (Foto. 451) korkuluklarında, kafes oyma ve alçak kabartma teknikleri birlikte kullanılmıştır (Foto. 452). Altta yer alan dar bordür üstünde, alçak kabartmayla yapılan süslemede palmet motifleri görülür. Bu palmetler dendanlı bir hat üzerindedir ve altında kalan boşluklar, eşit aralıklarla yerleştirilmiş küçük bitkisel motiflerle doldurulmuştur. Köşk, sivri kemerlidir ve bu kemerlerin köşelikleri sade bırakılmıştır. İki kademeli tepelik bölümünde, altta baklava dilimi dizisi, üstünde ise alçak kabartmayla yapılmış palmet dizisi yer alır (Foto. 453). Çokgen planlı köşk destekleri üstte baklava dilimli başlıklara (Foto. 454), altta ise oldukça yüzeysel, ters mukarnaslara

sahiptir (Foto. 455). Minberin doğu yüzündeki bu süsleme düzeni, aynı şekilde batı yüzünde de uygulanmıştır (Foto. 456). Yayınlarda çinili olarak anılmasına karşın, mermer minberlerde karşımıza sıklıkla çıkmayan şekilde külâhı ahşaptır. Geçmişte çinili olabileceğine dair herhangi bir iz tespit edilememiştir.

Alçı:

Yapıda **alçı süsleme** pencereleri şebekeleri ve mukarnaslar olarak iki şekilde kullanılmıştır. Kuzey kapı açıklığının iç yüzündeki nişin kemer üzengisinde dört sıra halinde yer alan mukarnas süsleme alçıdır (Foto. 457). En alt sırada, püsküller arasında, düz yüzeyli alçak kabartma tekniğinde yapılmış çarkıfelek rozetler vardır. En üst mukarnas sırasının düz püsküllerine, fırça ile çarkıfelek deseni çizilmiştir. Yarım kubbe pandantiflerinde, tuğla örgüyle yapılmış mukarnas süsleme alçı ile kaplıdır (Foto.410)[95]. Mihrap duvarında yer alan üst sıra içlik pencerelerin şebekelerinin alçı olduklarını görebiliriz. Bu pencerelerdeki revzenler, yapıda renkli cam süslemenin tek kullanıldığı yerdir.

[95] B., ERÇAĞ, "Rüstem Paşa Camisi Restorasyonu Çalışmalar Sonucunda Gün Işığına Çıkarılan Süsleme Sanatlarımızın Özgün Örnekleri", *Yapı*, S. 162, Mayıs 1995 İstanbul, s. 76.

IV) DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

A) ÇİNİ SÜSLEMELER

1) ÖLÇÜLER

Rüstem Paşa Camii'nde çini kaplı alanlar, dış cephesinde son cemaat yeri duvarı, doğu kapısı alınlığında, ikili son cemaat yerinin dış revak kemer köşeliklerinde; hariminde kubbe taşıyıcı sisteminin başlangıç seviyesine kadar bütün duvar yüzeylerinde, mahfilleri taşıyan kemer köşeliklerinde, ayaklarda ve pandantiflerdedir. Yükseklikleri, pencere açıklıkları, kemer başlangıçları gibi mimari öğelere paralel olarak değişiklik gösterebilir. Fakat genel olarak sahınlarda pencere lento seviyesi ve kemer başlangıçları, mahfillerde taşıyıcı sistemin başlangıç seviyesi üst sınırı oluşturur[96].

Karoların ölçülerine baktığımızda büyük bir çoğunluğunun kare veya kareye yakın dikdörtgen olduğunu görürüz. Aynı kompozisyona ait karolar arasında görülen ufak çaplı (0,5cm – 1,5cm arası farklılıklar) ölçü farklılığı fırınlanma sonrası yapılan

[96] W.B., DENNY, *The Ceramics of the Mosque pf Rüstem Pasha and the Envirenment of Change*, New York 1977, s. 45'te mihrap çini kaplamalarının cami genelindeki kaplama seviyesini belirlediğini söylemektedir. Aynı şekilde diğer yüzeylerdeki çinilerin, yer aldıkları yüzeylere sığdırılabilmesi için tıraşlanmalarına sebep olarak, yüzeylerin mimari niteliklerinin mihrap çini kaplama seviyesinin de etkili olduğunu söyler.

tıraşlamalardan kaynaklıdır[97]. Aynı şekilde simetrik yüzeylerde kullanılan aynı kompozisyonlarda da benzer farklılıklar, daha büyük oranlarda (2cm – 3cm arası) görülebilmektedir.

Cami hariminde karo ölçüleri genel olarak 22cm – 29 cm arasında değişir. 30cm'nin üzerine çıkan ölçülerdeki karolardan sadece güney duvarda mihrabı çevreleyen geniş bordür sırası çinileri (32,5cm x 16cm), batı duvarda en kuzeyde yer alan dolap kapağını çevreleyen bordür çinileri (31cm x 31cm), batı duvarında iki pencere arası boşluğu dolduran çiniler (30cm x 18cm – doğu duvarındaki simetriği 27cm x 18cm'dir), bulundukları yüzeye özgün üretilmiştir. Mahfillerde karşımıza çıkan 30cm ve üzeri ölçülerdeki karoların hiçbiri bulundukları yüzeye ait değildir. Hepsi, son cemaat yerinde bozulmuş durumdaki yüzeylere aittir. Nitekim 30cm ve üzeri ölçülerde karoları son cemaat yerinde görmekteyiz.

Minber köşkü çini panosunda 40cm ve üzeri ölçüler camide tek örnektir. Kompozisyon düzenlemesi itibariyle bulunduğu yüzey için üretilmediği aşikâr olan bu çinilerde ölçülerin de genele uymaması şaşırtıcı değil. Yüzeye uydurma çabasıyla yapılan tıraşlamalar, karoların gerçek ölçülerinin ne olduğunu kesin olarak belirlenmesini zorlaştırmaktadır. Yapılan ölçümlerde 15cm'den 45,5cm'ye kadar

[97] R., Bozer, "Selçuklu Devri Levha Çinilerinde Form, Duvar Kaplama Tasarımlarına Yönelik Tespitler ve Fırınlama Sonrası Yapılan Bazı İşlemler", *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*, Ed: Rüçhan Arık – Oluş Arık, İstanbul 2007, s. 204-205.

değişen rakamlar görülür. Bu büyüklükte (45cm) çini levhayı Sinan yapılarından Hadım İbrahim Paşa Camii'nin (1551) mihrap alınlığında görmekteyiz[98].

20cm'nin altına düşen ölçüler, yalnızca bordür çinilerinin kısa kenarlarına aittir; 9,5cm – 21,5cm aralığındadır. Uzun kenarların ölçüleri 22cm – 28cm arasında değişir. Yalnızca, daha önce bahsettiğimiz güney duvarı mihrap bordürlerinden birinde, bu genellemenin üzerinde (32,5cm x 16cm) ölçü söz konusudur.

Genel standart olarak kabul etmek güç olmasına karşın, Mimar Sinan'ın çini süslemeyi kullandığı yapıları içerisinde önde gelenlerinde benzer ölçüler ve farklılaşmalar görürüz. Bunlar arasında Edirne Selimiye Camii hünkâr mahfili, Kadırga Sokollu Camii, Süleymaniye Camii, Kılıç Ali Paşa Camii ve Ramazan Efendi Camii çinileri örneklenebilir.

2) ÇİNİLERİN YERİ VE DÜZENİ

Mimarinin değişik elemanlarında kullanılan çiniler, Rüstem Paşa Camii'nde yapının hem dış hem de iç yüzeylerinde görülür. Dışarda son cemaat yeri duvarı, iki kademeli son cemaat yerinin ikinci kademesini örten beşik çatıyı taşıyan kemer köşelikleri ve doğu kapısı alınlığı çinilidir. Doğudakine simetrik olarak batı kapısı alınlığında da çini olması beklenirdi, fakat bugün burada çini olmadığı gibi, var olan süsleme izleri geç dönem duvar resmi örneği göstermektedir. Son cemaat yeri

[98] Ş., Yetkin, "Sinan'ın Mimarisinde Çini Süsleme", *Mimarbaşı Koca Sinan, Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, İstanbul 1988, s. 482.

duvarında kaplamalar, ortalama olarak kemer başlangıçlarına kadar yükselir. Herhangi bir açıklığın olmadığı yüzeylerde ise, son cemaat yeri kubbelerini taşıyan kemerlerin duvara birleştiği seviyeler, kaplamanın üst sınırını teşkil eder. Mihrabiye nişleri de kavsaralarına kadar çini ile süslenmiştir. Başka hiçbir Sinan camisinde bu tür bir son cemaat yeri çini kaplaması yoktur, Eminönü Rüstem Paşa Camii bu konuda tek örnektir. Diğer yandan Topkapı Sarayı yapıları, dış cephede yoğun çini kullanımına gösterilebilecek örneklerdir.

Cami hariminde daha yoğun olarak kullanılan çini kaplamalar, duvar yüzeylerinde, kubbe kasnağını taşıyan kemerlerin başlangıç hizalarına kadardır. Pencere açıklıkları, kemerler ve mahfiller, bu kaplamayı yer yer kesen öğeler olarak karşımıza çıkar. Duvarlar dışında mahfilleri taşıyan kemerlerin köşelikleri, pandantifler ve mihrap nişi de çini ile süslenmiştir. Kubbeyi taşıyan sekiz destekli sistemin parçası dört sekizgen ayak da, taşıdıkları kemerlerin başlangıç hizalarına kadar çinilidir. Belirli bir seviyeye kadar tüm duvar yüzeylerinin çini ile kaplanmasını Mimar Sinan yapıları arasında, Ramazan Efendi Camii (1586), Diyarbakır Behram Paşa Camii daha küçük ölçekli ve alçak yükseklikte örnekler olarak görürüz. Diğer yandan, Edirne Selimiye Camii (1568-1575) hünkâr mahfili çinileri, yüzeylerdeki kapladıkları alanlar ile Rüstem Paşa Camii'nin neredeyse birebir bir örneğini sunar. Camilerde çok kullanmadığı bu türden çini yoğunluğu, Mimar Sinan'ın inşa ettiği türbelerde daha sık karşımıza çıkar. Başta Rüstem Paşa'nın kendisinin türbesi (1561), Gebze Çoban Mustafa Paşa Türbesi (1528/1529), Şehzade Mehmet Türbesi (1544), Hürrem Sultan Türbesi (1559), Kanuni Sultan Süleyman Türbesi (1568), Bursa Şehzade Mustafa Türbesi (1573/1574) bunlara en

güzel örneği vermektedir. Sinan'ın yapıları dışında bu tür kaplamanın görüldüğü yapılar arasında, erken tarihli Eyüp Sultan Türbesi (1458), Bursa Cem Sultan Türbesi (1479), Adana Ulu Camii (1513-1541) ve Türbesi, daha geç tarihli olarak da Takkeci İbrahim Camii (1591/1592), Sultan Ahmed Camii (1609-1617), Sultan Ahmed Türbesi (1619), İstanbul Çinili Cami (1640), İstanbul Yeni Cami (1663), Hatice Turhan Sultan Türbesi (1663), Hekimoğlu Ali Paşa Camii (1734/1735) ve Antalya Müsellim Camisi (1796) örnek verilebilir. Yanı sıra, geniş duvar yüzeylerinin kesintisiz şekilde çini ile kaplanması, çeşitli dönemlere tarihlenen Topkapı Sarayı yapılarında görülür.

Rüstem Paşa Camii çinilerinde kullanılan süsleme şemaları genel olarak tek veya iki eksende gelişebilmektedir. Bu şemalarda süslemeler sonsuza gidebileceği gibi kapalı düzenlemeler de meydana getirebilmektedir. Sonsuza giden kompozisyonlarda belirli bir motif düzenlemesi sürekli olarak tekrar ettirilir, bu tekrarlarla birleşen karo kenarlarında ve/veya köşelerinde bütünleşen motifler ortaya çıkar; kapalı kompozisyon meydana getiren şemalarda ise ya serbest ya da belirli bir eksende simetrik olan fakat tekrar ettirilmeyen düzenlemeler ile serbest tasarımlar söz konusudur.

Çinilerde en sıklıkla, **iki eksende** gelişen ve sonsuza giden kompozisyon şemaları görülür. Geniş yüzeyleri kolaylıkla kaplama olanağı sağlayan bu düzenlemedeki çiniler belli bir yer için özel olarak tasarlanmadan kullanılırken

(yüzey örnekleri fot)[99], sekizgen ayaklarda özel bir uygulama görürüz. Sonsuza giden kompozisyon, en üst seviyede, kemerli bir şemanın dâhil edilmesiyle sonlandırılmıştır. Bu ayaklardan güneyde olan ikisinde, dal kıvrımlarının kemer şemasına değmeden, kıvrılarak sonlandığını görürüz (fot). Kuzeydeki iki ayakta ise süsleme herhangi bir şekilde sonlandırılmayarak, kemer doğrudan kompozisyonu kesintiye uğratmaktadır (fot). Kemerli bu düzenlemeler ayrı çini levhalar olarak değil, süsleme kompozisyonun devamındaki karolar üzerinde yer aldığından, kısmen özel bir tasarımdan söz edebiliriz. Güney ayaklardakine benzer bir uygulamayı son cemaat yeri mihrabiye nişlerinde de görmekteyiz (fot). İki eksende gelişen kompozisyon, kavsara başlangıcında kemerli bir şemayla sınırlanır ve tekrar ettirilen düzenleme farklı bir şekil alarak kemer içinde sonlandırılır (fot). Rüstem Paşa Türbesi, Kadırga Sokollu Camii, Piyale Paşa Camii, Edirne Selimiye Camii, İvaz Efendi Camii, Fatih'te Mehmet Ağa Camii, Takkeci İbrahim Ağa Camii ve Sultan Ahmed Camii çinileri, bu türde şemaya sahip örnekler sunarlar.

Tek eksende gelişen şemaya sahip süslemeli çiniler yatay veya düşey kullanılabilir. Bordür çinilerinin tamamı bu şemaya sahiptir; örnekler tek levha üzerindeki süslemenin(fot) ya da birkaç levhanın bir araya gelmesiyle bütünleşen bir düzenlemenin (fot) yatay veya düşey eksende tekrar ettirilmesi şeklindedir. Herhangi geniş bir yüzeyi kaplayabilecek iki eksenliden farklı olarak bu şemaya sahip kompozisyonlar, bordür ya da mimariye bağlı olarak kısıtlanmış dar alanları kaplamak üzere kullanılmıştır. Tek örnekte farklı bir tasarım dikkati çeker (fot):

[99] Yapıdaki duvar yüzeyi örneklerinde, özel bir tasarım, beğeni ya da yüzeye göre, motif ve kompozisyon seçimi yapılarak uygulama olduğunu gösterecek herhangi bir somut veri ortaya konulamaz.

Kompozisyonun esası, tek eksende enine gelişmekte olan saz yapraklarından teşkil bir sıradır. Söz konusu karo sırasının bağımsız olarak boyuna tekrar ettirilmesiyle geniş bir yüzeyin kaplandığını görürüz. Bu yüzey ve bordürlerde kompozisyonlar sonsuza gidecek şekilde düzenlenirken, bir örnekte, en üst seviyede kemerli bir kuruluşla sınırlandırılıp, tekrar ettirilen düzenlemeden farklı bir motifle, kompozisyon kemer şeması içerisinde sonlandırılmıştır (fot). Benzer şekilde pahlı köşe çinilerinde de düzenleme üstten ve alttan kemerle sınırlanır (fot). Destarî Mustafa Paşa Türbesi (17. Yüzyul) bu uygulamaya örnek gösterilebilecek kompozisyonda çiniye sahiptir. Aynı grupta sayabileceğimiz bir diğer türde, iki eksende gelişen düzenleme iki yanından süslemeye dâhil edilen bordürle sınırlandırılır, böylece kompozisyon bütün haliyle tek eksende ulanır (fot).

Kapalı kompozisyon meydana getiren düzenlemeler, bulundukları yüzeyler için özel olarak ölçülendirilerek tasarlanan çinilerdir. Görüldükleri yüzeyler, pandantifler, kemer köşelikleri, kapı ve pencere alınlıklarıdır. Bunlar dışında mihrap nişinde, minber köşkünün dayandığı duvar yüzeyinde ve son cemaat yeri duvarında taçkapının hemen yanında yer alan ağaçlı panolar da bu gruptandır. Kemer köşelikleri ve pandantiflerde çoğunlukla belli bir simetri ekseniyle süsleme tasarımları gelişir; pandantiflerde süslemenin tam ortasına yerleştirilen hat madalyonu simetriyi bozan yegâne öğedir. Nitekim pencere alınlığı olarak kullanılan hat süslemeli çiniler ile, son cemaat yeri dış revak kemerleri köşeliklerindeki hat madalyonları da simetrik olmayan kapalı kompozisyonlar olarak değerlendirilebilir. Güney duvarı ikinci sıra pencere köşelikleri, mahfilleri taşıyan kemer köşelikleri, mihrap nişi ve minber köşkündeki çini kompozisyonları tam simetrik kapalı

şemalardır. Son cemaat yeri duvarı üzerinde taçkapının yanında yer alan bahar ağaçlı pano, hat süslemeye sahip olmadığı halde simetrik olmayan kapalı düzenlemededir. Dilimli bir kemer içerisinde düzenlenen serbest kompozisyonda bu kemer ve kemer dolgusu ile ağaçların diplerinden türeyen iri saz yaprağı motifleri bu kompozisyonda simetrik olan yegâne motiflerdir. Tamamı, kompozisyon dâhilindeki bordür veya ince bir cetvel ile sınırlanan kapalı şemalardan sadece yine bu bahar ağaçlı pano farklılık göstermektedir, kompozisyon kendi içinde bir sınırlamaya sahip değildir.

3) MOTİFLER VE KOMPOZİSYONLAR

Türk çini sanatının doruk noktasına ulaştığı 16. yüzyıl, Orta Asya'dan itibaren görülen, İslamiyet'le birlikte farklı üslûplarla çeşitlenerek ve Türk sentezinin ortaya çıkışıyla gelişen özgün Türk sanatının, motif ve kompozisyonda da zengin örnekler verdiği bir dönemdir. 16. yüzyılın, boyut olarak nispeten mütevazı, fakat süslemeleriyle en önde gelen örneklerinden olan Eminönü Rüstem Paşa Camii'nin, zengin çeşit ortaya koyduğu çinilerindeki motifler, bitkisel, soyut formlar, hat ve objeler olarak gruplanabilir. Hat panoları haricinde, soyut formlu motifler ile objeler, bitkisel süslemeye sahip kompozisyonların öğeleri olarak değerlendirilmiş, bağımsız olarak tek başlarına kullanılmamışlardır. 16. yüzyıl Türk süsleme sanatlarında görülen motiflerin çizimleri ve kurgularına dair yayınlarda bilgiler yer almaktadır. Burada ise, Rüstem Paşa Camii çinilerinde görülen motifler ele alınarak, fiziki özelliklerine, kompozisyonlardaki kullanılışlarına değinilip, ortaya çıkan veriler üzerinde değerlendirmeler yapılacaktır.

Türk çini sanatının teknik ve üslûp bakımından en üst seviyeye ulaştığı 16. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu döneminde bitkisel süsleme, İznik çini ve seramiklerinde de hem çeşit hem de sayı bakımından hâkim süsleme türü olmuştur. Buna paralel olarak, Rüstem Paşa Camii çinilerinde de karşımıza en yoğun çıkan süsleme türüdür. İki farklı üslubun aynı anda görüldüğü yapıdaki süsleme kompozisyonlarında afyon, bahar açmış ağaçlar, çuha, gül, kadife çiçeği, karanfil, lâle, menekşe, nergis, salkım sümbül, sümbül, süsen, üzüm, zambak, yıldız çiçeği natüralist üslûpta, doğadaki özelliklerine uygun tasvir edilmiş bitkisel motifleridir. Türk süsleme sanatlarının vazgeçilmez unsurları hatâyî, palmet, rûmi ve penç, natüralist çiçeklerin yanında soyut bitkisel motifler olarak yerlerini almıştır. Çeşitli goncalar, saz ve hançer yaprakları, irili ufaklı salyangozlar bitkisel kompozisyonlarda bu motiflere eşlik eden unsurlardır. Çeşitli formlarda kıvrım dallar, bu motiflerin bağlayıcıları olarak kompozisyonların vazgeçilmezleri arasında yer alır.

Natüralist motifler arasında **lâle** en yaygın görülen çiçektir. Doğadaki haliyle 2 cins süslemelerde yerini almıştır[100]. 29 farklı kompozisyonda gördüğümüz lâleler, çizim tasarımlarına göre 8 tiptir. Tek ve iki eksende gelişen kompozisyonlar ile kapalı şemaya sahip kompozisyonlarda sıklıkla karşımıza çıkar. Hem beyaz hem de kobalt zemin üzerine tasvir edildiğini gördüğümüz lâlelerin taç yapraklarının dolgulanmasında çeşitlilikler görülür. Düz renkli olanların yanı sıra, taç

[100] Yayınlara 41 çeşit olarak geçmiş olmasına karşın yaptığımız detaylı incelemede bu sayıya ulaşmak mümkün olmamıştır, N., Sinemoğlu, "Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği", *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul 1996, s. 130; F., Dayıgil, "İstanbul Çinilerinde Lale", *Vakıflar Dergisi*, S. I, Ankara 1938, s. 83. Tasarımlarına göre yapılan gruplama bir kenara bırakılacak olursa, her farklı lale motifi sayısı toplamda 28dir. Çini dışında diğer süsleme öğelerindeki lâleler de bu toplama eklendiğinde 34 tasarım karşımıza çıkar. Söz konusu 41 sayısının, motifin çinilerde sık görülmesini belirtmek amacıyla kullanıldığı kanaatindeyiz.

yapraklarında zikzak desenli olanlar, benek dolgulu olanlar, zikzaklı ve benekli olanlar, iki kademeli/renkli taç yaprağa sahip olanlar, düz çizgi dolgulu olanlar ve çintamani dolgulu lâleler kompozisyonlarda kullanılmıştır. Tamamı ince tığlı olarak tanımlanan lâle türevidir. Bunların dışında özel bir tür olan **Manisa lâlesi**[101], sadece bir kez olmak üzere tek bir kompozisyonda yer almaktadır (ayak kemerine fot). Tamamı, açmış olarak tasvir edilmiş, profilden verilmiştir. Kompozisyonun ana elemanlarından biri oluğu gibi, başka bir motifin detayı olarak da kullanılmıştır. Buna paralel olarak hem diğer motiflerle aynı dal üzerinde kullanılır hem de bağımsız motif olarak süslemede yer alır. İnce tığlı lâleler, çini kullanılan Mimar Sinan yapılarında sıklıkla karşımıza çıkarken, Manisa lâlesine tespit edebildiğimiz ikinci örnek, geç döneme ait Topkapı Sarayı Ağalar Camii mihrabı çinilerinde yer alır.

Sayı olarak en fazla görülen ikinci natüralist çiçek **karanfil**dir. Tıpkı lâleler gibi karanfil motifleri de her şemadaki kompozisyonlarda, beyaz veya kobalt zemin üzerine kullanılmıştır. Düz renkli olanlarıyla birlikte toplam 4 farklı tasarıma sahip karanfil vardır. Hem çanakları hem de taç yaprakları kademeli olarak renklendirilenler, dış hatları vurgulanarak kademelendirilenler ve bu iki tipin aynı zamanda benek dolgulu olanları görülen karanfil türleridir. Profilden ve üstten tasvir edilen karanfiller, hem açmış hem de gonca halleriyle görülmektedir[102]. Hatâyî üslûbunda profilden verilmiş karanfiller de yer almaktadır. Çinilerdeki örneklerde her zaman için kompozisyonun ana öğesi olarak kullanılmıştır. Turan-Bakır, karanfil

[101] Çiğdem olarak adlandırılmasına açıklama ve referans eklenecek.

[102] N., Sinemoğlu, *a.g.m.*, s. 132'de, üst görünüşlü karanfil çiziminin tek örneğinin bu camide yer aldığını söyler.

motifinin ulama desenler ve bordürler dışında, başka çiçeklerle aynı sapta yer almadığını belirtmiştir[103]; Rüstem Paşa Camii çinileri için de aynı durum söz konusuyken, son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunda tek kökten çıkan bir dalın ikiye bölünerek bir daldan afyon, diğerinden karanfil olarak gelişmesi dikkati çeker.

Rüstem Paşa Camii çinilerinde 7 adet olarak görülen **gül** çiçeği, 1'i tam açmış, diğer 6'sının tamamı da goncadır. Taç yaprakları ya tamamen mercan kırmızısı veya kırmızı hatlarla beyaz renkli olarak tasarlanmıştır. Biri kompozisyona ait motif detayı iken diğer örneklerin tamamı ana öğe olarak süsleme tasarımında yer almaktadır. Yapıdaki çinilerde gerek tip, gerekse nicelik olarak az sayıda olan gül motiflerinin görüldüğü kompozisyonlar dikkat çekicidir. Sadece dört kompozisyonda yer alır: Son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunda; minber köşkünün dayandığı güney duvarındaki bahar ağaçlı panoda; pandantif çinilerinde Allah yazılı hat rozetinde; doğu ile batı duvarlarda, mahfil altında kuzeye yakın iki pencere açıklığı arasında kalan ve simetrik kullanılan çini kaplamadaki kompozisyonda motif detayı olarak görülür. Karanfil ve lâlede olduğu gibi Turan-Bakır, gül için de diğer motiflerle aynı dal üzerinde yer almadığını, ancak bir çiçek demeti içinde zeminden yükselerek diğer çiçeklerle birlikte kullanıldığını belirtmektedir[104]. Rüstem Paşa Camii'nde, son cemaat yeri ağaçlı panosu bu duruma aykırı bir örnek ortaya koyar. Panoda yer alan gül dalları, çeşitli yerlerinden bölünerek lâle ve çark-ı felek çiçekleri ile devam eder. Diğer yandan, bir motifin detayı olması da bu kurala aykırı bir durum olarak görünmektedir. Detayı olduğu bu motif, kompozisyonda tekrar ettirilmeyen, özellikli

[103] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 208-209.

[104] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 208.

bir kullanılışla kompozisyona dâhil edilen, **servi ağacı** (yapıda görülen tek örnek olarak) ya da büyük boyutlu bir lâle olarak yorumlanabilecek değişik ve sıra dışı bir motiftir. Bu nitelikleriyle motifte gül çiçeği, merkezi bir detay olarak özel bir yere sahiptir. İslam kültüründe Hz. Muhammed'in sembolü olarak görülmesi gül motifinin, buradaki çini süslemelerde sayıca az ama özel kompozisyonlarda kullanılmasının sebebi olmalıdır. Nitekim hayat ağacı olarak da tanımlanan bahar çiçeği açmış ağaçlı kompozisyonlar, araştırmacılar tarafından ve genel kültür çevrelerinde cennet bahçesi olarak yorumlanır ve her zaman için özel süsleme tasarımları olarak kullanılırlar; Rüstem Paşa Camii'nde gül motifinin kullanıldığını gördüğümüz dört kompozisyondan ikisidir. Son olarak, pandantifteki hat rozetinde, "Allah" kelimesinin her bir harfi içerisine tek tek yerleştirilmiş bir lale ve iki gül motifi, taşıdığı dinî anlamı da vurgular niteliktedir.

Doğadaki haline oldukça benzer tasvir edilen **sümbül** motifi sadece yalınkat türüyle az sayıda kompozisyonda karşımıza çıkar. Beyaz zemin üzerine açık kobalt veya kobalt zemin üzerine beyaz renklerle verilen sümbüllerin, birinin çanağında farklı renk kullanımıyla, bir diğerinde ise üç benek ile süslenerek çeşitlendirildiğini görmekteyiz. Kuzey duvarında tek eksende gelişen bir kompozisyonun bordür düzenlemesinde lâle ile dönüşümlü olarak, güneydeki sekizgen ayakların çini kaplamalarını en üstte taçlandıran kemer formunun köşelerinde lâle ve gülle birlikte çiçek demeti içerisinde ve son olarak son cemaat yeri bahar ağaçlı kompozisyonunda kullanılmıştır. Son sözü edilen panoda motif, en görkemli kullanılışıyla karşımıza çıkar. Ağaçların sol alt kısmında kalan boşluğa hâkim olarak uzayan büyük bir sümbül dalı, içinden geçtiği kaya motifi ile natüralist üslubun özelliklerine uygun

şekilde tasvir edilmiştir. Diğer yandan ağaçların kökleri etrafında dolanan büyük saz yaprakları için dolgu mahiyetinde, yaprak kıvrımları boyunca uzanan diğer bir sümbül dalı, Rüstem Paşa Camii çinileri içinde en dikkat çekici motiflerden birini oluşturmuştur.

Türk süsleme sanatlarında özel bir yere sahip olan **afyon (haşhaş)** motifi, Rüstem Paşa Camii çinilerinde yerini bulmuştur. 16. Yüzyıl İznik çinilerinde başka bir örneğini, araştırmamız esnasında hiç göremediğimiz afyon motifi için Turan-Bakır'ın[105] sadece bu yapıda görüldüğünü belirtmesine katılıyoruz. Dört adet olarak son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunda, ağaçların sağ alt tarafında kalan boşluğu dolduracak şekilde kompozisyona uygulanmıştır. İkisi, zemine yerleştirilmiş kaya motifinden uzayan bir dal üzerinde kadife çiçeği ve bir pençle birlikte kullanılmıştır. Diğer ikisi ise, yine aynı kaya motifinden uzayan ikinci bir dal üzerinde, karanfillerle birlikte yer alır. Dış hatlarıyla, farklı boyutlarda fakat aynı olan bu dört afyonun dolguları, birbirlerinden tamamen farklıdır. Üç tanesinin çanak yaprakları üstünde, dilimli formlarla katmerlenen bir düzenleme görülür. Üst kısımlarında farklı niteliklerde çizgi sıraları vardır. Bu üçlüden oldukça farklı olarak dördüncü afyon motifinin, çanak yaprağı olmadığı gibi, gövdesinin dolgusu diyagonal yerleştirilmiş dalgalı ince bir çizgiyle ikiye bölünmüştür. Çizginin altında katmerli yerleştirilmiş yarım daireler, üst kısmında ise, buluta benzeyen, küçük soyut formlar yer almaktadır.

[105] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 211. Seramiklerde görülen nar örneklerinden dolayı bunlara da nar denildiğini belirten Turan-Bakır, buradaki örneğin, ağacın üzerinde değil de, altta, kısa ve otsu bir bitki üzerinde olmasından dolayı, afyon olarak nitelendirilmesi gerektiğini vurgular (demiriz'e referans vermiş, seramik öyküsü-s. 168de).

Bahar ağacı, ya da çiçek açmış meyve ağacı, 16. yüzyıl İznik çinilerinin sevilen bir motifi olarak Rüstem Paşa Camii çinilerinde de yerini almıştır. Son cemaat yeri, mihrap nişi ve minber köşkünün dayandığı duvar yüzeyinde olmak üzere üç örnek olarak mevcuttur. Her üçü de kobalt zemin üzerine beyaz renkli bahar çiçekleriyle tasvir edilmiş ve çift ağaç düzenlemelidir. Minber ve son cemaat yerindeki ağaçların gövdeleri patlıcan moruyken (kahverengimsi) mihraptaki turkuvazdır. Turkuaz kullanılması, ağaç gövdelerinin, vazo desenindeki turkuaz ve beyaz renkli rûmilerin uzantısı gibi gelmelerine bağlanabilir. Yine aynı şekilde, sadece, mihraptaki ağaç bir vazo içerisinden uzayan çift ağaç şeklinde verilerek, mihrap yüzeyleri boyunca tekrar ettirilirken, diğer iki örnek yalındır. Mihrapta, kırmızı kuşakla meydana getirilmiş büyük dilimli şemse formu, ağaçların etrafını çerçeveleyerek, kobalt zemini beyaz zeminden ayırır ve ağaca dış form meydana gelmesini sağlar. Panonun ortasına yerleştirilen ve tam simetrik olan ağaçlara, etraflarında kalan boşlukları dolduracak şekilde rûmiler, palmetler, hatâyîler, pençler yine simetrik düzenlemeyle eşlik etmektedir.

Minberde yer alan ağaçlı kompozisyonda da tam simetrik bir düzenleme söz konusudur. Mihrap nişindekinden farklı olarak burada ağaçlara lale ve gül motifleri eşlik eder. Üç tarafından ağaçları sınırlandıran bordür düzenlemesi üst kenarda kemer formu alır. Hatâyî, penç, palmet ve rûmiler bu bordür ve kemer düzenlemesi içinde ağaçlara eşlik etmektedir. Ağaçların birleşme noktalarında görülen düzensizliklerin, ilk bakışta tıraşlamadan kaynaklandığı düşünülebilir. Dikkatli bir gözlemle, alt kısımda, iki ağaç arasında kalan motif parçalarının, lâle çiçeğine ait taç

yaprakların uç kısımları olduğu ve aslında, arada en azından bir sıra karonun eksik olduğu anlaşılmaktadır. Bu düzenlemenin altında yer alan bahar dallı kompozisyonun, ölçüleri ve kompozisyon özellikleri de göz önünde bulundurulduğunda, üstteki eksik sıraya ait olduğu rahatlıkla görülebilir. Dijital olarak yapılan restitüsyonu ile bu panodaki kompozisyonun, ölçüleri dolayısıyla bulunduğu yüzey için tasarlanmadığı açıktır. Şu anki yerine sonradan mı getirildiği yoksa yapıya çinilerin yerleştirilmesi sırasında hâlihazırda bulunan bir panonun tıraşlanarak buraya mı uyarlandığına dair elimizde herhangi bir veri mevcut değil. 16. yüzyıl İznik çinilerinin karakteristik özelliklerine sahip olarak tarihlendirmede yapıyla bir karşıtlık taşımamakta, fakat tıraşlamayla birlikte duvara yerleştirilmelerinde oluşan derzlerdeki özensizlik, çağdaşı olan diğer örneklerle bir zıtlık meydana getirmektedir. Nitekim yapıya sonradan eklendiğini bildiğimiz geç dönem çinilerinin uygulamalarında da benzer özensizlikler dikkati çeker. Bu durum, çininin orijinalliğine dair akıllarda soru işareti bırakmaktadır. Restitüte edilmiş haliyle kompozisyona benzer tek düzenlemeyi, Topkapı Sarayı Sünnet Odası cephesinde, kapı açıklığının yanında görebiliriz.

