FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI

BURSA YEŞİL CAMİİ TAŞ TEZYİNATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SIDDI ZÜBEYDE ATAN BÜLBÜL

İSTANBUL, 2022

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI PROGRAMI

BURSA YEŞİL CAMİİ TAŞ TEZYİNATI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

SIDDI ZÜBEYDE ATAN BÜLBÜL
(160301018)

Danışman
(Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. Çelebi)

İSTANBUL, 2022

FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
TEZ ONAY FORMU

27/ 01/2022

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı'nda 160301018 numaralı Sıddı Zübeyde ATAN BÜLBÜL'ün hazırladığı "Bursa Yeşil Camii Taş Tezyinatı" konulu yüksek lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 27/01/2022 Perşembe günü saat 12:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** karar verilmiştir.

Düzeltme verilmesi halinde:
Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı .../.../20... tarihinde, saat ...:... da yapılacaktır.

Tez Adı Değişikliği Yapılması Halinde: Tez adının .....
.....
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi	Tarih	İmza
(Danışman) Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Çelebi	27/ 01/2022	.....
Prof. Dr. Faruk Taşkale	27/ 01/2022	.....
Dr. Öğr. Üyesi Hamide Nur Özsoy	27/ 01/2022	.....
(İkinci Danışman) *.....	.../ .../20...	.....
*.....	.../ .../20...	.....

*2. Danışman varsa doldurulacak

BEYAN

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

Sıddı Zübeyde ATAN BÜLBÜL

BURSA YEŞİL CAMİİ TAŞ TEZYİNATI

Sıddı Zübeyde Atan Bülbül

ÖZET

İnsanoğlu var olduğu günden itibaren kendini ifade etmek, ruh dünyasını açığa çıkarmak için sanatı bir araç olarak kullanmıştır. Amacı; güzeli bulmak onu bulduğunda ise tezyin ederek görünür hale getirmektir. Tezyin, Arapça zeyn kökünden türeyen "süslemek, bezemek, donatmak" anlamına gelir. Bir şeyleri çizgi ile ifade etmek istediğimizde bunu doğada kalıcılığı en kuvvetli yapı malzemelerinden biri olan; taş ile yaparız. Taşı taş ile çizmek, görsel figür ve motifleri, tek veya üç boyutlu ortaya çıkarmak geçmişten günümüze süregelmiş uygulamalardan biridir.

Taş tezyinatın zirve yapılarından biri Bursa Yeşil Camii'dir. Yeşil Camii deyince ilk akla gelen kuşkusuz çini süslemeleridir fakat taş tezyinatının zenginliği ile de Erken Osmanlı Beyliği döneminin en nadide örnekleri arasında yer almaktadır. Çalışmada temel olarak incelenen unsur taş tezyinatıdır. Portal (taçkapı) üzerinde, çevresinde ve yan hücre kısımlarında yer alan desen alanlarının temel motifi rumidir. Özellikle hurdeli ve münhanili rumiler ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Dış cephe unsuru olan pencere üstü kemer ve köşe kısımları tezyinatı, desen açısından oldukça zengindir. Ön cephe mihrabiyeleri ve taç kapı yanı küçük mihrabiyeler de bu zengin desene sahip olan bölümlerdendir.

Bu çalışmada Yeşil Külliye'nin ibadethanesi olan Yeşil Camii'nin inşa edildiği Erken Osmanlı Beylikler döneminin siyasi tarihi, ekonomik, sosyal ve kültürel açıdan sanata yansımaları, caminin mimari özellikleri, mimari gelişimi, taş işçiliğinde kullanılan teknik ve malzemeleri ile taş tezyinatının motiflerinin değerlendirilmesine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yeşil Camii, Bursa, tezyinat, Osmanlı mimarisi, taş, Erken Osmanlı

BURSA GREEN MOSQUE STONEMASONRY

Sıddı Zübeyde Atan Bülbül

ABSTRACT

Since the day of its existence, people have used art as a tool to express themselves and reveal their spirit world. Purpose; To find the beautiful is to make it visible by beautifying it when you find it. Tezyin, derived from the Arabic root zeyn, means "to adorn, decorate, equip". If we want to express something with lines, it is one of the most durable building materials in nature; we do it with stone. Drawing the stone with the stone, exposing the visual figures and motifs in one or three dimensions is one of the practices that has continued from the past to the present.

One of the top structures of stone decoration is the Green Mosque of Bursa. The first thing that comes to mind when talking about the Green Mosque is undoubtedly the tile decorations, but with the richness of its stone decoration, it is one of the rarest examples of the period of the early Ottoman principality. The element fundamentally examined in the study is the stone decoration. The basic motif of the patterned surfaces on the portal, around it and in the side cell sections is Rumi. Especially Hurdeli and Munhani Rumis were mainly used. The decoration of the arches and corners above the window, which is an external element, is very rich in patterns. The mihrabiyes of the front facade and the small mhrabiyes next to the crown door are among the sections with this rich pattern.

In this study, the political history of the early Ottoman principalities when the Yeşil Mosque, the place of worship of the Green Complex, was built, their reflections on art in economic, social and cultural terms, the architectural features of the mosque, its the architectural development, the techniques and materials of the stone carvings and the evaluation of the motifs of the stone ornamentation are included.

Keywords: Yeşil Mosque, Bursa, ornamentation, Ottoman architecture, stone, early Ottoman

ÖNSÖZ

Camilerimiz manevi ve görsel anlamda varlığı ile insanlığa hizmet eden değerlerin başında yer almaktadır. "Taş" cami mimarisinde kullanılan malzemelerin içerisinde önem teşkil eder. Dayanıklılığı, sağlamlığı, gücü anlatan yapı malzemesidir. Araştırmamızın temelini taş ve taş tezyinatı oluşturmaktadır. Bursa Yeşil Cami'nin taş tezyinatı ve özellikle pencere unsurları incelemeye değer niteliktedir.

Erken dönem cami mimarisinde yapısal ve kullanıma yönelik önemli gelişmelerin olduğu bir süreçtir. Zaviyeli, Tabhaneli, Bursa Üslubu, Kubbe ve Son Cemaat yeri için avlu uygulamaları bu dönemin gelişmeleridir.

Yeşil Cami'nin inşa edildiği Erken Dönem 14. yüzyıl bir devrin sonu ve büyük gelişmelerin başlangıcıdır. Erken dönem cami mimarisinde yapısal ve kullanıma yönelik önemli gelişmelerin olduğu bir süreçtir. Oktay Aslanapa "14. yüzyıl önce ileriye sonra geriye doğru uzanan diğer yüzyılların hareket noktası olarak kabul edilmiş bir dönemdir"[1] der. Hem dönemin özelliği hem de belirleyici tezyini unsurları açısından çok zengindir.

Araştırma dört ana başlık altında incelenmiştir. Konunun temelini taş tezyinat oluşturduğu için görsel zenginliğin ağırlıklı olması önem arz eder.

İlk bölümde I. Mehmet (Çelebi Mehmet) dönemi, siyasal ve kültürel ortamı değerlendirildi. On bir yıl süren fetret devrinin kardeşler arasında geçen netameli süreci Çelebi Mehmet' in zaferi ile nihayete ermiştir. Belirsiz muğlak geçen savaş yıllarının toplumun kültürel ortamına, sanatsal yapılara yansımaları anlatıldı.

İkinci bölümde ise Yeşil Külliyenin ve Yeşil Cami'nin mimari planı, yapım süreci, geçirdiği değişimler, mimarı, nakkaşı, hattatı, kitabelerine ve yapının genel ayrıntılarına yer verildi. Ressam Osman Hamdi' ye ilham veren bu yapının konu olduğu tablolardan kısaca bahsedildi.

Üçüncü bölümde ise Erken Dönem Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Tezyinatına genel bakış anlatıldı. Mimari yapıda ve motiflerde Anadolu Selçuklu devletinin etkilerinin devamı ve kendi dönemsel gelişimlerinden bahsedildi. Beylikler dönemi malzeme, teknik, motif ve kompozisyon grupları ile incelendi.

Dördüncü bölümde Bursa Yeşil Cami'nin dış cephe unsurlarında; portal (taç kapı), pencerelerin taş tezyinatına, ön cephe mihrapları ve taç kapı yanı küçük mihraplarının desenlerine yer verilmiştir.

Araştırmanı ilk aşaması fotoğraf çekimleridir. Desen, plan ve kullanılan motifler bizzat çekilen fotoğraflar üzerinden birebir alınarak çizilmiştir. Eksik ve tahribata uğrayan yerler yapı simetrisinde aranarak tamamlanmıştır. Şahsi tamamlamalara yer verilmemiştir. Metin aralarına önce pencerelerin simetrisi de dahil edilerek her iki fotoğrafı, ardından

[1] Oktay Aslanapa, *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı: 14. Yüzyıl*, s.4, MEB Devlet Kitapları, Ankara, 1977

desenler hem negatif dış hat hem de iç detay olarak çizilerek eklenmiştir. Kütüphane araştırmaları, tez ve makale okumaları, vakıf bilgileri incelenmiştir. Sonuç ve değerlendirme ile tez sonlandırılmıştır.

Dilerim ki bu araştırma bilgisi, görsel fotoğrafları, desen çizimleri ve sonuç itibarı ile bu alanda istifade etmek isteyenlere katkı sağlayacak noktaya erişebilmiştir. Araştırmam süresinde bana yol gösteren, desteğini esirgemeyen kıymetli Hocam Dr. Öğr. Üyesi Mustafa N. ÇELEBİ'ye, başarılı fotoğraf çekimlerini gerçekleştiren kadim dostum İsa CIDA beyefendiye ve aileme sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
ÖNSÖZ ..... **vi**
KISALTMALAR ..... **ix**

GİRİŞ **1**
BİRİNCİ BÖLÜM **4**
1. I. MEHMET (ÇELEBİ) DÖNEMİ SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM **4**
İKİNCİ BÖLÜM **8**
2. BURSA YEŞİL CAMİİ VE KÜLLİYESİ **8**
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM **19**
3. ERKEN DÖNEM OSMANLI BEYLİĞİ MİMARİSİNDE TAŞ TEZYİNATINA GENEL BAKIŞ **19**
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM **24**
4. BURSA YEŞİL CAMİİ TAŞ TEZYİNATI **24**
4.1. TAÇ KAPI **24**
4.2. PENCERELER **42**
4.2.1. P1A, P1B Pencere Deseni **45**
4.2.2. P2A, P2B Pencere Deseni **52**
4.2.3. P3A, P3B Pencere Deseni **55**
4.2.4. P4A, P4B Pencere Deseni **60**
4.2.5. P5A, P5B Pencere Deseni **65**
4.2.6. P6A, P6B Pencere Deseni **69**
4.2.7. P7A, P7B Pencere Deseni **74**
4.3. MİHRAPLAR **81**
4.3.1. M1A Ön Cephe Mihrap Deseni **83**
4.3.2. M2B Ön Cephe Mihrap Deseni **88**

SONUÇ **90**
KAYNAKÇA **94**
ÇİZİM VE FOTOĞRAF LİSTESİ **96**
DİZİN **100**

KISALTMALAR

a.g.e .	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
bkz.	: Bakınız
c.	: Cilt
Ç.	: Çizim
DİA	: Diyanet İslam Ansiklopedisi
F.	: Fotoğraf
K.	: Köşelik
M	: Mihrap
ö.	: Ölümü
s.	: Sayfa
S.	: Sayı
TTK.	: Türk Tarih Kurumu
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
ty.	: Tarih Yok
P	: Pencere
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Mimarlık tarihçileri tarafından *ters T, zaviyeli, yan mekânlı, kanatlı, eyvanlı* gibi farklı terimlerle adlandırılan yapıların ilk örneklerini 14. yy'da Bursa'da görürüz. Bu yapıların bir diğer özelliği sultan ve üst düzey yöneticiler tarafından yaptırılmış olmaları, kentte kendi adlarını taşıyıp imaret kavramı çerçevesinde toplumsal içerikli işlevlerin bir araya getirildiği prestij sayılabilecek yapı grupları olmalarıdır.

"Bu tip yapıların özellikle kent merkezlerinde inşa edilenleri genellikle medrese, aşevi, hamam, darüşşifa gibi sosyal işlevli yapıların da bulunduğu bir külliyenin merkezi konumundadır. İbadet mekanlarının küçüklüğü ve özellikle kitabelerin "camii", "mescit" gibi ibarelerin kullanılmamış olması, onlara ibadet dışında başka toplumsal olaylar ve siyasal işlevler yüklemiş olabileceği kanaatini ortaya çıkarmaktadır. Ayrıca bu yapıların kent merkezlerinde bir külliyenin merkezi olacak şekilde inşa edilmeleri, şehirlerdeki yeni mahallelerin çekirdeğini oluşturmaları, kırsal kesimde genellikle bir şeyin himayesinde kurulan ve onun manevi nüfusunun temsiline benzer şekilde, kent merkezinde de siyasal otoritenin kudretinin bir sembolü olarak yorumlanabilir."[2]



Bursa Yeşil Camii

[2] Yıldıray Özbek, *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, s. 21-22, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2002

"Celal Esat, Çelebi Mehmed'in Yeşil Camii ile Osmanlı mimarisinin esaslarını kurduğunu, bu sebeple Yeşil'in mimarlık tarihinde bir dönüm noktası oluşturduğunu belirtir. Şehsuvaroğlu ise Bursa-İznik ekolü ile Selçuk mimarisinin birbiriyle tamamen aynı olmadığını, Bursa-İznik ekolünün temelinin Yeşil Camii ile atıldığını belirtmiştir. Gabriel'e göre de Yeşil Külliyesi Bursa'daki eserler arasında birinci sırayı oluşturmaktadır. Ayverdi ise medrese, türbe ve imaret hariç tutulsa bile yalnız Yeşil Camii'nin tek başına her zaman bir şehrin baş abidesi olabilecek nitelikte ve güzellikte; adeta bir kuyumculuk harikası, rengi, istifteki ahenk ve maharet göz kamaştırıcı olan bir mücevher olduğunu belirtir."[3] Bütünün verdiği mesajın yanı sıra detaydaki desen ve motif kurgusunun bildirimlerini de okumak gerekir. Geleneksel sanatlarımızda desen kurgusu her daim başlangıç noktası ile başlar. Hiçbir şey sebepsiz değildir. Kendi yönü istikametinde gider. Plan simetri ekseninde çalışılarak kendi yüzüne katlandıkça sonsuza dek devam eder. Desenlerin kaynağı tabiattır. Bitki motifleri zarafeti ve huzuru, hayvansal motifler ise gücü ifade eder. Desenlerin planlandığı mermer zemin sert ve dayanıklıdır. Bu şahsiyetli tezyinatın temel unsurları bize Çelebi Mehmed döneminin dününü ve bugününü, özgürce yaşama sebebini, hedefine inancını, gelecek nesillere bırakılacak toprak ve onun daimî güzelliklerinin yeşerdiği, yaşadığı bir devlet anlayışını anlatmaktadır.

Yeşil Camii'nin yansımalarından söz ederken oryantalist ressam Osman Hamdi'nin altı adet tablosuna mekân olan eserlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Cami kitabesindeki yazılar, verdiği mesaj mekânın estetiği sanatçıya ilham vermiştir. "Cami Önü, Kaplumbağa Terbiyecisi, Kur-an Tilaveti, İlahiyatçı, İki Müzisyen Kız, Yeşil Türbede Dua"[4] adlı eserlerinde kullandığı mekân Yeşil Camii'dir.