Bu iki ağaçlı örnekten ayrı olarak son cemaat yeri ağaçlı panosu, büyük boyutlarının yanı sıra, simetrik olmayan serbest düzenlemesiyle dikkati çeker. Daha çok natüralist üslûpta çeşitli çiçeklerle birlikte oluşturulan kompozisyonda, üsluba uygun şekilde iki kaya motifi de yer alır. Natüralist üslubundan ayrı olarak ağaçlara, köklerinde saz yaprakları ve boşlukları dolduracak nitelikte bulut motifleri eşlik etmektedir. Penç, hatâyî, rûmi ve palmetler, düzenlemeyi üstten çerçeveleyen kemer şemasında kullanılmıştır.

Rüstem Paşa Camii çinilerinde, natüralist üslubun sevilen motiflerinden olan **zambak** çiçeği, sadece iki örnekle karşımıza çıkar. Biri tek eksende gelişen kobalt zeminli bordür düzenlemesi olarak pandantiflerde karanfillerle birlikte, diğeri ise iki eksende gelişen beyaz zeminli kompozisyonla güney duvarının doğu ve batı mahfil seviyelerindeki yüzeylerinde karanfil ve lâlelerle birlikte görülmektedir.

Çark-ı felek çiçeğini, zambak gibi sadece tek tipte iki örnek olarak, fakat tek kompozisyonda kullanılırken görürüz. Son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunun sağ tarafında, iki farklı dal düzenlemesi üzerinde yer alır. Biri gül dalından uzar, diğeri sağ alt köşede yer alan kayadan uzayan afyon ve penç ile aynı dal üzerindedir. Her ikisi de üst görünüşüyle resmedilen çiçekler, biri diğerinin büyüğü olarak birbirlerine benzer tasarlanmışlardır. Tohum kısımları kırmızı ve turkuaz yapraklarla, taç yaprakları ise beyaz zemin üzerine kırmızı beneklerle dolgulanarak verilmiştir. Büyük olanın, küçüğüne göre hem tohum kısmında daha çok katmerlenme, hem de sayıca daha fazla taç yaprakları vardır. Küçük olanın dal yapısına ve taç yaprak dolgusuna bakıldığında, ilk bakışta çilek izlenimi bırakan üçüncü bir motifin, yıldız çiçeklerinin tomurcuk hali olduğunu görürüz. Bu fikir, yıldız çiçeğinin ve tomurcuğunun doğadaki haline olan benzerliğiyle güçlenir.

Kokulu menekşe, çinilerde karşımıza sadece bir örnek olarak, tek kompozisyonda çıkmaktadır. Tek eksende gelişen, beyaz zeminli bir kompozisyonda, karanfil ve lâle çiçekleriyle birlikte kullanılmıştır. Turkuaz çanak ile kırmızı ve kobalt renkli taç yapraklı olarak, profilden tasvir edilmiştir.

Süsen (iris), tıpkı menekşe gibi tek örnektir. Pandantiflerde, kobalt zemin üzerine, tek eksende gelişen bordür kompozisyonunda yer alır. Turkuaz renklidir ve bir penç ile birlikte kullanılmıştır. Turan-Bakır, çini desenlerinde 16. yüzyıl sonundan itibaren görülmeye başladığını söyler[106]. 16. yüzyıl ortasına tarihlenen yapıdaki kullanımı, bu görüşe uygun düşmemektedir. Pandantif çinilerinin, kompozisyon tasarımları ve ölçüleri itibariyle bulundukları yüzeye özel üretilmesi gerekliliği vardır. Dolayısıyla bu çinilerin yapımı, yapının inşa tarihiyle paralel olmalıdır. Kubbesinin orijinal olmadığını, geçirdiği depremden dolayı yıkılmasıyla, 18. yüzyılda yeniden inşa edildiğini kaynaklardan ve arşiv kayıtlarından biliyoruz. Fakat bu hasarda pandantiflerin de zarar görüp görmediğine, gördüyse çinileriyle ilgili bir tamir veya yenileme yapılıp yapılmadığına dair herhangi bir bilgi şu an için yok. Bununla birlikte, mevcut çinilerin gerek üretim kaliteleri, gerekse süsleme özellikleri bakımından 16. yüzyıl ortası İznik çinilerinin bütün özelliklerini taşımaları, pandantif kaplamalarında herhangi bir müdahalenin yapılmadığına işaret etmektedir.

Son cemaat yeri ağaçlı panosu ve pandantif kapamalarının bordürlerinde gördüğümüz **nergis**, Rüstem Paşa Camii çinilerinde görülen bir diğer natüralist çiçek motifidir. Türlerine göre zeren, zerrin, sim veya katmer sim adlarıyla da anılır[107]. Sade ve katmerli olarak iki cins nergis, farklı görünüşlerde kullanılmıştır. Pandantif bordüründe, içi kırmızı bahar çiçeği dalı ile dolgulu kalın ve dişli bir dal üzerinde lâle motifi ile birlikte yalın nergis çiçeği nöbetleşe kullanılmıştır. Bahar ağaçlı

[106] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 211.

[107] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 211.

panoda ise, önden, yandan ve arkadan görünüşleriyle doğadaki gerçeğine yakın tasvir edilmiştir. Sol alttaki kaya motifinden uzayarak budaklanan bir düzenlemeyle nergis dallarının ikisi lâle ile sonlanırken, üçüncü bir dal önce bir penç sonrasında da nergisli beş adet kısa dal çıkmasıyla sonlanır. Soldaki ağacın en üst kısmında yer alan dallarından birinden kıvrılarak aşağı doğru hareket eden ince bir dal üzerinde, yine lâle çiçekleriyle birlikte nergisler görülmektedir. Panonun sağ tarafında, kayadan uzayan, katmerli nergis örnekleri yer alır.

Üzüm, Rüstem Paşa Camii çinileri içerisinde gördüğümüz son natüralist üslûplu motiftir. Tek bir motif olarak, son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunda, sağdaki ağacın en üst seviyesindeki dallarından birinden, kısa bir salkım dalı kıvrımıyla uzar. Beyaz zemin üzerine kırmızı benek dolgusuyla üzüm taneleri belirlenmiştir.

Batılı araştırmacıların farklı adlarla zikrettiği[108], tarihi kaynaklarda islimi (islâmi) diye anılan[109], Gelibolulu Mustafa Ali'nin (1541-1600) **rûmi** dediği motif[110],

[108] O., Grabar, *Islamic Architecture and its Decoration,* London 1967, s. 86; O., Grabar, *İslâm Sanatının Oluşumu*, Çev. Nuran Yavuz, İstanbul 1988, s. 151; A.U., Pope, *A Survey of Persian Art*, III, Oxford, 1939, s. 2695; W., Denny, "Point of Stylistic Contac in the Architecture of Islamic Iran and Anatolia", *Islamic Art,* 1987, s. 32.

[109] Kadı Ahmed, *Calligraphers and Painters*, Farsçadan Çev. V. Minorsky, Rusçadan Çev., T. Minorsky, Washington 1959, s. 178; W.M., Thackston, *A Century of Princes, Sources on Timurid History and Art,* Cambridge, Massachusetts 1989, s. 355-356; K., Özergin, "Temürlü Sanatına Aid Eski Bir Belge: Tebrizli Cafer'in Bir Arzı", *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. 6, Ankara 1976, s. 494.

[110] Y., Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453),* Ankara 2002, s. 539-540.; H., Aksu, *Rumi Motifinin Kökeni*, M.S.Ü., S.B.E., A.S.T. Ana Bilim Dalı, T.İ.S. Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul 1998, s. 10-11.

Türk tezyini sanatlarında en yaygın görülen motiflerdendir. Hayvan çıkışlı ve bitki çıkışlı olarak köken tartışmalarıyla birlikte çeşitli çalışmalara konu olmuş rûmi motifi[111], Rüstem Paşa Camii çini süslemelerinde de görülür. Çizilişlerine ve desende kullanılışlarına göre iki şekilde gruplanan[112] motif, bu yapı çinilerindeki desenlerde ayrıma, palmet, ortabağ ve hurde göreviyle, çizileşlerine göre ise sade, dendanlı, işlemeli, hurdelenmiş ve sarılma (pîçîde) rûmi çeşitleriyle görülmektedir. Ağırlıklı olarak bordürlerde yer alırlar; yanı sıra kemer köşeliklerinde, pandantiflerde kapalı kompozisyon şeklinde ve duvar yüzeylerinde iki eksende sonsuza gelişen kompozisyonların ana öğeleri olarak da kullanılmıştır. Bulunduğu zeminden ayıran hatlarla çizilmesine karşın, zeminin, bir başka motif içinde doğru uzamasıyla da meydana getirilenler söz konusudur. Kimi durumlarda başka bir motif için dolgu öğesiyken, diğer bir örnekte de rûmi dallarının saç örgüsü kıvrımlarla dairesel hatlı hareket oluşturarak gül bezek meydana getirdiğini görürüz. Özel bir düzenlemede, pandantiflerden birindeki (hangisi?yaz) hat rozetinin zemininde, iki kanatlı iki

[111] H., Aksu, *a.g.t*, İstanbul 1998; N., Ünsür, *Konya Yöresi XIII. Yüzyılın İlk Yarısındaki Selçuklu Rumi Motfileri (Mimari'de Çini ve Taş İşçiliği)*, M.Ü., S.B.E., G.T.E.S. Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1994; G.İ., Çırakman, *13. Yüzyılın İkinci Yarısındaki Mimari Eserlerde Görülen Rumi Motifleri*, M.Ü., S.B.E., G.T.E.S. Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul 1994; M., Öztürk, *Rumi (Tarihi, Çeşitleri, Gelişimi)*, M.S.Ü., S.B.E., G.T.E.S., Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, İstanbul 1998; İ.A.Birol – Ç. Derman, *Türk Tezyînî Sanatlarında Motifler*, İstanbul 2008, s. 179-204; B., Gökçe, "Rumi Motifler ve Rumili Desenlerde Çizim Kuralları", *Antika*, S. 34, İstanbul 1988, s. 30-38; A.,Akar – C. Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve* Motif, İstanbul 1978, s.18; H., Gündoğdu, "İkonografik Açıdan Türk Sanatında Rumi ve Palmetler", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan*, Ankara 1993, s. 197-211; vd.

[112] İ.A.Birol – Ç. Derman, *a.g.e.*, s.182-183; C., Keskiner, *Türk Süsleme Sanatlarında Stilize Çiçekler – Hatai*, Ankara 2002, s. 3; H., Özönder, *Ansiklopedik Hat ve Tezhip Sanatları Deyimleri, Terimleri Sözlüğü*, Konya 2003, s. 166.

rûminin, birer kanatlarının kalın ve kısa çizilerek, ying yang işareti oluşturacak şekilde birbirlerine doğru kıvrılmasıyla, tam daire şeklinde yeni bir motif meydana getirilmiştir. Bunun, tek kanatlı iki ya da tek rûmi ile yapılmış sade ve küçük benzerlerini, kuzey cephedeki iki eksende gelişen bir kompozisyonun ve pandatiflerde (hangi pandantif olduğu) yer alan kompozisyonların detaylarında görürüz. Yine, son cemaat yeri revak kemerleri köşeliklerinde Ali yazılı hat rozetinde, "ye" harfinin kuyruğunun uzatılmasıyla elde edilen daldaki rûmi motiflerinin uç kısmında da, benzer bir kıvrımla aynı tasarım uygulanmıştır. Aynı hareketle, salyangoz motifi gibi görünen, rûmiler de göze çarpar. Birbirlerine ters yerleştirilmiş, uç kısımlarından birleşen iki rûminin, aralarında kalan zeminin farklı renkte boyanmasıyla ortaya çıkan soyut yaprak formları, bu motifle yapılan dikkat çekici bir diğer düzenlemedir.

Çok sayıda kültürde değişik form ve türlerde karşımıza çıkan, tanımlanması ve isimlendirilmesinde farklı görüşler olan **palmet** motifi[113], Rüstem Paşa Camii çinilerinde, bordür ve rûmili kompozisyon düzenlemelerinde yer almaktadır. İki eksenli iki kompozisyonda (kuzey ve güneyde fotolar), büyük boyutlu ve biri bulut

[113] Y., Özbek, *a.g.e.*, s. 534; D., Hasol, *Ansiklopedik Mimarlık* Sözlüğü, İstanbul 1994, s. 345; A., Turani, *Sanat Terimleri* Sözlüğü, Ankara 1980, s. 114; S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 201; Metin Sözen, celal esad sanat ansiklopedisi, v.d. İ.A., Birol – Ç. Derman, *a.g.e.*, s. 183'de motife "rûmî tepelik" der ve palmet olarak isimlendirilmesinin hatalı olduğunu, bu kelimenin Türk tezhip sanatında yeri olmadığını belirtirler. Rûmi motifinin süslemelerde kullanıldığı hemen her döneme ait sayısız kompozisyonda, gerek rûmi ile birlikte gerekse tek başına yer alan "palmet"lerin, rûmi motifinde bahsi geçen tarihi metinlerde (Kadı Ahmed, *a.g.e.*, s. 178; W.M., Thackston, *a.g.e.*, s. 355-356) hiç yer almaması, Birol ve Derman'ın ifadesini destekler niteliktedir. Y., Özbek, *a.g.e.*, s. 533'te, tarihi kaynaklardaki bu durumu, yine aynı kaynaklardaki "farangi" ya da "frengi" (Avrupalı) terimlerinden kastedilen olabileceği şeklinde yorumlamaktadır .

diğer bahar çiçeği dolgulu olarak, sadece hatâyî ve pençlerle kullanıldıklarını görmekteyiz.

Orta Asya ve Uzak Doğu kökenli[114] olan, Türk süsleme sanatlarının ana motiflerinden **hatâyî**, tespit ettiğimiz 100'ün üzerindeki çeşidiyle, Rüstem Paşa Camii çinilerinde ağırlıklı süsleme motifidir. Pandatiflerden bordürlere kadar her kompozisyon ve şemadaki süslemede, gerek kompozisyonun ana unsuru gerekse dolgu motifi olarak karşımıza çıkarlar. 109 farklı örnekle karşımıza çıkan hatâyîlerin tasarımlarına baktığımızda, Birol ve Derman'ın verdiği iki gruptan[115] ikincisinde yer alan türlerde örnekler görürüz. Üslûplaştırılmış profilden görünüşlü ve dikine kesit (makta-ı tûlânî[116]) şekilleriyle kullanılmıştır. Profilden verilerek üslûplaştırılmış tabii çiçeklerden tespit edebildiklerimiz sadece karanfiller olmuştur. Dikine kesit türünün yaygınlıkla yer aldığı çinilerde, penç, goncalar ve çeşitli yaprak formlarıyla birlikte aynı dal üzerinde kullanılmaktadır. Natüralist üsluplu kompozisyonlarda, kompozisyonu sınırlayan bordür veya kemer düzenlemelerinde görülürler. Yapıda yer alan hatâyî motifleri, çiçeğin bütün bölümlerinin eksiksiz yer aldığı[117], bölümlerinin eksiltilerek sadeleştirildiği, kanaviçesinin ıtır veya asma yaprağı gibi tasarlandığı, meşimesinde natüralist üslûpta çiçeklerin veya rûmilerin yer aldığı örneklerle düzenlenmişlerdir. Bu düzenlemelerden farklı olarak, sadece kanaviçesi

[114] İ.A., Birol – Ç. Derman, *a.g.e.*, s. 65; C., Keskiner, *a.g.e.*, s. 3,6.

[115] İ.A., Birol – Ç. Derman, *a.g.e.*, s. 65.

[116] İ.A., Birol – Ç. Derman, *a.g.e.*, s. 66.

[117] Hatâyî çiçeğinin bölümleri için bknz. İ.A., Birol – Ç. Derman, *a.g.e.*, s. 65; S., S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 190.

belirtilmiş turkuaz renkli iri hatâyînin ortasına yerleştirilmiş daha küçük ikinci hatâyî ile yapılan tasarım (küçük hatâyî büyük hatâyînin meşimesi durumunda) ilgi çekici bir tip olarak karşımıza çıkar. Bir diğerinde ise hatâyînin üstünde yer aldığı dal kıvrımının, içinden de geçerek, meşimesi için dolgu görevi de görmüştür. Yine sıra dışı bir örnek, hatâyînin tamamıyla saz yapraklarından tasarlandığı durumdur.

Hatâyî grubu içinde sayılan[118], merkezsel hatâyî de denilen[119], yaprak sayısına göre yek berk, dü berk, se berk, cihar berk, penç berk, şeş berk adlarını alan[120] ve bir çiçeğin üstten görünüşü şeklinde çizilen **penç** motifi, Rüstem Paşa Camii çini süslemelerinde, hatâyî gibi, 106 örnekle yer alır. Hem yalın hem de katmerli pençlerin yaygın olarak kullanıldığı kompozisyonlarda, beş ve altı yapraklıların yanı sıra yedi ve daha fazla yapraklı pençler de kullanılan tiplerdir. Az görüldüğü bilinen dört yapraklı penç[121], bir örnekte olmak üzere çinilerde yerini almıştır. Her şemadaki kompozisyonda gördüğümüz motif, çoğunlukla hatâyîlerle birlikte aynı dal üzerinde gelişir. Hatâyîler dışında diğer motiflerle birlikte oluşturulan kompozisyonlarda, ya bağımsız motif olarak veya dal üzerinde, diğer motiflere merkez veya dalların kesişme noktası görevindedir. Çoğu katmerli çizilen büyük boyutlu pençlerde yaprak katmanları sıklıkla beneklidir; yalın olduklarında, taç yapraklarının farklı bir motifle dolgulandığını görürüz. Tıpkı hatâyîlerde olduğu

[118] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 47; S., S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 190-193; C., Keskiner, *a.g.e.*, s. 7, 66-75; H., Özönder, *a.g.e.*, s. 157.

[119] C., Keskiner, *a.g.e.*, s. 7, 66-75.

[120] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 47; Celal esad sanat ansiklopedisi; H., Özönder, *a.g.e.*, s. 157.

[121] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 47.

gibi, taç yapraklarının görünüşlerine baktığımızda, bazı pençlerin, karanfil çiçeğinin üstten görünüşü olduğu rahatlıkla anlaşılabilmektedir. Kimi kompozisyonlarda, yalın penç olarak kabul edilebilecek bahar çiçeklerinin, büyük boyutlu başka bir pencin öğesi olduğunu görürüz. Çark-ı felekler, hem tek başlarına bir penç hem de başka bir pencin göbek kısmında kullanılmıştır. Katmerli bir penç, etrafına çark-ı felek düzeninde yerleştirilmiş kısa sap çıkmalı bahar çiçekleriyle, farklı bir örnek sunar. Diğer yandan, kompozisyonda geliştiği dal üzerinde birlikte yer aldığı hatâyîlerle renk ve katman tasarımlarında ortak özelliklere sahip olmaları, soyut olan bu çiçeklerin birbirlerinin, üst ve yan görünüşleri düşünülerek tasarlandığı fikrini uyandırır.

"Goncagül"[122] olarak da adlandırılan, sadece taç ve çanak yaprakları belirli, meşimesi ve tohumları ya kısmen görünen veya hiç görünmeyen ve hatâyî çiçeğinin açmamış hali[123] olan **gonca** motifi, buradaki çinilerde de sıklıkla karşımıza çıkar. Hatâyîlerle karıştırılabilecek olan bu motifin, içinde yer aldığı kompozisyondaki diğer bitkisel elemanlarla ölçülerinin kıyaslanması, ayrıt edici olmaktadır[124]. Her zaman için tamamen açmış diğer çiçek motifleriyle birlikte, onların goncası olarak kullanılmışlar, dolayısıyla renkleri ve türleri de diğer çiçeklerin tasarımlarına göre şekillenmiştir. Neredeyse tamamı küçük birer yaprak çıkmasıyla resmedilen goncalar, bir örnekte, küçük bir saz yaprağı çıkmasıyla dikkati çeker.

[122] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.,* s. 101; S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 193; H., Özönder, *a.g.e.,* s. 56. Birol ve Derman "goncagül" ifadesindeki gülün bilinen gül çiçeği değil, genel olarak çiçek anlamına geldiğini, dolayısıyla, kastedilenin çiçek goncası olduğunu belirtirler.

[123] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 101; S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 193; H., Özönder, *a.g.e.*, s. 56.

[124] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 193.

Stilize edilmiş çok çeşitli örnekleriyle 16. yüzyıl Türk çini sanatında yer alan **yaprak** motifi, bitkisel süslemenin vazgeçilmezi olarak Rüstem Paşa Camii çinilerinde de yerini alır. Her tür şemadaki kompozisyona sahip çinide görülebilen yaprak motifleri, ana öğelerden biri ya da dolgu motifi olarak kullanıldığı gibi, tek öğe olarak da süslemeyi meydana getirmiştir. Hat kompozisyonlarında, yazının arkasında kalan zeminde, boşluğu doldurmak için tek başlarına kullanıldıklarını da görürüz. Klâsik tarzda çizilen hançer yapraklarının[125] yanı sıra, natüralist üsluptaki çiçeklerde, çiçeğe özgü yaprakların kullanılması gibi, 16. yüzyılın önemli üsluplarından saz üslubuna ait saz yaprakları da çeşitli tasarımlarla karşımıza çıkar. Yaprakların dış hatları düz, dilimli ve dişli olarak tasarlanmıştır. Turan-Bakır'ın sırtlı ve damarlı olarak ikiye ayırdığı saz yapraklarını[126], yapıdaki çinilerde her iki tipte de görmekteyiz. Damarlı yapraklarda, yaprağın damarının (kılçık) tasarımında, düz bir çizgi olarak verildiği gibi, bahar çiçeği dizili olduğu örnekler de yaygındır. Farklı bir tipte yaprak, çizgisel, rûmiye benzer, motiflerle dolguludur. Son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunda, serbest düzende natüralist üsluplu kompozisyonun tek simetrik öğesi olarak ağaçların kök kısmında yer alan büyük saz yapraklarının orta damarları, sümbül dallarıyla belirlenmiştir. Sırtlı yapraklarda, yaprakların sırt kısımlarının sade verildiği örneklerle birlikte, gonca, tek penç, tek hatâyî, penç dizisi veya bahar çiçeği dizisi ile süslendiği örnekler de söz konusudur.

[125] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 17-19.

[126] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 194.

Şu ana kadar tek başlarına ele aldığımız motiflerin, değişik düzenlemelerle bir araya getirilip, kompozisyonlarda tekrarı yapılan motif grubu olarak da süsleme öğesi kimliği kazandıklarını görmekteyiz. Rüstem Paşa Camii çinilerinde, çiçek buketleri ve rozetler bu tipte düzenlemeye sahiptir.

Tamamen natüralist üslupta çiçeklerden meydana gelen **çiçek buketleri**, sadece sekizgen ayakların kemer köşeliklerindedir. Diğer buketler hatâyî, gonca, bahar çiçekleri ve pençlerin, saz yapraklarıyla birlikte çeşitli kombinasyonları şeklinde oluşturulmuştur. Kuzey duvarında yer alan bir kompozisyonda, büyük yapraklarıyla birlikte lale çiçeğiyle yapılmış bir düzenleme, tam olarak bir çiçek buketi olmasa da, köklerinin bir ortabağ ile birleştirilmesiyle adeta buket meydana gelir.

Mahfilleri taşıyan kemerlerin köşelikleri ile pandantiflerde kapalı şemayla, mihrap duvarında ise iki eksenli kompozisyonda karşımıza çıkan **rozetler** de, tıpkı çiçek buketleri gibi, bağımsız motiflerin farklı kurgulanmalarıyla meydana getirilirler. Dış hatları bantla belirlenerek, dilimli veya düz şekilde tasvir edilmiştir. Hem bitkisel hem de hat süslemeli örneklerle yer alırlar. İki kemer arasındaki kapalı şemaya sahip simetrik kompozisyonlarda, tam ortada yer alarak simetri eksenini belirlerlerken, tek kemerin iki köşeliğinde, kompozisyonun yarım yerleştirilmesiyle rozetler de yarım olarak kesilmiştir. Bu köşeliklerde gördüğümüz rozetlerden ikisi hariç tamamı rûmi motifleriyle hurdelidir. Merkeze yerleştirilen bir penç etrafında, üç rûmi dalının saç örgüsü şeklinde dairesel olarak birbirlerine dolandırılmasıyla rozet düzenlenmiştir. Rûmilerin dış hatlarının kıvrımlarına göre şekillenen bir kuşak,

en dıştan ikinci kuşakla daire içine alınmış, ikisi arasında kalan boşluk, rûmilerin yer aldığı orta zeminden farklı renkte boyanarak rozet oluşturulmuştur. Doğu mahfili kemer köşeliklerinden en güneyde yer alan yarım rozetlerden birinin, bu tipte üretildiği fakat gerek rûmi örgüsündeki bozukluktan gerekse merkezinde bir penç olmamasından anlaşılacağı üzere üretiminde hata olmalıdır. İçi bulut dolgulu diğer rozetin merkezinde bir penç yer almadığı gibi, tek kuşakla çevrilidir. Bu iki tipten farklı olarak üçüncü tipte bir rozet, ince çizgisel hatlarla belirlenen penç ve rûmi dal kıvrımlarından teşkildir. Rüstem Paşa Camii'nin en dikkat çekici çini kompozisyonlarından olan, mihrap duvarındaki, iki eksende gelişen kompozisyonda rozetlerle yapılan düzenlemede motif, kompozisyonun esas öğesi olarak, tek başına kullanılmıştır, ona eşlik eden tek şey, aralarına yerleştirilen bağımsız pençlerdir. Burada da rozet, merkezdeki bir penç etrafında gelişen üç dallı rûmi örgüyle oluşturulmuş, dışta rûmilerin kıvrımlarıyla uyumlu dilimlenen bir kuşakla çevrelenmiştir. Diğer rûmili rozetlerden farklı olarak, dilimli kuşağın dışında ikinci bir kuşak yer almaz. Pandantiflerde gördüğümüz rozetler, şu ana kadar bahsettiklerimizden tamamen farklıdır. Hat rozetleri, kapalı şemaya sahip kompozisyonun simetri ekseni konumundayken, natüralist üslupta çiçeklerden meydana getirilmiş küçük rozetler ise süsleme öğesi olarak yer alır. Hat rozetlerinin tasarımları, kobalt zemin üzerine beyaz renkli yazı (türü?) ve yazıyı en dıştan kuşatan, palmet motifleriyle düzenlenmiş, bir bordürle yapılmıştır. Hat rozetlerinin etrafının bitkisel süslemeyle doldurulmasından farklı olarak bulutla doldurulduğu pandatiflerde, son rozet örneğimiz yer almaktadır. Adeta penç yaprakları gibi dilimli hatları olan bu rozetler, merkezdeki karanfilin etrafına çark-ı felek düzende yerleştirilmiş lale ve bahar çiçeklerinden meydana gelmektedir. Son cemaat yeri

revak kemerleri köşeliklerinde yer alan hat rozetleri, kompozisyon öğesi değil, kompozisyonun kendisidir. Dolayısıyla bu grup içerisine dâhil edilebileceği gibi, ayrı da düşünülebilir. Nitekim tasarımları da, pandantiflerdeki hat rozetlerine benzerdir.

Bütün bu motiflerin bağlayıcıları olarak **dal** ve üzerlerindeki **sap çıkmaları**, kompozisyonların kurgularının ortaya çıkmasını sağlayan temel süsleme öğesidir. Motiflerle birlikte helezonlar ve daireler çizerek, kompozisyon düzenlerinin gelişimini ve akıcılığını belirleyen bu süsleme öğeleri, Rüstem Paşa Camii çinileri içinde yerini almıştır. Genel olarak her hangi bir özelliği olmayan, üstünde taşıdığı motiflerin ebatlarına göre kalınlığı değişebilen, kobalt veya turkuaz renkli, üzerlerinde belli bir düzene sahip olmadan, boşlukları doldurarak tekdüzeliği ortadan kaldıran **salyangozlara**[127] sahip dal ve sap çıkmaları görürüz. Tek eksen ve iki eksende sonsuza giden şemalarla birlikte kapalı düzene sahip şemalarda her hangi bir ayırıcı özelliği olmadan kullanılmışlardır. Bahar ağaçlı panolarda, ağaçların yapısına uygun gelişim gösteren kullanılışları, genelden ayrı olan örneklerdir. Ağaçlar dışında, beş farklı kompozisyonda gördüğümüz dal tiplerinde, büyük motifler taşıyan oldukça kalın dallar, yine genel kullanımdan ayrı olarak, dikkati çeker. İkisinde kalın kobalt renkli, dolgusu olmayan dallar, üzerlerinde taşıdıkları ana motiflerden başka salyangoz ve sap çıkmalarına da sahiptir. Onlara benzeyen üçüncü dalda ise, ana motifler dışında herhangi bir detay yoktur. S ve C kıvrımlarına sahip bu üç daldan farklı olarak diğer iki kalın dal, zikzaklar çizerek zincir ağı oluştururlar. Birinde ince

[127] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 19 ve H., Özönder, *a.g.e.*, s. 171'de helezonla üsluplaştırıldığı belirtilen salyangoz motiflerinin, S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 197'de iki görevi olduğunu söyler: boşlukları doldurarak süslemeyi dengelemek ve sapların üzerine konularak kompozisyonda akış yönünü değiştirmek.

bir bahar çiçeği dalı uzanırken, diğerinde sadece düz beyaz bir kuşak uzamaktadır. Bu kompozisyonlarda dallar, yalnızca motiflerin bağlayıcısı ve kompozisyondaki hareketin kurgusunu sağalama görevinde değil, aynı zamanda kompozisyonun ana motiflerinden biridir. Bu örnekler dışında, küçük geçme motifleri veya yıldız formları meydana getirecek şekilde düzenlenen dallar da dikkati çeker.

Rüstem Paşa Camii çinilerinde yoğun şekilde kullanılan bitkisel süsleme motifleri dışında, en yaygın görülen motif, Türk süsleme sanatlarına 15. yüzyıl ortalarında giren ve kökeni Çin'e dayandırılan[128] **bulut** motifidir. Çizilişlerine göre yığma ve dolantı (çizgi) olarak ikiye ayrılan[129] bulut motifi, Rüstem Paşa Camii çinilerinde serbest (dağınık), ayrıma, ortabağ (gerdanlık veya çember), tepelik ve hurde bulut olarak kullanılmaktadır. Her şemadaki kompozisyonda görebildiğimiz motif, kompozisyonlarda başka bir motifin dolgusu, ana motiflerden biri ya da tamamen boşluğu doldurmak amacıyla hatâyî, penç, natüralist çiçekler ve rûmilerle birlikte kullanılabildiği gibi, tamamen bulutlardan oluşturulan kompozisyonlar da söz konusudur. Son cemaat yeri bahar ağaçlı panoda, serbest düzende dolantı bulutlarının, adeta bitkisel süsleme öğesi gibi kıvrımlarla kullanılması dikkat çekicidir.

[128] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.,* s. 153; S., Turan-Bakır, *a.g.e.,* s. 203-204; B., Mahir, "II. Beyazıd Dönemi Nakkaşhanesinin Osmanlı Tezhip Sanatına Katkıları", *Türkiyemiz*, S. 60, İstanbul 1990, s. 8; H., Özönder, *a.g.e.,* s. 20-21; A., Doğanay, "Bulut motifi ve Osmanlı Sanatındaki İlk Örnekleri", *Divan*, S. 1999/1, İstanbul 1999, s. 225.

[129] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.,* s. 153-154. H., Özönder, *a.g.e.*, s. 21'de çiziliş ve kullanılışlarına göre ayırmadan hepsini bulut türleri olarak sıralamıştır.

Kökeni ve anlamına dair birçok görüşün[130] olduğu **çintamâni**[131] motifi, 15. yüzyıl sonu itibariyle Osmanlı sanatında yer edinmeye başlar[132]. Çoğunlukla dokumalarda, özellikle padişah kaftanlarında kullanılan motif, iki örnekle Rüstem Paşa Camii çinilerinde yerini bulmuştur. Doğu ve batı duvarlarda, mahfil altlarındaki iki pencere arası duvar yüzeyini kaplayan ve tek eksende gelişen kompozisyonu çerçeveleyen bordür çinilerinde, turkuaz ve beyaz zeminli daireler içerisinde, iç içe iki daireden oluşan üç benek halinde ilk örneği görürüz. Dikkatli bakıldığında, motifin buradaki görevinin, sadece bu daireleri süslemek olmadığı anlaşılır. Söz konusu daireler, ters düz yerleştirilmiş ikişer yaprak çıkması ve birer sap ile oldukça soyut bir çiçek motifidir. Çintamâniler, çiçeğin göbeği/tohum kısmı olarak kullanılmıştır. İkinci örneği, son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunda görürüz. Bir lale çiçeğinin taç yapraklarını süslemek için, çintamâniye sıklıkla eşlik eden dalga motifiyle birlikte yer alır. Benekler, üçgen oluşturacak pozisyonda, fakat sadece noktalar halinde belirtilmiştir. Şimşek, bulut, dudak, kaplan postu ve stilize ejderha[133] gibi adlarla da anılan **dalga** motifi, bu laleyi süsleyen çintamâni dışında, bitkisel süslemeye sahip tek eksende gelişen iki diğer kompozisyonda da

[130] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 169; S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 213; H., Özönder, *a.g.e.*, s. 31; Ş., Akalın Eryavuz, "Çintemani'nin Kökeni ve 16. Yüzyıl Osmanlı Sanatındaki Yansımaları", *16. Yüzyıl Osmanlı Kültür ve Sanatı, 11-12 Nisan 2001, Sempozyum Bildirileri*, İstanbul 2004, s. 129-144; G., Paquin, "Çintamani", *Halı*, S. 64, 1992, s. 109-119, 143-144.