Yeşil Cami ilk Osmanlı başkentinin ilk yapılarındandır ve defalarca onarım geçirerek günümüze ulaşmıştır. "1855 yılında Bursa merkezli olarak meydana gelen büyük deprem sonrası onarımların 1863 yılına kadar yoğun olmadığı ve asıl onarımların 1863 yılında Ahmed Vefik Paşa'nın Bursa'ya tayin edilmesi ile başladığı tarihi kaynaklardan öğrenilir. Bu onarımları ilginç kılan noktalardan biri Fransız sanatçı Leon Parvillee'nin bu onarım için Bursa'ya gelmesidir. Başbakanlık Osmanlı Arşivi'nde bir deprem sonrası hazırlandığı açıklaması yer alan tarihsiz bir plan mevcuttur. Adı geçen plan Yeşil Cami ve Türbesi için ortak hazırlanmış olup yapıların mevcut planlarından farklılar göstermektedir." [5]

"Günümüzde mevcut olan ancak arşivdeki planda görülmeyen detaylar şunlardır: doğuda bulunan minare, caminin içinde girişte yer alan devşirme dört adet sütun, bu sütunların bulunduğu yerde oluşturulan koridor, alt kat mahfillerinden koridora açılan

[3] Salih Pay, "Bursa Yeşil Camii", s. 112, *Bursa'nın Tarihi Mahalleleri II*, Bursa, 2011

[4] Ömer Kaptan, "Osman Hamdi Beyin Tablolarında; Yeşil Camii Yazıları", s.19-23, Bursa' da Zaman Dergisi, S.22, 2017

[5] Ayşe Budak, "Bursa Yeşil Cami ve Türbesi'nin 1855 Depremi Sonrası Çizilmiş Planı ve Leon Parvillee Tarafından Gerçekleştirilen Onarımlar", s. 67, *MUH: Akdeniz İnsani Bilimler Dergisi*, S.1, c. 8, 2018

pencereler, girişin iki yanında bulunan odaların kapıları, kuzeybatı tabhane hücresinin batı eyvana açılan kapısı, caminin ortasında bulunan şadırvan ve güneybatı ve güneydoğu tabhane hücrelerinin güney duvarında bulunan nişlerdir. Günümüzde mevcut olmayan ancak arşivdeki planda görülen ayrıntılar ise şu şekildedir: caminin dışında giriş kapısının doğusunda bulunan merdiven ve merdivenle çıkılan alan, yine caminin dışında doğu cephede bulunan merdiven ve caminin içinde güneybatı cephedeki hücre girişinin hemen önünde bulunan merdivenli sahındır. Yapının tek minareli olduğunu gösteren en eski belgelerden birisi 1623 yılına aittir. Yeşil Cami ile ilgili temel tartışmalardan biri, caminin önünde bir son cemaat yerinin bulunup bulunmadığıdır. "Doğu Roma yapılarından devşirilmiş sütunlarla yapılmış ve son cemaat yeri olarak adlandırılmış bu bölüm Parvillee'nin eseri olarak görülebilir. Parvillee, ön cephenin ihtişamlı süslemesini kapatma cesaretini kendinde göremeyen ve son cemaat bölümünü yapının içine taşıyan kişi olmalıdır."[6]

"1855 depremi Yeşil Camii'nin minarelerine de zarar vermiştir. Minarelerin her ikisi de 20. yy sonlarında yıkılmış ve Reşid Mümtaz Paşa'nın valiliği döneminde (1903-1906) yeniden yapılmıştır."[7]

[6] Ayşe Budak, a.g.m. s.71-75
[7] Salih Pay, a.g.m., s. 113

BİRİNCİ BÖLÜM

1. I. MEHMET (ÇELEBİ) DÖNEMİ SİYASAL VE KÜLTÜREL ORTAM

I. Bayezid'in oğlu olan I. Mehmed 1386 veya 1387 yılında dünyaya gelmiştir. Çelebi lakabıyla tanınır. 1399 yılında Amasya, Tokat, Sivas ve Ankara'yı da içine alan daha önce Eretna hanedanının toprakları olan Rum vilayetine vali olarak gönderilmiştir.[8]

Bu sırada Timur Anadolu'dan Hindistan'a kadar uzanan bir imparatorluk kurmuş ve fütuhat sahasına Anadolu'yu da dahil etmesiyle aynı yer üzerinde hak iddia eden Osmanlılarla arasını açmıştır. Bunun neticesinde Timur ve Yıldırım Bayezid komutanlığındaki Osmanlı ordusu Ankara yakınlarındaki Çubuk Ovası'nda 1402 yılında karşı karşıya gelmiştir.

Tarihe Ankara Muharebesi (1402) olarak geçen bu bozgunda Yıldırım Bayezid yönetimindeki Osmanlılar, I. Murad zamanında devlete katılan bazı toprakları dahi kaybetmiştir. Sultan Yıldırım Bayezid iki oğluyla Timurlulara esir düştükten yaklaşık yedi ay sonra 43 yaşında büyük kederler içinde vefat etmiştir. Yıldırım Bayezid, Osmanlı hükümdarları arasında Fatih, Kanuni ve Yavuz'dan sonra en büyük hükümdar olarak kabul görmüştür hatta tarihçi Hammer; Yıldırım Bayezid'in ölümüyle Asya ve Avrupa'nın rahat nefes aldığını yazmıştır.[9]

Yıldırım Bayezid Han'ın ölümü ile birlikte (1403) oğulları arasında 11 yıla yakın süren kıyasıya taht kavgaları cereyan etmiştir. I. Bayezid'in oğulları içerisinde yaş sırasında dördüncü sırada olan Mehmed Çelebi (ö. 1421) en büyük şehzade olan ve meşru halef olarak kabul edilen ağabeyi Süleyman Çelebi'ye tabii olduğunu resmen bildirmiştir. Ancak, kardeşler arasında taht kavgalarının devam etmesi üzerine Mehmed Çelebi, Amasya ve Sivas bölgelerinde nüfuzunu genişleterek temkinli, dikkatli ve kararlı bir şekilde varlığını korumuştur. Yiğitliği ve zekasıyla süreç içerisinde kardeşleri ile girdiği kanlı mücadelelerden galip çıkan Sultan Mehmed Çelebi, kardeşi Musa Çelebi'nin vefatıyla tahtın tek varisi olarak Edirne'de hükümdar olmuştur.[10]

Osmanlı tarihinde 28 Temmuz 1402 Ankara Muharebesinden, Sultan I. Mehmed Çelebi'nin ülkenin tek hükümdarı olduğu 5 Temmuz 1413 (kardeşi Musa Çelebi'nin ölümüne) kadar devam eden devreye "Saltanat Fasılası-Kargaşalık Devri" anlamına gelen "Fetret Devri" denilmektedir. Oldukça kargaşalı ve kanlı veraset kavgalarına sahne olan Fetret Devri; Osmanlı Devleti'ni büyük bir sarsıntıya uğratmış, yaşanan bunalımlar ülkeyi parçalanmanın eşiğine getirmiştir.[11]

Osmanlı Devleti böylesine ciddi bir sarsıntıdan, tek bir hükümdarın, Sultan Mehmed Çelebi'nin hakimiyetiyle güçlenerek çıkmıştır. Tarihçi Hammer, "Asya

[8] Halil İnalcık, "Mehmed I", s. 391, c. 28, DİA, TDV, Ankara, 2003
[9] Yılmaz Öztuna, *Büyük Osmanlı Tarihi*, s. 140, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1994
[10] Yılmaz Öztuna, a.g.e , s. 152
[11] Halil İnalcık, *Osmanlı İmparatorluğu: Klasik Çağ (1300-1600)*, s. 24, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006

hükümdar ailelerinin pek çoğunun bu tür sınamalara dayanamayıp yok olduğunu" ifade etmiştir.[12]

Merhum tarihçi Halil İnalcık, Fetret Devri ve sonrasında yaşanan toparlanmanın fevkalade bir gelişme olduğunu şu cümlelerle ifade etmiştir: "Dolayısıyla, 1402 ile 1453 arasındaki dönemin can alıcı tarihsel sorunu, Osmanlı İmparatorluğu'nun iç savaş, haçlı işgalleri ve başka bunalımlar yüzünden toptan yıkılma tehlikesiyle karşılaştığı bir zamanda bu şaşırtıcı kalkınışı nasıl başardığını açıklayabilmektir."[13]

1413 yılına kadar süren fetret devri bu şekilde sona ermiş ancak Sultan Mehmed Çelebi'nin hükümdarlığının sekiz yılı düzensizlik ve isyanlar ile devam etmiştir. Bu sebeple, I. Mehmed Çelebi, fütuhattan ziyade devletin birliğini, bütünlüğünü temin ile eski gücünü yeniden kazanması maksadıyla insanüstü bir çaba içerisinde olmuştur.

Anadolu'da bozulan Osmanlı hakimiyetini yeniden tesis etmek için giriştiği faaliyetlerde başarılı olmuş; Germiyan, Teke ve Menteşe Beyleri bizzat arz-ı tazimatta bulunmuş, Candar Beyliği hakimiyetine, Karaman Beyliği de nüfuzuna dahil olmuştur. Balkanlar'da, Arnavutluk'ta elden çıkmış olan yerleri geri alan Mehmet Çelebi, Hersek'i fethetmiş, Saray Bosna'yı sancak merkezi yapmıştır. Yine; Eflak üzerine bizzat sefer düzenleyerek sarsılan Türk himayesini yeniden tesis ettikten sonra Romanya topraklarında, Tuna deltasında önemli ve stratejik topraklar fethetmiştir.[14] Sekiz yıllık saltanatı süresince birçok toprağını kaybetmiş olan Osmanlı devletini 1421 yılı itibariyle Asya'da 480.000 kilometrekare, Avrupa'da 390.000 kilometrekareye çıkarmıştır. Bu rakam Yıldırım Bayezid dönemindeki toplam yüz ölçümüne büyük ölçüde yaklaşıldığını göstermektedir.[15]

Balkanlar'da yaşanan olumlu gelişmelerin yanı sıra Anadolu'da son derece etkili olan Şeyh Bedreddin isyanı vukuu bulmuştur. Kendi kurduğu cemiyete başka din ve mezhepten adam toplamak suretiyle, iç mücadelelerin sarsıntısından yeni çıkmış Osmanlı Devleti'ni gafil avlamak üzere şeyhlikten şahlığa geçmek isteyen Bedreddin ve şürekâsı tarafından çıkarılan isyan bastırılmış, 1420 yılında Şeyh Bedreddin kurulan mahkemenin verdiği kararla idam edilmiştir.[16]

Çocuk zamanından itibaren yüklendiği büyük sorumluluklar ve giriştiği çetin mücadeleler Sultan Mehmed Çelebi'yi genç yaşında yıpratmıştır. Vücudunda 40-50 muharebe yarası olduğu ifade edilmektedir.[17] Osmanlı Devleti'nin ikinci kurucusu olarak da kabul edilen Çelebi Mehmet, Edirne'de av sırasında hastalanmış ve sonrasında vefat etmiş ve Yeşil Türbe'ye defnedilmiştir (1421).

Merhum Osmanlı tarihçisi İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Çelebi Mehmed'in şahsiyetini şöyle tarif etmektedir: "Osmanlı padişahlarının büyüklerinden olan Çelebi Mehmed azim

[12] Joseph Von Hammer, *Osmanlı Devleti Tarihi*, s. 100, Kapı Yayınları, İstanbul, 2008
[13] Halil İnalcık, a.g.e., s. 24
[14] Yılmaz Öztuna, a.g.e., s. 152-154
[15] Yılmaz Öztuna, a.g.e, s. 166-167
[16] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Tarihi I*, s. 363, TTK Basımevi, Ankara, 1982
[17] Yılmaz Öztuna, a.g.e, s. 163

ve metaneti, yüksek ahlaki faziletleri, sözüne, ahdine riayet etmesi, tab'an nezaket ve itidali ve siyasi görüşleri, devlet siyasetine ait işlerde ifrata gitmeyerek durumu takdir etmesi ve programlı hareket eylemesi, herhangi bir tehlikeye karşı uyanık bulunarak seri hareketi sayesinde parçalanmış olan Osmanlı Devleti'ni bir idare altında toplamaya muvaffak olmuştur.[18]

Osmanlı siyaseti dahil ilmi ve kültürel alanlarına kadar birçok alanda görev alacak olan yetişmiş insan ihtiyacını karşılayan devşirme sistemi usulünün temellerini Çelebi Mehmed atmıştır. Bunun yanı sıra Osmanlı topraklarının dışında da faaliyetlerine devam eden Çelebi Mehmet Haremeyn'e Hac zamanı dağıtılmak üzere gönderilen eşya ve hediyeleri ifade eden surre geleneğini de başlatan Osmanlı padişahıdır.

Kültürel ortam dönemin ilim ve uleması ile ve verilen eserlerin zenginliği ile ifade edilebilir. "Fetret ve Çelebi Mehmed devirleri Osmanlı ulemasının ilk defa siyasetle imtihanı açısından mühim bir dönemdir. Devletin parçalanıp perişan olduğu arkasından yeniden toparlandığı bu kırılgan dönemde, çoğu menşe itibariyle Germiyanoğulları, Aydınoğulları, Karasioğulları gibi beyliklere mensup olan bilginler başta Kahire olmak üzere İslam dünyasının belli merkezlerinde tahsillerini tamamladıktan sonra Anadolu'ya dönmüşler, ekseriyetle Osmanlı Beyliğine yerleşerek talebe yetiştirmek, çeşitli ilmi ve hukuki kurumlarda görevler almak, yeni kurumlar teşkil etmek, en önemlisi de devletin bunalımdan çıkması, birliğinin sağlanması ve yücelmesi için çok başarılı çabalar sarf etmişlerdir."[19]

"Çelebi Mehmed Bursa'da 1418-19 yılında Bursa Sultaniyesi, Çelebi Mehmed Medresesi adlarıyla da anılan Yeşil Medrese'yi inşa ettirmiştir. 1419 tarihli bir vakfiyede müderrisine günde 20 dirhem, her ay 3 müd buğday, bir müd arpa verileceği, II. Murad devrinde müderrise 50 akçe verildiği belirtilmiştir. Bu medrese başlangıçta Molla Yegan, Fenarizade Yusuf Bali, Alaeddin Tusi, Hocazade Muslihiddin Efendilerin müderrislik yaptığı daha sonraki asırlarda da burada büyük alimlerin dersler verdiği *Şakaik* ve zeyillerinden takip edilmektedir. Aynı zamanda Edirne'de Eski Cami Medresesi'ni (Cami-i Atik Medresesi) inşa ettirmiştir. Bu önemli medresede Osmanlı asırları boyunca pek tanınmış bilginler müderris olarak görev yapmıştır. Çelebi Mehmed'in ayrıca Merzifon'da 1414-17 tarihleri arasında inşa ettirdiği bugün hala ayakta olan abidevi bir medresesi bulunmaktadır.[20]

Çelebi Sultan Mehmed'in kendisinin ilimle iştigali hakkında tarihte pek bir kayıt yoktur. Fakat ince ve hassas, musiki heveslisi ve ilme hevesli olduğunu bildiğimiz oğlu II. Murad'ı iyi yetiştirdiğini görüyoruz. Ona ithafen bilhassa Türkçe yazılmış ilmi ve edebi eserlerden ve topladığı diğer kitaplardan mürekkep bir kütüphanesi olduğunu ve hatta devrinin Türk tezhipleriyle Bursa ve Edirne'de süslü kitaplardan hemen hepsi

[18] İsmail Hakkı Uzunçarşılı, a.g.e, s.374-375
[19] Mehmet İpşirli, "Fetret ve Çelebi Mehmed Devirlerinde Ulema ve İlim Hayatı", s. 241, *Sultan Mehmed Çelebi ve Dönemi*, Gaye Kitabevi, Bursa, 2014
[20] Mehmet İpşirli, a.g.m., s.234

kütüphanelerimiz yazmaları arasında yer almıştır. Çelebi Sultan Mehmed'in hususi kütüphanesine dahil kitapların ekseriyetini şer'i ilimler teşkil etmekle beraber biyografi üzerine de birkaç eser bulunmaktadır.[21]

Çelebi Mehmed'in Amasya'da, Bursa'da, Edirne'de ve daha birçok yerde eserleri vardır. Bunlardan bazıları şunlardır; Bursa'da Yeşil Camii, Yeşil Türbe, Yeşil Medrese, İmarethane, hamam ve hanlar ile Amasya'da cami medrese, Edirne'de Eski Cami ve bedesten yaptırmıştır.