[131] "Pars beneği" ya da "Timuçin damgası" adıyla da anılır. Ş., Akalın Eryavuz, *a.g.m.*, s. 129'da motife "çintamâni" terimini, görünüşünden dolayı, batılı araştırmacıların yakıştırdığını ve ilk kez Bode ve Kühnel'in kullandığını belirtmiştir.

[132] S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 203; Ş., Akalın Eryavuz, *a.g.m.*, s. 134.

[133] [133] İ.A., Birol – Ç., Derman, *a.g.e.*, s. 169; S., Turan-Bakır, *a.g.e.*, s. 213; H., Özönder, *a.g.e.*, s. 31; Ş., Akalın Eryavuz, *a.g.m.*, İstanbul 2004, s. 129.

kullanılmıştır. Birinde, tam ortasına yerleştirilmiş küçük bir palmetle bordür düzenlemesini meydana getirirken, diğer kompozisyonda, natüralist üsluptaki çiçeklerin yerleştirilme düzenlerine göre, karoyu bölümleyen ayırma motifi görevi görmektedir.

Cilt sanatının en önemli öğelerinden olan **şemse**, 16. yüzyıl çini süslemelerinde de sık rastlanan bir motiftir. Rüstem Paşa Camii çinilerinde, az sayıda da olsa, her şemadaki desende salbekli ve salbeksiz olarak yer alır. Dolgularında bulut ve rûmiler kullanılmıştır. Salbeklerinin basit palmetler şeklinde çizildiği görülür. Mihrap nişi süslemesindeki ağacın tepesine yerleştirilen şemsenin salbekleri, biri ortabağ, diğeri palmet şeklinde farklıdır. Ortabağ ile birleştiği bahar ağacını kuşatan dilimli kuşak, ağaca büyük bir şemse formu kazandırarak, özel bir düzenlemeyle karşımıza çıkar. Bu düzenlemeyi en üstten taçlandıran salbekli şemse, aynı zamanda şemse formundaki ağaç için de salbek görünümünde olmuştur. Kuzey duvarda taçkapıyı çevreleyen çini süslemelerinde karşımıza çıkan, ayırma rûmilerle oluşturulmuş bir düzenleme, iki ucuna yerleştirilmiş palmetlerle şemse formu kazanarak, bu motifler için değişik bir örnek meydana getirmiştir. Yine aynı çini kompozisyonunun bir diğer elemanı, içi bahar çiçekleriyle dolgulanmış salbekli bir şemse, hatlarını meydana getiren kuşağın iki yandan uzatılarak lale formu kazanmasıyla dikkati çeker.

Şu ana kadar saydığımız bitkisel ve soyut formların yanında çini süslemelerde cansız objeler de çiçeklerin çıkış noktası olarak yer almaktadır. Cevdet Çulpan'a göre eski çağlardan beri kutsal kabul edilen su gibi, suyu barındıran kap

olarak aynı inancın sembolü haline gelmiş **vazo**[134], Rüstem Paşa Camii çinileri içinde, mihrap nişi süslemelerinde karşımıza çıkar. Benzer örneklerinde sıkça görüldüğü gibi rûmi dalı formuna sahip çift kulpu, ince uzun bir boynu, aşağıya doğru daralan bir gövdesi ve üçgen formlu dip kısmı vardır. Gövde ve boyun kısmı rûmi ve palmetlerle, dip kısmı ise bahar çiçekleriyle dolgulanmıştır. Diğer bir kap öğesi olarak, kuzeybatı müezzin mahfilinde gördüğümüz örnek, çanak formundadır; fakat yapıya özgün olmadığı açık olan bu çini parçasındaki öğelere, caminin süsleme tasarımları arasında yer vermek/saymak çok doğru olmayacaktır. Vazodan başka, son cemaat yeri bahar ağaçlı panosunda, düzenlemenin iki yanına simetrik olmadan yerleştirilen **taş/kaya** motifleri, natüralist üsluptaki kompozisyonda, bitkilerin çıkış noktası olarak kullanılan obje görevi görmektedir.

Çinilerin yapıda kullanım alanlarının genişliğine de bağlı olarak, yapıldığı dönem itibariyle iki önemli süsleme üslubunun aynı anda görülmesi motiflerdeki bu zenginliği bir ölçüde açıklayıcıdır.

Rüstem Paşa Camii'nin zengin motif repertuarını ortaya koyan, tasarımlarını incelediğimiz süsleme unsurlarıyla, tek ve iki eksende gelişen, sonsuz ya da kapalı düzenleme meydana getiren kompozisyonlar farklı yöntemlerle oluşturulabilirler.

Ulama kompozisyon olarak tanımlanan sonsuza giden düzenlemeler, yapıda en sık karşılaştığımız kompozisyon türleridir. Motiflerin belirli bir düzende

[134] C., Çulpan, S*erviler*, C. II, İstanbul 1931, s. 153.

karolar üzerindeki yerleştirilmeleri ve tekrar ettirilmelerine göre ortaya çıkan bu kompozisyonlar, çini sanatçısının isteğine göre çok çeşitli türler ortaya koyabilir. Rüstem Paşa Camii çinileri içerisinde karşımıza çıkan örnekleri aşağıdaki şekilde gruplamaya çalıştık.

Motiflerin süsleme alanı üzerine eşit aralıklarla diyagonal, düşey ve/veya yatay olarak yerleştirilmesiyle meydana gelen kompozisyonlarda 9 farklı örnek görülür. İki eksende gelişen şemaya sahip bu tür kompozisyonlarda motifler tek bir karo parçası üzerine yerleştirilir. Aynı süslemeye sahip tek karo, enine veya boyuna tekrar ettirilerek kompozisyon ulanır. Motiflerin karo üzerine yerleştirilişi üç şekildedir: a) Karonun merkezinde bir motif veya motif grubu – dört köşede çeyrek birer motif – yan kenarlarda yarımşar birer motif; ulanan kompozisyonun bütünleşebilmesi, en az dört karonun bir araya gelmesiyle gerçekleşir (1-5). b) Merkezde bir motif veya motif grubu – köşelerde çeyrek motif; yine ulanan kompozisyonun bütünleşebilmesi, en az dört karonun bir araya gelmesiyle gerçekleşir (6-7). c) Süreklilik içinde enine ve boyuna nöbetleşe tekrar ettirilen iki farklı motif; kompozisyon tek karo üzerinde bütünüyle görülebilir (8-9).

Tek karo üzerinde, karonun kenarlarına yerleştirilmiş yarım motifler ve tekrar ettirilen karolarda bu motiflerin birbirlerine dairesel hareketle bağlanmasıyla meydana gelen, merkezi olmayan kompozisyonlar 6 tanedir. Bu düzenlemeler de iki eksende gelişen kompozisyon şemasına sahiptirler. Tek karo üzerinde motifler, karonun kenarlarına yarım, ortasına bütün halde konulur. Dairesel hareket gösteren dallar, motiflerin yönlerine uygun şekilde kıvrılarak motifleri birleştirir. Örneklerin

üçünde, ortada yer alan motifler dal kıvrımının sonunu teşkil ederken (10-12), diğer üç örnekte dairesel hareketin devamıdır (13-15). Karolar enine ve boyuna tekrar ettirilirken, üzerlerindeki süsleme, dal kıvrımının ve motiflerin yönlerine uygun olarak, simetrik şekilde ulanır. Motiflerin tamamının bütün olarak görülebilmesi, en az altı karonun bir araya gelmesiyle gerçekleşir.

Aynı düzenlemeyle fakat bu kez belirli bir merkez meydana getiren, kompozisyonlar, 10 farklı türle karşılaştığımız en kalabalık kompozisyon örneğidir. İki eksende gelişen şemadaki bu düzenlemelere sahip süslemelerde motiflerin yerleştirilişi ve onları birleştiren kıvrım dalların hareketleri kompozisyonlarda merkezî kuruluş oluşmasını sağlar. Rüstem Paşa Camii çinilerinde, bu gruptan tekli, ikili ve üçlü merkeze sahip olanlar görülür. Bu kompozisyonlarda, merkezi penç motifi teşkil eder ve kıvrım dalların harekete çıkış ve bitiş noktası olurlar. Motifler karolara üç düzenlemeyle yerleştirilir: a) Merkezi, karonun diyagonal köşelerine birleşen düzenleme; ulanan kompozisyonun bütünleşmesi, en az sekiz karonun bir araya gelmesiyle oluşur (iki merkezli 15-16, üç merkezli 17); b) Merkezi, karonun ortasında ve dört köşesinde birleşen düzenleme; ulanan kompozisyon en az dört karonun bir araya gelmesiyle ortaya çıkar (iki merkezli 18-22, üç merkezli 23); c) Çark-ı felek harekete sahip tek merkezli düzen; tek karo üzerinde kompozisyon ulaması bütün olarak görülebilir (24). İlk iki düzenlemede, merkezî pençlerin etraflarında simetrik olarak yer alan diğer motifler, yönelişlerine göre, bir merkezde pence taç yapraklarıyla dönükken, diyagonal konumdaki diğer merkezde çanakları dönük durumdadır.

Ana motifi veya motif grubu şemse formuna sahip ve zincir bağlantıları oluşturan kompozisyonlarda 5 örnek görülmektedir. İki eksende gelişen şemaya sahiptirler. Bu kompozisyon türünde, büyük hatâyî motifleri veya şemse formu oluşturan madalyonlar, düşey ve yatay tekrar ettirilerek ulama sağlanır. Karo üzerinde düzenleme iki şekildedir: a) Karonun merkezinde bütün – köşelerinde çeyrek motifli düzenleme (35-38); b) Karonun dörtkenarında yarım motifli düzenleme (39). Şemse şeklindeki büyük boyutlu hatâyîlerin kullanıldığı kompozisyonlarda motifler birbirlerine kalın dallarla birleşir. Şemse formu oluşturan madalyonlar iki tanedir. Birinde ortada büyük bir hatâyî – etrafını kuşatan birer lâle (37), diğerinde ortada büyük bir lâle – etrafını kuşatan birer saz yaprağı (38) şeklindedir. Örneklerin dördünde (35-37, 39) bu ana motifler birbirlerine, zincir ağı oluşturan dallarla bağlanır. Bir örnekte (38) motifler bağımsızdır, aralarında kalan boşluklar zincir ağı izlenimini oluşturacak şekilde bulut motifiyle dolguludur.

Yüzey üzerine yerleştirilişine göre enine veya boyuna gelişen kompozisyonlar 10 çeşittir ve en kalabalık ikinci grubu meydana getirirler. Tek eksende gelişen şemadaki bu düzenlemelerde ulama, motiflerin yatay veya düşey ilerlemesiyle sağlanır. Sadece düşey ya da yatay olmakla birlikte, karoların yüzey üzerine yerleştirilişine göre, bu hareket her iki şekilde de olabilir. Rüstem Paşa Camii'nde bu tür kompozisyonların, çoğunlukla, bordürlerde kullanıldığını görmekteyiz. Beş farklı düzenleme vardır: a) Tamamen düşey yönde hareket gösteren düzenlemeler (25-26); b) Tamamen yatay yönde hareket gösteren düzenleme (27); c) Yüzey üzerindeki konumuna göre hem düşey hem yatay yönde

ilerleyen düzenleme (28-30); d) İki kenarından bordürle kuşatılarak, sadece düşey yönde hareket gösteren düzenleme (34-35).

Rüstem Paşa Camii'nde **bordür** kompozisyonları, bağımsız bordür çiniler ve bir kompozisyona bağlı bordür düzenlemeleri olarak kullanılmıştır.

Bağımsız bordür çiniler kendi içinde kıvrık dallarla oluşturulan bordürler ve tepelik bordürleri şeklinde ikiye ayrılır. İki adet tepelik bordürü vardır (44-45). Tasarım olarak birbirine çok benzeyen bu iki bordür temel fark renk ve motiflerdedir. Kıvrık dallarla oluşturulan bordürlerde iki tip tasarım görürüz; belirli (bağımsız) birimlerin tekrarıyla elde edilen (46-49) ve çift ana dal üzerinde gelişen (50-52) kompozisyonlar.

Bir kompozisyona bağlı olarak düzenlenen bordürler, kemer köşeliklerinde, pandantiflerde, son cemaat yeri hat rozetlerinde, sekizgen ayaklarda, batı kapısı alınlığında ve minber köşkü panosunda ve bazı (fot) tek eksende sonsuza giden şemaya sahip kompozisyonlarda görülür. Pandantiflerdeki ve son cemaat yerindeki hat rozetlerinde, palmetlerle tasarlanmışlardır. Mahfilleri taşıyan kemerlerin köşeliklerinde gördüğümüz 2 örnekte, üç rûmi dalı üzerinde gelişen bir kompozisyon söz konusudur. Diğer bütün düzenlemeler ise, tek (fot) veya iki dal (fot) üzerinde gelişen, kıvrık dal kompozisyonlarıdır.

Kemer köşeliği dolgusu türlerine baktığımızda, tıpkı bordürlerde olduğu gibi, mimari öğeler olarak kemer köşeliklerinde kullanılan bağımsız düzenlemelerle

birlikte, bir kompozisyona bağlı düzenlenen köşelik tasarımları şeklinde düzenlendiklerini görürüz.

Mahfilleri taşıyan kemer köşeliklerinde kullanılan kapalı şemadaki kompozisyonlarda simetrik düzenlemeler tasarlanmıştır. Tamamı, merkezî bir madalyonun simetri ekseni olarak kullanılmasıyla düzenlenmiştir. İki kemer arasında kalan köşeliklerde bütün bir kompozisyon görülürken, tek kemere ait ikili köşeliklerde, kompozisyonun ikiye bölünerek kullanıldığını görürüz. Müezzin mahfilleri altında, aynı kemer köşeliklerinin arka yüzlerinde, madalyonsuz, tamamen rûmilerle yapılmış simetrik kompozisyonlar yer alır. Yine madalyonsuz fakat bulut motifleriyle yapılmış diğer bir tür, güney duvarı ikinci sıra pencereleri köşelikleridir. Her tip düzenleme bordür kompozisyonlarıyla tasarlanmıştır.

Kemer köşeliği tasarımları, başka bir kompozisyonu taçlandıran öğeler olarak ise iki tiptedir: a) Tek veya iki eksende gelişen ve sonsuza giden şemaya sahip kompozisyonları sınırlayan kemer düzenlemeleri; b) Kapalı şemaya sahip kompozisyon düzenlemesinde süsleme öğesi. Sekizgen ayaklar, son cemaat yeri mihrabiyeleri iki eksende gelişen şemaya sahip olup da kemer düzenlemeleriyle üstten sınırlanan kompozisyonlardır. Doğu ve batıda simetrik olarak, mahfil altında gördüğümüz, tek eksende gelişen şemaya sahip bir kompozisyon ile mihrap nişini iki yanından sınırlayan tek eksenli süslemeler, üstten yine kemer düzenlemesiyle sınırlanır. Pahlı köşe çinilerinde kemer düzenlemesi, kompozisyonu hem üstten hem alttan sınırlayarak farklı bir kullanım gösterir. Mihrap nişi, minber köşkü ve son

cemaat yeri ağaçlı panoları, kompozisyonun parçası olarak, üstten kemerle taçlandırılan kapalı şemaya sahip kompozisyonlardır.

Ayaklarda, bordür tasarımlarıyla meydana getirilen kemer köşeliklerinde, natüralist üslupta çiçek demetleri yer alır ve natüralist motiflerin kullanıldığı tek örneklerdir. Son cemaat yeri mihrabiyelerinde, kemer köşeliği dolguları, bulut motifleriyle yapılmıştır. Mihrap nişi, iki yanındaki bordürler ve minber köşkü panosunda yer alan köşelikler, rûmi motifleriyle; Son cemaat yeri bahar ağaçlı panosundaki kemer köşelikleri rûmi ve hatâyî-penç dalları ile dolgulanırken, pahlı köşe çinisine, sade, tek renk turkuaz kemer görülür.

Bu kemer düzenlemelerinin oluşturulma şekillerine baktığımızda, ayaklar ve minber köşkü panosunda bordür düzenlemeleriyle yapıldıklarını görürüz. Diğer bütün kemer düzenlemeleri, renkli kuşaklarla oluşturulmuştur.

Farklı bir köşelik dolgusu uygulamasını, güney duvarında, sivri kemerli ikinci kademe pencereleri köşeliklerinde görmekteyiz. Burada ince bir bordürle sınırlanan üçgen parçalar bulut dolguludur.

Pencereler, doğu kapısı, minber ve mihrap, **alınlık** çini kullanılan mimari öğelerdir. Sahın pencereleri ve mihrap duvarı üst sıra pencereleri alınlıksızdır. Sadece doğu kapısı alınlığı kemerli formdadır ve bitkisel süslemeye sahiptir. Minber çini pansounda kullanılan alınlık ise üçgendir. Diğerlerinin tamamı yatay dikdörtgen hat kompozisyonlarıdır. Yazılardan arta kalan boşluklarda bağımsız bitkisel motifler

yer alır. Son cemaat yeri pencereleri ile mihrap alınlıkları beyaz zemin üzerine kobalt yazıyla, diğer pencere alınlıklarının tamamı kobalt zemin üzerine beyaz yazıyladır. İnce birer cetvelle kuşatılan bu panolardan sadece mihrap alınlığı kartuş içerisine alınmıştır. Alınlıklar, hat kuşağı meydana getirecek düzende, sıralı şekilde yerleştirilmiştir. Âyet, hadis ve dualaların yazılı olduğu bu yazı kuşağı, kuzey duvarda, en batıda yer alan mahfil penceresinden başlayarak, batı-güney-doğu cepheleri dolanıp kuzey duvarın en doğusunda yer alan mahfil penceresi alınlığıyla tamamlanır. Hangi âyetin nerede kullanıldığına baktığımızda, yalnızca mihrap alınlığında Âl-i İmrân sûresinin 37. âyetinin, içinde *mihrab* kelimesinin yer almasından dolayı tercih edildiğini söyleyebiliriz. Diğer âyetler için yer seçimi konusunda herhangi bir yorum yapmak mümkün değildir[135]. Devşirme olan bani Rüstem Paşa'nın inancını vurgulamak amacıyla bir hadis ve dünya-ahiret mutluluğu için edilen dualar, bu yazı hattında yerini almıştır[136]. Yazıların tamamı celî sülüstür.

[135] Âyetlerin yerleri için durum böyleyken, kullanılan âyet seçimleri için Murat Sülün açıklamalar getirmiştir. Bunlar: Yûsuf 12/101 için, daha çok hükümdar veya devlet yönetimindeki kişilerin yapılarında rastlanmaktadır. Dolayısıyla Rüstem Paşa'nın yaptırdığı bir camide de görülmesi olağandır, M., SÜLÜN, *a.g.e.*, s. 40. Bakara 2/201, dünyada iyiyilk/güzellik sahibi olmayı başarmış Rüstem Paşa'nın ahirette de "iyilik" istemesi olarak yorumlanmıştır, M., SÜLÜN, *a.g.e.,* s. 44. Okunan ya da yazılan Kuran pasajlarından sonra okunması/yazılması gelenek haline gelmiş olan Sâffât sûresinin 180-82. âyetleri, mahfil pencereleri alınlıklarında oluşan yazı kuşağının sonu olması dolayısıyla burada yer almıştır, M., SÜLÜN, *a.g.e.,* s. 46.

[136] M., SÜLÜN, *a.g.e.,* s. 55.

Kemerli kapı alınlığında görülen süslemede hatâyîler ve saz yaprakları kullanılmıştır[137]. Kompozisyona dâhil edilmiş bordürle kuşatma, yalnızca bu kapı alınlığında görülür.

Minber panosunu üstten taçlandıran üçgen çini alınlık, tek renk sırlı turkuaz çini olmasıyla dikkati çeker. İki adet dik üçgen parçadan meydana gelen bu çini, süsleme tekniğiyle camideki diğer bütün çini kaplamadan farklıdır. Üzerindeki "Allah" yazısı izi, geçmişte altın yaldız ile hat süslemeye sahip olabileceğini göstermektedir. Nitekim mevcut iz, bilinen diğer altın yaldızlı çini bozulmalarında olduğu gibidir[138].

Mihrap ve mihrabiye nişleri düzenlemelerinde iki tür kompozisyon uygulaması görürüz. Mihrapta, kemerli düzenlemeye sahip kapalı kompozisyon şeması, mihrabiyelerde ise yine kemerli düzenlemeye sahip iki eksende sonsuza giden kompozisyon şeması. Her iki örnek, söz konusu düzenlemelere sahip diğer kompozisyon örnekleriyle birlikte açıklandığı için burada tekrar etmeye gerek görülmemektedir.

Dört farklı kompozisyonun ikişer olarak kullanıldığı **pandantif çinilerinde** üç tür düzenleme bir arada kullanılmıştır; hat düzenlemeli madalyonlar, bitkisel – bulut süslemeli üçgen köşelikler ve onları bütün olarak kuşatan bitkisel süslemeli

[137] S., TURAN BAKIR, *a.g.e.*, s. 255'te bitkisel süslemeli alınlıklarda hatâyî üslubunda süslemelerin öncelikli olduğunu, bulut, rûmi, şemse gibi motiflerle de kullanılabildiğini tespit etmiştir. Buradaki alınlıkta, çeşitli hatâyîlere, saz yapraklarının eşlik ettiğini görürüz.

[138] Bursa yeşil, çinili köşk, topkapı sarayı sünnet odası yaldızlı çinileri, vd.

bordürler. Bordürler tek ve iki dal üzerinde gelişen düzenleme gösterirler. Madalyonların kendileri de, ters – düz yerleştirilmiş palmetlerden oluşan ince bir bordürle kuşatılır. Köşe dolguları, madalyon ekseninde simetriktir. Üçünde kıvrım dallarla, birinde bulut motifleriyle kapalı düzen oluşturulmuştur. “Allah” ve “Ali” yazılı madalyonlara sahip pandantiflerin üçgen köşeliklerinde yer alan bitkisel süslemede, sıklıkla görmediğimiz şekilde, rûmi ve penç çiçeklerinin, aynı dal üzerinde kullanımı söz konusudur.

4) RENKLER

16. yüzyıl çinilerinin genel karakteristiği olan, kobalt mavisi, turkuaz, kırmızı, yeşil ve siyah, Rüstem Paşa Camii çinilerinde de görülen renklerdir. Özgün olan bir kompozisyon ve sonradan eklenen geç dönem çinileri dışında bütün kompozisyonlarda bu renkler bir arada kullanılmıştır. İki örnekte patlıcan moru da göze çarpar. Zeminin boş bırakılmasıyla beyaz renk de motif tasarımlarında yerini alır.

Siyah renk cami çinilerinde yalnızca konturlarda görülür. Tamamı incedir ve kimi durumlarda yeşilimsi siyahtır.

Kobalt mavisi açık ve koyu tonlarıyla, her tür motifte görülen en yaygın renktir. Beyaz zeminli kompozisyonlarda motiflerin rengiyken, diğer kompozisyonlarda doğrudan zemin rengi olarak kullanılmıştır. Açık ve koyu kobaltın bir arada olduğu motiflerde koyu ton kontur, açık ton motif dolgusudur. Hatayi, penç,

gonca motiflerinde görülen bu uygulamada dıştaki ince siyah, içte kalın koyu kobalt kontur kullanılır. Motif dolgusunda açık kobalt üzerine koyu kobalt taramalar ve noktalamalar yapılmıştır.

Turkuaz çinilerde görülen yaygın renklerden bir diğeridir. Kobalt gibi her türlü motifte yer alır. Motiflerden başka zemin rengi olarak ve cetvellerde de turkuaz kullanılmıştır. Çoğunlukla açık mavi tonlarında yakın bir turkuazın yaygın olduğunu görmemize karşın, bazı örneklerde oldukça yeşilimsi görüntüye sahiptir. Fakat yeşille karıştırılmaması gerekir.

Yeşil renk camide az gördüğümüz renklerdendir. Az sayıdaki örnekte yaprak motiflerinde kullanılmıştır. Mahfilleri taşıyan kemer köşeliklerindeki madalyonlarda, mihrap duvarı ikinci kademe pencerelerin köşeliklerinin bordürlerinde karşımıza çıkar.

Kırmızı, 16. yüzyıl çini süslemelerinde sahip olduğu öneme paralel olarak, Rüstem Paşa Camii çinilerinde de en güzel kullanımlarıyla yerini almıştır. Geç dönemde yerleştirilen çiniler ile özgün olan bir kompozisyon dışında, bütün kompozisyonlarda ve her türlü motifte kullanılmıştır. Boyanın yapısı gereği kabarık kullanılan renk, havalı boyama tekniğiyle[139] uygulanmıştır.

[139] S., TURAN BAKIR, *a.g.e.*, s. 269, havalı boyama tekniği, motif kırmızı ile boyanırken, diğer motiflerle arasında ince beyaz boşluk bırakılmasıdır. Kırmızı için gerekli olan bu teknik diğer renklerle de uygulanabilir; diğer renklerde, büyük ve çok parçalı motiflerde, aynı renge sahip farklı düzenlemelerin boyanmasında görülür.

Patlıcan moru, minber köşkü ve son cemaat yeri ağaçlı panolarında, ağaç gövdelerinin rengi olarak kullanılmıştır. Kobalt zemin üzerine uygulanması, renge kahverengi izlenimi vererek, natüralist üsluplu bu kompozisyonlarda uygun olmuştur[140].

Kompozisyonlarda renk kullanımlarında planlı bir yol izlenerek, renk dağılımında denge sağlandığı görülür. Zemin rengi çoğunlukla beyazdır. Kapalı alan meydana getiren motiflerde, bu kapalı alanın farklı renkle boyanması da söz konusudur. Çini kaplı alanın önemini, ya da mimari yüzeyin niteliğini vurgulamak amacıyla beyaz zeminli kompozisyonların, kobalt zeminli bordürlerle çevrelendiği görülür. Bordürler dışında kobalt, hat panoları, ağaçlı panolar ve pandantifler olmak üzere, özel kompozisyonlarda zemin rengi olmuştur. Aynı şekilde turkuazı zemin rengi olarak bordürlerde görürüz. Son cemaat yeri ağaçlı panosunun kemer köşeliğinde de zemin rengi turkuaz olarak, kobalt zeminli ana kompozisyonu taçlandırır.

Bordürlerde kullanılan zeminden farklı renkte cetveller, bordürün yer aldığı kompozisyonda, iki zemini birbirinden ayırmak ve kompozisyona zenginlik katmak için kullanılabilir. Motiflerin bölümlerinde, farklı renklerin kullanılmasına özen

[140] Natüralist üslup için ağaç gövdesinin patlıcan moru olması ilk bakışta tuhaf gelebilir. Gülbenkyan Müzesi'nde yer alan iki örnekte (S., TURAN BAKIR, *a.g.e.*, s. 28-29, 60.), ağaç gövdelerinin kahverengi olduğunu görürüz. Bu örneklerde desen beyaz zemin üzerinedir. Aynı tonda bir kahverenginin, Rüstem Paşa Camii örneklerinde kobalt zemin üzerine uygulanması, renkleri boğacağı için, düşünülemez. Dolayısıyla, daha açık olan patlıcan moru, özellikle seçilmiş gibidir.

gösterilmesi, mavi tonlarının hâkim olduğu kompozisyonlara hareket ve zenginlik katmıştır[141].

Mihrap duvarı camilerin en önemli duvarıdır ve süslemesine ayrı bir önem verilir. Burada, üç duvarda çinilerin ağırlıklı olarak kobalt tonlarına sahip olduğunu görürüz. Mihrap duvarında ise kırmızı hâkim renktir. Diğer üç duvarın mavi tonları, bu kırmızı duvarı vurgulayarak önemini ortaya koymuştur. Kendi içinde cami mimarisinin en önemli iki elemanını barındıran duvarda, kırmızı renkli büyük rozetlerin kullanıldığı kompozisyondaki çiniler, geniş alanı kaplayarak, kobalt rengin ağırlıkta olduğu mihrap ve minber köşkü çinilerini ön plana çıkarmıştır.

B) KALEMİŞİ, AHŞAP, TAŞ, ALÇI SÜSLEMELER

Çinilerden sonra Rüstem Paşa Camii'nde en yoğun görülen süsleme türü kalemişidir. Son cemaat yeri kubbeleri, ana kubbe, yarım kubbeler, mahfil örtüleri, müezzin mahfilleri altı, minber külâhı, hünkâr mahfili konsolları ve gergiler kalemişi ile süslenmiştir.

Son cemaat yeri kubbeler, ana kubbe, yarım kubbeler, çini örtüyü en üstten bütün yapı boyunca sınırlayan üçlü bordür kuşağında, mahfil tonozları ve sahın

[141] Bazı kompozisyonlarda, birtakım motiflerin boyamalarının eksik kaldığını görürüz. Bu eksik renkli motiflerin, kompozisyonda oluşturduğu boşluk hissi, kompozisyondaki akıcılığı olumsuz etkilemektedir. Bu kadar geniş alanı kaplayan çinilerde, renk çeşitliliğiyle denge sağlanması estetik açıdan önem arzetmektedir.

tavanlarında sıva üstü kalemişi tekniği, Horasan harçlı sıva üzerine[142] uygulanmıştır. Müezzin mahfilleri altında ve minber külâhında ahşap üzerine kalemişi tekniği görülür. Taş üstüne kalemişi hünkâr mahfili konsolları ile kubbe eteğinde, maden üzeri kalemişi süsleme ise metal gergilerde karşımıza çıkar.

Palmet, rûmi, hatâyî, penç, akant yaprakları, yıldızlar, şemseler, hat kuşakları, zencirekler, geometrik motifler, tığlar, soyut bitkisel formlar, asma yaprakları ve üzüm dalları sıva üzerine kalemişi süslemelerinde kullanılan motiflerdir.

Kubbe merkezlerinde geometrik kompozisyon etrafında gelişen, kuşak katmanlarıyla süsleme yapılmıştır. Son cemaat yeri yan kubbelerinde yıldız kompozisyonlu merkezden dışa doğru zencirek, palmet-rûmi ve en dışta dendanlı hat üzerinde tığ kuşağı olarak üç kademelidir. Orta kubbede ise, merkezi yıldız kompozisyon daha geniş tutularak, zencirek kuşağı kaldırılmış, iki kademeli kuşak hattı uygulanmıştır. Harim kubbesinde merkezi düzenleme kabara etrafında dört kuşakla oluşur. Sırasıyla en içte geometrik, onun etrafında hat, sonra palmet-rûmi ve en dışta dendanlı hat üzerinde tığ kuşağı yer alır. Merkezden kubbe eteğine doğru iki rozet kuşağıyla birlikte ana kubbe merkez düzenlemesi genişletilir. Yarım kubbelerde ise merkezi kompozisyon üç kademelidir. İçte palmet-rûmi düzenlemesi, onun etrafında zencirek kuşağı ve en dışta da dendanlı tığ hattı yer alır. Kubbe eteklerinde bitkisel bordürler kullanılmıştır. Son cemaat yeri yan kubbelerinde basit yapraklı bir dal bu bordürü meydana getirirken, orta kubbede ise palmet-rûmi

[142] B., ERÇAĞ, *a.g.m.*, s. 73.

birleşenli ikili dal uzantılarının tekrarıyla yapılan bordür yer almaktadır. Harim ana kubbe eteğinde üç kademeli düzenleme görülür: Kubbe eteği alt bordürü, bunun üzerinde pencere sırası ve pencere sırasını merkezi düzenlemeden ayıran üst bordür. Alt bordür bitkisel süslemelidir. Pencere açıklıkları etrafı, bitkisel ve zencirek bordürlerle kuşatılırken, iç yüzeyinde palmet-rûmi düzenlemesi görülür. Üst kuşak, tığların tepelik bordürü şeklinde kullanılmasıyla oluşturulmuştur. Yarım kubbelerde kubbe eteği süslemesizdir, fakat bütün yapıyı dolanan taş üstüne kalemişi süslemeli kuşak, yarım kubbeler için etek süslemesi teşkil eder. Kubbe süslemelerinde kullanılan renkler, siyah, kahverengi, sarı ve kırmızıdır. Motif detaylarında soluk/grimsi yeşil görülür.

Doğu ve batıda simetrik olan sahın tavanlarındaki kalemişi süsleme, basit bir merkezi motif etrafında, çerçeveler şeklinde uygulanmıştır. Kobalt renkli daire formunun içinde zeminin boş bırakılmasıyla oluşturulan merkezi motif hem bu yalın haliyle, hem de iki yanına palmet motifinin salbek gibi yerleştirilmesiyle şemse olarak kullanılmıştır. Geniş alanlı tavan yüzeylerinde beş kuşak, dar alanlı kemer karınlarında ise tek kuşak bu merkezi motifleri çevreler. İnce çizgisel bir hat, kalın düz bir kuşak ve asma yaprağı-üzüm salkımı dalından oluşturulan üç tip kuşak kullanılır. Sahın duvarlarında kalemişi, çini kaplama üzerinde kalan boşluklarda akant yaprakları ve soyut bitkisel motif kuşaklarıyla yapılmıştır. Kemer köşeliklerinde rozetler kullanılır. Doğu sahnın en kuzeyde yer alan duvarı üzerinde bu düzenlemenin yerini hat süsleme alır. Müezzin mahfileri altında yer alan pencere açıklıklarının kemer karınlarında, sahınlarda görülen düzenlemelerin aynısı vardır. Bunlardan doğuda yer alanında, usta kitabesi dikkati çeker.