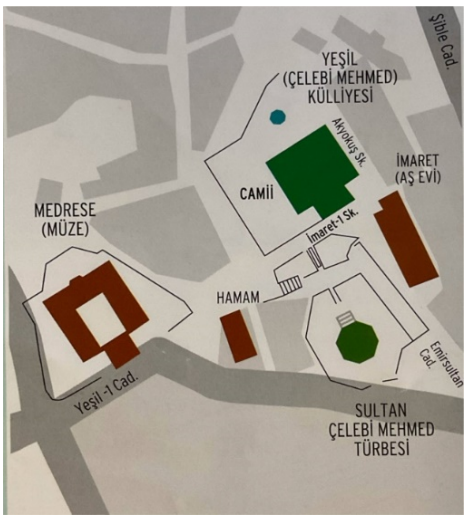
[21] Süheyl Ünver, "Çelebi Sultan Mehmed Hususi Kütüphanesi", s. 292-293, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, c.29, S.4, Ankara, 1970

İKİNCİ BÖLÜM

2. BURSA YEŞİL CAMİİ VE KÜLLİYESİ

Yeşil Külliye Osmanlı'nın beşinci padişahı Sultan Çelebi Mehmet tarafından kent merkezinin doğusuna, Yıldırım Külliyesi ile şehir merkezi arasına hâkim bir noktada 1413'te inşa edilmeye başlamış 1419 yılında tamamlanmıştır. Bezeme ve tezyinatları ise II. Murad döneminde tamamlanabilmiştir. Külliye, Yeşil Camii, türbe, imaret ve hamamdan müteşekkildir. (bkz. Plan1)

"Bursa Yeşil Camii'nin bütün yapılar arasında özel bir durumu vardır. Son derece itina ile gerek içerden gerekse dışardan hemen hemen bütün elemanları, akla gelebilecek her teknikte süslemenin en zengin örnekleriyle bezenmiş olan yapı, üst katta bir hünkâr mahfili ve alt katta iki locasıyla diğer örneklerden ayrılır. Banisi Çelebi Sultan Mehmed'in Ahi teşkilatıyla ilgisi malumdur. Bu bakımdan camideki mahfillerin devlet işlerinin yöneltildikleri yerlerden ziyade, en değerli misafire tahsis edilen mekanlar olduğu düşünülmelidir. Alt kattaki ocaklı dört odanın iki küçük örneğinin üst kattaki mahfilin yanında da bulunması buraların Sultanın istirahati için düşünülmüş yerler olduğunu gösterir. Ortadaki, ana mekâna ve mihraba hâkim bölüm ise ibadet için düşünülmüş ve mihrap çinileri tarzında çinilerle bezenmiştir. Mihrabın kolaylıkla görülebilmesi için balkonun önüne çinilerden şebeke tarzında bir korkuluk yerleştirilmiştir. Özet olarak diyebiliriz ki dış süsleme bakımından normal camilerden farklı olmayan zaviyeli camilerin iç süslemesi, mekânların fonksiyonlarına uygun olarak değişmektedir. Mihrap önündeki bölümün bir mescit olarak teşkilatlandırılmasına karşılık kapalı avlu kısmı bir havuz veya aydınlık feneriyle belirtilmiş basit bir mekandır. Yan mekanlar ise dini bir yapıdan ziyade bir evin veya konağın süslemesini aksettirirler."[22]



Plan 1: Bursa Yeşil Camii ve Külliyesi

[22] Yıldız Demiriz, *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, s. 43, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979

Yeşil Camii'nin tezyin edilme görevi Nakkaş Ali'ye aittir. Timur, Ankara Savaşı'ndan sonra Semerkant'a dönerken Bursa'daki bilim adamlarını ve sanatçıları da toplayıp götürmüştür. Bu grubun içinde Ali'nin de olduğu, orada nakkaşlık sanatını öğrendiği ve Timur'un ölümünden sonra orada edindiği arkadaş çevresiyle birlikte tekrar Bursa'ya dönerek nakkaşlık sanatını icra ettiği anlaşılmaktadır. Yeşil Camii'nin hünkâr mahfilinin orta bölüme bakan yüzünde taş kitabede adı geçen Ali b. İlyas Ali, çini, kalem işi, ahşap, taş oyma, alçı olmak üzere külliyedeki bütün süslemeyi idare eden nakkaştır.[23]

"Yeşil Camii, vakfiyede zaviye[24] ifadesi ile anılmış olup, Evliye Çelebi'nin de belirttiği gibi yüksek çınarlarla süslü bir avlunun içindedir. Başlangıçta mescit olarak inşa edilmiştir. Sonradan minber eklenerek camiye dönüştürülmüştür. Fakat bu dönüşümün tarihi tam olarak belli değildir. Ancak 1583 yılına ait hatiplik ücretiyle ilgili belgede, Yeşil Camii'nin Çelebi Mehmed'in sağlığında mescit iken, vefatından sonra camiye çevrildiği ifadesi yer almaktadır. Ayverdi bu belgeye dayanarak camiye döndürme işinin, Çelebi'nin vefatından sonra, muhtemelen 1426'da gerçekleşmiş olabileceğini belirtmiştir. Bununla birlikte bu dönüşümün 2 Mart 1573'ten önce olduğu kesindir. Zira söz konusu tarihe ait bir tamir belgesinde o vakitler camide Cuma namazının kılındığı belirtilmektedir."[25]

Yeşil Zaviyesi ve Türbesi'nin mimarı olarak bilinen Hacı İvaz Paşa'nın ise anılan gezginci mimarlardan çok farklı bir profili bulunmaktadır. Paşa, asker kökenli (Subaşılık ve Sancak Beylikleri görevlerinde bulunmuş) olup, devletin üst düzey (üçüncü vezir) yöneticisidir. Yeşil Zaviye'nin taç kapısının her iki yanındaki mihrabiyelerin üzerinde arapça olarak sağda (bkz. F.1): *Râkımuhu ve nâzımuhu ve mukannini kavaninhi ekalli bademi banihi (düzenleyen dizen, tasarlayan yaptıranın yararsız işçisi)* solda (bkz. F.2): *Hacı İvaz bin Ahi Bayezid gufire lehima (Ahi Bayezid'in oğlu Hacı İvaz, Allah ikisini de af buyursun)* yazılıdır. Hacı İvaz Paşa aynı zamanda Dimetoka'da Çelebi Sultan Mehmed Camii'nin yapımı ile de ilgilenmiştir. Paşa'nın görevi gereği başkent durumundaki Edirne'de de bulunduğu bilindiğinden; Bursa ve Dimetoka'daki yapı etkinliklerini geleneksel gezginci mimarlardan farklı yöntemlerle yönlendirdiği ve denetlediği söylenebilir. Hacı İvaz Paşa'nın her iki yapıda da görevleri çağdaş anlamda bir yapı yöneticisininkilere benzer olabilir. Dimetoka'dan farklı olarak Yeşil Zaviye'de yapıyı yönlendiren, yöneten deneyimli bir teknik kadronun başındaki kişi Hacı İvaz Paşa'dır. Hazırlık aşamasından, tasarıma ve uygulamada kaba yapının biçimlenişine dek geçen süreçte Paşa, mal sahibinin (yani Sultanın) yetkili ve sorumlu tek temsilcisidir. İnce yapı ve bezeme aşamalarında da bütünleyici tasarımın ortaya çıkmasını sağlayacak sanatçıların aranması, bulunması, bir araya getirilerek çalışmalarının sağlanması ve işin denetlenmesi, yardımcılarıyla birlikte gene Hacı İvaz Paşa'nın görevleri arasında olduğu söylenebilir. Bu süreç beraberinde Hassa Mimarları Ocağının kurulup örgütlenmesine yol açacaktır."[26]

---

[23] Asuman Türkmen, a.g.m., s. 147 "Türk İslam Eserleri Müzesi", s. 147, *Bursa'nın Tarihi Mahalleleri II*, Bursa Büyükşehir Belediyesi, Bursa, 2011

[24] *Zaviye: Küçük tekke*

[25] Salih Pay, a.g.m., s. 107

[26] Engin Yenal, *Osmanlı (Baş) Kenti: Bursa*, s. 111-112, Bursa Büyükşehir Belediyesi, Bursa, ty.



Fotoğraf 1: Taç kapı sağ mihrabiyesinde bulunan kitabe

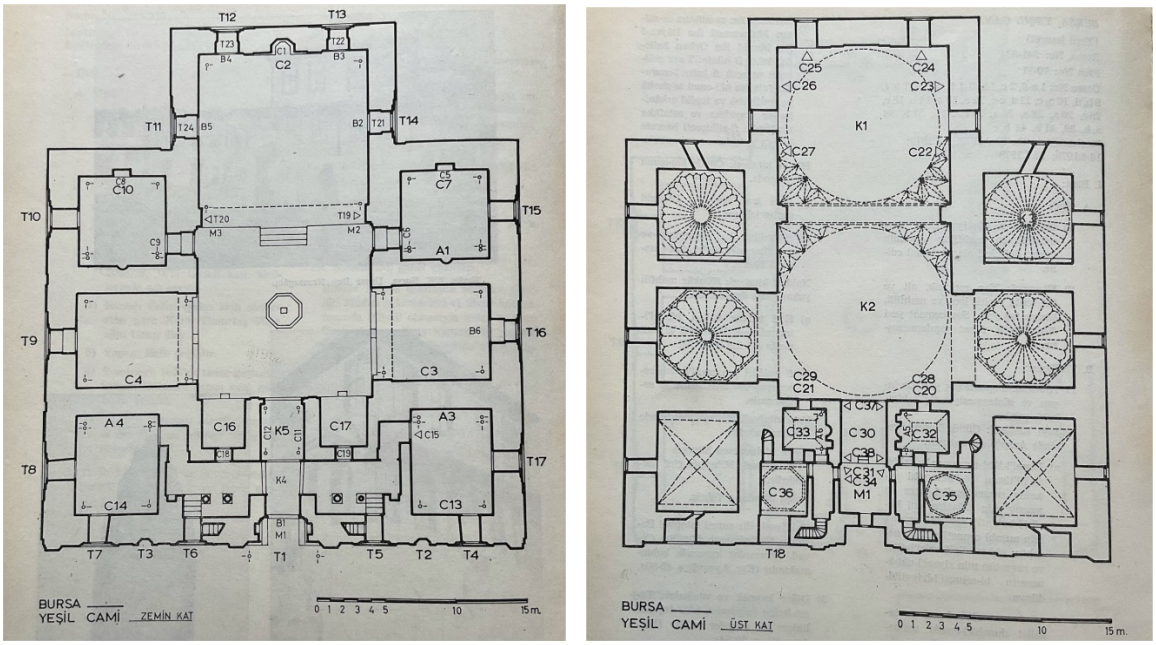


Fotoğraf 2: Taç kapı sol mihrabiyesinde bulunan kitabe

Yeşil Camii, zaviyeli, tabhaneli[27], kanatlı, Bursa tipi (Bursa Üslubu) ve ters 'T' planlı ya da çok fonksiyonlu gibi adların verildiği plan şemasına sahiptir (bkz. Plan 2).[28]

[27] *Tabhane: Misafir haneli yapılara denir.*

[28] Doğan Yavaş, "YeşilCami Külliyesi", s.493, c. 43, DİA, TDV, Ankara, 2013



Plan 2: Bursa Yeşil Camii Planı

Külliyenin merkezinde yer alan ve inşasına 1414'te başlanan caminin taç kapısı üzerindeki celi sülüs yazılı üç satır halinde bütün kavsarayı dolaşan eşine az rastlanır uzunlukta bir metne sahip kitabesinde[29] banisinin Çelebi Sultan Mehmed olduğu ve inşaatın Zilhicce 822'de (Aralık 1419) tamamlandığı kaydedilmektedir (bkz. F.3).[30] Taç kapı nişi on iki sıra mukarnas dizisiyle doldurulmuş bir yaşmağa sahiptir. Yırtmaçları ve dişleri keskin bir hatla belirlenen mukarnas nişleri aynı karakterde olmayıp, iki sırasında mukarnas nişleri istiridye kabuğu motifi ile süslenmiştir. Mukarnaslı yaşmağın alt bölümüne, inşa kitabesi üstüne açılan pencerenin şebekesi, birbiri ile geçme yapan çember yayların oluşturduğu altı köşeli yıldız kompozisyonuyla doldurulmuştur (bkz. F. 4).