Mahfil tonozlarında kalemişi süsleme, sahınlarda olduğu gibi, doğu ve batıda simetriktir. Aynalı tonozlarda, iki tür süsleme düzeni görülür. Birinde tonoz hatları, biri geometrik diğer bitkisel olan, iki sıra kuşakla vurgulanmaktadır. Tonoz aynaları yıldız kompozisyonlarına sahiptir. Diğer aynalı tonozda tonoz aynası üzerinde salbekli şemse motifi yer alır. etrafı, tonoz aynası hattı üzerinde yer alan dört kuşakla çevrilidir. İçte çizgisel bir hat ve geometrik motifli kuşak, dışta geometik motifli kuşak ve lâle kuşağı şeklinde sıralanır. Lâle ve geometrik motifli kuşaklar, tonoz eteklerinde tekrar ettirilmiştir. Tonozun altında dolanan geniş kuşak bitkisel bordürle doldurulurken, altında yer alan kemer köşelikleri yine geometrik motifli kuşakla çerçevelenir.

Sahın tavanlarında kobalt ağırlıklı renk iken, mahfil tonozlarında kırmızı ve altın sarısı kullanılmıştır. Motif ve kompozisyonların karakterisitkleri geç dönem özelliği göstermektedir. Usta kitabesinde yer alan H.1175/M.1762-63 tarihi bu kanıyı destekler. Depremden dolayı yıkılıp, 18. yüzyılda yeniden inşa edildiği bilinen ana kubbedeki kalemişleri de dolayısıyla özgün değildir[143]. Yarım kubbelerde görülen süslemeler, ana kubbeyle paralellikler göstermekte olduğundan onların özgünlüğüne de şüpheyle yaklaşılabilir.

[143] B., ERÇAĞ, *a.g.t.*, s. 280'de, kubbedeki kalemişi kompozisyonu üzerinde yaptıkları incelemede, mevcut boyanın altında "klasik dönem" süslemesi bulduklarını belirtir ve raspayla bugün gördüğümüz süslemenin ortaya çıkarıldığından bahseder. Fakat, kubbenin kendisinin tamamen yıkıldığını düşünürsek, söz konusu süslemelerin özgün olması düşünülemez.

Palmet, rûmi, bulut, hatâyî, penç, gonca, lâle, nar, ortabağ, yıldız ve zencirek, ahşap üstü kalemişi süslemelerde karşımıza çıkan motiflerdir. Müezzin mahfilleri tavanlarıyla, kuzey duvarı büyük pencerelerin tavanlarında, 16. yüzyıl klasik üslubunda kalemişi süslemeler görüldüğü ahşap yüzeylerdir. Çakma ve yapıştırma kündekâri tekniğiyle hazırlanan müezzin mahfilleri tavanlarında yıldız ve bulut merkezi motif olmuş, onların etrafında gelişen süslemelerde natüralist ve hatâyî üsluplu bitkisel motifler birlikte kullanılmıştır. Altın, kırmızı ve kahverengi, siyah zemin üzerine kullanılmıştır.

Pencere tavanları, kitap cildi düzeninde, merkezi salbekli şemse oluşturur. Hatâyî üsluplu motifler ve bulutlar, palmet ve rûmilerle birlikte kullanılır. Zemin rengi ana kompozisyonda kırmızı, şemse ve köşebentlerde siyahtır. Motiflerde kullanılan altın, kırmızı ve kahverengi renklere burada kobalt ve soluk/yeşilimsi bir mavi eklenir.

Minber külâhında, yine siyah zemin, altın ve kırmızı desen rengi olmuştur. Kemer, şemse, palmet, baklava dilimleri ve zencirekler kullanılan motiflerdir.

Hünkâr mahfili konsollarında ve kubbe eteğinde görülen taş üzerine kalmişi süslemelerde bitkisel motifler ağırlıklı kullanılmıştır. Konsollarda palmet-rûmi kompozisyonları, açık mavi ve kırmızı renklerledir. Mahfil altı yüzeylerde salbekli şemse formu etrafı bulutlarla dolgulanır. Konsol yan yüzleirnde rûmi dalları, kırmızı ve açık mavi zemin üzerinedir. Konsol ön yüzleri ise, bu düzenlemelerden farklı olarak, altın zemin üzerine natüralist çiçeklerle süslenmiştir.

Kubbe eteğinde yer alan kuşakta, süslemede zemin siyah boyanarak, motifler zeminin boş bırakılmasıyla meydana gelmiştir. Hatâyî çiçeklerinden teşkil, tek dal sırası üzerinde gelişen kompozisyon görülür. Bunun üzerinde zencirek motifli ikinci bir kuşak daha ince olarak kullanılmıştır.

Gergiler üzerinde görülen rûmi ve şemse motifli kompozisyon, camide görülen tek metal üzerine kalmeişi süslemedir. Zemin kırmızı, süsleme turuncu, açık mavi, koyu mavi ve açık sarıdır. Ön ve arka yüzlerinde şemse-rûmi deseni kullanılırken, alt yüzlerinde zencirek motifi yer almaktadır.

Çinilerden arta kalan yüzeyler bu şekilde kalmeişleriyle doldurulmuştur. 1995'teki restorasyon öncesi fotoğraflarına baktığımızda, bugün boş olan duvar yüzeylerinin tamamında 19. yüzyıl kalemişleri olduğunu görürüz. Ana kubbe ve yarım kubbelerde de farklı kompozisyonlar söz konusuydu. Bu süslemeler tamamen silinmiştir.

Ahşap süsleme camide kapı ve pencere kanatları ile vaaz kürsüsü, dolap kapaklarında görülür[144]. Büyük ölçüde yenilendiği anlaşılan ahşap eserlerde, sadece kuzey kapısı kanatları ile vaaz kürsüsünün özgün olduğu kesin olarak söylenebilir. Dolap kapakları ile kuzey duvarında yer alan büyük pencere kanatları için kesin olarak özgün oldukları söylenemese de, üzerlerinde yer alan kalemişi süslemeli

[144] Yakın tarihlerde üretildiği aşikâr olan minare kapısı değerlendirme kapsamı içerisine alınmayacaktır.

parçalar, tamamen yenilenmiş olma olasılıklarını şüpheye düşürür. Kapı ve pencere kanatları ile dolap kanatları çift, kuzey duvarı büyük pencereleri, ikili katlanır çift kanatlara sahiptir.

Kapı ve pencere kanatları ile dolap kapaklarının tamamı kündekâri tekniğiyle üretilmiştir. Üç panolu olan vaaz kürsüsünde, orta panolar kündekâri, üst ve alt panolar çıtaların birleştirilmesiyle meydana getirilmesiyle yapılmış kafes oyma tekniğindedir.

Kuzey cephe büyük pencerelerinin kanatları haricinde, bütün kapı ve pencere kanatları ile dolap kapakları üç panolu şemaya sahiptir. Kuzey kapı kanatları, dolap kapakları ve sahın pencere kanatlarında üst ve alt panolar yatay dikdörtgen, orta panolar düşey dikdörtgendir. Bu şemaya sahip kanatları Anadolu'da 13. yüzyıldan itibaren görülmeye başlar[145]. Üst ve orta panoları aynı olmakla birlikte, batı kapı kanatlarında alt pano kareye yakın dikdörtgen, doğu kapı kanatlarında karedir. Mahfil kapıları ve pencere kanatlarında da, doğu kapı kanatlarında olduğu gibi üst panolar yatay, orta panolar düşey dikdörtgen, alt panolar ise karedir. Kuzey duvarı büyük pencere kanatları, beş panolu şemalarıyla sıra dışı bir örnektir. Üst ve alt panolar yatay dikdörtgen, orta üç pano düşey dikdörtgendir.

[145] R., BOZER, *15. Yüzyılın Ortasına Kadar Anadolu Türk Sanatında Ahşap Kapılar*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi (Sanat Tarihi) Anabilim Dalı, Ankara 1992, s. 285-286; "Süleymaniye'nin Ahşapları", *Bir Şaheser Süleymaniye külliyesi*, Ed. Selçuk Mülayim, Ankara 2007, s. 331.

Süslemeler tamamen ön yüzdedir ve kanatlarda simetriktir. Serenler süslemesiz, kayıtlarda kabara izleri seçilebilmektedir. Alt ve üst başlıklarda metal akşamlarla süsleme yapılmıştır. Pencere kanatlarının ile dolap kapaklarının tamamında üst panolar süslemesiz, orta ve alt panolar ise geometrik süslemelidir. Sahın pencerelerinde bu geometrik süslemeler yıldız kompozisyonlarıyken, mahfil pencerelerinde yatay ve düşey dikdörtgen parçalarladır. Dolap kapaklarında da yıldız kompozisyonlar vardır ve merkezi parçalarının üzerinde kalemişi süsleme görülür. Aynı şekilde kuzey duvarı büyük pencere kanatlarında da merkezi parçalar üzerinde palmet ve rûmi motifli kalemişi süsleme yer alır. Biniler sade ve süslemesizdir.

Oyma, kakma ve tarsi teknikleri sadece kuzey kapı kanatlarında görülür. Orta ve alt panolarda oyma ve kakma, üst panoda ise sadece kakma tekniğinde süsleme yapılmıştır. Tarsi, panoları çevreleyen ince bordürler ve kapı binisi üzerinde görülür. Binide tarsinin yanı sıra kakma süsleme de vardır. Orta ve alt panolarda, geometrik düzenleme yıldız kompozisyonlarıyla yapılmıştır. Orta panoda, Sinan yapılarında yaygın olduğu üzere kündekâri tekniğinde kabara kullanılmış, üzeri kakma tekniğiyle süslenmiştir. Üst panoda meander bordürü içerisinde hat panosu yer alır. Kapının metal aksamları rûmi ve palmet süslemelidir.

Vaaz kürsüsünde, orta panoda yıldız kompozisyonla oluşturulan geometrik süslemede parçaların tamamı kakmalıdır. Üst ve alt panolarda kafes oyma, iki renkli çıtalarla yapılarak geometrik düzen hareketlendirilmiştir. Ayaklar arasında oluşturulan kemer düzenlemesi, tarsi süslemeye sahiptir.

V) SONUÇ

"Mimar Sinan'ın Çinili Bir Eseri: Eminönü Rüstem Paşa Cami" adlı bu tez çalışması, 1560-61 yıllarında yapımı tamamlanan, Kanuni Sultan Süleyman'ın sadrazamı ve damadı Rüstem Paşa tarafından Mimar Koca Sinan'a yaptırılan Eminönü'nde kendi adıyla anılan camisinin çini süslemeleri üzerine gözlem ve değerlendirmelere dayanmaktadır. Yapılan çalışma sonucunda yapıda 77 farklı kompozisyon türü görülmüştür[146]. Bunlardan 5'i Kütahya çinisidir ve yapıya özgün değil, sonradan eklenmiştir.

Son cemaat yeri duvarları ve harimde kubbe kasnağına kadar kullanılan çini kaplamalarda kısmen simetri görülmektedir. Özellikle mihrap duvarı, simetrinin en özenli kullanıldığı yerdir. Yazı panoları, pandantif çinileri, mihrap ve mihrabiye nişleri, son cemaat yeri ağaçlı panosu, kemer köşelikleri gibi tasarımların bulundukları yüzeyler için özel tasarlanıp üretildiği kesin olarak söylenebilirken, geniş yüzeyleri kaplayan tek ve iki eksende sonsuza giden kompozisyon tasarımları için bu söylenememektedir.

Kaplamalarda görülen akıcılığı sağlaması için kompozisyonlarda renk ve motif seçimlerine özen gösterildiği anlaşılır. Akıcılığı bozan, sonradan eklenen geç döenm Kütahya çinileridir.

[146] Bu sayı belirli bir yüzeyi kaplayan ve kompozisyonu bütün halde görülebilen çinilerin sayısıdır. Parçalar halinde, dar yüzeylerde karmaşık düzenle yerleştirilmiş, kompozisyonları anlaşılamayan çiniler bu sayıya dâhil edilmemiştir. Edilmeleri halinde sayı 100ü aşmaktadır.

Kalemişi süsleme yapıda çini kaplamalrın üst seviyesinden itibaren, örtü sisteminin en üst noktasına kadar, caminin süsleme programını tamamlar. Çoğunun özgünlüğü kuşkuludur. Ahşap süsleme ise, kuzey kapı kanatları ve vaaz kürsüsü dışında geç dönem eserleridir. Kuzey kapı kanatları, dönemin klasik üslubunu yansıtan özellikleriyle kakma ve tarsi işçiliğinin karakteristik bir örneğidir.

VI) KAYNAKÇA

Ahunbay, Zeynep, "Rüstem Paşa Camisi Restorasyonu Üzerine Gözlemler", ***Yapı,*** S. 162, İstanbul, Mayıs 1995. s. 30-32.

Akozan, Feridun, "Ölümünün 400. Yılında… Mimar Sinan'ın Hayatı Ve Kişiliği", ***Türkiyemiz***, Yıl: 18, S. 54, Şubat 1988, s. 38-56.

Altun, Ara, ***Osmanlı'da Çini Seramik Öyküsü,*** İstanbul, 1997.

Altun, Ara, "XVI. Yüzyılda Osmanlı Çini Ve Seramikleri", ***Osmanlı İmparatorluğu'nun Doruğu 16. Yüzyıl Teknolojisi,*** Ed. Kazım Çeçen, İstanbul, 1999. s. 155-171.

Aslanapa, Oktay, "Rüstempaşa Camii", ***Sanat Dünyamız,*** Yıl: 6, S. 18, İstanbul, Ocak 1980. s. 2-8.

Bektaş, Cengiz, ***Koca Sinan,*** İstanbul, 1968.

Birol, İnci A. – Derman, Çiçek, ***Türk Tezyînî San'atlarında Motifler,*** Motifs In Turkish Decorative Arts, İstanbul, 2008.

Carswell, John, ***Iznik Pottery,*** London, 1988.

Carcaradec, Marie De, ***Mural Ceramics In Turkey,*** İstanbul, 1981.

Çağman, Filiz, "Kanuni Dönemi Osmanlı Saray Sanatçıları Örgütü, Ehl-i Hiref", ***Türkiyemiz,*** Yıl: 18, S. 54, Şubat 1988, s. 11-17.

Danışman, Günhan, ***Sinan'ın Sevdikleri Sevmedikleri,*** Mimar Sinan Günü Sunuşu 9 Nisan 2007, İstanbul, 2007.

Demiriz, Yıldız, "Sinan'ın Mimarisinde Bezeme", ***Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri,*** C. I., 1988. s. 465-474.

Demiriz, Yıldız, "16. Yüzyıl Türk Süsleme Sanatında Natüralist Akımın Gelişmesi", ***Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı Ve Sanatı,*** İstanbul, 1988. s. 103-105.

Demiriz, Yıldız, "Osmanlı Keramik Ve Çini Sanatında Gül Terminolojisi Ve Tanımı", ***Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,*** İstanbul, 1996, s. 47-52.

Demirsar Arlı, Belgin – Altun, Ara, ***Anadolu Toprağının Hazinesi Çini Osmanlı Dönemi,*** İstanbul, 2008.

Denny, Walter B., "İstanbul Rüstem Paşa Camii Seramikleri", ***Sanat Dünyamız***, Yıl: 3, S. 8, İstanbul, Eylül 1976, s. 28-35.

Denny, Walter B., ***The Ceramics Of The Mosque Of Rüstem Pasha And The Environment Of The Change,*** Garland Publishing (Outstanding Dissertations In The Fine Arts), New York, 1977.

Erçağ, Beyhan, ***İstanbul'daki Bazı Mimar Sinan Camilerinde İç Bezeme Programının Geçirdiği Evreler (Şehzade Mehmet, Sinan Paşa, Süleymaniye, Rüstem Paşa, Sokollu Mehmet Paşa, Piyale Paşa, Kılıç Ali Paşa Ve Ramazan Efendi Camileri),*** C. I, (Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı Rölöve Restorasyon Programı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Danışman: Özden Süslü).

Erçağ, Beyhan, "Rüstem Paşa Camisi Restorasyonu, Çalışmalar Sonucunda Gün Işığına Çıkarılan Süsleme Sanatlarımızın Özgün Örnekleri", ***Yapı,*** S. 162, İstanbul, Mayıs 1995. s. 71-77.

Erçağ, Beyhan, "Rüstem Paşa Camisi Restorasyonunda Çinileri Koruma Yöntemleri", ***Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,*** İstanbul, 1996, s. 53-58.

Eriç, Murat, “Sinan’ın 16. Yüzyıl Türk Mimarisi Malzeme Anlayışına Getirdiği Yenilikler”, ***Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı Ve Sanatı,*** İstanbul, 1988. s. 113-117.

Erken, Sabih, “Türk Çiniciliğinde Kâbe Tasvirleri”, ***Vakıflar Dergisi,*** S. IX, Ankara, 1971.

Erzen, Jale N., “Sinan Dönemi Mimarisi Üzerine Bazı Varsayımlar”, ***Milliyet Sanat Dergisi***, S. 184/534, İstanbul, 15 Ocak 1988, s.12-15.

Erzen, Jale N., ***Mimar Sinan Estetik Bir Analiz,*** İstanbul, 2005.

Eyice, Semavi, “Sinan’ın Kaynakları”, ***Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan***, İstanbul, 1988, s. 6-10.

Eyice, Semavi, “Sinan’ın Külliyeleri”, ***VI. Vakıf Haftası,*** Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde “Mimar Sinan Ve Dönemi” Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul, 1989. s. 169-200.

Fehervari, Geza, “Ceramics Of Ottoman Turkey (Sixteenth To Nineteenth Centuries)”, ***Ceramics Of The Islamic WorldIn The Tareq Rajab Museum,*** London, 2000. s. 307-321.

Göknil, Ulya-Vogt, ***Mimar Sinan,*** İstanbul 1987.

Günay, Reha, “Sinan Yapılarında İç Mêkanın Gelişimi”, ***Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan***, İstanbul, 1988, s. 19-21.

Günay, Reha, ***Mimar Sinan,*** İstanbul, 2006.

Günay, Reha, ***Sinan’ın İstanbul’u,*** İstanbul, 2006.

Karaesmen, Erhan, “Ve Mühendis Sinan”, ***Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan***, İstanbul, 1988, s. 24-27.

Kayılı, Mutbul, "Sinan'ın Eserlerinde Akustik", ***VI. Vakıf Haftası,*** Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan Ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul, 1989. s. 273-286.

Kerametli, Can, "Osmanlı Devri Çini Ve Seramikleri", ***Türkiyemiz,*** Yıl: 4, S. 12, İstanbul, Şubat 1974. s. 3-15.

Kınık, Zeynep, ***İznik Seramikleri Sergisi 15 Eylül-15 Aralık 1989,*** İstanbul, 1989.

Kökden, Uğur, "Kubbeler Ve Kemerler Birinci Kemanı", ***Milliyet Sanat Dergisi***, S. 184/534, İstanbul, 15 Ocak 1988, s. 8-11.

Kuban, Doğan, "İstanbul Osmanlı Kültüründe Kent Kavramının Doruğu", ***Osmanlı İmparatorluğu'nun Doruğu 16. Yüzyıl Teknolojisi,*** Ed. Kazım Çeçen, İstanbul, 1999. s. 87-133.

Kuban, Doğan, ***Osmanlı Mimarisi,*** İstanbul, 2007.

Kuran, Aptullah, ***Sinan The Grand Old Master Of Ottoman Architecture,*** İstanbul, 1987.

Kuran, Aptullah, "Mimar Sinan'ın Külliyeleri", ***Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri,*** C. I., 1988. s. 167-173.

Kuran, Aptullah, "Mimar Sinan'ın Camileri", ***Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri,*** C. I., 1988. s. 175-214.

Kuran, Aptullah, "Koca Sinan'ın Mimarlık Felsefesi", ***Milliyet Sanat Dergisi***, S. 184/534, İstanbul, 15 Ocak 1988, s. 2-4.

Lane, Arthur, ***Later Islamic Pottery,*** London, 1971.

Lewis, Christine M., "İstanbul Camilerinde XVIII. Yüzyıl Çalar Saatleri", ***Türkiyemiz***, Yıl: 8, S. 23, Çev. Neclâ Yurtsever, İstanbul, Ekim 1977, s. 2-8.

Mahir, Banu, "Saz Yolu", ***Türkiyemiz***, Yıl: 18, S. 54, Şubat 1988, s. 28-37.

Mülayim, Selçuk, "Sinan'ın Çağını Tanımak", ***Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan***, İstanbul, 1988, s. 13-15.

Mülayim, Selçuk, ***Sinan Ve Çağı,*** İstanbul, 1989.

Mülayim, Selçuk, "Osmanlı Mimarisinde Çininin Konumu", ***Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,*** İstanbul, 1996, s. 103-108.

Ögel, Semra, "Sinan Eserlerinde Süsleme Ve Mimârî'nin Bütünlüğü", ***VI. Vakıf Haftası,*** Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan Ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul, 1989. s. 347-360.

Öney, Gönül, ***İslam Mimarisinde Çini,*** İstanbul, 1987.

Öney, Gönül – Çobanlı, Zehra, ***Anadolu'da Türk Devri Çini Ve Seramik Sanatı,*** Ankara, 2007.

Özcan, Abdülkadir, "Mimar Sinan'a Siparişte Bulunanlar", ***Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri,*** C. I., 1988. s. 131-145.

Özkeçeci, İlhan, ***Türk Sanatı'nda Kompozisyon***, İstanbul, 2008.

Özkul Fındık, Nurşen, ***İznik Roma Tiyatrosu Kazı Buluntuları (1980-1995) Arasındaki Osmanlı Seramikleri,*** Ankara, 2001.

Porter, Venetia, ***Islamic Tiles,*** Singapur, 2005.

Sertoğlu, Midhat, "Rüstem Paşa Ve Câmii", ***Türkiyemiz,*** Yıl: 8, S. 23, İstanbul, Ekim 1973. s. 15-21.

Sinemoğlu, Nermin, "Mimar Sinan Dönemi Duvar Çiniciliğinin Tekniği Ve Gelişimi", ***Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı Ve Sanatı,*** İstanbul, 1988. s. 241-244

Sinemoğlu, Nermin, “Mimar Sinan Dönemi Duvar Çinilerinde Biçim Mekan-Satıh, Renk Ve Perspektif Açılarından Bakış”, ***Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri,*** C. I., 1988. s.539-544.

Sinemoğlu Nermin, “Onaltıncı Yüzyıl Çinilerinde Motif Zenginliği”, ***Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,*** İstanbul, 1996, s. 125-154.

Silivrili, Kerim, “Türk Çiniciliğinde Motifler”, ***Sandoz Bülteni,*** Yıl: 7, S. 27, İstanbul, 1987. s. 8-19.

Soyuer, Nurfeşan, ***İstanbul Kentinin Tarihi Gelişimi İçinde Rüstem Paşa Mahallesinin Evriminin İncelenmesi Ve Rüstem Paşa Mahallesini Koruma, Yenileme Çalışmaları*** (Mimar Sinan Üniversitesi Fen Ve Edebiyat Enstitüsü, Bina Bilgisi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Prof. Muammer Onat,), Ocak 1988.

Söylemezoğlu, Kemali, “İstanbul Rüstem Paşa Camii Son Cemaat Mahalli Ve Avlusu Planlamasında Gözönünde Tutulan Faktörler Hakkında”, ***Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı Ve Sanatı,*** İstanbul, 1988. s. 259-263.

Sözen, Metin, “Çağıyla Yaşayan Sinan”, ***Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan***, İstanbul, 1988, s. 11-12.

Sözen, Metin, “Mimar Sinan Üzerine”, ***Türkiyemiz***, Yıl: 18, S. 54, Şubat 1988, s. 2-10.

Süslü, Özden, “XVI. Yüzyıl Osmanlı Seramiklerinde Sır Altına Uygulanan Kırmızı Rengin İlk Örnekleri”, ***Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,*** İstanbul, 1996, s. 155-160.

Sülün, Murat, ***Rüstem Paşa Camii Hat-Mimari Buluşması,*** İstanbul, 2007.

Süreyya, Mehmed, "Rüstem Paşa", ***Sicill-i Osmanî,*** C. 5, İstanbul, 1996. s. 1402.

Şahin, Faruk, ***Türk Çini Sanatı Süslemeciliği,*** Kütahya, 1989.

Şahin, Faruk, ***Türk – İslâm Çini Ve Seramik Kaynakçası (Deneme)***, Bursa, 2002.

Tanındı, Zeren, "Mimar Sinan Çağında Tasvir", ***Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı Ve Sanatı,*** İstanbul, 1988. s. 277-285.

Tansuğ, Sezer, "Sinan'ın Üç Evresi", ***Milliyet Sanat Dergisi***, S. 184/534, İstanbul, 15 Ocak 1988, s. 4-8.

Tansuğ, Sezer, "Sinan Yapılarında Dış Yapının Plastik Oluşumu", ***Hürriyet Gösteri, 400. Anma Yılında Mimar Sinan***, İstanbul, 1988, s. 16-17.

Tayanç, N. M., "Türk Sanatında Çini Motifleri IV", ***Milli Mecmua,*** Yıl: 12, Cilt: 13, Sayı: 155-10, 1953, s. 3.

Ülgen, Ali Saim, "Rüstem Paşa Heyeti", ***Mimarlık,*** 1-2, 1952. s. 23-28.

Ünver, Süheyl, ***Müzehhib Kara Memi: His Life And Works,*** İstanbul, 1951.

Ünver, Süheyl, ***Fatih Devri Saray Nakışhanesi Ve Baba Nakkaş Çalışmaları,*** İstanbul Üniversitesi Milli Kültür Eserleri Tesisi I, İstanbul 1958.

Ünver, Süheyl, ***50 Türk Motifi***, İstanbul.

Yenişehirlioğlu, Filiz, "Sinan Yapılarında Çini Kullanımı", ***VI. Vakıf Haftası,*** Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan Ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, İstanbul, 1989. s. 301-314.

Yenişehirlioğlu, Filiz, "Onaltıncı Yüzyıl Osmanlı Yapılarında Görülen Çini Süsleme Programının Gelişimi", ***Atatürk Kültür Merkezi, Türk Kültüründen Görüntüler Dizisi 5,*** Ankara, 1985.

Yenişehirlioğlu, Filiz, “Mimar Sinan Yapılarında İşlev-Biçim İlişkisi”, ***Uluslar arası Mimar Sinan Sempozyumu Bildirileri (Ankara, 24-27 Ekim 1988),*** Ankara, 1996. s. 131-137.

Yetkin, Şerare, ***Anadolu’da Türk Çini Sanatının Gelişmesi,*** İstanbul, 1986.

Yetkin, Şerare, “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Çini Süsleme Düzeni”, ***Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri,*** C. I., 1988. s. 479-498.

Zick-Nissen, Johanna, “The Choice For Compositions Of Tilework – In View To The Patron As To The Function Of The Room”, ***Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları,*** İstanbul, 1996, s. 200-210.