[29] *Rahman- ı Rahim olan Allah'ın adıyla başlarım ve korunma O'nun aleme şamil keremiyledir. Fıtret saniinin eser-i san' atı ve kudret kuyumcusunun eser-i kudreti, yani bu ulu buk'a ki cenneti naimin aziz ve alim olan Allah' ın takdiri ile istinsah edilmiş nüshalarından bir nüsha, ahiret bahçelerinden dünya hayatının çiçeği ile bezenmiş bir bahçedir; dört bucağa çalım satar. Büyük şehirler bunun yanında kendini küçük görerek, arkasına saklanırlar. Dönen felek döndüğü müddetçe devirler eşini vermedi Orhan' ın oğlu Murad' ın oğlu Beyazıd' in en büyük sultan en keremli hakan, doğunun ve batının padişahı, Rabbül- aleminin teyidiyle müeyyed, dünya ve dinin yardımcısı, sultan oğlu sultan, sultan Mehmed'in vakfıdır. 822 yılı Zilhiccesinde buk' a' nın tesis ve rükünlerini kuvvetlendirme ve sağlamlaştırma hususunda istekler denizinde gemisini emniyetle yürüttü (gayesini kuvveden fiile çıkardı) ve itmamına muvaffak oldu* (Yıldıray Özbek, a.g.e. s. 325)

[30] Doğan Yavaş, a.g.m., s. 492

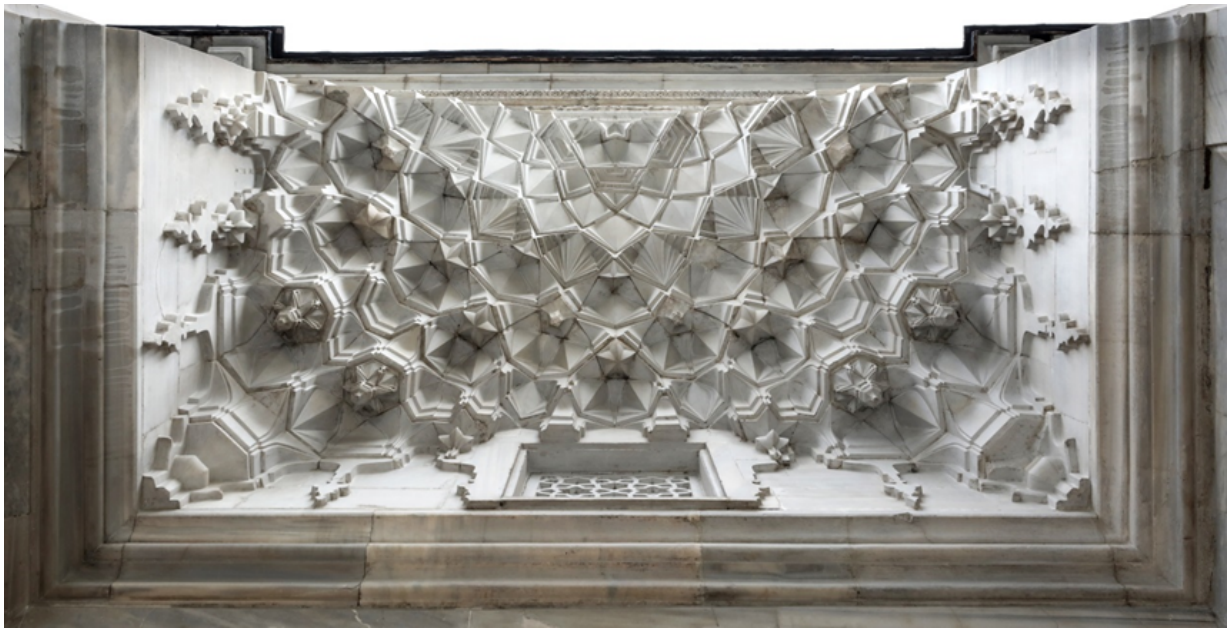


Fotoğraf 3: Taç Kapı kitabesi

"Cami içerisine taç kapıdan girildikten sonra giriş holüne ulaşılır. Holün iki tarafında birer sahn mevcuttur. Bu sahnlarda hem doğuda ve batıdaki odalara geçiş koridorlarına hem üst kattaki hünkâr mahfiline çıkan merdivenler yer alır. Hünkâr mahfili iki merdiven sahanlığı, bu sahanlıklardan geçilen kıble yönünde iki adet ocaklı oda yine bu sahanlıklardan geçilen ve balkonları dışa bakan iki oda, ortada bir sofa ve bu sofanın önünde merdivenli mahfiliyle küçük bir kasır şeklinde planlanmıştır (bkz. F. 5). Buradaki sağ ve sol kemer üzengilerinde bulunan küçük iki usta kitabesinde "amel-i Mehmed el-Mecnûn" ibaresi okunmaktadır (bkz. F. 6)."[31]

[31] Doğan Yavaş, a.g.m., s.493

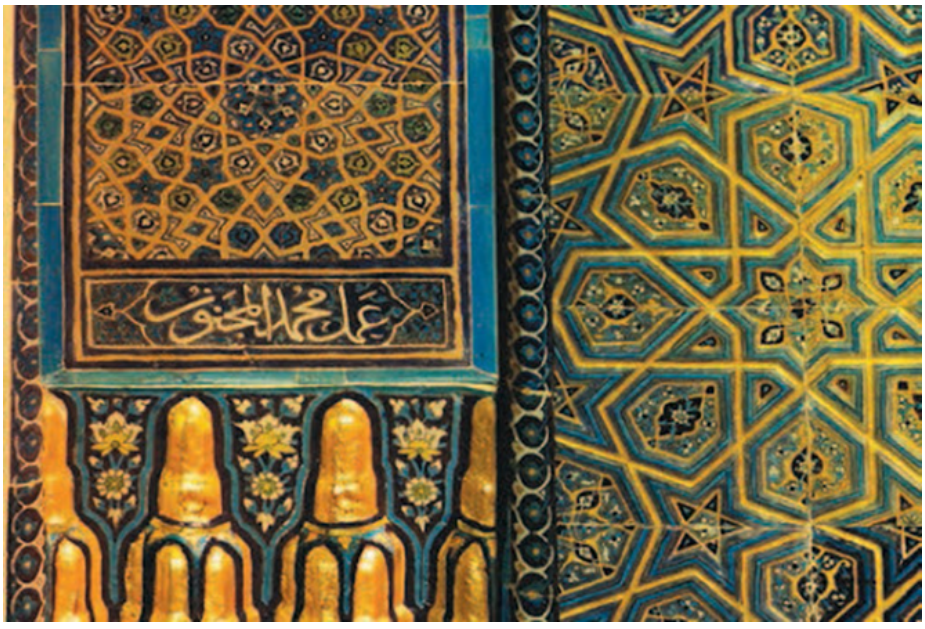




Fotoğraf 4: Taç Kapı Kavsarası



Fotoğraf 5: Balkon



Fotoğraf 6: *amel-i Mehmed el-Mecnûn* yazılı kitabe

Yine taç kapı girişinden sonraki sahında son cemaat yeri olarak planlanmış fakat hayata geçirilememiş bu alanda sağda iki solda iki olmak üzere dört adet Bizans dönemine ait devşirme sütun yer almaktadır (bkz. F. 7)





Fotoğraf 7: Devşirme Sütunlar

"Caminin havuzlu ve kubbeyle örtülü ana mekanına geçit veren holün sağında ve solunda tamamen çini kaplı günümüzde müezzin mahfili olarak kullanılan iki bölüm, iki büyük eyvan ve mekânın yine sağ ve sol köşelerinde birer küçük tabhâne mevcuttur. Hünkâr mahfilinin cami içine bakan kemerinin üst tarafında yer alan Arapça kitabesinde nakışların Ali b. İlyas Ali tarafından yapıldığı ve süslemelerin 827 yılı Ramazan ayının sonlarında (Ağustos 1424) tamamlandığı öğrenilmektedir (bkz. F. 8)."[32]

[32] Doğan Yavaş, a.g.m., s. 493



Fotoğraf 8: Nakkaş kitabesi

"Yapının içinde kullanılan devşirme sütunlar Doğu Roma Dönemi sütun başlıkları olup 7. yüzyıla tarihlenmektedir. Yapıda Doğu Roma Dönemi sütunlarına iç mekânda ve mahfilde çıkışta yer verilmesi ve mahfilde ilişkisi, kamusal özellikleri göz önünde bulundurularak Osmanlı'nın ve I. Mehmed'in kendini kanıtlama arzusuyla kendinden önceki güçlü imparatorluğun malzemesini kullanması bilinçli bir tercih olarak nitelenmektedir."[33]

"Cami içerisinde yer alan Havuz, Ahmet Vefik Paşa'nın valiliği döneminde tekrar açığa çıkarılmışsa da şadırvanın etrafındaki altın ve gümüş kakmalı parmaklık bulunamamıştır. Ayrıca önce kaybolan ve yine Ahmet Vefik Paşa zamanında buldurularak yerine konan yekpare mermerden yapılmış fıskiye üzerindeki akik ve mücevherler bulunamamıştır. Havuzdaki mermer fıskiye Ağustos 2004 yılında tekrar çalınmış ve halâ bulunamamıştır (bkz. F. 9)."[34]

"Caminin mihrap bölümü en gösterişli bölümlerinden biridir. Celi sülüs kelime-i tevhid ile taçlandırılan mihrap hem çinileriyle hem de Fetih suresinden bir bölümün yazılı olduğu sarı, lacivert, firuze ve beyaz renkli geniş yazı friziyle muhteşem bir görünüşe sahiptir. Sağdaki mihrap sütunçesinin başlığında "amel-i üstâdân-ı Tebrîz" ibaresi bulunur."[35] İki basamak ile çıkılan bu alanın her iki tarafında dendan dilimli ufak girintiler yer almaktadır.

[33] Ayşe Budak, a.g.m., s. 74
[34] Salih Pay, a.g.m., s. 110
[35] Doğan Yavaş, a.g.m., s. 493



Fotoğraf 9: Cami iç mekan

"Yeşil Külliye'nin mimari yapılarından biri olan medrese, üç eyvanlı plan şemasındadır. On üç odası yanlarda iki eyvanı, taç kapının tam karşısında dışa taşkın dershane eyvanı, helâları, revaklı avlusu ve ortasında şadırvanıyla yapı tamamlanmıştır.

Çelebi Sultan Mehmed'in caminin tam karşısında bir tepecik üstündeki türbesi çinileriyle Bursa'nın sembolüdür. Sekizgen gövdeli olan yapı Türk üçgenlerine oturan kubbesiyle 25,5 m. yüksekliğindedir. Dıştan bütün pencereleri ve pencere alınlıkları mavi beyaz çinili olup üzerlerinde hadisler yer alır. Pencere aralarında büyük salbekli şemse motifleri görülür. Türbenin çini mihrabının ve Çelebi Sultan Mehmed'in sarı, lacivet ve beyaz renkte, tamamen kabartma çinilerle kaplı sandukasının bir benzeri bulunmamaktadır. Türbenin yanı sıra külliye bünyesinde olan günümüze kadar gelemeyen Yeşilhan ile İpek Han (Sultan Han veya Hân-ı Harîr), Geyve Han (Lonca Hanı) isimli üç hanı mevcuttur."[36]

[36] Doğan Yavaş, a.g.m., s.494

"Yeşil Camii, milletçe geçirilen netameli fetret devri sonunda o devrin işkencesini çocuk yaşında çekmiş, istiklal ve istikbali kurtarıp kurmuş olan, Çelebi Sultan Mehmed' in kendi nefsine karşı bir teselli mükafatı, milletine verdiği müsekkin bir ilaçtır; bu böyle telakki edilmelidir. Nitekim mihrabın sol sütuncesinin yüksüğünde, zulmün zalime geri tepeceğini ve mazlumun yakasını bırakacağını Sa'di'nin bir beyiti ile ifade ederek mesajını iletmiştir."[37]

Bir yapı bütününün oluşturulduğu konum, mimari yapısı, görsel ihtişamı ve kullanılan malzemesi ile topluma mesaj verir nitelikte olabileceğinin örneklerini tarihi geçmişimizde görmek mümkündür. Güç ve zaferin temsilcisi olan Yeşil camii halkın kaygılarının arttığı kardeş kavgalarının yaşandığı ve başı boş kalabilme ihtimalinin sıkıntısını çeken milletine Çelebi Mehmed'in bir armağanıdır.

[37] Ekrem Hakkı Ayverdi, *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, s. 48, İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü, İstanbul, 1972

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. ERKEN DÖNEM OSMANLI BEYLİĞİ MİMARİSİNDE TAŞ TEZYİNATINA GENEL BAKIŞ

13. yüzyılın sonunda Selçuklu Devleti'nin zayıflayıp parçalanması ile Anadolu'da birçok küçük Türk beyliği kurulmuştur. Bu Türk beyliklerinin arasında Osmanlılar önce İznik ardından Bursa'yı kendilerine merkez yaparak (1326) Bizans sınırlarına kadar genişlemiştir. Osmanlı Beyliği, bir yandan Bizanslılarla diğer yandan diğer Türk beylikleriyle mücadele halinde uğraşırken boş durmamış bir yandan da fikir ve sanat hareketlerinde faaliyet göstermiştir. Kendisinden önceki Selçukluların yapı ve süsleme sanatını miras kabul edip bunun üzerine birtakım yenilikler getirmiştir.

"Bu yeniliklerin başında mekân anlayışının gelişmeye başlaması, son cemaat yerinin doğması, avlunun cami gövdesine katılması, portalların (taç kapı) sadeleşmesi, doluluk ve boşlukların denkleşmesi, mermer kaplamaların kullanılması, iç ve dışın ahenkleşmesi gibi özellikler gelir."[38] Örneğin, Selçuklu sanatında portal gerek camide gerek medresede yapının dışında en ehemmiyet verilen yerdir. Bu ehemmiyet de portale verilen yükseklik ve taşı baştan aşağı kaplayan geometrik şekiller, yazılar ve soyutlaştırılmış bitki unsurlarıyla kendini belli eder. Portalin süslerinden silkinerek sadeliğe gittiğini erken Osmanlı mimarisinde görebiliriz. Bu sadeleşmeyi maddi kaynaklardaki darlıktan ziyade yeni bir sanat anlayışının doğmuş olmasına bağlamak daha doğrudur. Bunun yanı sıra cami duvarlarının bilhassa ön yüzeylerinin sağır şekillerden kurtulup hem teknik hem estetik bakımdan üst üste iki dizi halinde pencereler açılarak doluluk ve boşluk dengesinin kurulduğunu yine ilk defa Beylikler devrinde özellikle Bursa Yeşil Camii'nde görebiliriz. Bu estetik sonuçlar Beylikler devrinin denemelerini olgunlaştırmakla elde edilmiştir.[39] "Demek oluyor ki Bursa Üslubu (Bursa'nın alınmasından İstanbul'da Beyazıt camiinin yapılmasına kadar olan süre 1325-1501) Yeşil Cami ile başlamaktadır. İlk devirlerden yani Bursa ve İznik'teki ilk camilerin yapılmasından itibaren Osmanlı sanatının doğu sanatlarına özgü her türlü süsleme mübalağalarından sıyrılıp, ahengi ve güzelliği kompozisyonda arayan, rasyonalizme doğru giden daha sade daha kanaatkâr bir sanat haline geldiğini görüyoruz. Selçuklu ve Osmanlı gibi iki büyük devrin eserleri arasındaki o büyük görüş farklı işte buradan gelir."[40]

Tüm bu yeniliklerle birlikte mimaride kullanılan malzemenin de zamana ve coğrafyaya göre değiştiğini, yenilendiğini gözlemlemek mümkündür. Erken dönem Osmanlı mimarisinde bir yapı inşa edileceği zaman çevrede kolayca elde edilebilecek malzemeden yararlanıldığı bilinmektedir.

---

[38] Suut Kemal Yetkin, "Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı", s.40, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. III-IV, c. IV, Ankara, 1955

[39] Suut Kemal Yetkin, a.g.m., s. 42-43, 1955

[40] Celal Esad Arseven, *Türk Sanatı*, s.142, Cem Yayınevi, 1984

"Bursa ve İznik'teki erken dönem yapılarında tuğla ve moloz taş kullanımı buna örnektir. Taşın seçiminde rastgelelikten ziyade, kullanılacağı yerin tasarlanmış olduğu dikkat çeker. Kiriş, söve gibi fonksiyonel öğelerin pencere ve kapılarda kullanımı gibi. Bir mimari eserde genel olarak malzeme seçiminin iki temel belirleyicisi vardır. Birinci belirleyici olarak coğrafya ve geleneği; ikinci belirleyici olarak da ekonomik zenginliği kabul edebiliriz. Selçukluların Anadolu'ya gelir gelmez taşı temel inşa malzemesi olarak benimsemeleri, malzemenin Anadolu'daki bolluğu ve buna bağlı olarak oluşmuş inşaat gelenekleriyle ilişkilendirilebilir. Osmanlılarda ise erken dönemde taşın tuğlaya nazaran daha az kullanımında, Batı Anadolu'da var olan tuğla yapı teknolojisinin devam ettirilmesinin (gelenek) yanı sıra, ekonomik açıdan yetersizlik temel sebeplerden biri olarak kabul edilebilir. Şüphesiz bu banilerin tercihlerin de de temel faktör olmaktadır. Çelebi Mehmet döneminde inşa edilen (1413-1421) eserlerde taş veya mermer mümkün olduğu kadar yalın halde bırakılmamaya çalışılmıştır. Erken Osmanlı döneminin en zengin taş süslemeye sahip eserleri bu dönemde inşa edilmiştir. Hatta Bursa Yeşil Camii taş süsleme açısından tüm Osmanlı dönemi yapılarının başında gelmektedir."[41]

"Taş, dünyanın hemen her bölgesinde en çok tercih edilen yapı ve heykel malzemesidir. Alçı taşı, bazalt, kireçtaşı, çakmaktaşı, granit, kireçtaşı/traverten, mermer, obsidyen ve kumtaşı/köfeki gibi taş türlerinin neredeyse tamamının Anadolu'nun değişik bölgelerinde bol miktarda var olduğu tespit edilmiştir. Taş malzemenin Anadolu topraklarındaki bolluğu, Türk mimarisinin bu topraklarda geçirdiği dönemin önemli sonucu olarak, temel yapı ve süsleme malzemesi olarak tezahür etmesine yol açmıştır. Türklerin Anadolu'da taşı temel yapı malzemesi olarak kullanmalarında, ürünün bolluğuyla birlikte yapı teknolojisi ve geleneklerin varlığı da önemli etkenlerdendir."[42]

"Taş Selçuklu devrinden başlayarak Anadolu'nun ana yapı ve süsleme malzemesi olmuştur. Selçuklu devrinde büyük beceri geliştiren taşçı ustaları bu başarılarını Beylikler devrinde de sürdürmüştür. Orta ve Doğu Anadolu'nun taş işçiliğinde 14. ve 15. yüzyıllarda Selçuklu üslubunun etkisi görülür. Batı Anadolu Beyliklerinde ve Osmanlılarda 14. yüzyıldan başlayarak gözlenen daha sade bir anlayışa sahip taş işçiliği etkisini yüzyıl ilerledikçe diğer bölgelerde de hissettirir. Taş kabartmalar Selçuklu devri düzeyinde olmasa da yapıların bezemelerinde oldukça önemli yer alır. Yüzeysel işlenen bu kabartmalar geniş alanlar kaplamaz. Yapı dışında portallerde pencere alınlıklarında yer alırlar. Yapı içinde taş kabartma daha az kullanılır. Sütun, destek başlıkları ve yastıkları, ender olarak mihraplar taş oymalarla bezenir."[43]

Taşın işlenmesi ve sanat eseri olarak meydana gelmesinde taş işçilerinin payı büyüktür. 16. yüzyıl ve daha sonraki dönemlere ait belgelerden anlaşıldığına göre saraydaki ehl-i hiref teşkilatı içinde, mermer ve taş ustaları veya oymacılar gibi bir zanaat

[41] Yıldıray Özbek, a.g.e, s.25-26
[42] Yıldıray Özbek, a.g.e., s. 37
[43] Gönül Öney, *Beylikler Devri Sanatı, XIV.-XV Yüzyıl (1300-1453)*, s.29, TTK Basımevi, Ankara, 1989

grubu yoktur. 1448 yılında Topkapı Sarayı içinde inşa edilen bir köşke ait hesap defterinde yonucular ve yapucular şeklinde iki grup olarak ele alınmıştır. Yapucular muhtemelen duvar örgüsünde çalışmaktaydılar. Yonucuların taşın kesiminden tıraşlanmasına ve belki süslemenin işlenmesine kadar bir dizi işi yaptığı kabul edilebilir. Oymacılar adıyla kayda geçen grup muhtemelen saray nakkaşhanesine bağlı olarak veya serbest şekilde kişisel atölyesinde çalışan nakkaşların hazırladığı ve bani ve mimarın ya da bina eminin de onayının alındığı desenleri taş yüzeyine kabartma veya oyma yoluyla işleyen kimselerden oluşmaktadır. Taş ve mermer oymacılarının madırga, murç, kalem, ince kalem, dişli, pergel, tarak, eğe, eğri eğe, çekiç, dişli tokmak ve gönye gibi çalışma aletleri vardır. Taş süslemede ustalar birim kompozisyonu taş üzerine aktararak önce kabaca, şekli ortaya çıkarırlar daha sonra ince işçilik diyebileceğimiz yüzey işlemeciliği ve zımparalama, parlatma gibi işlemleri yaparlar. Taş süslemenin yapılışında belli bir standart uygulama yoktur. Her süslemenin yapılış tarzı farklıdır. Süslemeler hem yerde hem de bina üzerinde yapılmış olabilir."[44]

Süslemede kullanılan bitkisel ve geometrik şekiller sonsuza dek uzatılabilecek kompozisyonlarla işlenir. Selçuklu sanatında sık rastlanan figürler, Beylikler devrinde hiç görülmez. Bezeme; stilize çiçekler, rumiler, geometrik geçmeler ve yazı şeritlerinden oluşur. Erken Osmanlı sanatında geometrik desen Selçuklularda olduğu gibi önem kazanır. Beylikler devrinde Kufi yazının yerini büyük ölçüde nesih ve sülüs yazılar alır. Camilerde Allah, Peygamber ve halife adları, Kelime-i Tevhid yazıları usta veya bani kitabeleri işlenmiştir. Beylikler devri süslemesinde motif ve kompozisyonlar malzeme ve tekniklere göre fark etmez. Bu da desenlerin nakkaşlar tarafından çizildiğini gösterir.

Erken dönem mimari tezyinatında en çok kullanılan motiflerden biri rumidir. "Menşeinin zoomorf veya bitkisel olduğu hakkında çeşitli kanaatler vardır. Rumi motifi kompozisyonlarda genellikle lotus ve palmetle birlikte görülür. Lotus ise bu motiflerin en eskisidir. Mısır sanatında çok sevildiği gibi daha kuzeyde Asur sanatında da lotusun enine dizilmesiyle ortaya çıkan geniş bordürler mevcuttur. Palmet motifi ise doğu sanatına Helenistik akım ile girmiş olmalıdır. Orta Asya sanatında da akislerini bulduğumuz bu sanat akımı pek dolaylı bir şekilde lotus ve palmetin vatanı olan Suriye ve Mısır'a Abbasi devrinde Türkler yoluyla geri dönmüştür. Samarra süslemesinde Türk İslam zevkine uydurulmuş olarak bu motifleri tekrar bulabiliriz. Buradan ise çeşitli İslam çevrelerine çeşitli yollardan yayılmış ve her çevrede farklı gelişmeler göstermiştir. Osmanlı sanatında ve öncülerinde çeşitli şekillerde stilize edilerek devrin sanat anlayışına ve üslubuna uydurulmuş palmet ve lotus motiflerini, bazen lotus-palmet frizleri olarak fakat çok defa pek değişmiş halleriyle rumili süslemenin içinde buluruz. Bazen lotus, palmet veya daha sonraları bazen lale olup olmadıklarını tespit bile güçleşmektedir çünkü motifler saf tezyini bir anlayış içinde sanatçı tarafından pek serbest bir şekilde değiştirilebiliyor, adeta yoğruluyordu. Rumileri klasik formları ile bilhassa Bursa Yeşil Camii'nin taş işçiliğinde

[44] Yıldıray Özbek, a.g.e., s. 30-34

buluyoruz. Tekniğin veya kompozisyonun gerektirdiği sadeleştirmeler dilimli veya çift safhalı olarak adlandırdığımız şekiller aslında desenlerimizde tespite çalıştığımız tiplerden ibaret olmayıp sayısız denebilecek kadar çoktur. Kıvrılma, dallanma, ara bağları veya diğer yardımcı motiflerle bağlanma ve birbirini kesme düğümleme gibi yollarla sayısız kompozisyon imkanları veren rumi motifi, abstre (soyut) bir süsleme sanatında kendini bulmaya ve açıklamaya çalışan Osmanlı nakkaşı için en zengin kaynaklardan biri olmuştur."[45]

"Osmanlı mimarisinin ilk devir süslemesinde ikinci öneme sahip olan bitkisel motiflerdir. Natüralist çiçek ve yaprak motifleri ile ağaç, bahar dalı ve benzerleri ancak 16. yüzyılda çeşitli süsleme dallarında ön plana geçmiştir. Fakat az sayıda da olsa bunların öncülerini 15. yüzyılda bulmak mümkündür. Şakayık, nar çiçeği, hatai çiçeği gibi karakteristik çiçeklerin yanında, bunların goncaları üç, beş ve altı yapraklı rozet şekilleri; yonca, kılıç ve diğer yaprak formları yer alır. Erken devirin bitkisel motiflerin en önemlilerini Bursa Yeşil Camii ve Türbesinde, Edirne Muradiye Camii'nin çinilerinde ve Milas'ta Firuz Bey Camii'nde görmek mümkündür."[46]

Erken dönem Osmanlı mimari tezyinatında olduğu gibi yine bir nakkaşın/müzehhibin elinden çıkan tezhip tasarımlarında da aynı motif grubunun işlendiği görülmektedir. "Erken Dönem Osmanlı tezhiplerinde en çok kullanılan motif Selçukluların da çok kullandıkları rumi ve kıvrık dallardır. Bunun yanında yine Selçuklu geleneğinin devamı olan münhaniler de vardır. Türklerin bitkisel motiflere olan ilgisi bu dönemde yoğunluk kazanmaya başlamış olup, çok küçük stilize çiçek motifleri kullanılmıştır. Seberk, pençberk, asma yaprakları, yıldız çiçekleri, nilüferler, hatailer çok zengin renklerde ince ve titiz bir işçilikle oya gibi işlenmiştir. Bordürlerde kullanılan süsleme örneklerine baktığımızda en çok altın zeminli zencerek bordüre yer verildiğini görüyoruz. Bunun yanında bazen beş veya altı bordürün yan yana gelerek her birinde değişik renklerin ve motiflerin kullanılmasıyla çok değişik görünüşler kazandıklarını görmekteyiz. Diğer dönemlerde pek örneğine rastlamadığımız miand motifli bordür bu dönem için orijinal olarak nitelendirilebilir."[47]

Rumi, bitkisel ve geometrik motifler belli bir kompozisyon ile tasarlanıp bir araya getirilir. Bu tür tasarımları erken dönemde genellikle bordür denilen kompozisyon sahalarında görmek mümkündür.

"İki yanından sınırlı, iki yanından ise sonsuz devam edebilecek tipte eni boyundan genellikle az olan kompozisyon çeşitlerine bordür denir. Bordürler bütün tekniklerde sınırlayıcı olarak, kompozisyon repertuvarının kaçınılmaz elemanlarıdır. Hatta bazı yerlerde mesela portallerde veya mihraplarda niş yarım kubbesi gibi yerler hariç, dar ve geniş bir seri bordür, başlıca süslemeyi teşkil eder. Enine rumi-palmet bordürler taş, kalem

[45] Yıldız Demiriz, a.g.e., s. 27
[46] Yıldız Demiriz, a.g.e., s. 28
[47] Ayla Ersoy, *Türk Tezhip Sanatı*, s.52, Hilal Matbaacılık, İstanbul, 1988

işi, alçı gibi birbirinden pek farklı tekniklerde uygulanır ve bu kompozisyon klasik devir tezhip sanatında da pek sevilir. Basit dal bordürleri de hemen hemen her tekniğe uygulanabilir. Ana tertibinden değişikliğe uğramadığı halde taşıdığı çiçek, rumi ve benzeri motifler tekniğe göre değişen karakterlerdir. Kıvrık dalların çok gelişerek spiral halini aldığı kompozisyonlar ise daha çok çini sanatının ikinci derecede ise taş kabartma sanatının benimsediği formlardır. Sonsuz yüzey süslemesi arasında nispeten basit olan geometrik desenler, hemen hemen taş-tuğla, taş-çini veya tuğla-çini alternasyonu ile meydana getirilen duvar süslemesine münhasır kalmıştır. Bunların pek azı taş şebeke veya kabartmalarda da karşımıza çıkar. Yıldızlı geometrik süslemenin tatbik edildiği başlıca teknikler ise taş kabartma, alçı kabartma, kabartma çiniler ve ahşap eserlerdir. Çini ve taşta zemin genellikle rumili küçük merkezi kompozisyonlar veya bordür parçalarıyla doldurulmuş ahşap eserlerin zengin örnekleriyle de aynı şekil tatbik edilmiştir. Türk süsleme sanatında en çok kullanılan motiflerden rumi, tekniğe, alana ve sanatçının yaratıcılığına göre en uygun şekli almaya yatkın olanıdır diyebiliriz. Klasik rumi formları daha çok kalem işi ve taş üzerine kabartma eserlerde karşımıza çıkmakta, diğer tekniklerde ise çeşitli değişikliklere uğramaktadırlar. Kompozisyon ve motiflerin çeşitli tekniklerdeki süslemede pek fazla değişmeden kullanılması, desenlerin nakkaşlar tarafından çizildiğini ve ustalar tarafından kendi sanatlarına uyanların seçilerek uygulandığını gösterir."[48]

"Her çeşit süsleme bakımından en zengin yapı olan Bursa Yeşil Camii'nde ise hatai grubu bitkisel motifler kullanılmakla birlikte, bilhassa rumi, bütün klasik Osmanlı devri süslemesinde varacağı en olgun seviyeye ve dengeli kompozisyon anlayışına göre taş işçiliğine sahip cephede en göze çarpan elemanda şüphesiz mukarnaslı yaşmağı ve zengin rumili köşelikleriyle eşsiz güzellikteki portaldadır. Devrin başta gelen örneği olan portalın yanı sıra, pencerelerinin alınlıkları da bütün yüklü süslemelerine rağmen gözü rahatsız etmeyen olgun kompozisyonlarıyla bu eserin dış süslemesini tamamlar. Bütün bu zenginlik içinde geometrik motiflerin yapıda diğer süsleme çeşitlerinde görüldüğü halde taşa işlenmemiş olması dikkat çekicidir. Bu devirde taş süslemenin en önemli kısmının dış cephelere münhasır kaldığını görüyoruz. Erken Osmanlı mimarisinin iç süslemesinde taş kabartmalara rastladığımız başlıca yapı İznik Yeşil Camii'dir. Burada sütun başlıkları, kemer yastıkları yanı sıra taş mihrap örneğini de görmekteyiz. Cami iç süslemesinin önemli elemanlarından olan minberin, taştan yapılmış bu devre ait hemen hemen tek örneği ise Edirne Eski Camii'nde yer almaktadır. Bir tamir sırasında orijinalinin parçaları kullanılarak yapılan bu minberin geometrik süslemenin rumilerle kaynaştığı çok yönlü bir kompozisyon bilhassa dikkate değer. Erken Osmanlı devri içinde çok çeşitli zevklerin, işçiliğin ve motif bileşimlerinin ortaya konduğu taş süsleme, bunu takip deden yıllarda belli bir motif ve kompozisyon repertuvarına sahip, adeta klişeleşmiş bir tertibe yönelmiş ve rumi grubu ile mukarnasın adeta inhisarına girmiştir."[49]

[48] Yıldız Demiriz, a.g.e., s. 36-38
[49] Yıldız Demiriz, a.g.e, s. 13

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

4. BURSA YEŞİL CAMİİ TAŞ TEZYİNATI

4.1. TAÇ KAPI

Yapının genel görünümüne ve içeriğine dair ilk izlenimin verildiği yer taç kapısıdır. Taç kapısına portalin yani ana kapı anlamına gelen ifade de kullanılır. Yeşil Camii'nin taç kapısı tezyini acıdan en görkemli kısmıdır. Köşelik bölümünün desen güzelliği ile başlar, mukarnas[50] yaşmaklı[51] kavsarasının[52] verdiği derinlik ile devam eder. İçten dışa doğru devam eden sıralı bordürler taç kapıyı çevrelemektedir. Kapının hemen üzerinde Yeşil Camii'nin inşa kitabesi yer almaktadır. Sağ ve sol tarafta küçük mihrabiyeler mevcuttur. Her ikisinin de köşelik deseni birbirinin aynısıdır. Küçük mihrabiyelerin niş kısımları 1/16 simetrisinde planlanmıştır. Bu bölümün desen planı birbirinden farklıdır. Kendi yüzüne katlandıkça desenler devam etmiştir (bkz. F. 10).