FOTOĞRAFLAR



FOTO. 1



FOTO. 2



FOTO. 3



FOTO. 4



FOTO. 5



FOTO. 6



FOTO. 7



FOTO. 8



FOTO. 9



FOTO. 10



FOTO. 11



FOTO. 12



FOTO. 13



FOTO. 14



FOTO. 15



FOTO. 16



FOTO. 17



FOTO. 18

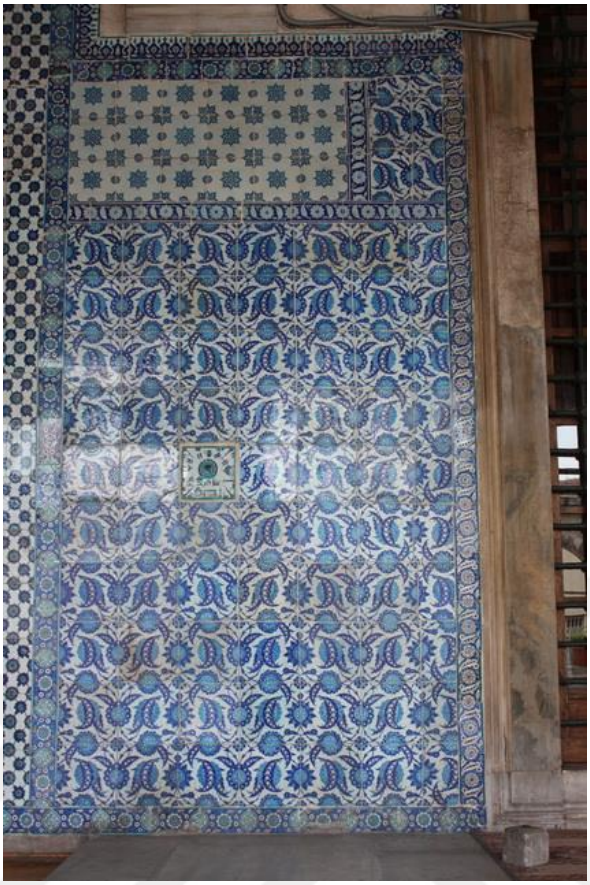


FOTO. 19



FOTO. 20



FOTO. 21



FOTO. 22



FOTO. 23



FOTO. 24



FOTO. 25

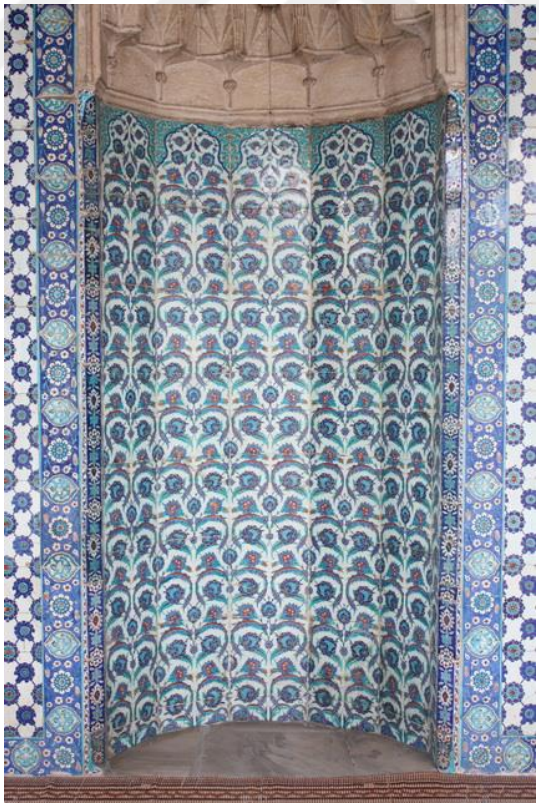


FOTO. 26



FOTO. 27



FOTO. 28

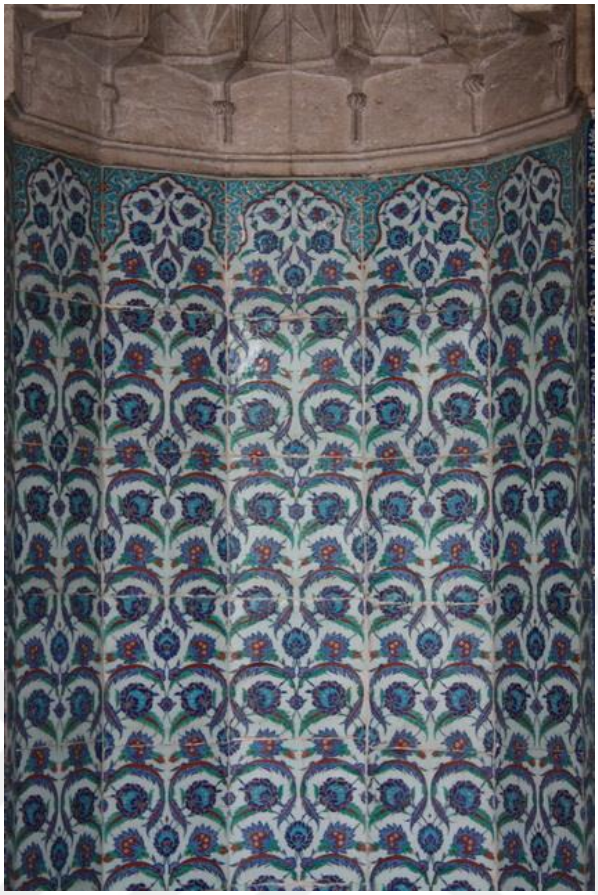


FOTO. 29



FOTO. 30



FOTO. 31



FOTO. 32

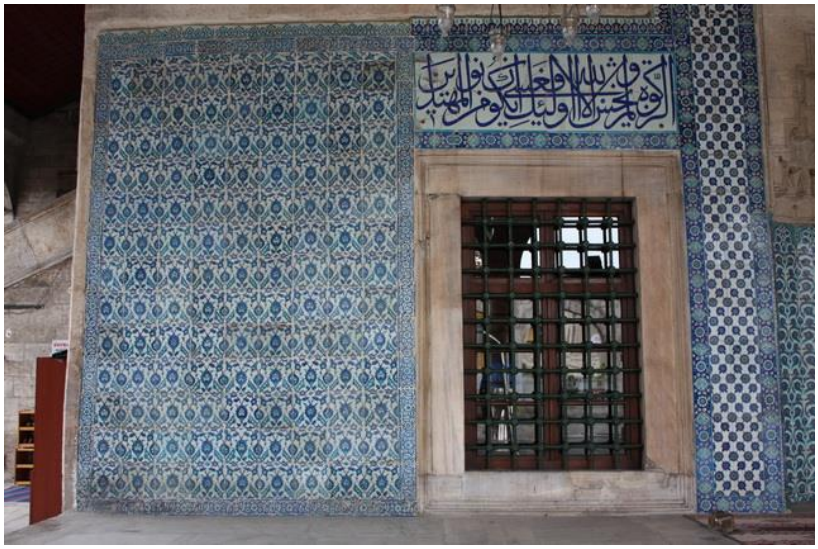


FOTO. 33



FOTO. 34



FOTO. 35



FOTO. 36



FOTO. 37



FOTO. 38



FOTO. 39



FOTO. 40



FOTO. 41



FOTO. 42



FOTO. 43



FOTO. 44



FOTO. 45



FOTO. 46



FOTO. 47



FOTO. 48



FOTO. 49

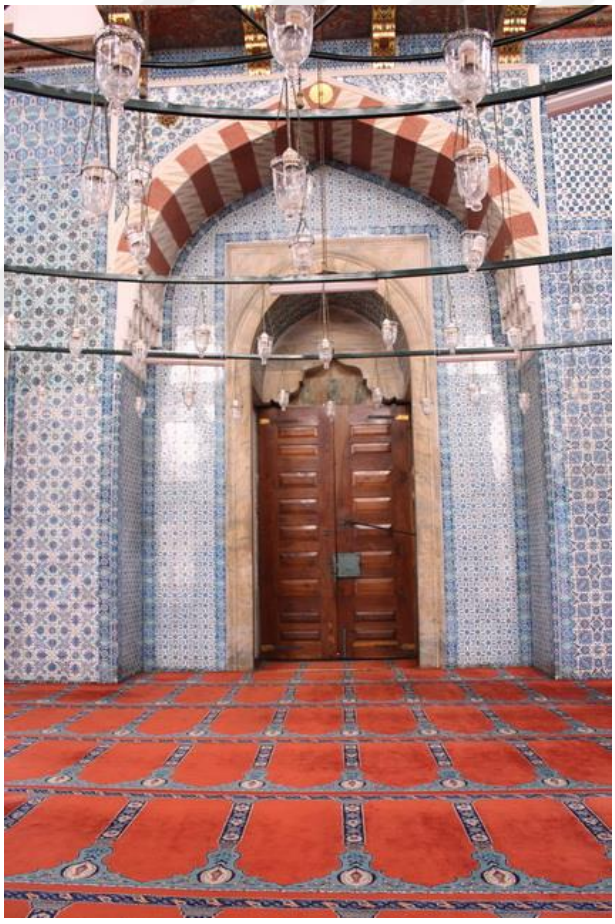


FOTO. 50



FOTO. 51



FOTO. 52



FOTO. 53



FOTO. 54



FOTO. 55

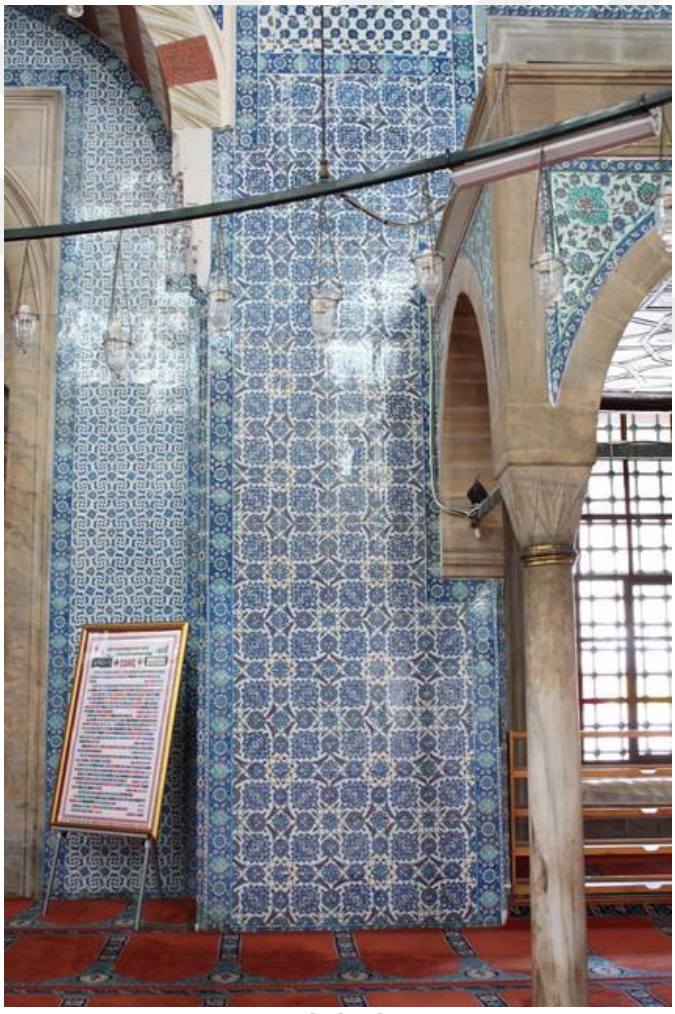


FOTO. 56



FOTO. 57

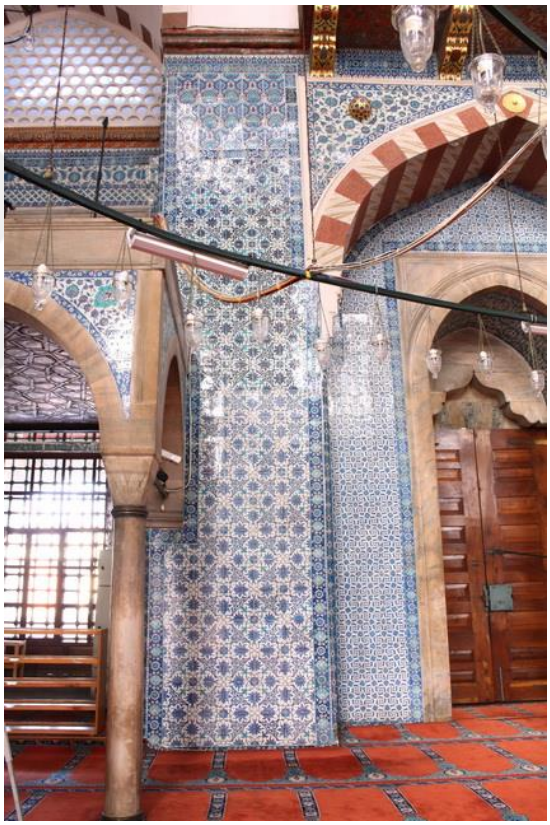


FOTO. 58



FOTO. 59



FOTO. 60



FOTO. 61

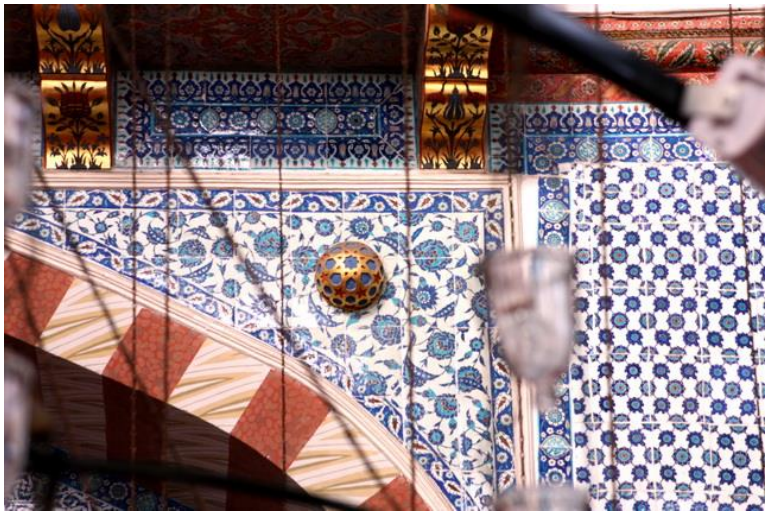


FOTO. 62

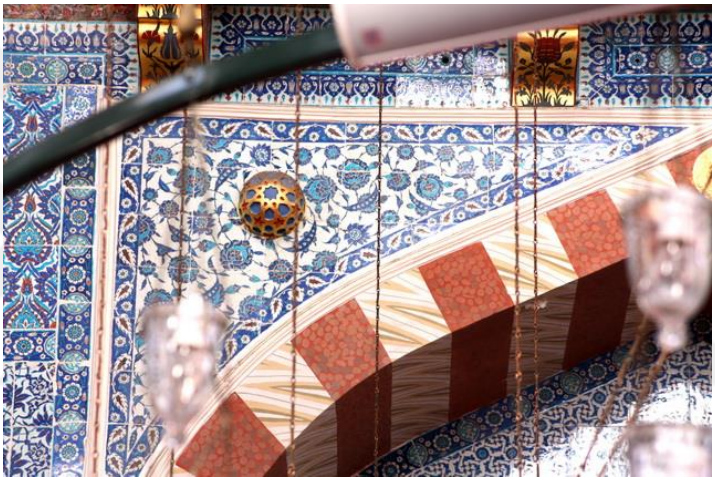


FOTO. 63



FOTO. 64



FOTO. 65



FOTO. 66



FOTO. 67



FOTO. 68



FOTO. 69



FOTO. 70



FOTO. 71



FOTO. 72



FOTO. 73



FOTO. 74

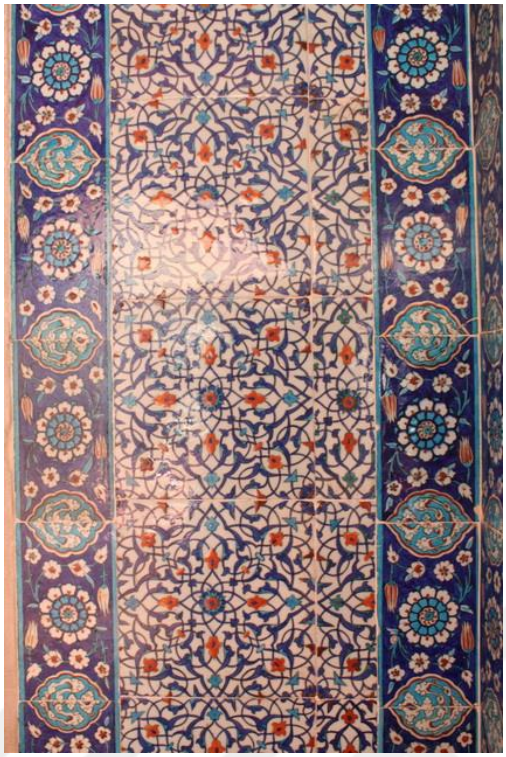


FOTO. 75

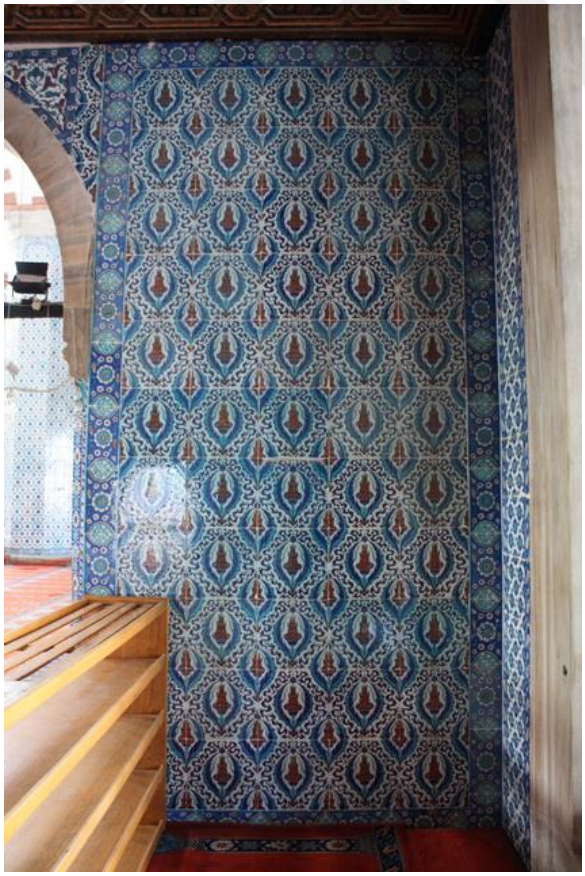


FOTO. 76



FOTO. 77



FOTO. 78



FOTO. 79

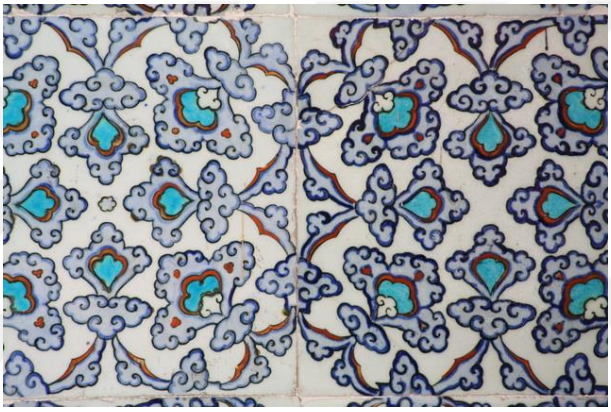


FOTO. 80

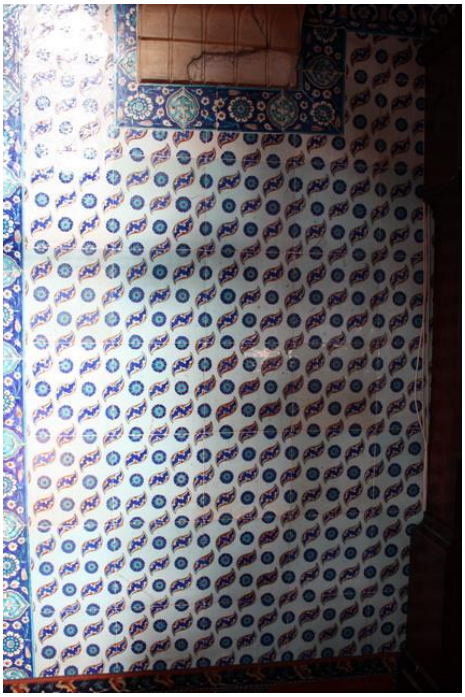


FOTO. 81

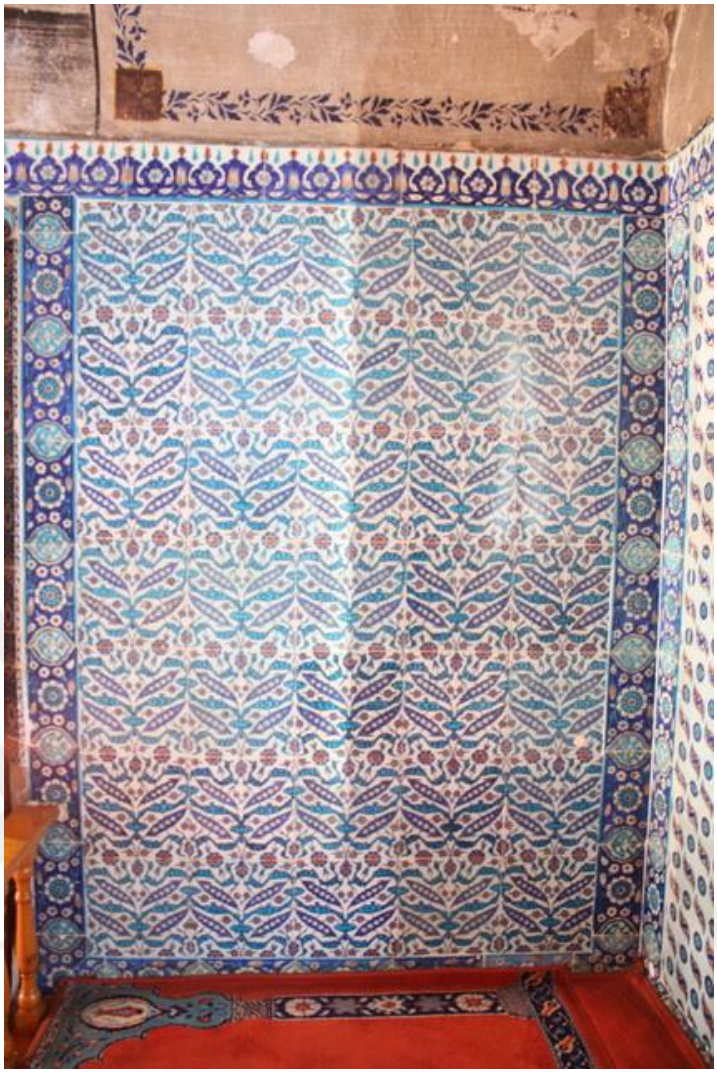


FOTO. 82



FOTO. 83

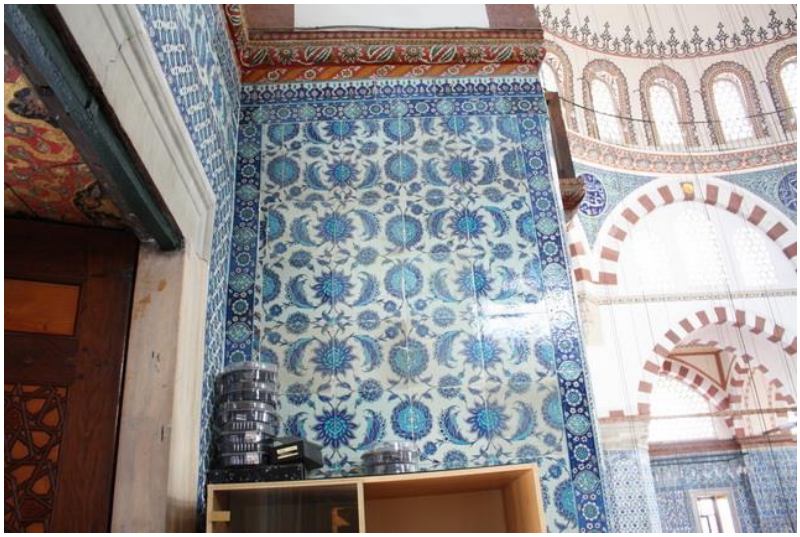


FOTO. 84



FOTO. 85



FOTO. 86



FOTO. 87



FOTO. 88



FOTO. 89



FOTO. 90



FOTO. 91



FOTO. 92



FOTO. 93



FOTO. 94



FOTO. 95



FOTO. 96

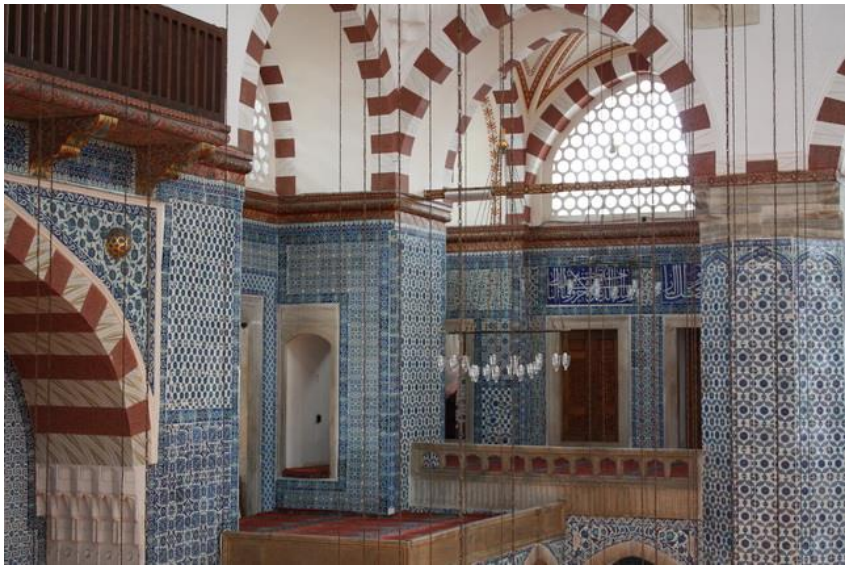


FOTO. 97



FOTO. 98



FOTO. 99



FOTO. 100

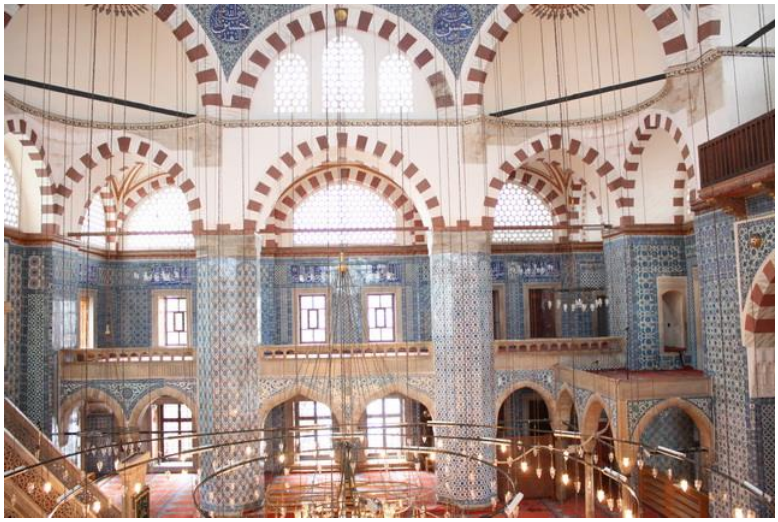


FOTO. 101



FOTO. 102



FOTO. 103



FOTO. 104



FOTO. 105



FOTO. 106



FOTO. 107



FOTO. 108



FOTO. 109

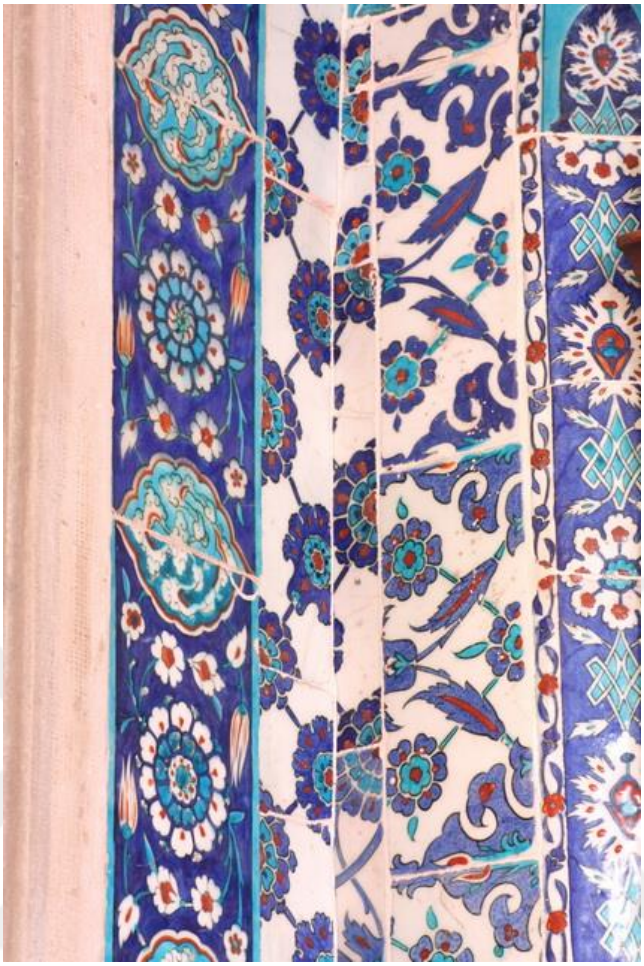


FOTO. 110



FOTO. 111



FOTO. 112



FOTO. 113

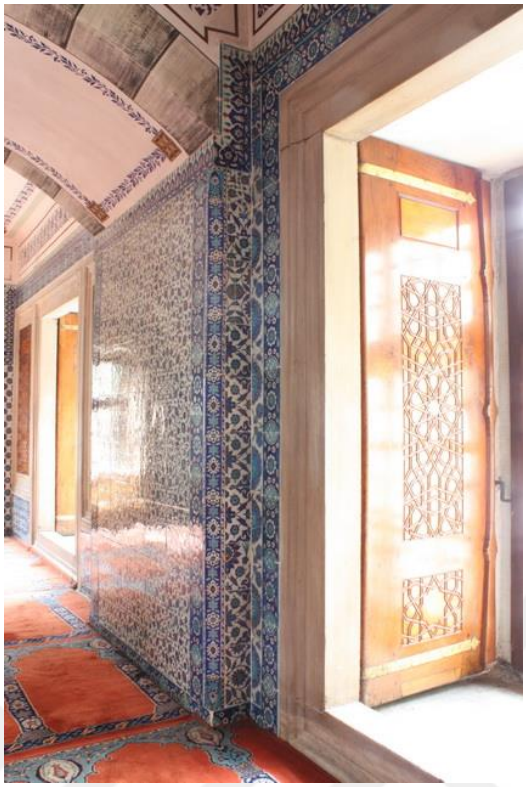


FOTO. 114



FOTO. 115



FOTO. 116



FOTO. 117



FOTO. 118



FOTO. 119



FOTO. 120



FOTO. 121



FOTO. 122

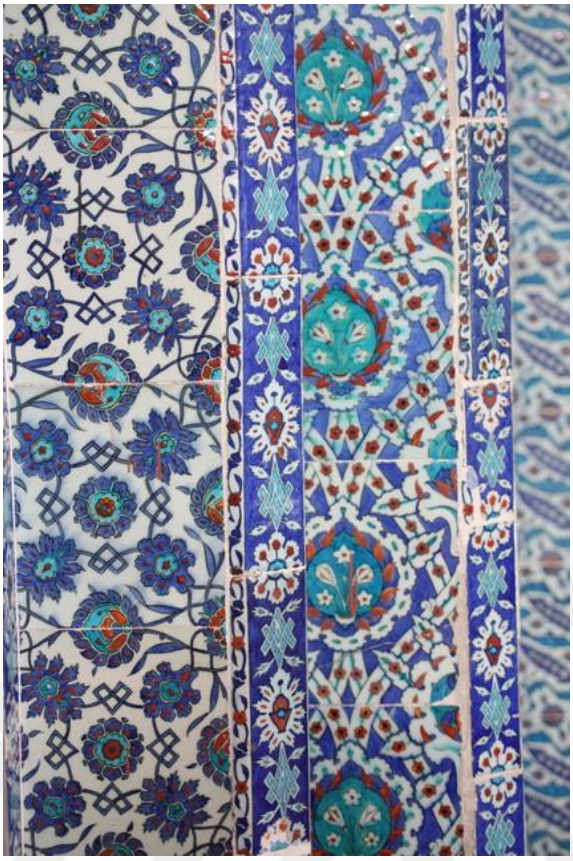


FOTO. 123



FOTO. 124



FOTO. 125



FOTO. 126



FOTO. 127



FOTO. 128



FOTO. 129



FOTO. 130



FOTO. 131



FOTO. 132



FOTO. 133



FOTO. 134



FOTO. 135



FOTO. 136



FOTO. 137



FOTO. 138

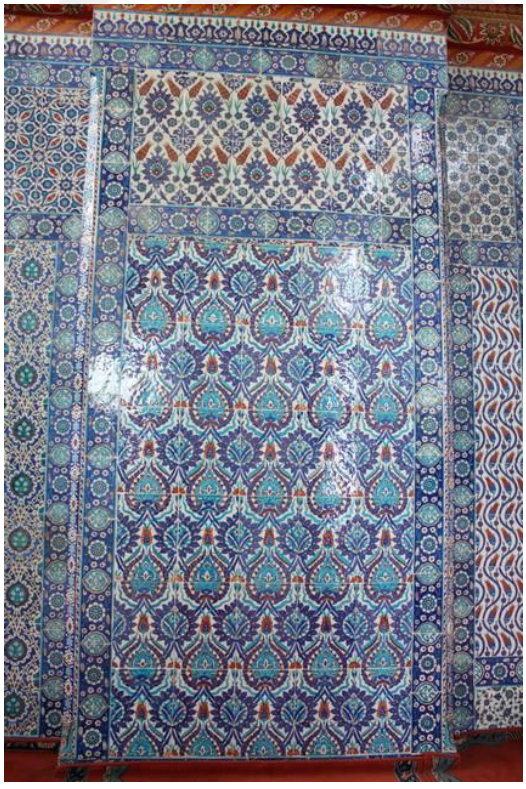


FOTO. 139



FOTO. 140



FOTO. 141



FOTO. 142



FOTO. 143

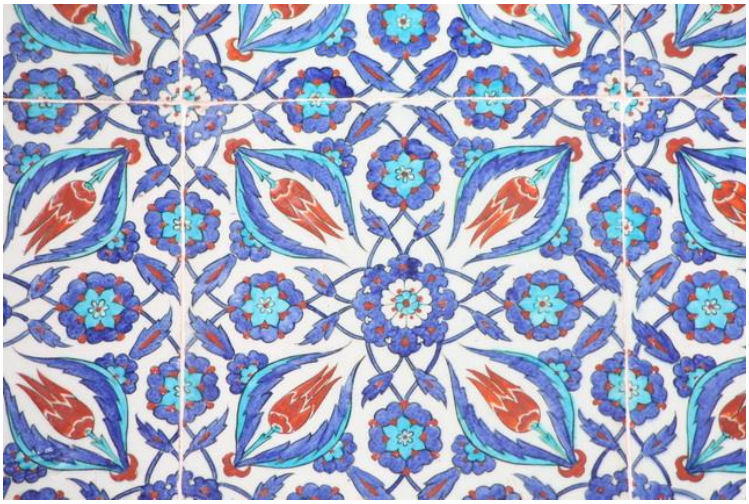


FOTO. 144



FOTO. 145



FOTO. 146

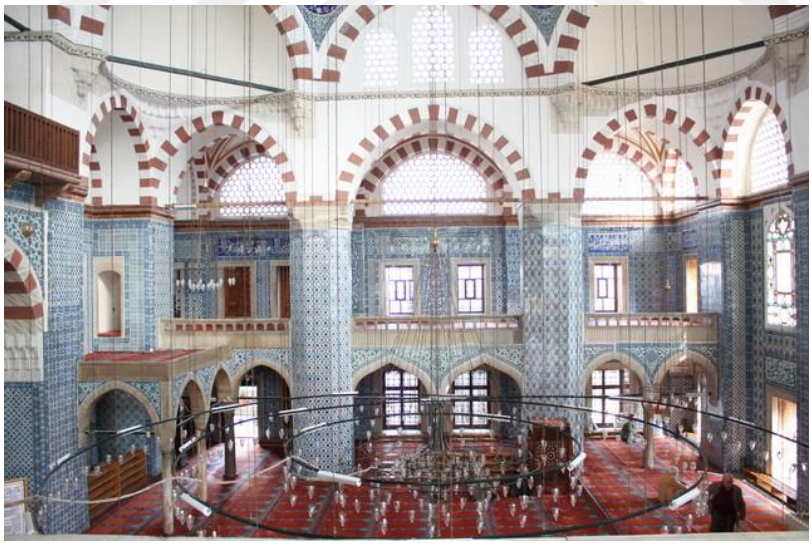


FOTO. 147



FOTO. 148



FOTO. 149



FOTO. 150

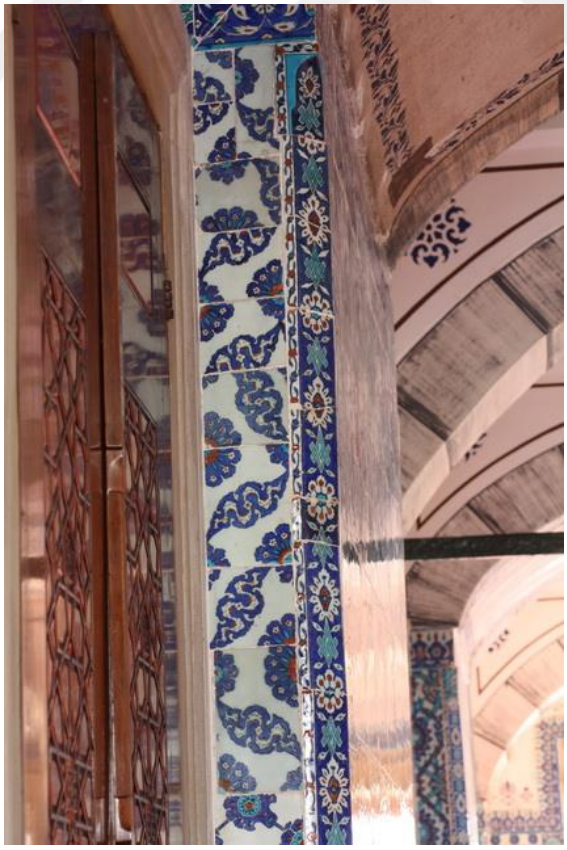


FOTO. 151



FOTO. 152



FOTO. 153



FOTO. 154



FOTO. 155



FOTO. 156



FOTO. 157



FOTO. 158



FOTO. 159



FOTO. 160



FOTO. 161

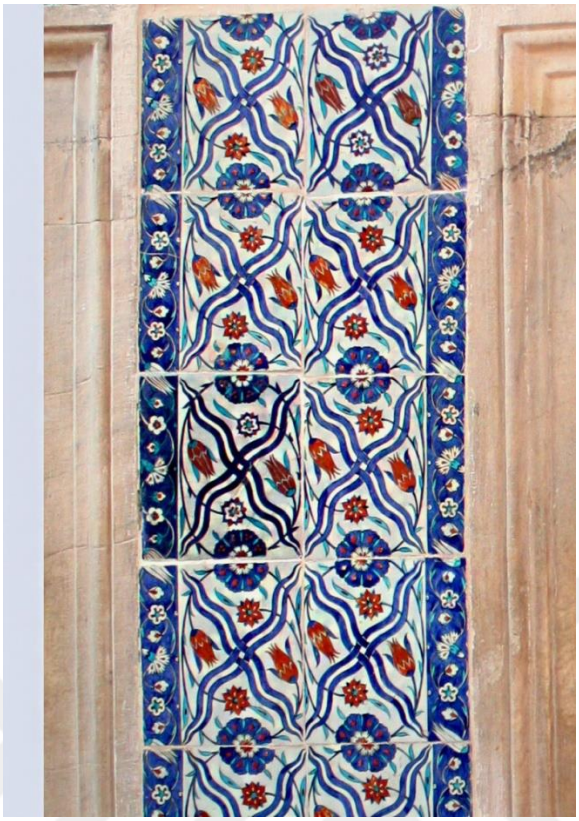


FOTO. 162



FOTO. 163



FOTO. 164

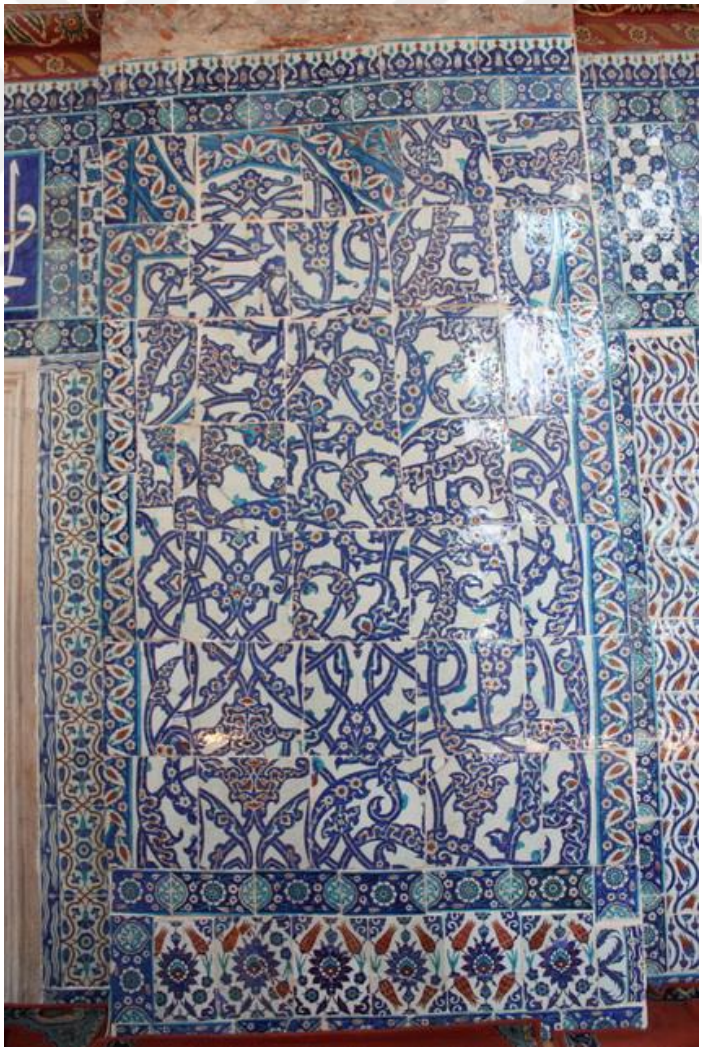


FOTO. 165



FOTO. 166

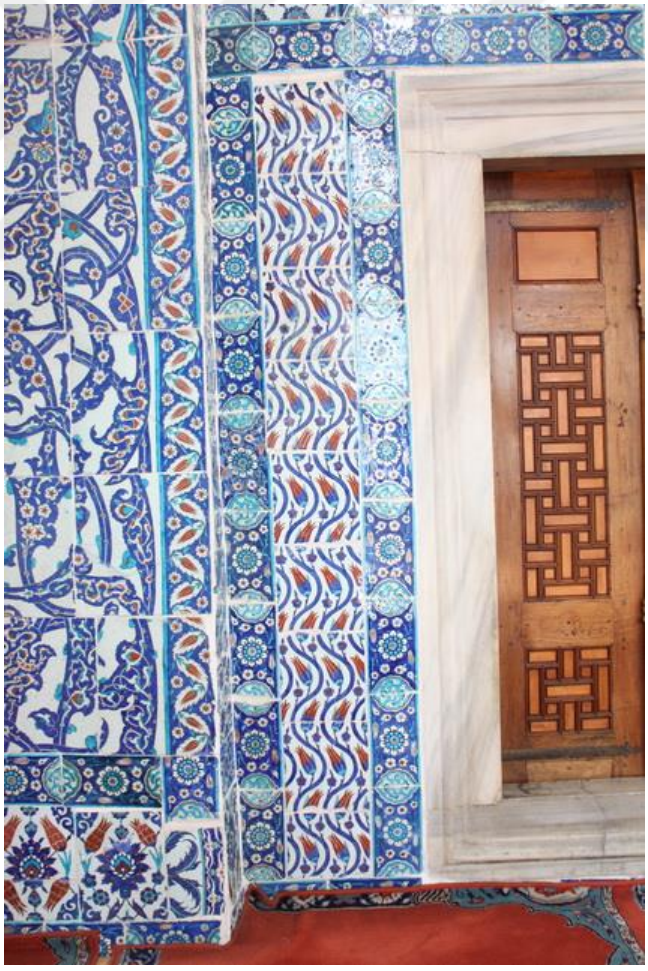


FOTO. 167



FOTO. 168

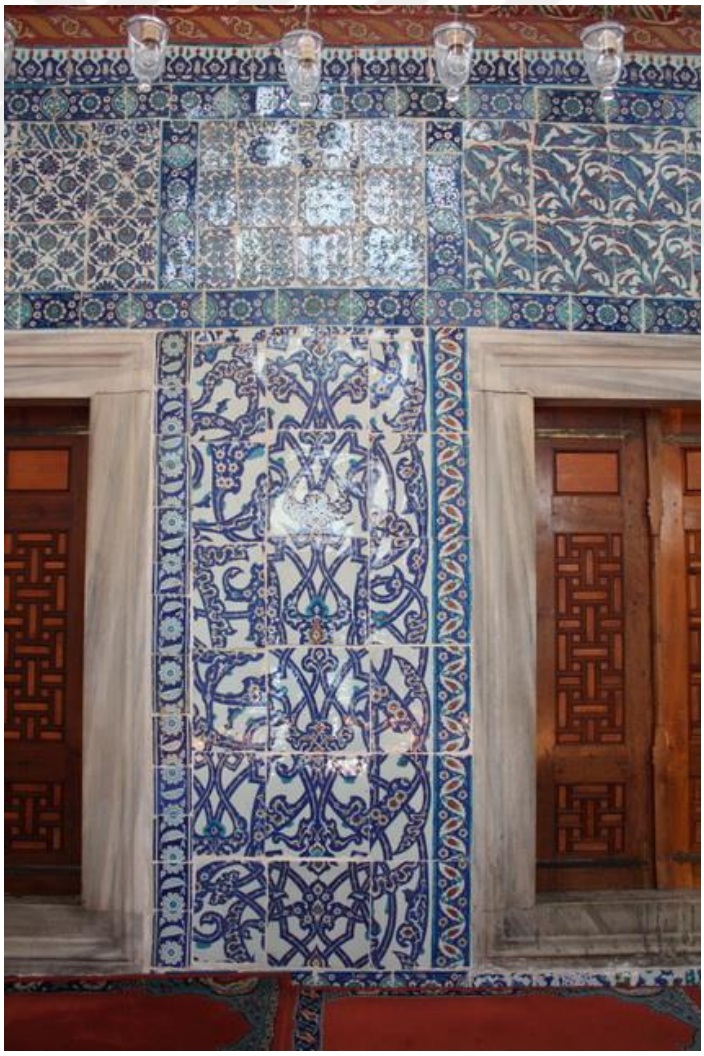


FOTO. 169



FOTO. 170

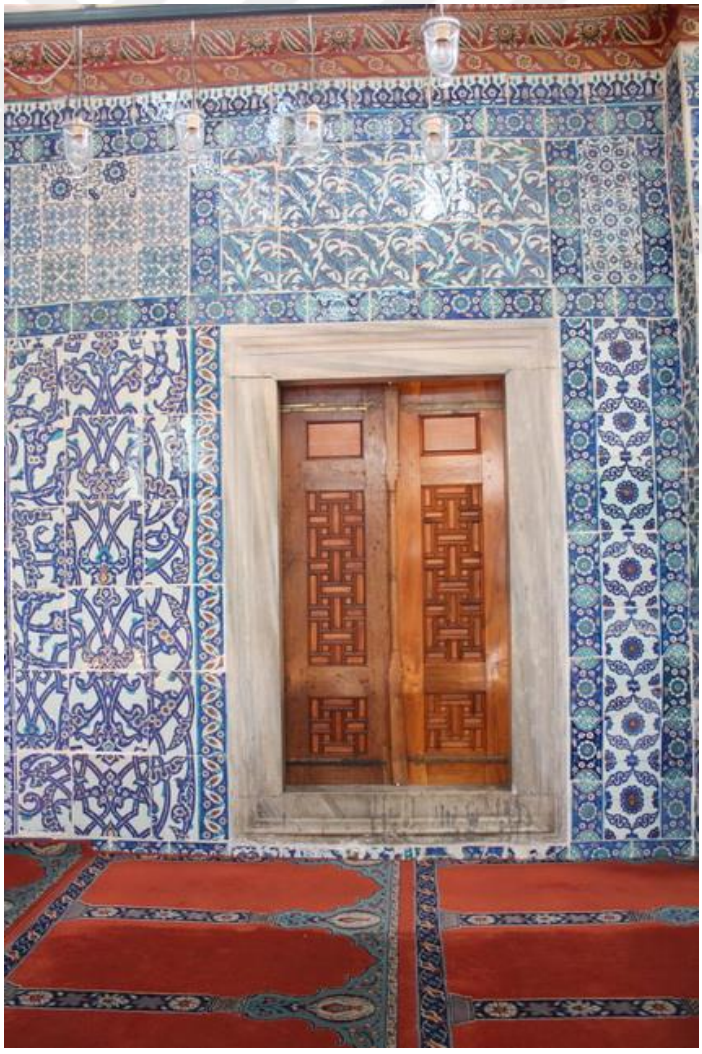


FOTO. 171



FOTO. 172



FOTO. 173

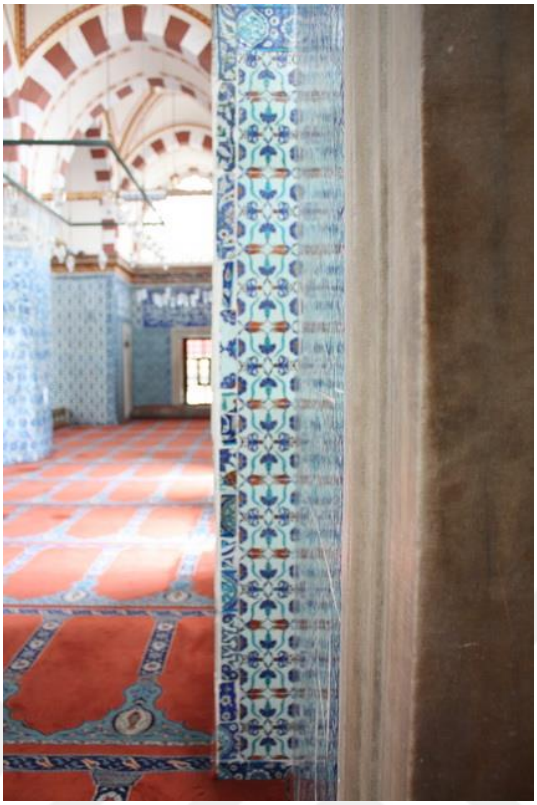


FOTO. 174



FOTO. 175



FOTO. 176



FOTO. 177



FOTO. 178



FOTO. 179



FOTO. 180



FOTO. 181



FOTO. 182



FOTO. 183



FOTO. 184



FOTO. 185

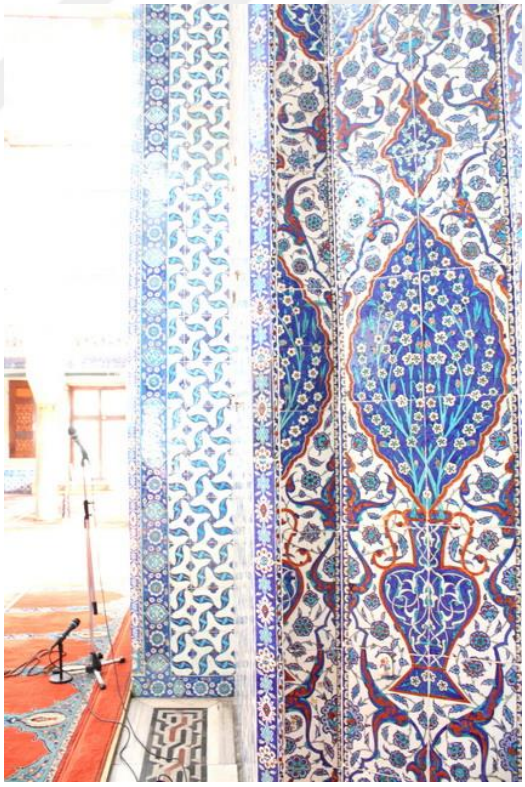


FOTO. 186



FOTO. 187

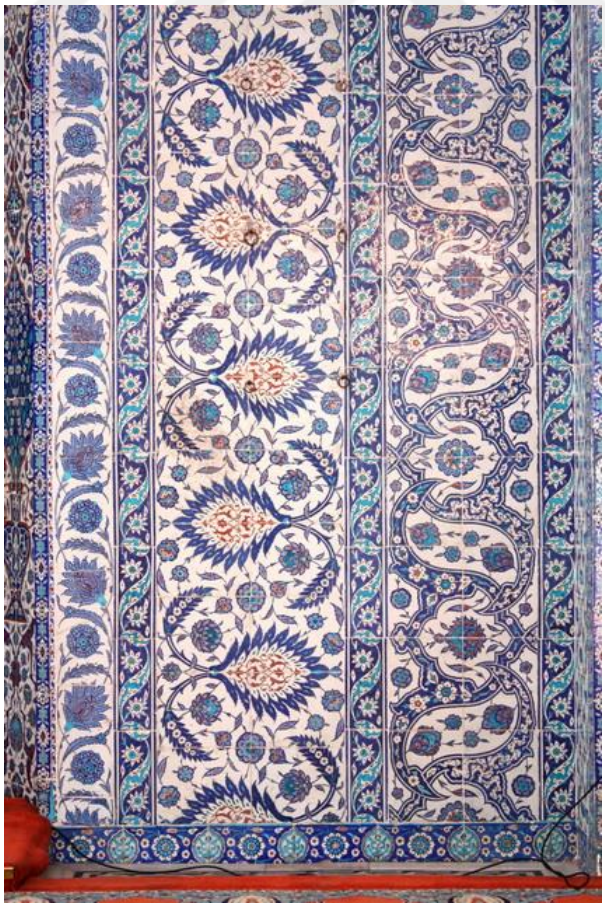


FOTO. 188

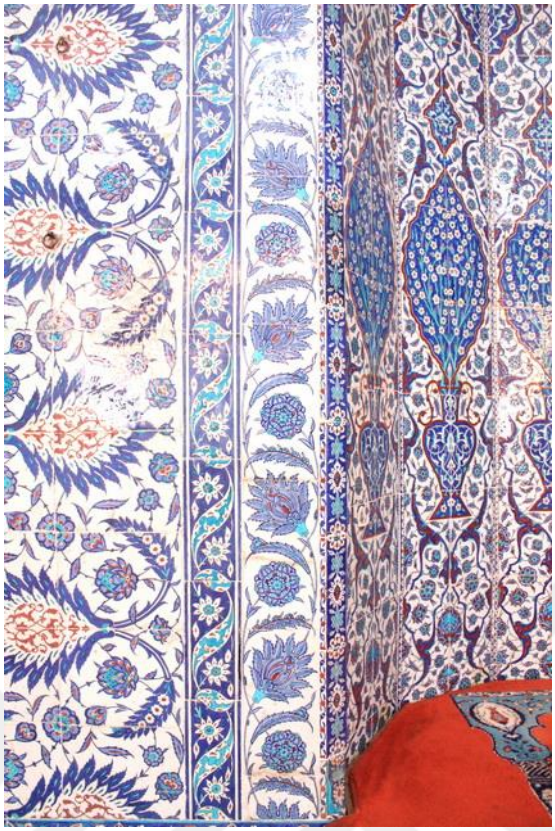


FOTO. 189



FOTO. 190



FOTO. 191



FOTO. 192

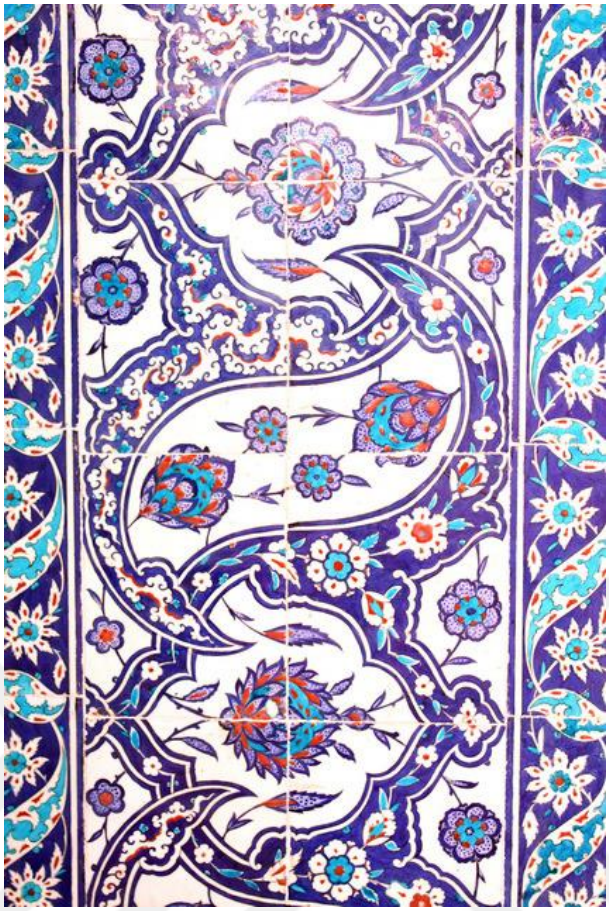


FOTO. 193



FOTO. 194



FOTO. 195



FOTO. 196



FOTO. 197

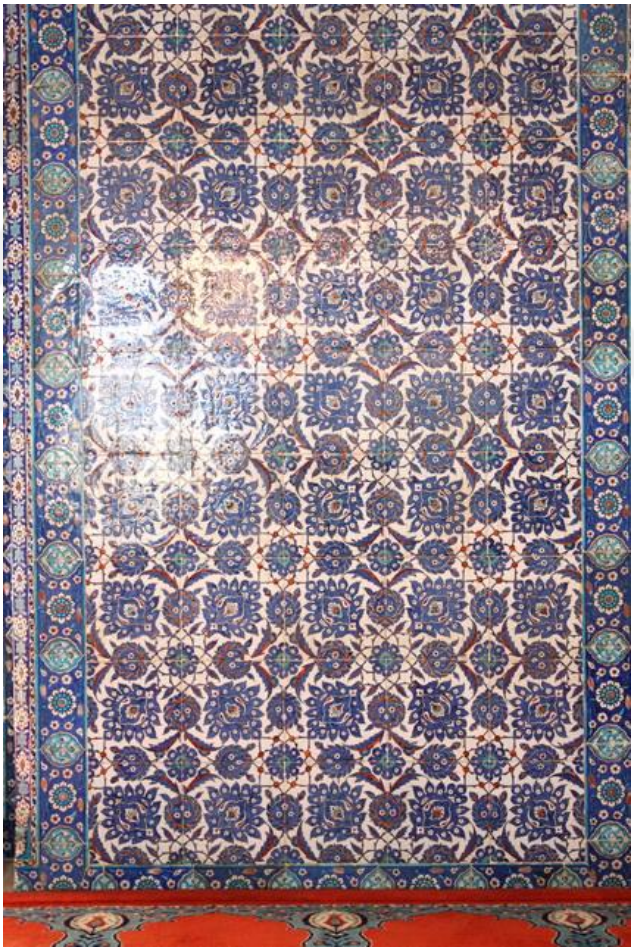


FOTO. 198



FOTO. 199

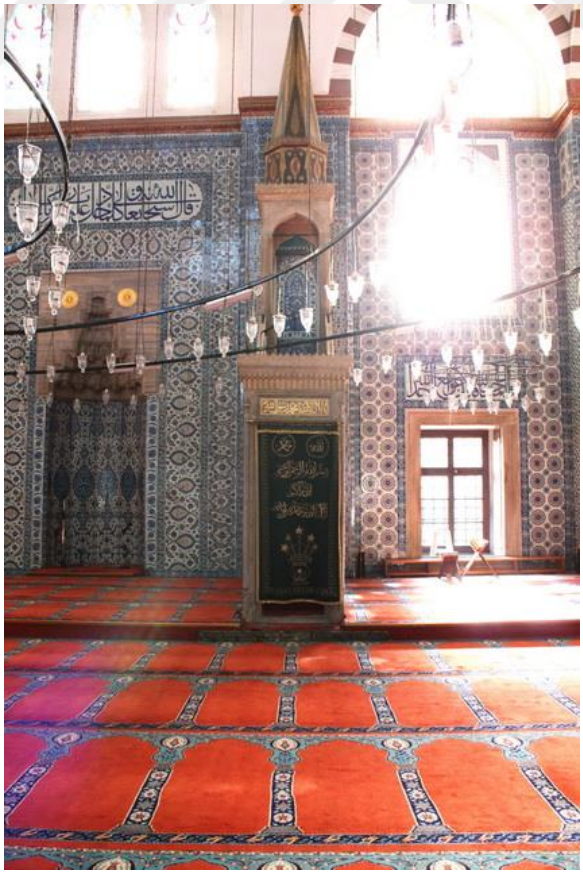


FOTO. 200



FOTO. 201



FOTO. 202



FOTO. 203



FOTO. 204



FOTO. 205



FOTO. 206



FOTO. 207



FOTO. 208



FOTO. 209



FOTO. 210



FOTO. 211



FOTO. 212



FOTO. 213



FOTO. 214



FOTO. 215



FOTO. 216



FOTO. 217

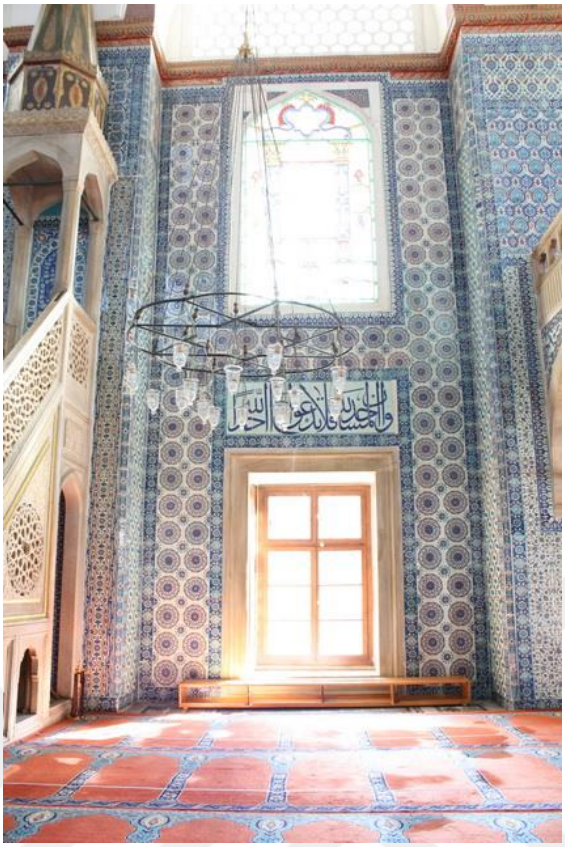


FOTO. 218

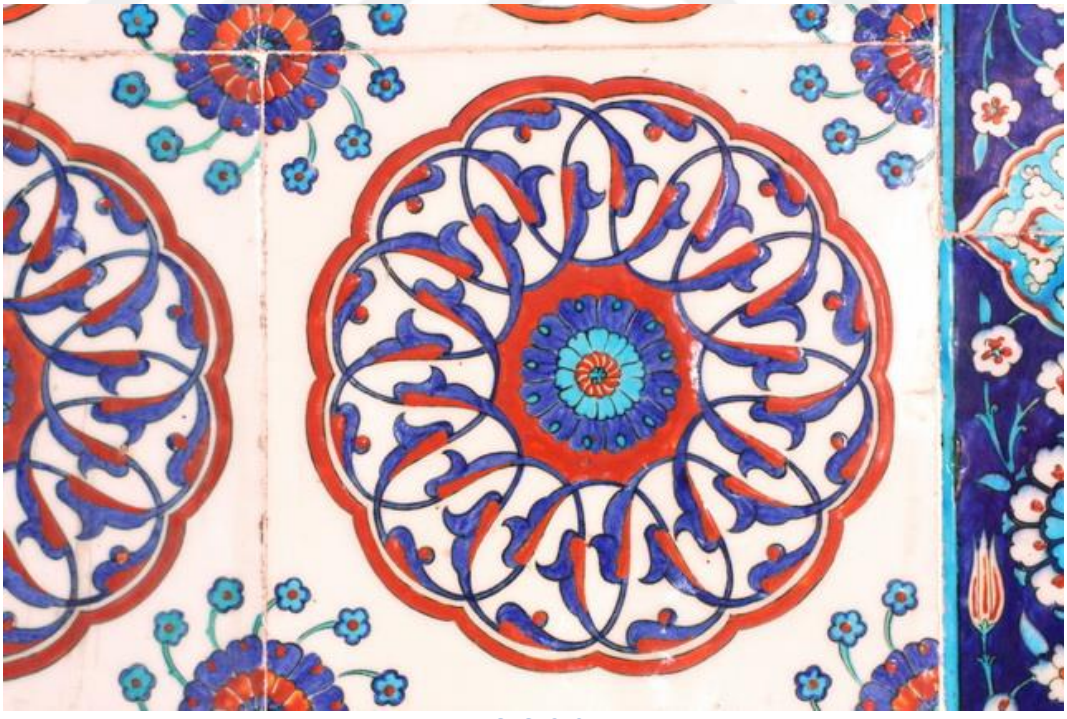


FOTO. 219



FOTO. 220



FOTO. 221



FOTO. 222



FOTO. 223



FOTO. 224

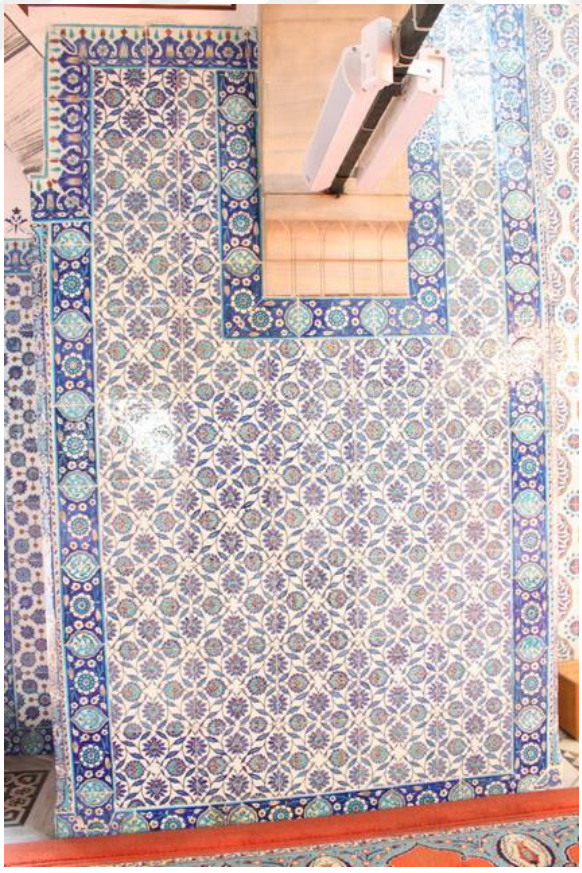


FOTO. 225



FOTO. 226



FOTO. 227



FOTO. 228



FOTO. 229



FOTO. 230

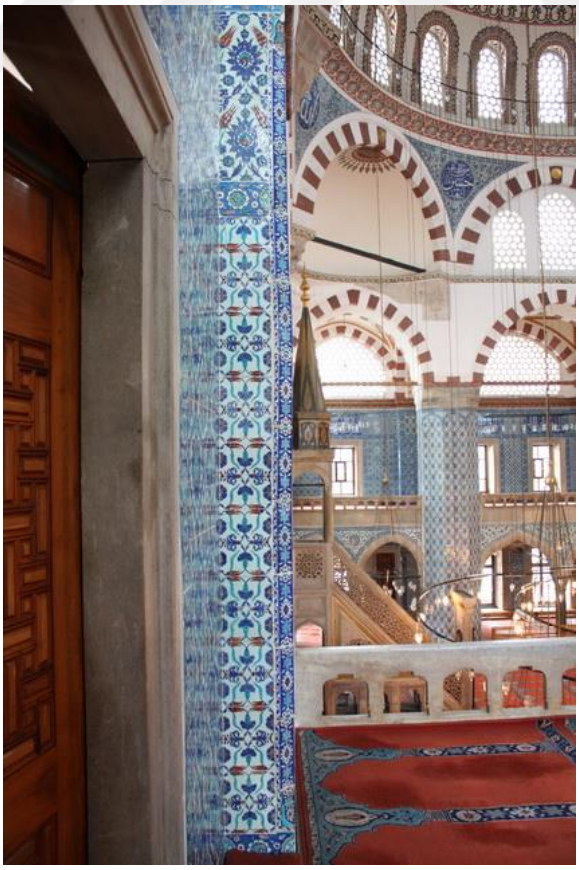


FOTO. 231



FOTO. 232

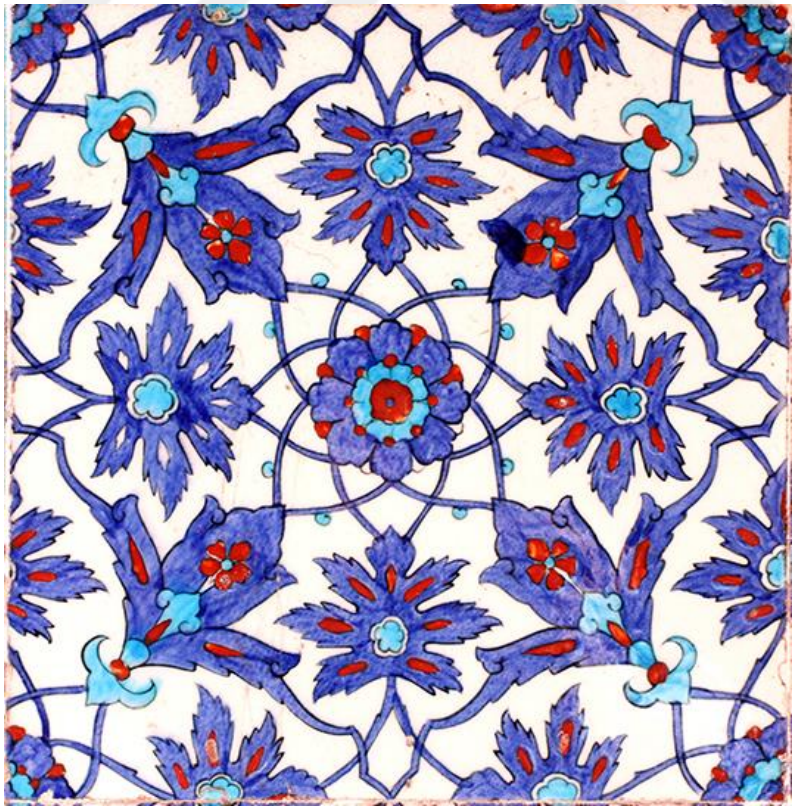


FOTO. 233

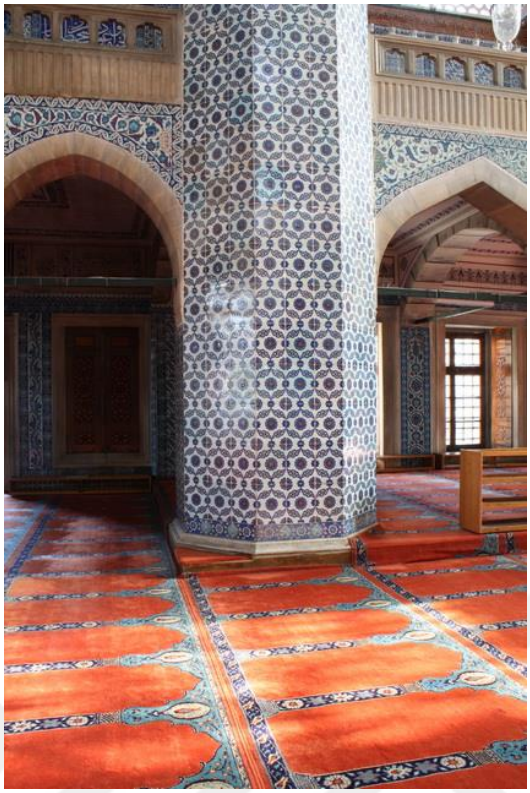


FOTO. 234



FOTO. 235

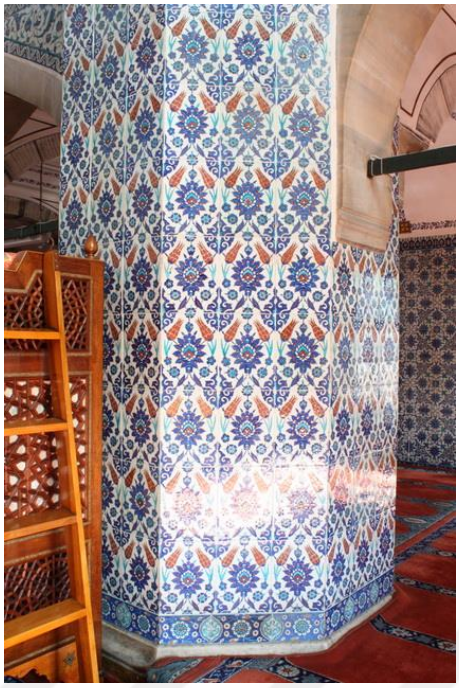


FOTO. 236

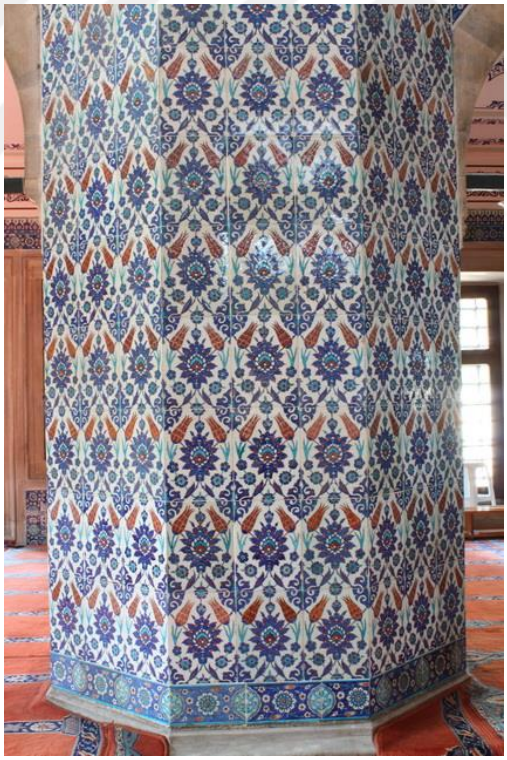


FOTO. 237



FOTO. 238

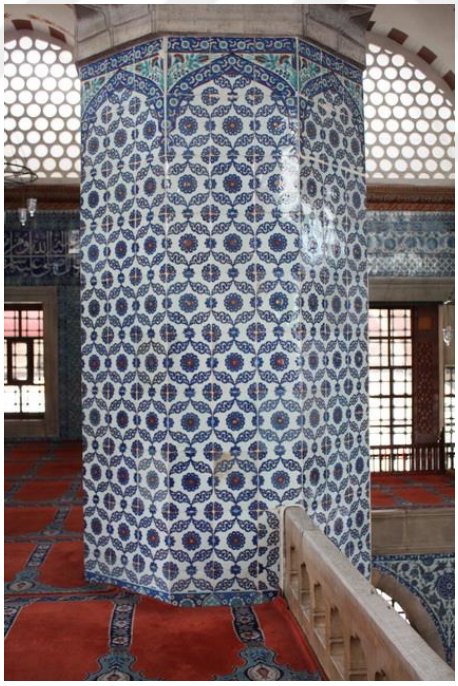


FOTO. 239



FOTO. 240



FOTO. 241



FOTO. 242



FOTO. 243



FOTO. 244



FOTO. 245



FOTO. 246

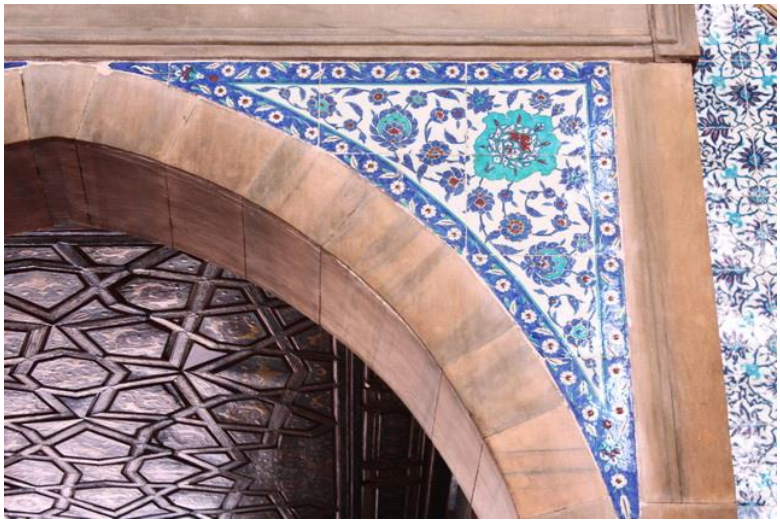


FOTO. 247



FOTO. 248

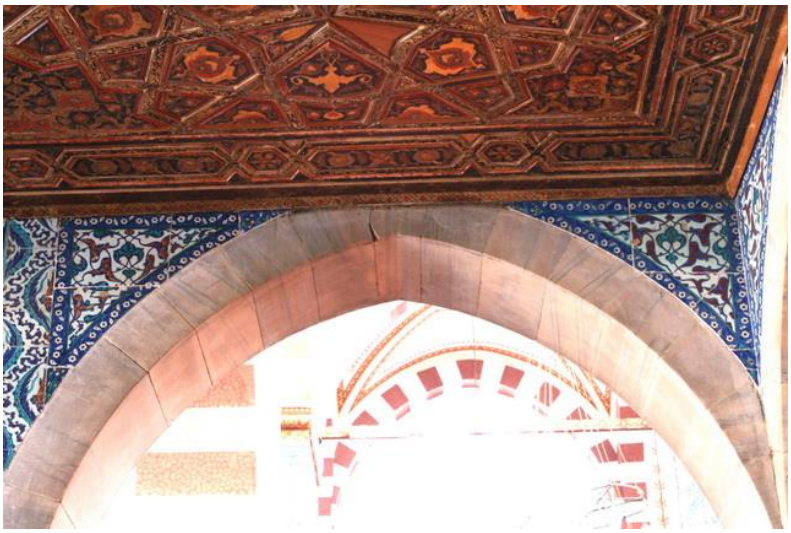


FOTO. 249



FOTO. 250



FOTO. 251

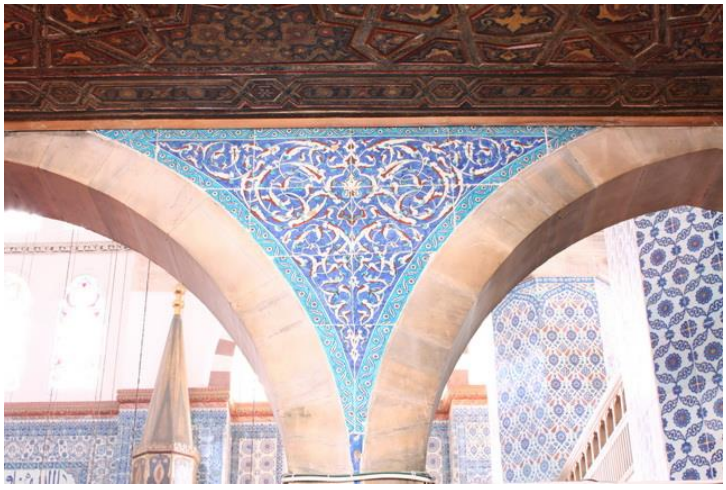


FOTO. 252



FOTO. 253



FOTO. 254

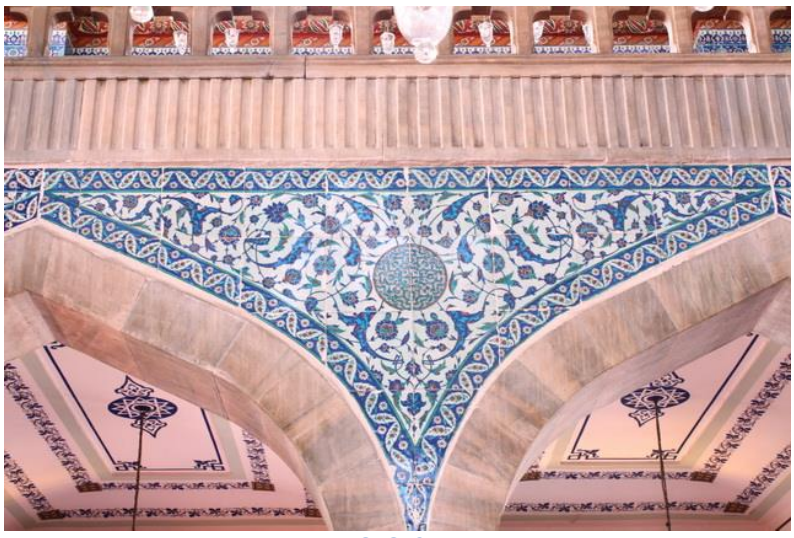


FOTO. 255

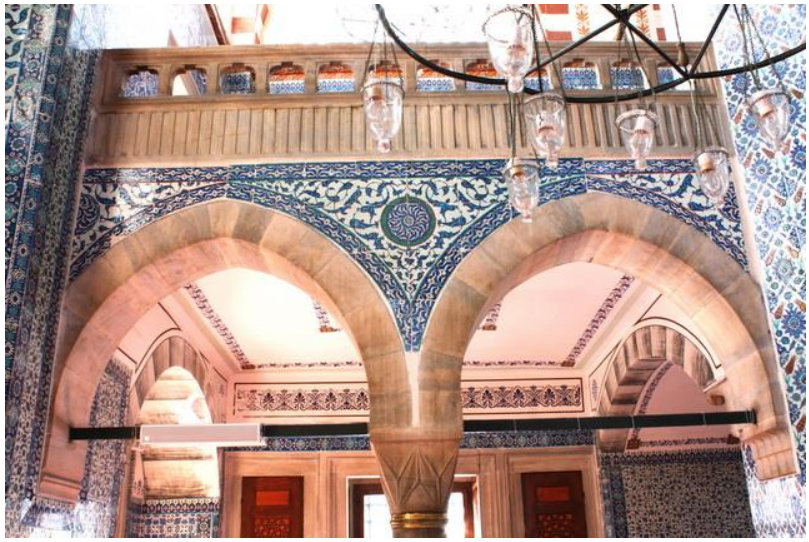


FOTO. 256

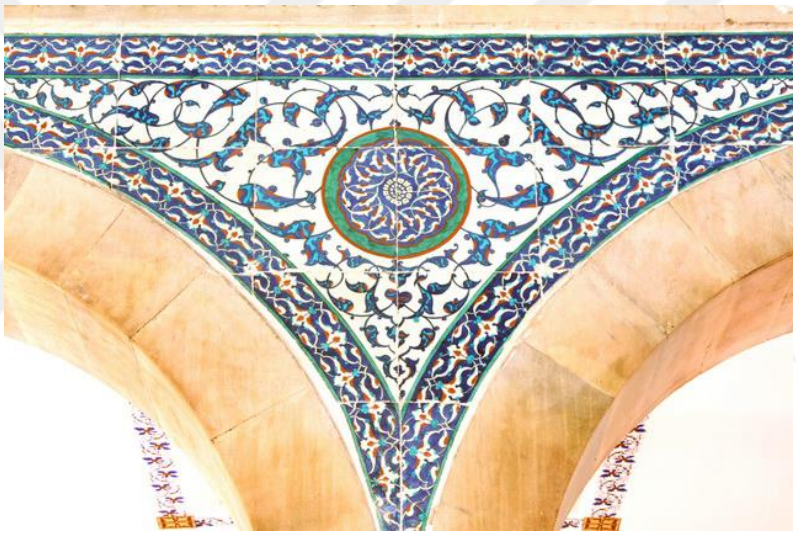


FOTO. 257

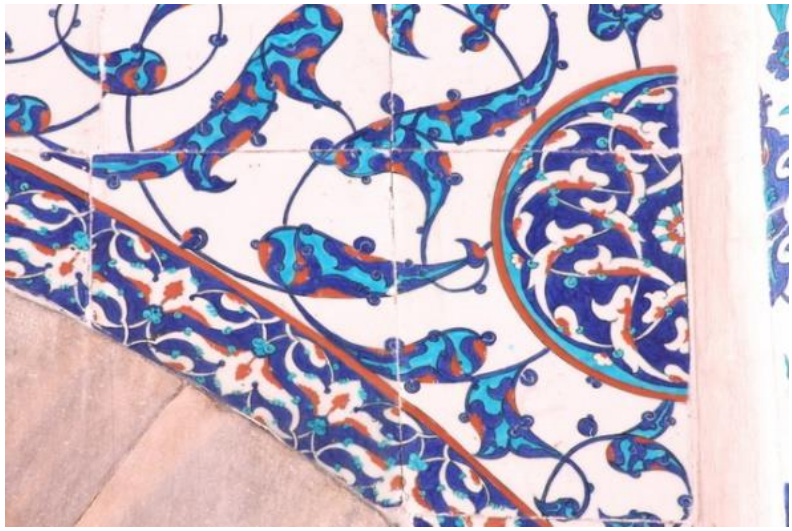


FOTO. 258



FOTO. 259



FOTO. 260



FOTO. 261

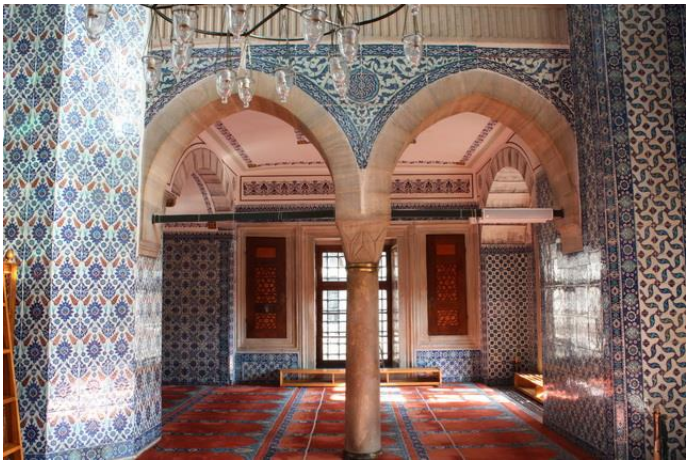


FOTO. 262

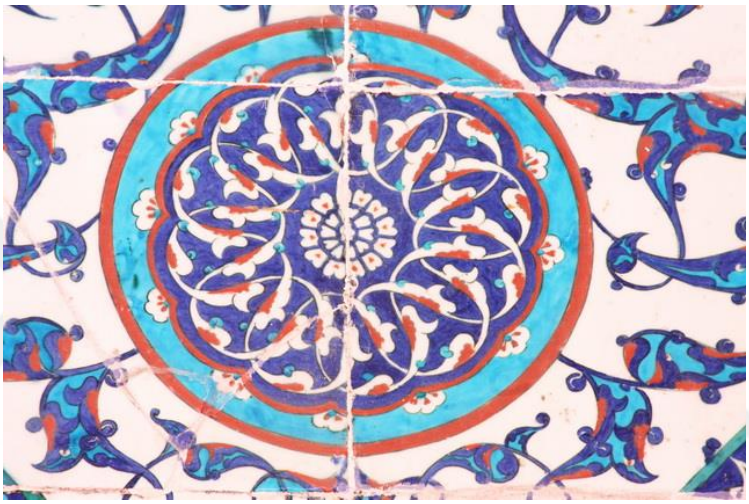


FOTO. 263



FOTO. 264



FOTO. 265

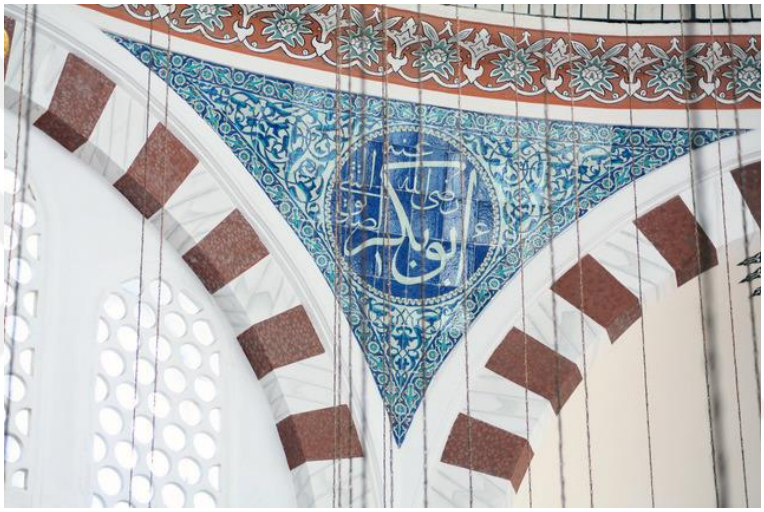


FOTO. 266



FOTO. 267



FOTO. 268



FOTO. 269