Fotoğraf 10: Taç Kapı

[50] *Mukarnas: Mimaride içerlek bir kısımdan üstte bulunan çıkıntılı bir yüzeye geçerken, bir destek ve aynı zamanda bir süs oluşturmak üzere kullanılan prizma biçimindeki küçük bindirmelere denir. İstilaktit.*

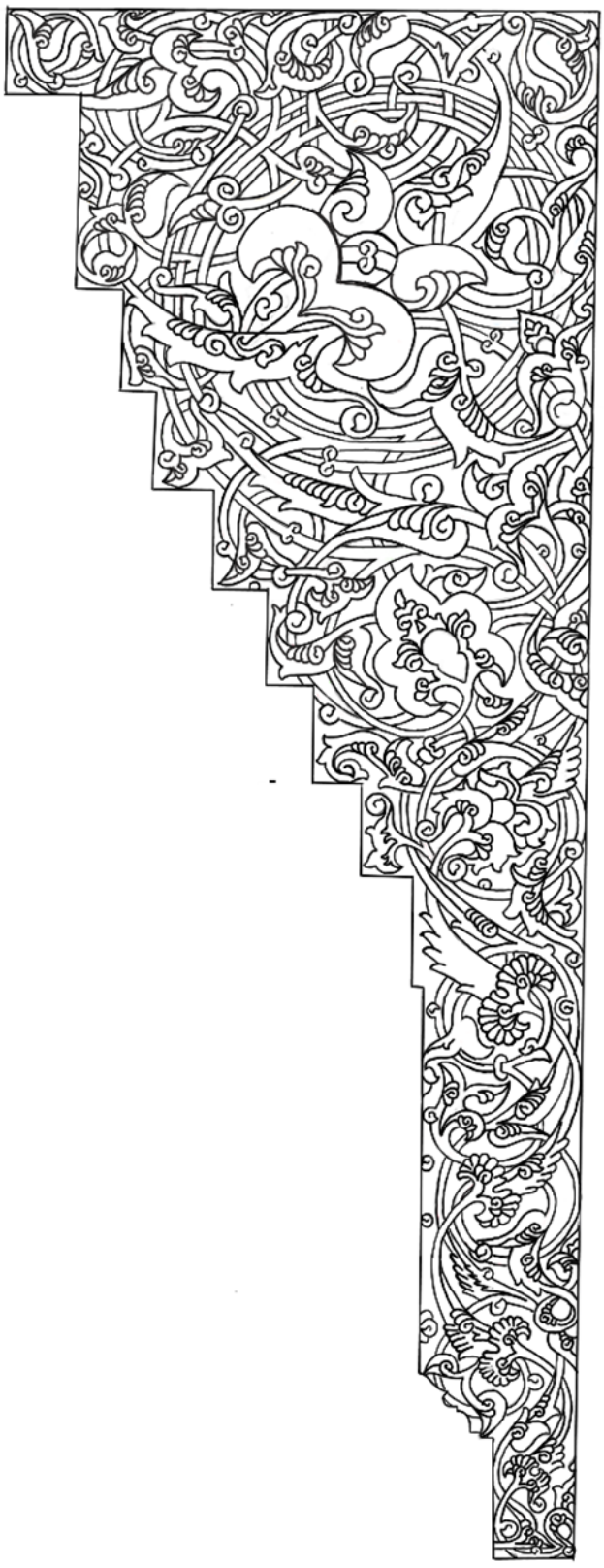
[51] *Yaşmak: Aydınlığı bir yere yöneltmek ve ışığın doğrudan göze vurmasını mâni olmak için kullanılan siperlik.*

[52] *Kavsara: Portallerde asıl kapının önündeki giriş kısmının üstü. Baş kemerin altındaki derinlik, kemer kovanı.*

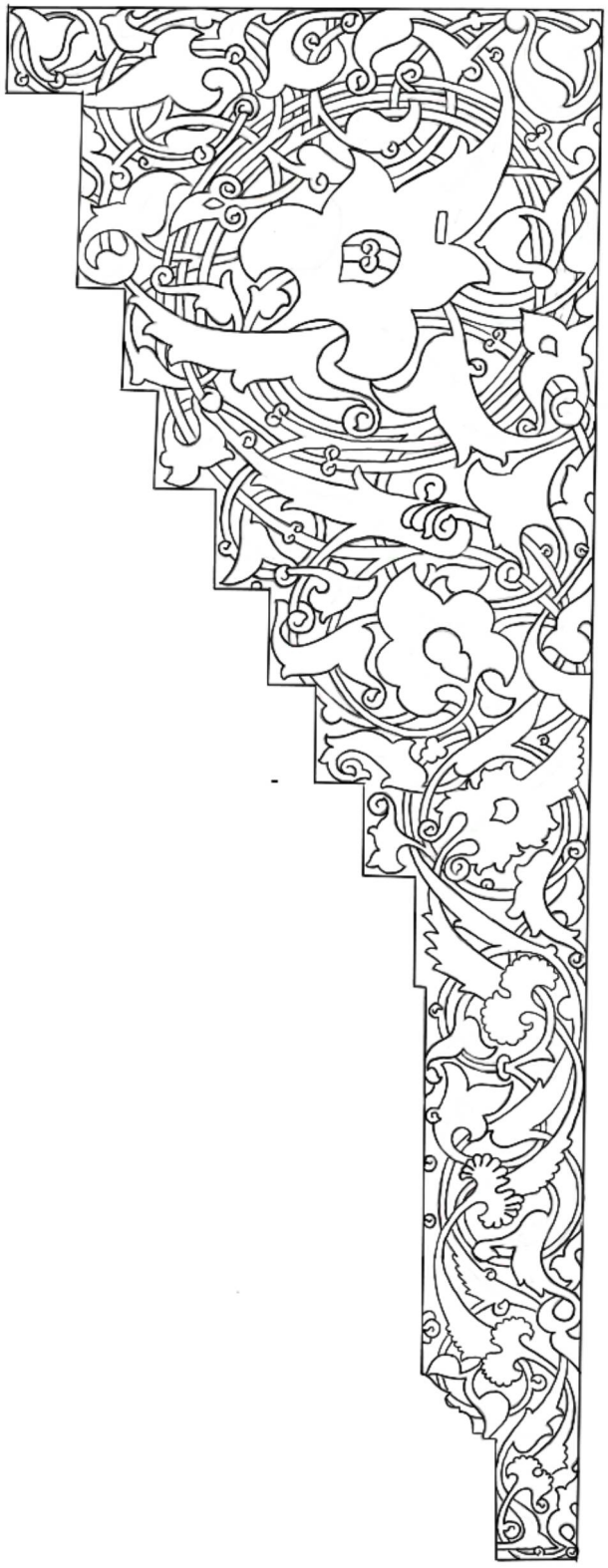


Fotoğraf 11: Taç Kapı detay

Taç kapı köşeliği desen planı olarak yapının bütününe kıyasla daha zirve bir konumdadır (bkz. F. 11). Nakkaş kurgu ve plan maharetini adeta konuşturmuştur. Bu alan dikkat çekicidir. Birbirine paralel geçen üç spiral dal vardır. Spiral ortasına büyük hurdeli bir rumi yerleştirilmiştir. Müstakil olarak bu dal üzerinde rumi yoktur. Ama uç kısımdaki rumi sarılmaları ile bu spiral alan üzerine rumiler getirilerek dallar boş bırakılmamıştır. Desen ½ simetri ekseninde çalışılmıştır. Birbirinde farklı modelde ve büyüklükte rumilere yer verilmiştir. Dilimli, hurdeli, münhanili rumiler kullanılmıştır. Ortabağ ve tepeliklere yer verilmiştir. Desen üç ayrı hat üzerinde planlanmıştır. İki başlangıç noktası köşeliğin dar alanından başlayarak ‘s’ ve ‘c’ kıvrımları ile yukarı doğru çıkmaktadır. Köşeliğin genişlediği yerde birbirine bağlı ortabağ ve tepelikle üçüncü başlangıç noktası oluşur. Rumi dalların uçları sarılarak son bulmuştur (bkz. Ç. 1-2).



Çizim 1: Taç Kapı Köşe desen çizimi



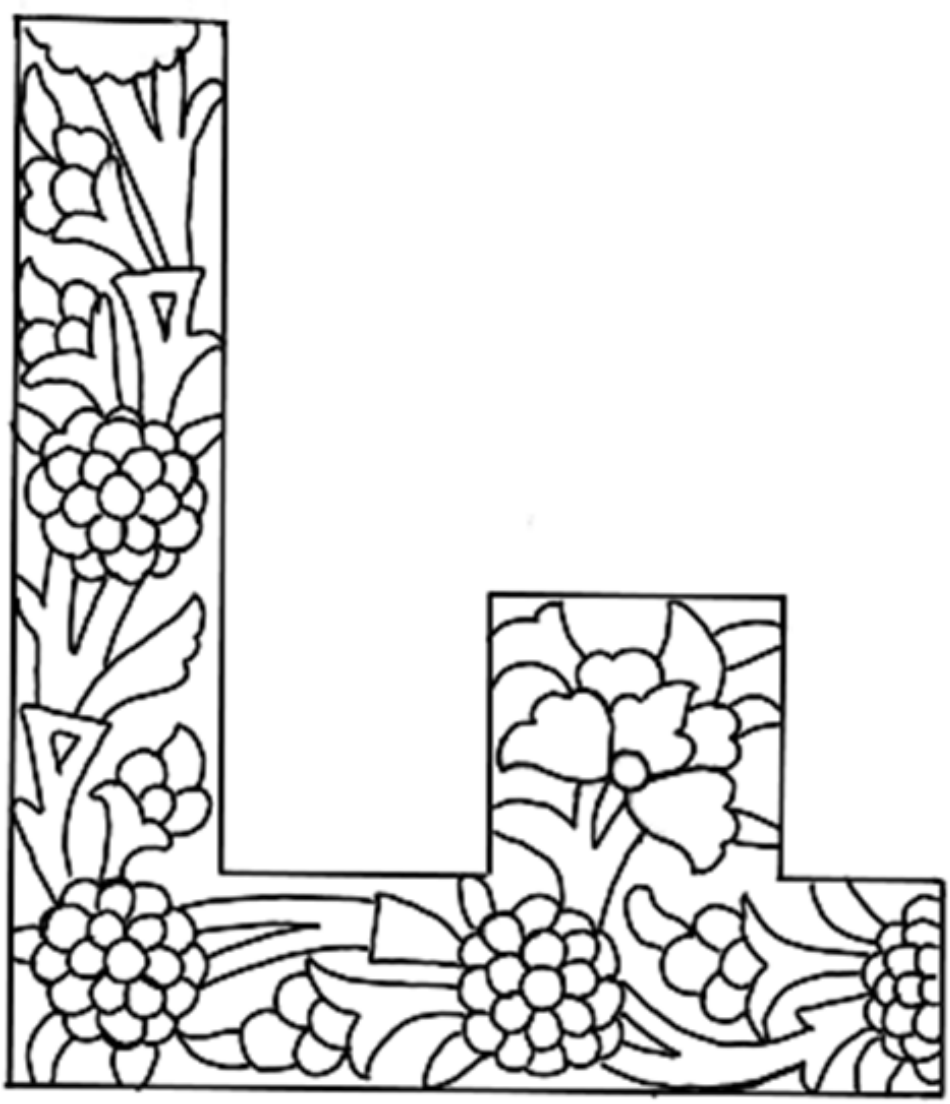
Çizim 2: Taç Kapı Köşe Negatif çizimi

Taç kapının etrafını çevreleyen beş bordür vardır. Üçünde desen ikisinde yazı kuşağı mevcuttur. İçten dışa bakılınca, ilk hatayi deseni ile planlanmış bordür kapının iki tarafında yer almaktadır. İkinci sırada ise kufi yazı kuşağı bulunmaktadır. Bu yazı alanının desen yönü azdır. Taç kapının üç tarafını dolaşmaktadır. Üçüncü sonraki bordürde ise ½ simetrisinde rumi desen vardır. Bu bordür taç kapının üç kenarında dolaşmaktadır. Dördüncü bordür ise sülüs hüsn-i hat yazı kuşağıdır. Bu yazı hattı da taç kapıyı üç yerinden çevrelemektedir. Beşinci bordür ise yine rumi desen ile planlanmış bir alandır. Taç kapının üç kenarını sarmaktadır (bkz. F. 12)



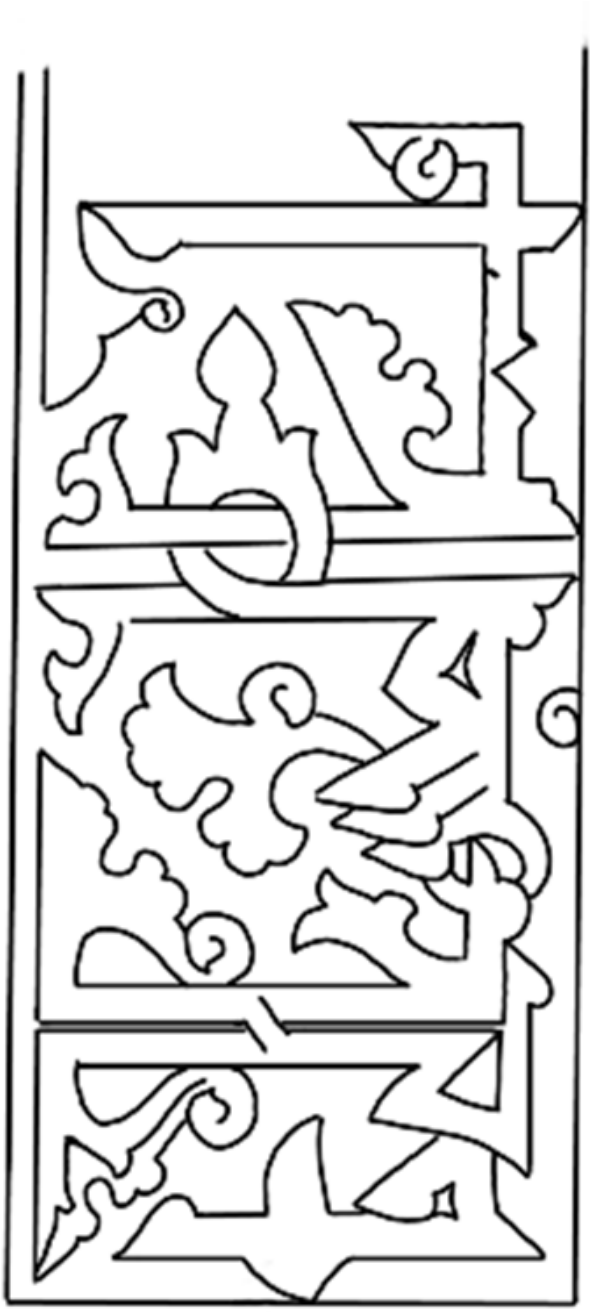
Fotoğraf 12: Taç Kapı Çevresi Yazı ve Desen Bordürleri

Taç Kapı Hatayi Bordürü taç kapının içten dışa doğru baktığımızda ilk desen alanıdır. Taç kapının iki yanında vardır ve eni dardır. Aşağıdan yukarı köşeliğin başladığı yerde son bulur. Bordür üzerinde 'S' dalları üzerinde sürgit devam eden iki çiçek ile desen oluşturulmuştur. İlki merkezsel ya da penç dediğimiz çiçek motif, diğeri ise yönlü hatayidir. Dalın ve çiçeklerin yanından yaprak çıkmaktadır. Yapının en sade desen alanı bu bordürdür (bkz. Ç. 3).