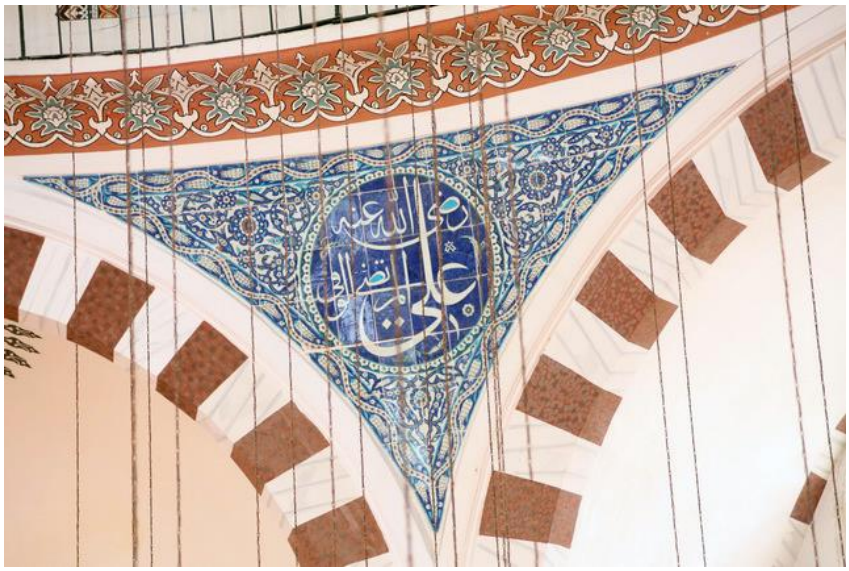


FOTO. 270



FOTO. 271



FOTO. 272



FOTO. 273



FOTO. 274



FOTO. 275

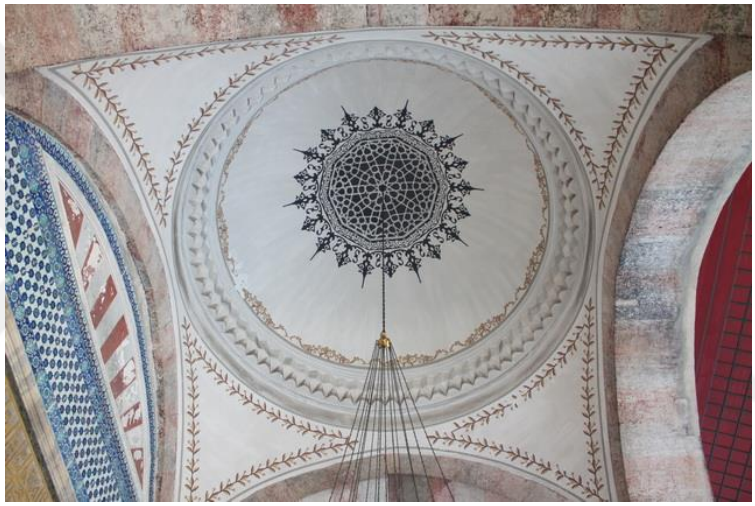


FOTO. 276



FOTO. 277



FOTO. 278



FOTO. 279



FOTO. 280

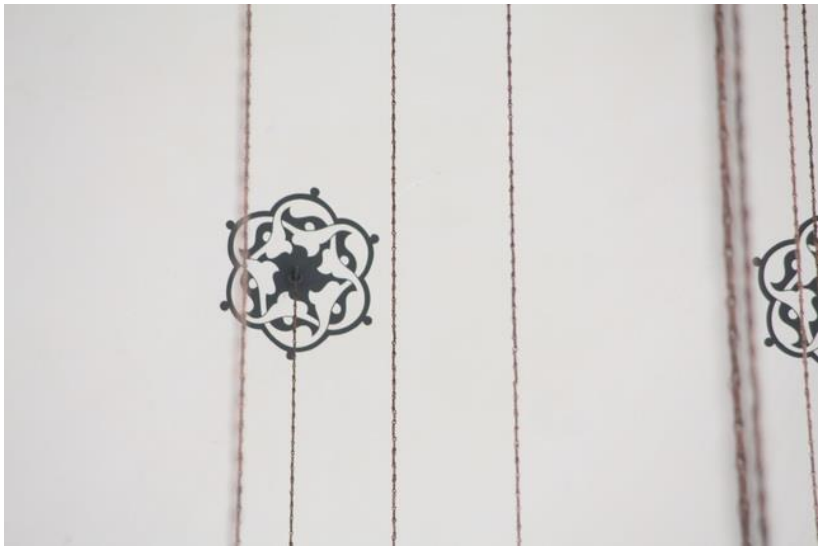


FOTO. 281



FOTO. 282

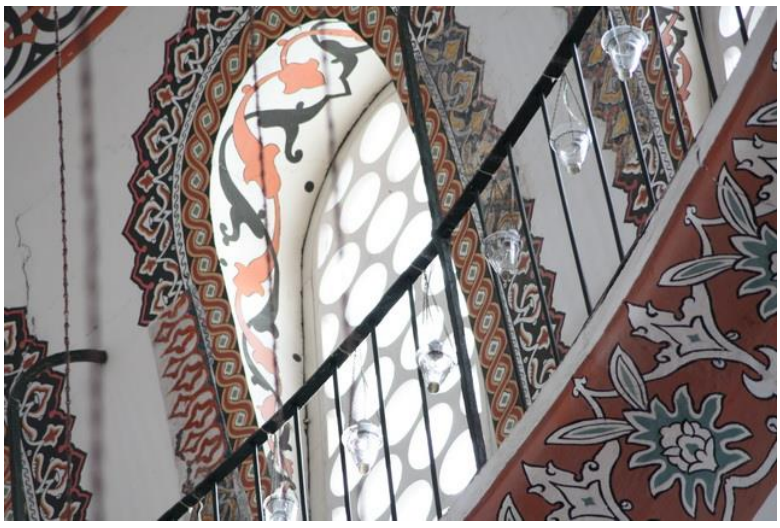


FOTO. 283



FOTO. 284



FOTO. 285



FOTO. 286



FOTO. 287



FOTO. 288

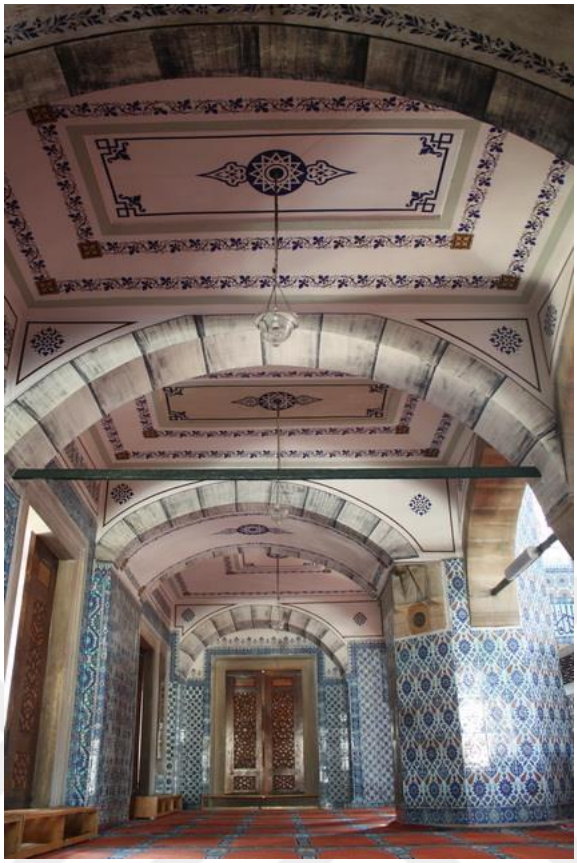


FOTO. 289



FOTO. 290



FOTO. 291



FOTO. 292



FOTO. 293



FOTO. 294



FOTO. 295



FOTO. 296



FOTO. 297

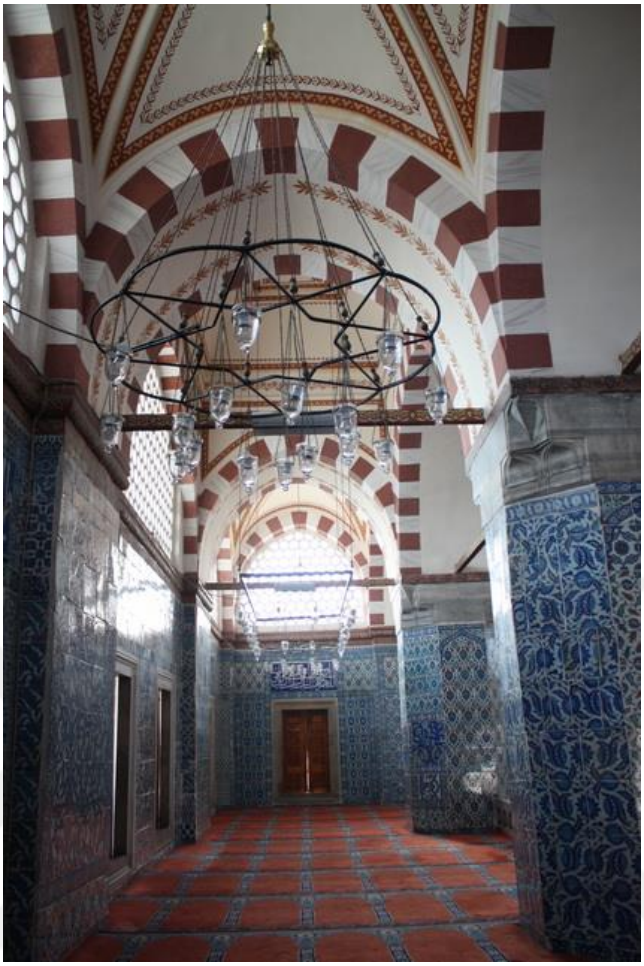


FOTO. 298

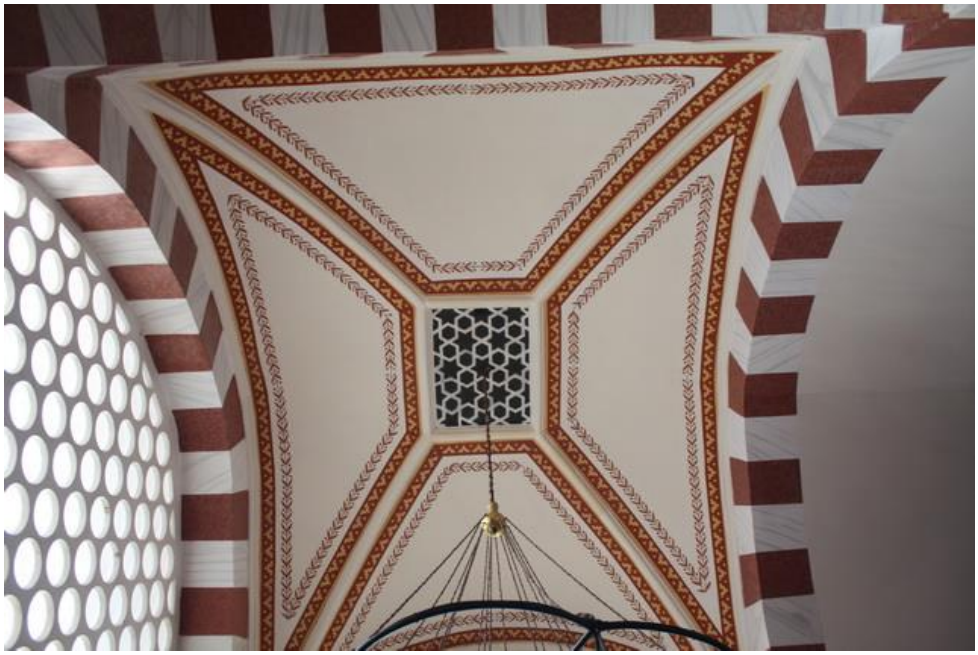


FOTO. 299



FOTO. 300

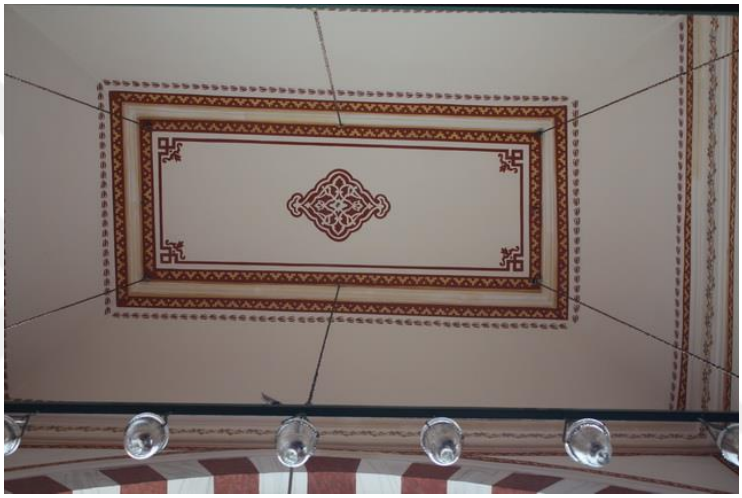


FOTO. 301



FOTO. 302



FOTO. 303



FOTO. 304



FOTO. 305



FOTO. 306



FOTO. 307

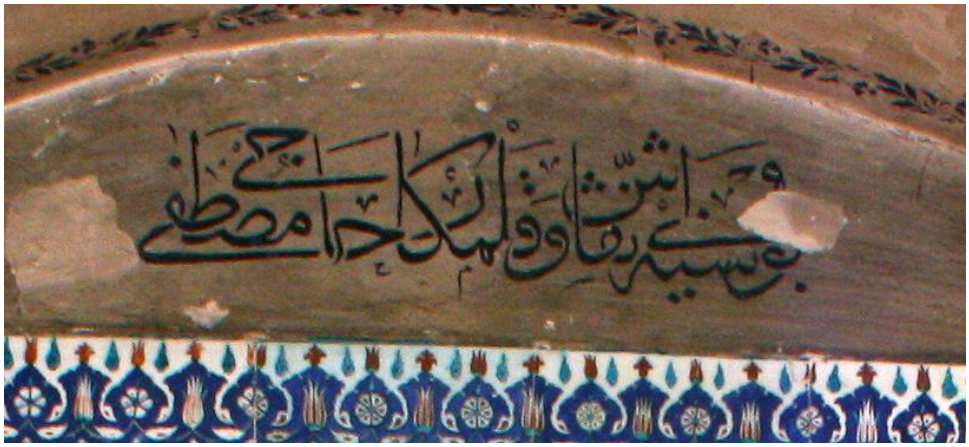


FOTO. 308



FOTO. 309

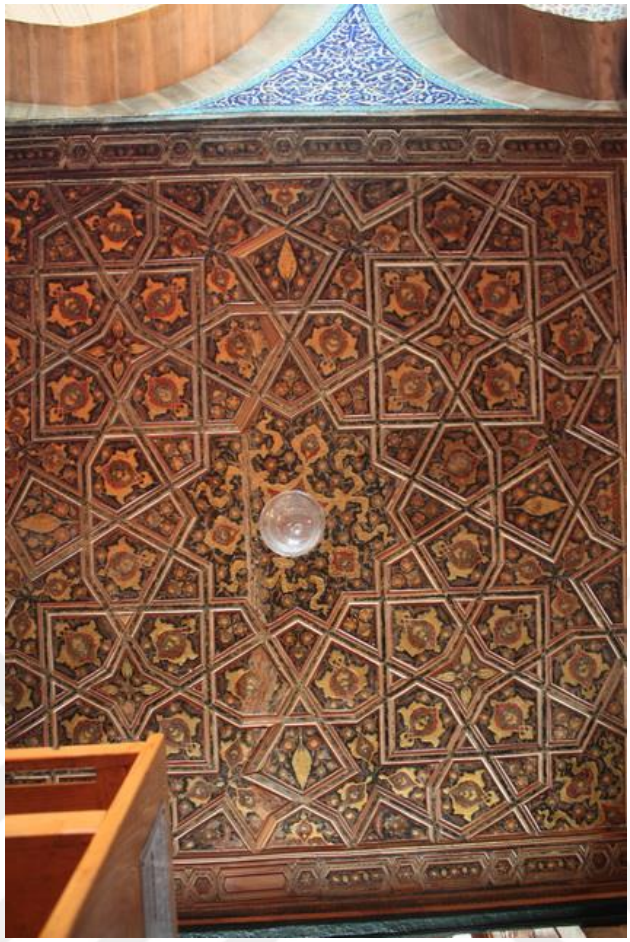


FOTO. 310



FOTO. 311



FOTO. 312



FOTO. 313



FOTO. 314



FOTO. 315



FOTO. 316



FOTO. 317



FOTO. 318



FOTO. 319

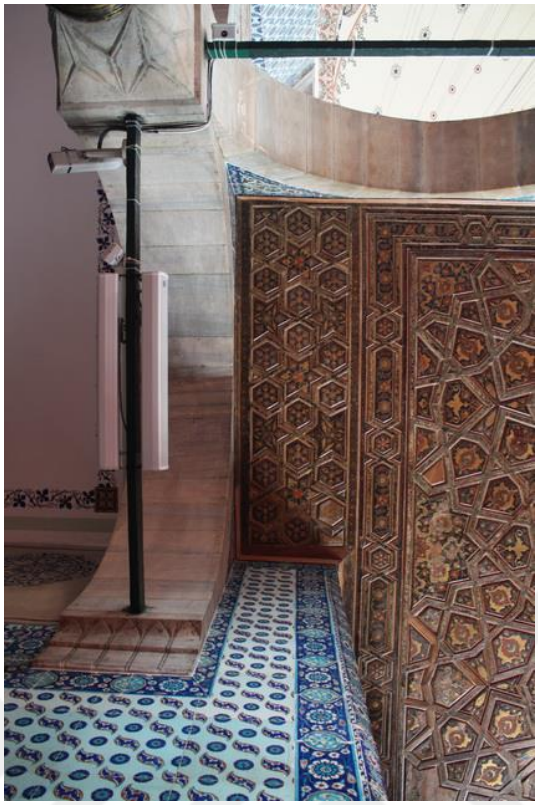


FOTO. 320

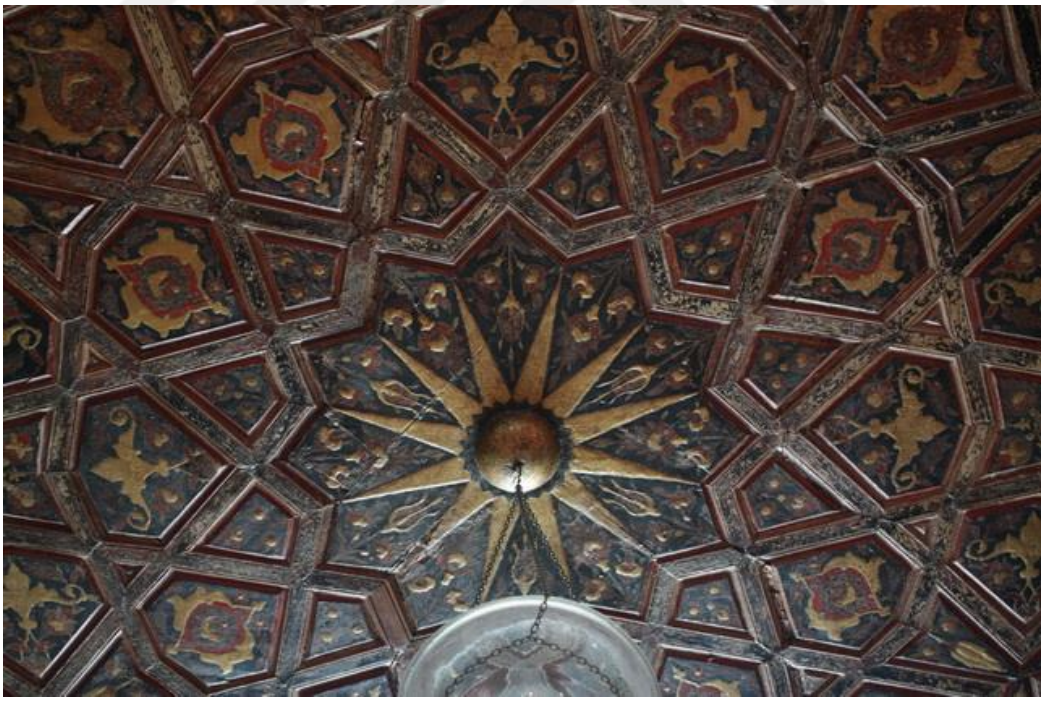


FOTO. 321



FOTO. 322



FOTO. 323



FOTO. 324

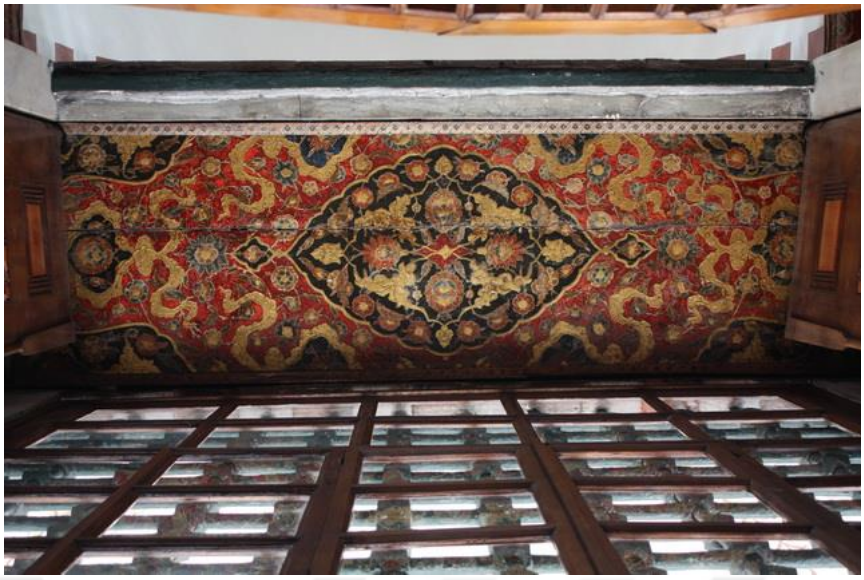


FOTO. 325

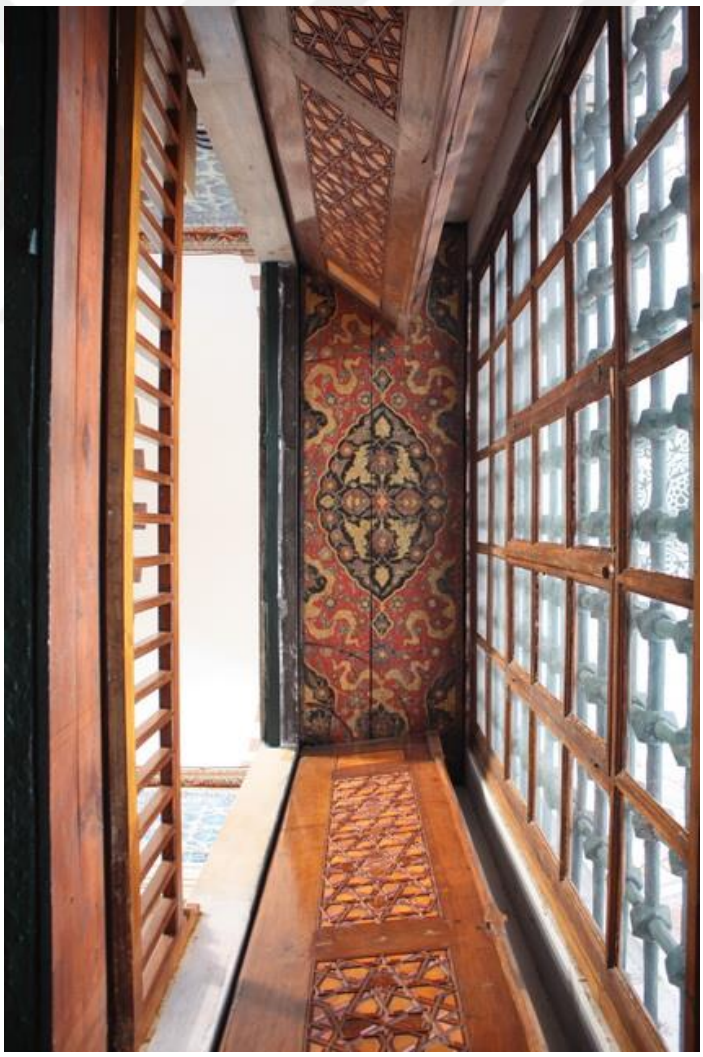


FOTO. 326



FOTO. 327



FOTO. 328



FOTO. 329



FOTO. 330



FOTO. 331



FOTO. 332



FOTO. 333



FOTO. 334



FOTO. 335



FOTO. 336



FOTO. 337



FOTO. 338



FOTO. 339



FOTO. 340



FOTO. 341



FOTO. 342



FOTO. 343

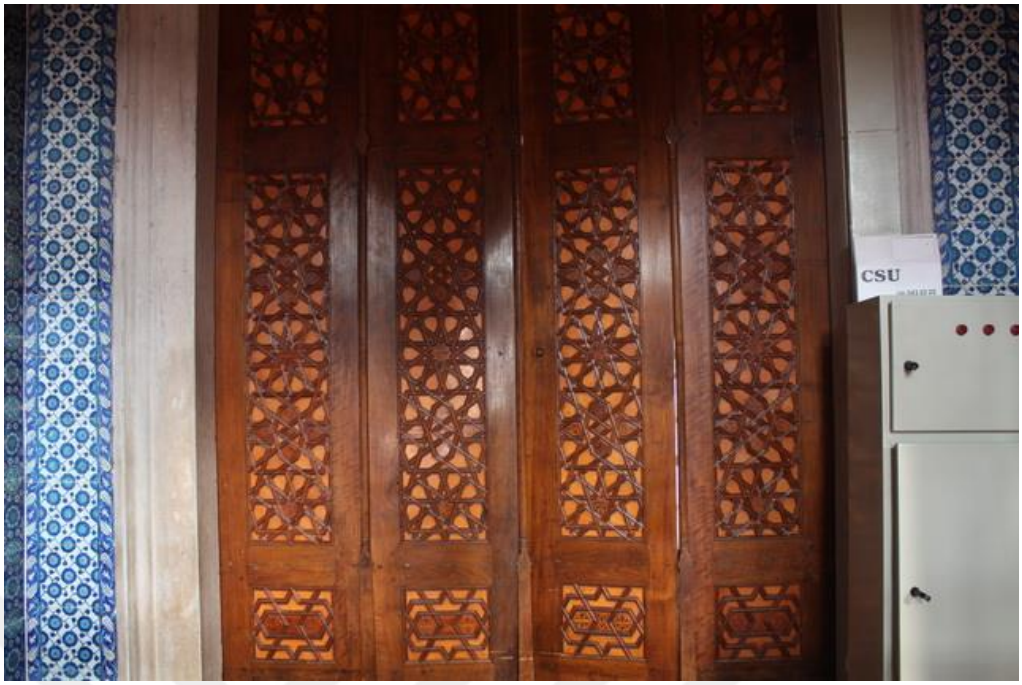


FOTO. 344



FOTO. 345



FOTO. 346



FOTO. 347



FOTO. 348



FOTO. 349



FOTO. 350



FOTO. 351



FOTO. 352



FOTO. 353



FOTO. 354



FOTO. 355



FOTO. 356



FOTO. 357



FOTO. 358



FOTO. 359



FOTO. 360



FOTO. 361



FOTO. 362



FOTO. 363



FOTO. 364



FOTO. 365



FOTO. 366



FOTO. 367



FOTO. 368



FOTO. 369

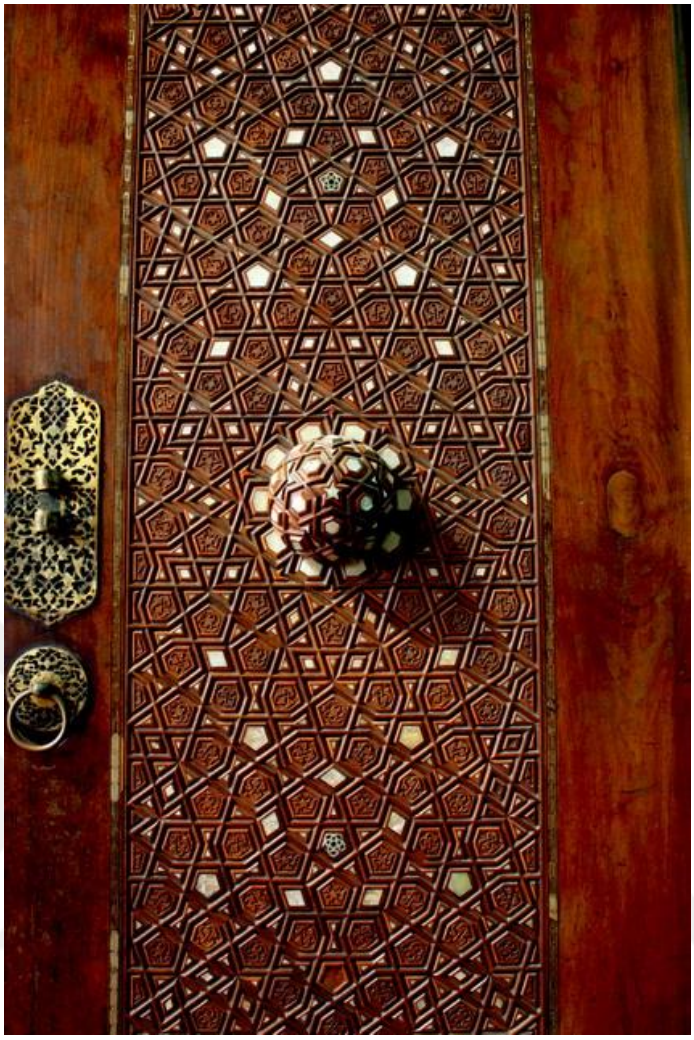


FOTO. 370



FOTO. 371



FOTO. 372



FOTO. 373



FOTO. 374



FOTO. 375



FOTO. 376



FOTO. 377



FOTO. 378

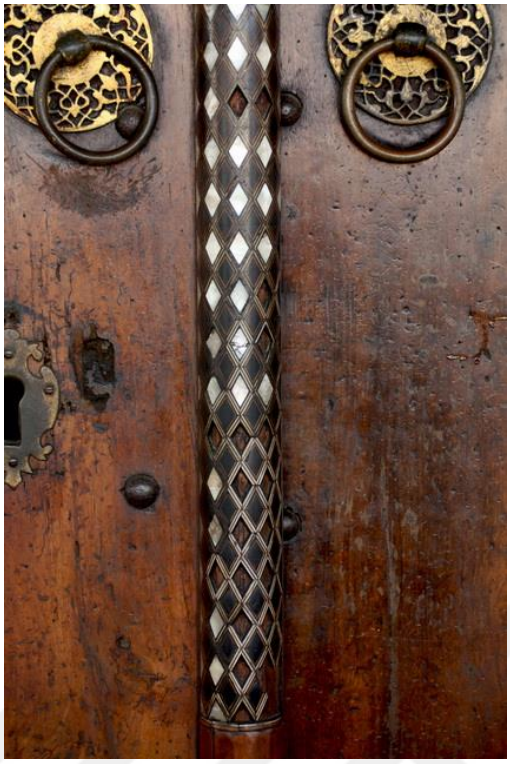


FOTO. 379



FOTO. 380

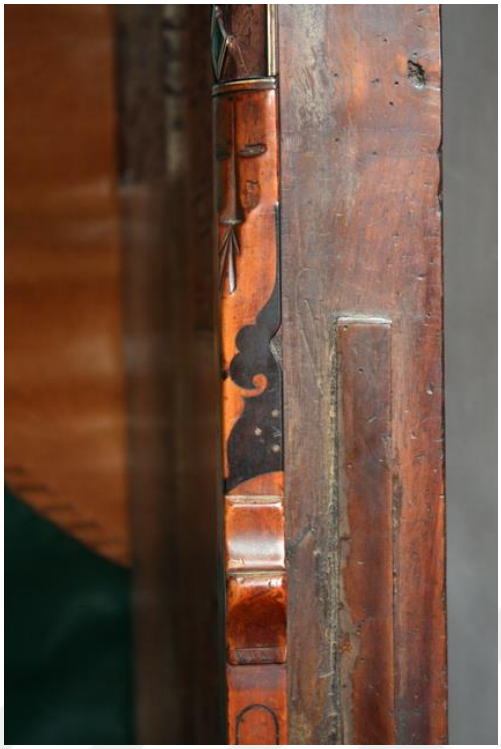


FOTO. 381



FOTO. 382

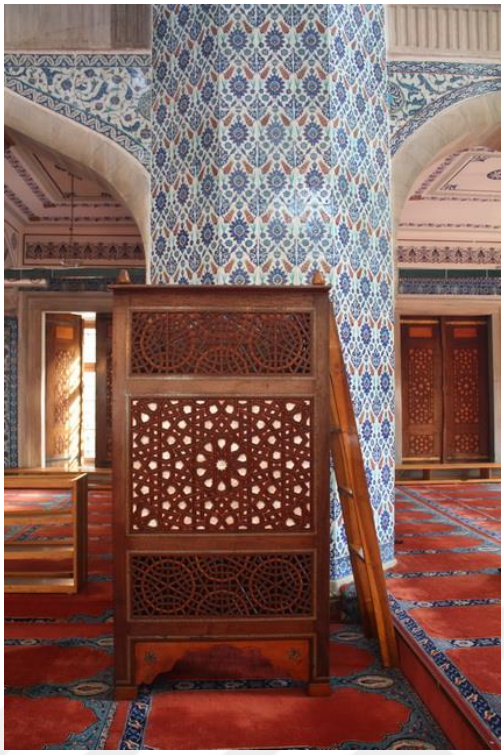


FOTO. 383

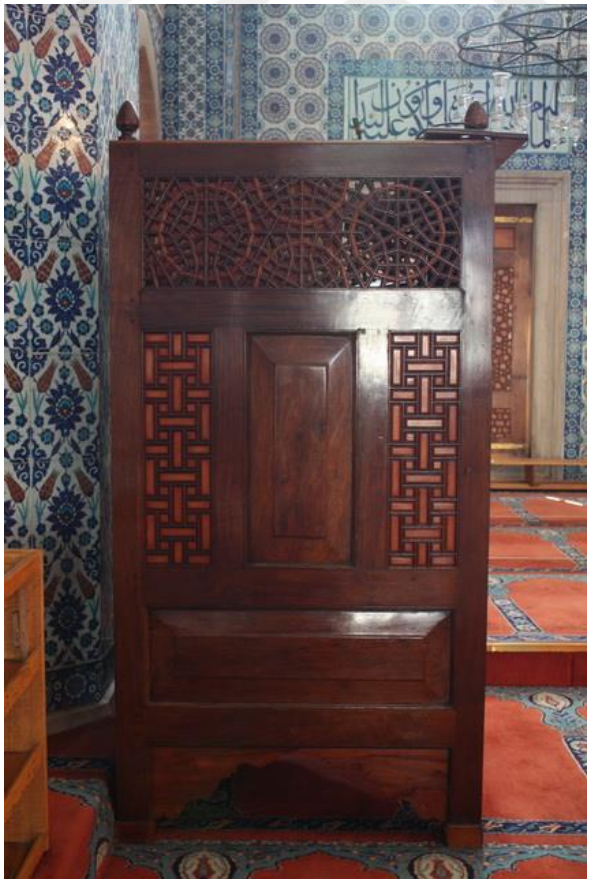


FOTO. 384



FOTO. 385

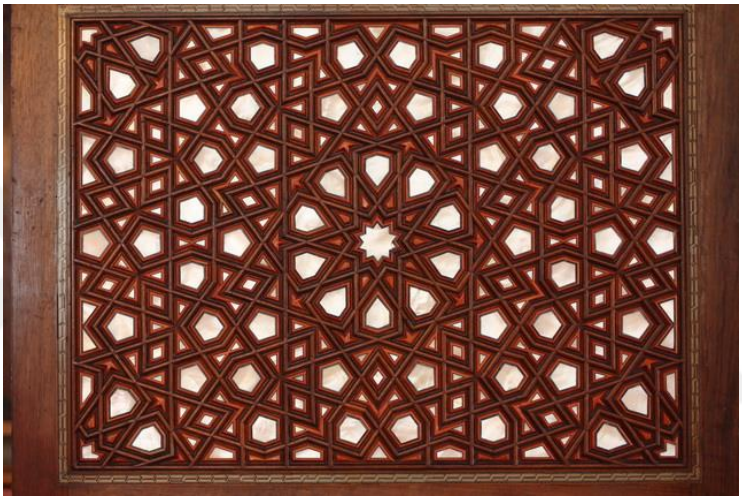


FOTO. 386



FOTO. 387



FOTO. 388



FOTO. 389



FOTO. 390



FOTO. 391



FOTO. 392



FOTO. 393



FOTO. 394



FOTO. 395



FOTO. 396



FOTO. 397



FOTO. 398



FOTO. 399



FOTO. 400



FOTO. 401

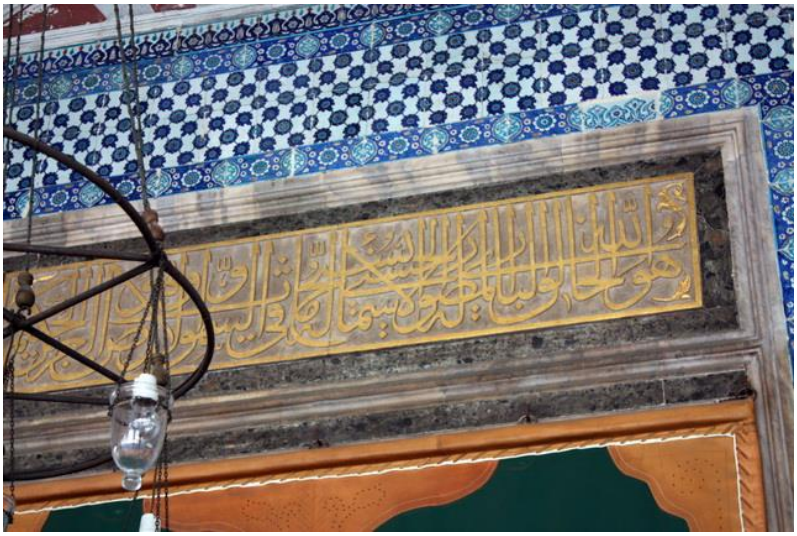


FOTO. 402



FOTO. 403



FOTO. 404

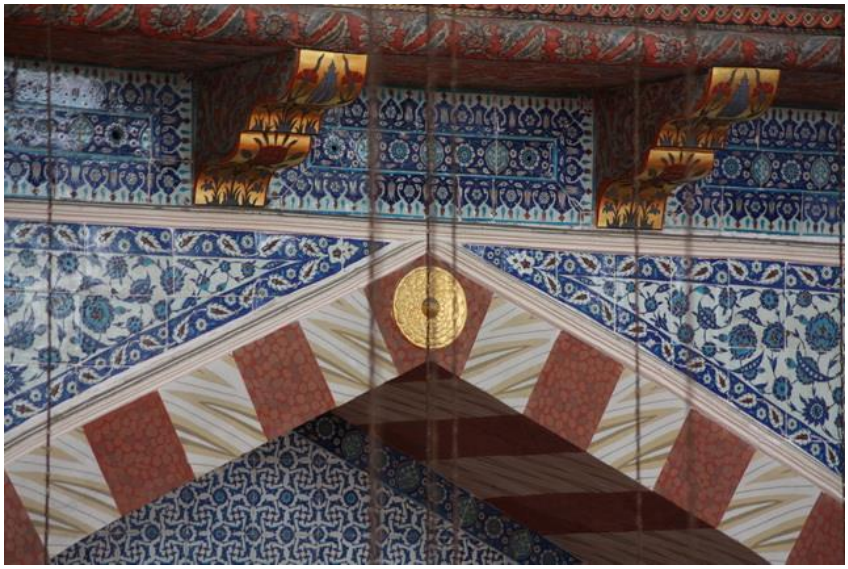


FOTO. 405



FOTO. 406



FOTO. 407



FOTO. 408



FOTO. 409



FOTO. 410

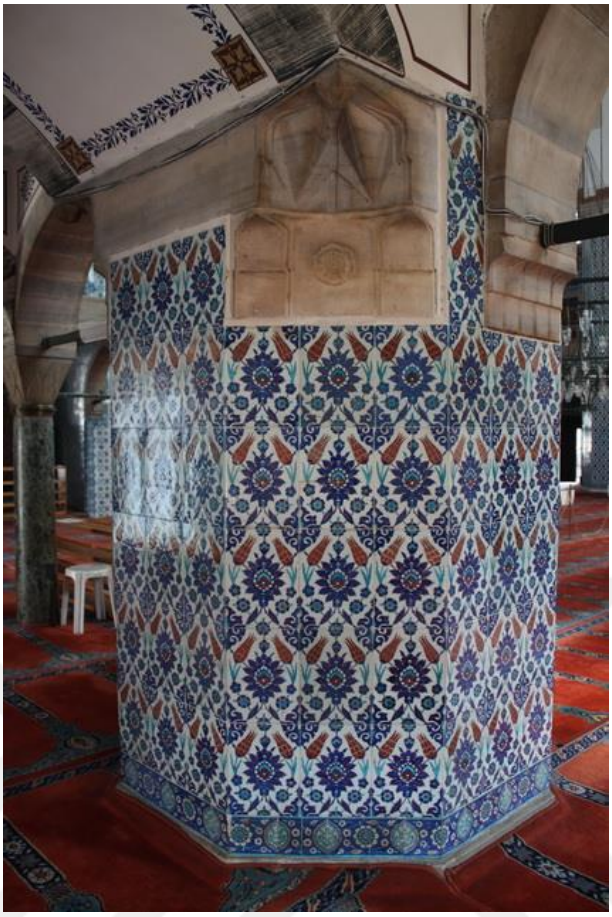


FOTO. 411



FOTO. 412



FOTO. 413



FOTO. 414



FOTO. 415



FOTO. 416



FOTO. 417



FOTO. 418

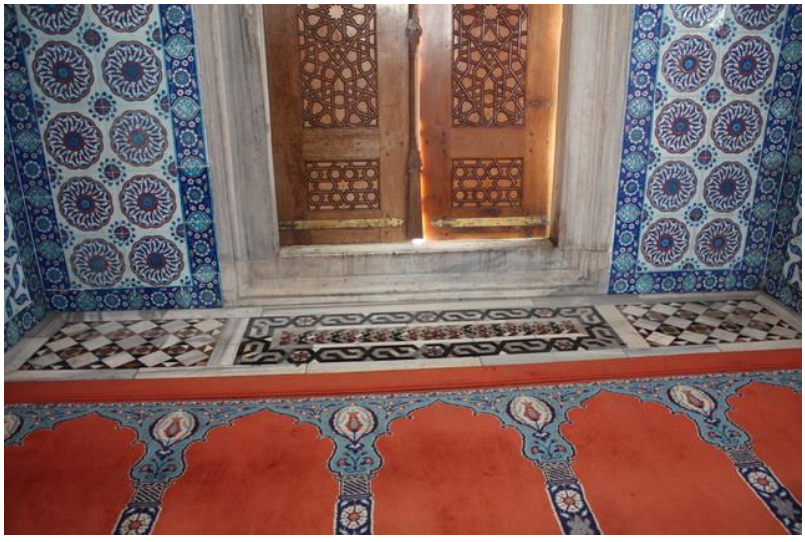


FOTO. 419



FOTO. 420



FOTO. 421



FOTO. 422



FOTO. 423



FOTO. 424



FOTO. 425



FOTO. 426



FOTO. 427



FOTO. 428

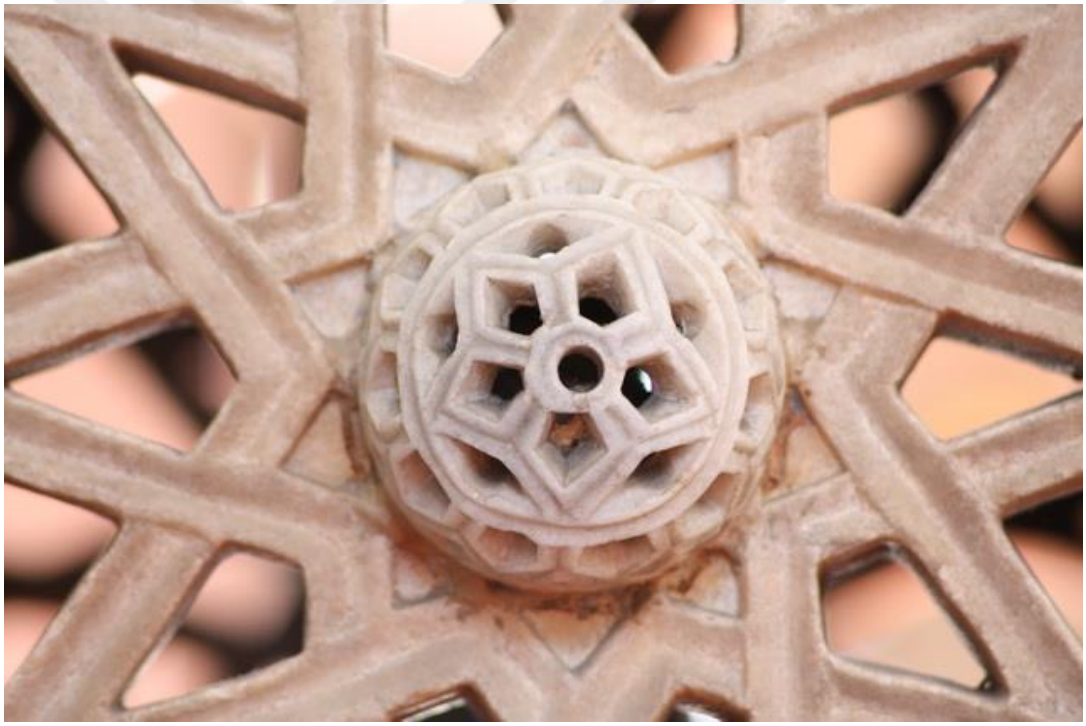


FOTO. 429



FOTO. 430



FOTO. 431



FOTO. 432



FOTO. 433



FOTO. 434



FOTO. 435



FOTO. 436

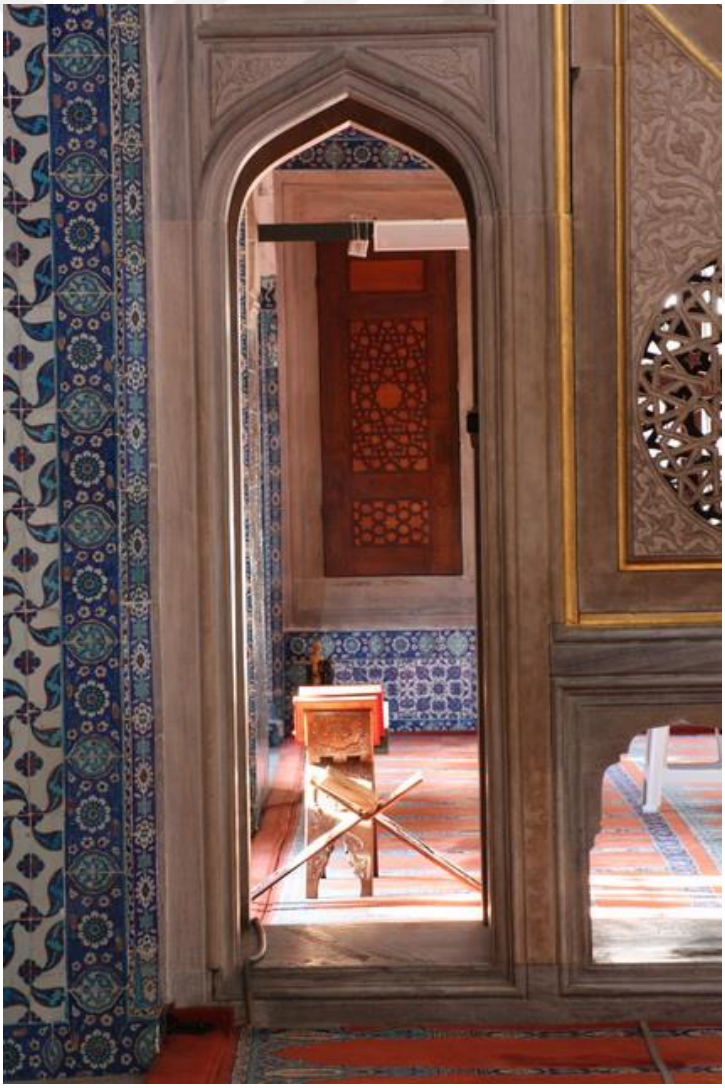


FOTO. 437



FOTO. 438



FOTO. 439



FOTO. 440

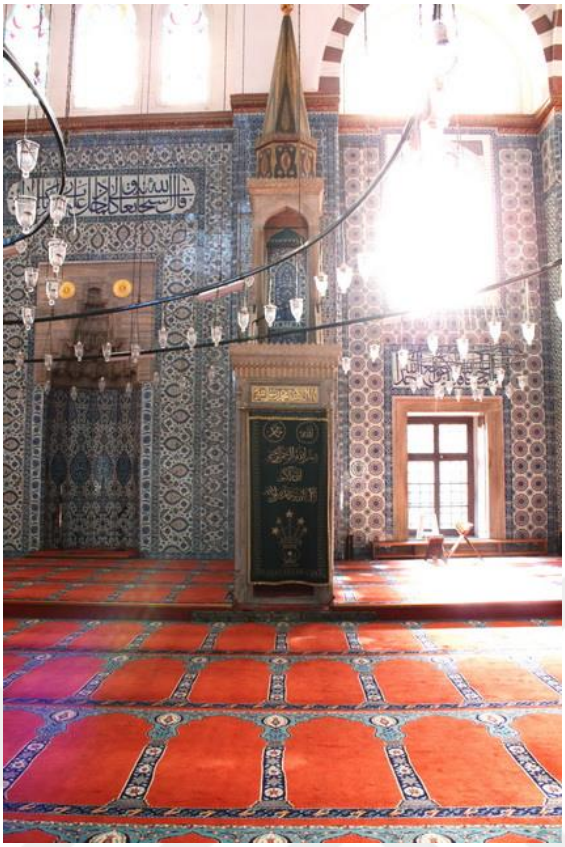


FOTO. 441



FOTO. 442



FOTO. 443



FOTO. 444



FOTO. 445



FOTO. 446



FOTO. 447



FOTO. 448



FOTO. 449



FOTO. 450



FOTO. 451



FOTO. 452



FOTO. 453



FOTO. 454



FOTO. 455



FOTO. 456



FOTO. 457

ÖZET

"Mimar Sinan'ın Çinili Bir Eseri: Eminönü Rüstem Paşa Cami" adlı bu tezin konusunu oluşturan, Türk–İslâm çini ve seramik sanatının en önemli gruplarından olan İznik çinilerinin kullanıldığı Eminönü Rüstem Paşa Cami, sadece İznik çinilerinin kullanımı ile değil bu kullanımdaki zenginliği, motif ve kompozisyon bakımından çeşitliliği ile de farklı bir yere sahiptir. Çinilerin, ilgili alanın teknik ve terminolojisi ile sanat tarihi yöntemleri kullanılarak tanımlanmaları; kapladıkları yüzeyler, kompozisyonlar, motifler, renk ve üslupları göz önünde bulundurularak değerlendirilmesinin yapılması; diğer Mimar Sinan yapılarından örneklerle karşılaştırarak kompozisyon–yüzey ilişkilerinin araştırılması ve incelenmesi; Mimar Sinan'ın bu cami için uygulamış olduğu süsleme tasarımı, bu tezin konusunu oluşturmaktadır. İznik çini sanatının gelişimi içerisinde değerlendirilerek Türk–İslâm çini sanatındaki yerinin ortaya konulmasına ve bir bütün olarak Mimar Sinan'ın burada uyguladığı tasarımın anlaşılmasına katkı sağlanacaktır.

SUMMARY

The Eminönü Rüstem Paşa Mosque, which is the subject of this thesis named "A Tiled Monument of Sinan the Architect: Eminönü Rüstem Paşa Mosque", is where the Iznik tiles, one of the most important groups of Turkish-Islamic tile and ceramic arts are used, has a specific place not only because of this usage of the Iznik tiles, but also the vast use of them in the mosque, the various types of motifs and compositions.

The descriptions of the tiles with the help of related field's terminology and art history methods; their evaluation in accordance with the revetment areas, compositions, motifs, color and styles; researching the revetment areas and composition relations in the view and comparisons of samples from other Architect Sinan monuments; the decorating designing of Sinan the Architect, are subjected to this thesis. Their place will be determined in the Turkish-Islamic tile art with their evaluation among the Iznik tile art development and understanding will be reached about Architect Sinan's designing in completeness within this monument.