Çizim 3: Taç Kapı Hatayi bordür desen çizimi

Taç Kapı Kufi Bordür içten dışa ikinci sırada yer almaktadır. Kufi yazının uç kısımları dendan dilimli rumi ve tepelik ile sonlandırılmıştır (bkz. Ç. 4)



Çizim 4: Taç Kapı Kufi bordür desen çizimi

Taç Kapı Rumi Bordür enine ½ simetri ekseninde planlanmıştır. Desen taç kapı etrafında sürgit devam eder. Desen kurgusunda iki ayrı hat vardır. Kapalı form simetride kesişme yerlerinde düğüm ile birleştirilmiştir. İkinci hat ise 's' dalı üzerinde rumi motifleri ile devam etmektedir. Bu Rumili dal da simetri ekseninde düğümlerle bağlanmıştır (bkz. Ç.5)



Çizim 5: Taç Kapı rumi bordür desen çizimi

Taç Kapı rumi bordürü simetri ekseninde çalışılmıştır. Bir eksende agraf diğer simetri ekseninde kapalı form vardır. Tepelik ve rumi ile devam eden hat bordür yönünde düzleşmiştir. Rumilerin iç bünyeleri hurdeli ve münhanilidir (bkz. Ç. 6)



Çizim 6: Taç Kapı rumi bordür çizmi detay

Taç Kapı Yanı KM1A- KM1B: Taç kapının sağ ve sol tarafında yer alan küçük mihrabiyeler yer almaktadır. (bkz. Ç. 1) Her ikisinin de üzerinde kitabe mevcuttur. KM1A ve KM1B köşelik desenleri birbirinin aynısıdır. Mukarnas yaşmaklı kavsara ile devam eder. Mihrap nişinin iç kısmındaki desen 1/16 da planlanmıştır. Sağ ve sol tarafta yer alan mihrabiye nişlerinin desenleri birbirinden farklıdır (bkz. F. 13-14).

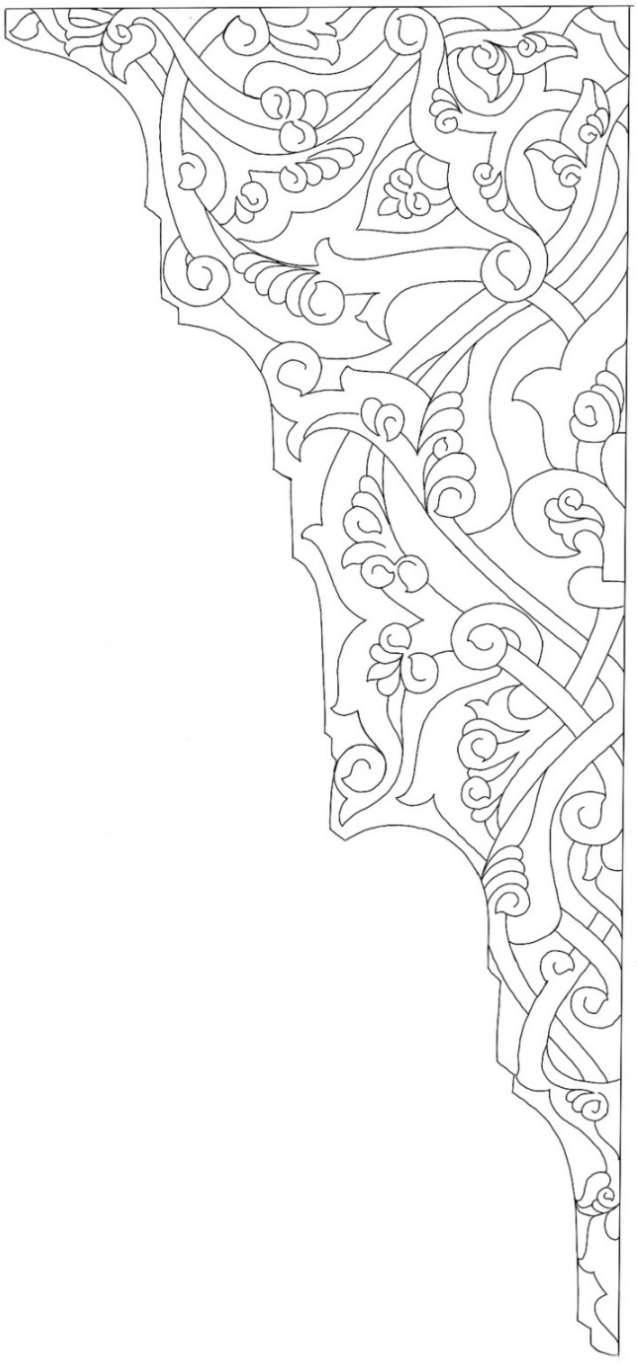


Fotoğraf 13: Taç Kapı sağ mihrap KM1A

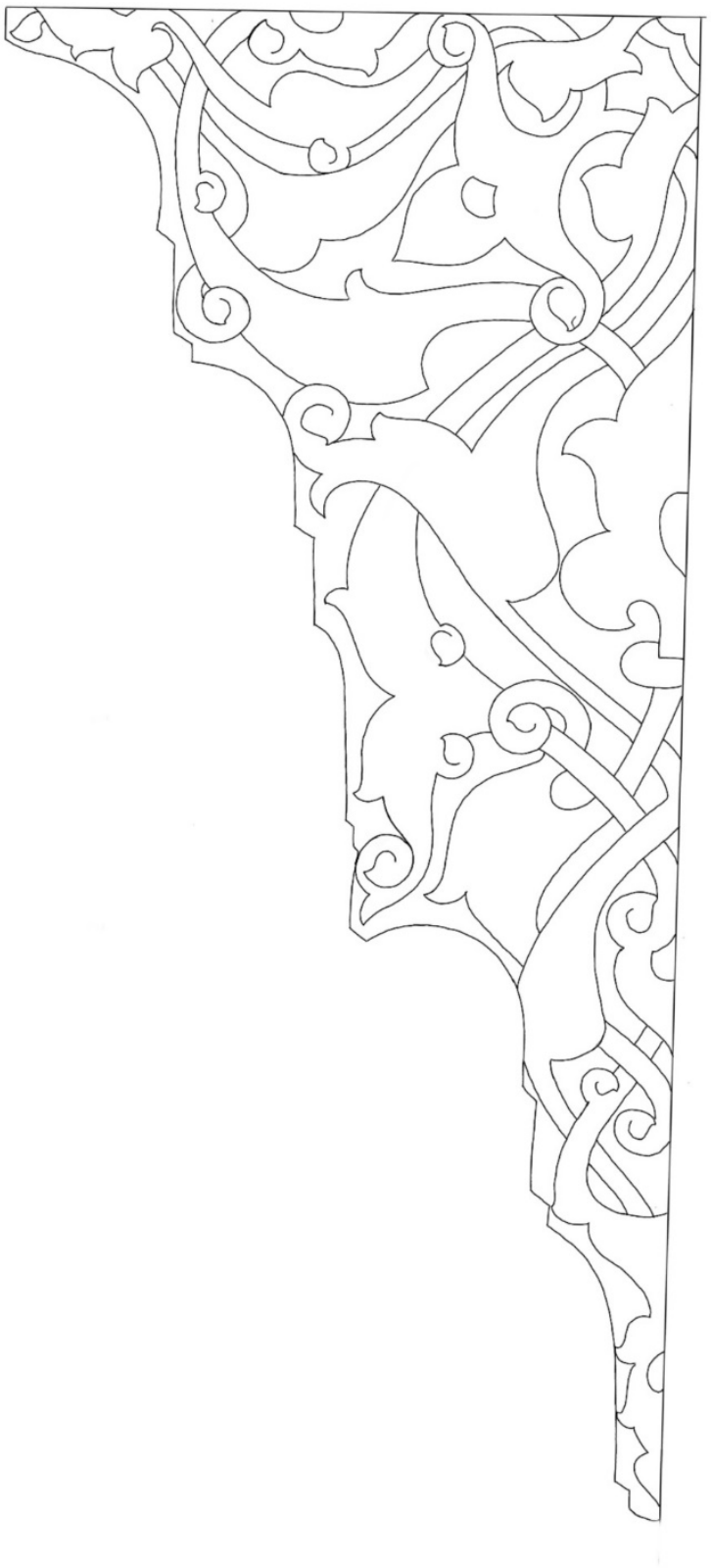


Fotoğraf 14: Taç Kapı sol mihrap KM1B

Taç Kapı KM1A –KM1B Köşeliklerinin ikisi de birbirinin aynısıdır. Köşeler simetriktir. Üç dal üzerinde planlanmıştır. Sol köşelikde sağ köşeliğe göre uç kısımlarının motifi yoktur. Desen çizimi karşılaştırmalı olarak çizilmiştir. Dış hatta doğru desen dalları sert kırılma ile alana geri dönmüştür. Simetride kapalı formlar yer almaktadır. Tepelik kullanılmış ve orta bağlara yer verilmiştir. Rumi uçları yine sarılma ile son bulmuştur. (bkz. F. 15-16; Ç. 7-8)



Çizim 7: Taç Kapı mihrap köşe desen çizimi



Çizim 8: Taç Kapı mihrap köşe desen negatif çizimi

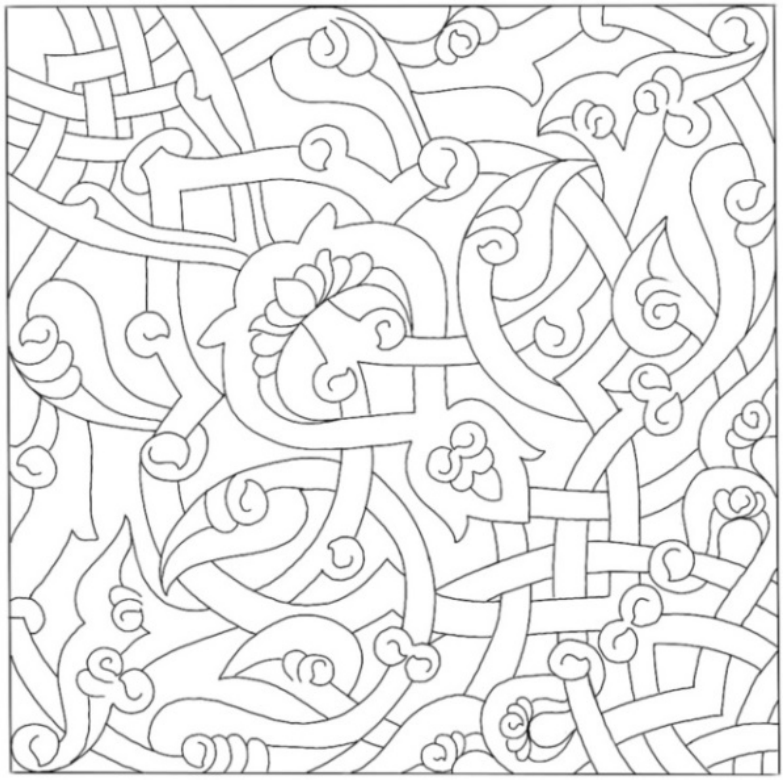


Fotoğraf 15: Taç Kapı sağ mihrap köşe KM1A

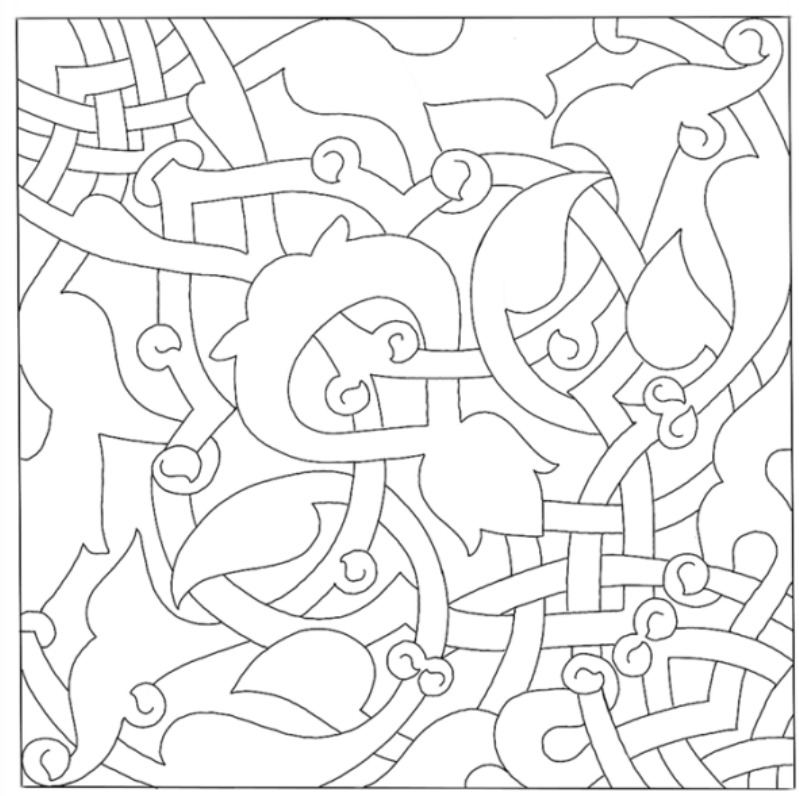


Fotoğraf 16: Taç Kapı sol mihrap köşe KM1B

KM1A-KM1B Küçük Mihrap Niş Desenleri 1/16 simetrisinde doksan derecelik dik üçgen içerisinde simetride planlanmıştır. Desen üç yerinden de katlandıkça sonsuz devam eder. Desen planı geometrik başlar. İki uçtan başlangıç vardır. Merkezde ortabağ ve tepelik mevcuttur. Simetride kapalı form vardır. Desen üç ayrı dal üzerinde çizilmiştir. Alan da 'c' kıvrım dalları kullanılmıştır. Mihrap nişinin yan sağ ve sol mermerlerinde desen devam etmektedir. Yan tarafa desen simetrik olarak devam etmiştir. Alana derinlik verir (bkz. F. 17-18, Ç. 9-10).



Çizim 9: Taç Kapı mihrap nişi desen çizimi 1/16



Çizim 10: Taç Kapı mihrap nişi negatif desen çizimi 1/16



Fotoğraf 17: Taç Kapı sağ mihrap nişi KM1A

KM1B- KM1A Küçük Mihrap Niş Desenleri 1/16 simetrisinde doksan derecelik dik üçgen içerisinde simetride planlanmıştır. Desen üç yerinden de katlandıkça sonsuz devam eder. Dört köşesinde geometrik geçme mevcuttur. Simetride denden dilimli kapalı form vardır. Kapalı form hariç iki dal üzerinde desen devam eder. Motiflerde ortabağ, tepelik ve hurdeli rumi kullanılmıştır. Mihrap nişi üç kenarlıdır. Yan tarafa desen simetrik olarak devam etmiştir. Mihrap nişi taç kapının sağ ve sol yanında girişe derinlik vermiştir (F. 17-18, Ç. 11-12).



Fotoğraf 18: Taç Kapı sol mihrap nişi KM1B



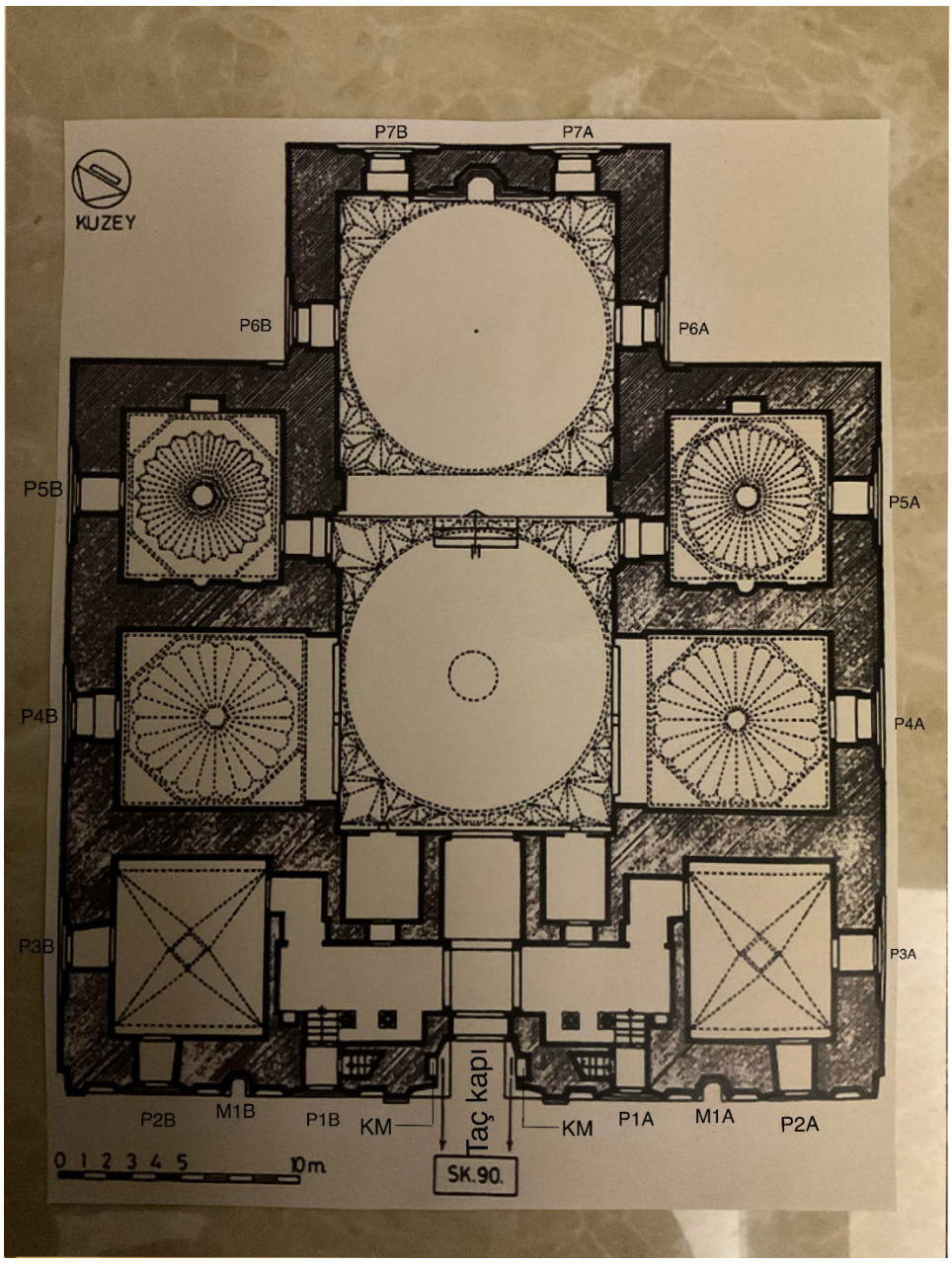
Çizim 11: Taç Kapı sol mihrap nişi desen çizimi 1/16



Çizim 12: Taç Kapı sol mihrap nişi detay negatif çizimi 1/16

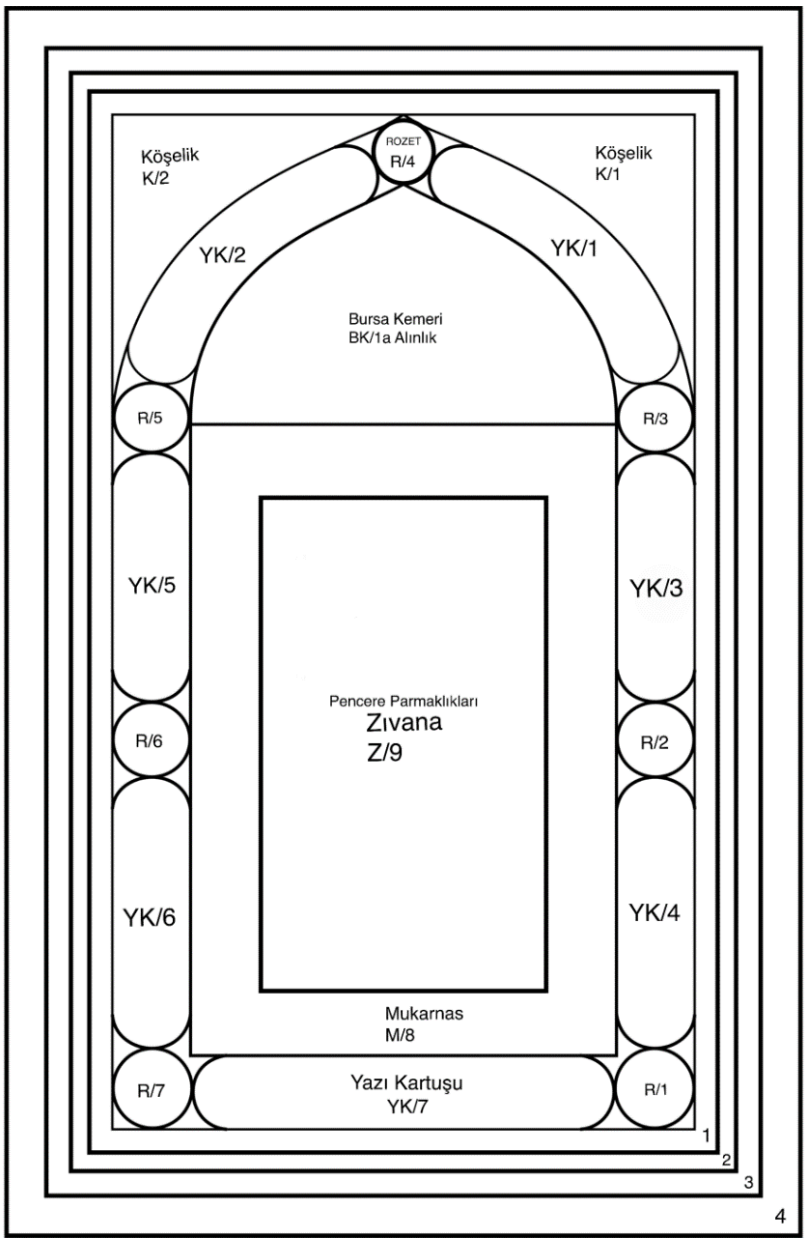
4.2. PENCERELER

Yeşil caminin dış cephesinde 14 adet kemerli pencere bulunmaktadır. Ters "T" planı gereği pencereler simetriktir. Yazı ve tezyinat olarak birbirinden farklı tasarlanmış yedi adet pencere yapı simetrisinde tekrar edilmiştir. Zaman içerisinde meydana gelen silinme, tahribat ve yenileme gözlemleri sırası geldikçe ifade edilecektir. Bu nedenle çizilmiş plan üzerindeki numaralandırma ile pencereler eşleştirilmiştir. Portal yani kuzeye bakan Taç Kapının sağ tarafından P1A, sol tarafındaki P1B'nin aynısıdır. İnceleme bu eşleştirme düzeni üzerine kurulmuştur (bkz. Plan 3).

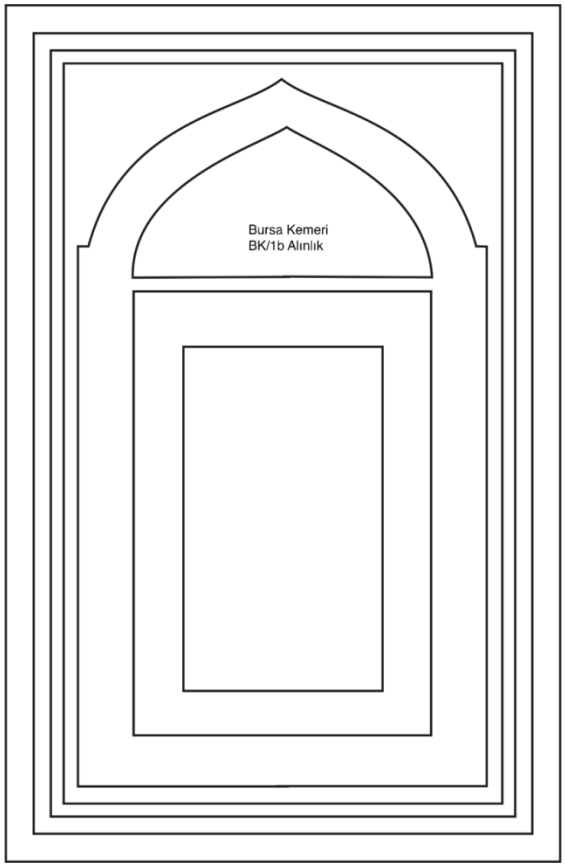


Plan 3: Yeşil Camii pencere planı

Tezyinat alanları açısından bakılınca pencerelerde kullanılan desen şeması iki türlüdür. Birinci model sadece ön cephe pencerelerini oluşturmaktadır. İkinci model ise yapının yan ve arka yüzeyinde yer almaktadır. Fark yapısal değildir. Tezyini alan kullanımı açısından farklılık gösterir. Ön pencere alınlık ve köşelerinde desen, kartuşlar üzerinde yazı vardır. Yan ve arka cephede sadece alınlıklarda desen vardır. Tezyini açıdan ön pencerelerde desen ve yazı yönünden daha yoğun kullanım alanları mevcuttur. Bunun için her iki pencerenin çizimine şematik olarak yer verilmiştir (bkz. Ç. 13-14). Desen alanları ise hem iç detay hem de desen taslağı olarak iki aşamada çizilmek sureti ile hazırlanmıştır.



Çizim 13: Pencere şeması



Çizim 14: Pencere şablonu

Çizim 13 pencere şemasında dıştan içeri doğru bakıldığında bir geniş bir dar kenar silmesi pencere çevresinde çerçeve oluşturmuştur. Dört adet geniş başlayıp içe doğru incelen silmeler kabartılmış mermer kanallar olarak pencerenin dış alanını sınırlamıştır.

Açılan bir sonraki aralıkta YK-1/7 yazı için ayrılmış kartuşlar vardır. Her kartuşun arasında üzerine herhangi bir süslemenin yapılmadığı D-1/7 yedi adet yuvarlak rozet şeklinde mermer konulmuştur. Kartuş ve rozet şeklindeki alanların etrafı ince bir hat ile çevrilmiştir.

Pencere parmaklıklarının zıvanaların bağlandığı mukarnaslı M-8 dıştan içe son alandır. Başka bir alana geçişe yardımcı olan bu alan kademeli çıkıntılardır. Geometrik tasarımın üçüncü boyuta aktarılmasıdır. İçe doğru oyulan pencereye derinlik veren üçgen alanlardan meydana gelmektedir. Damla şeklinde sarkıtlar görülmektedir.

Z/9 da pencere korkulukları vardır. Metalden yapılmış bu malzemenin kesişme noktalarına zıvana denir. Zıvanadan çıkmak ifadesi buradan gelmektedir.[53] Yapının zıvanaları üzerinde motifler vardır. Metal olmasına rağmen zaman içerisinde silinmeler olmuştur. Günümüze ulaşan motifler çok azdır. Fakat Bedri Yalman'nın araştırma konusu

[53] *Zıvana: Pencere parmaklıklarına verilen ad*

olan Yeşil Camii zıvanaları ayrıntılı olarak motif çizimlerine yer verilmiştir.[54] Çalışmanın yapıldığı tarih de desenlerin tamamı kayba uğramamıştır. Bu nispetle zıvanaların kesişme yerlerindeki motiflere bakıp caminin tezyinatı ile bağ kurmak mümkün olmuştur.

4.2.1. P1A, P1B Pencere Deseni



Fotoğraf 19: P1A-P1B

[54] Yalman Bedri, "Bursa Yeşil Cami Pencere Parmaklıklarındaki Gümüş Kakma Motifler", *Bursa'nın Tarihi Mahalleleri II*, Bursa, 2011



Fotoğraf 20: P1A-P1B

P1A/P1B- K1/K2' de köşe desenler birbirinin simetrisidir. P1A/P1B-P2A/P2B köşelerinin motifleri aynıdır. Münhanili[55] Rumi motiflerden oluşan desen kompozisyonunun iki başlangıç noktası vardır.

Sivri dar alanlardan tepeliklerden başlatılan kompozisyon akıcı ve ritmik kıvrımlarla doluluk boşluk oranına uygun planlanmıştır. 'S' kıvrımlarının içine yerleştirilen Rumiler iri ve uç kısımlara doğru sivridir. Dal ayrımları rumi ardına saklanarak görünümde karmaşaya izin verilmemiştir. Uçlarda sivrilen rumiler zaman zaman dallara sarılmıştır. 'S' dalları Rumi kanadından ayırmak sureti ile ters istikamete devam sağlanmıştır. Rumilerin iç bünyeleri ise ritmik ve birbirine benzer münhani kıvrımlar ile doldurulmuştur. Yapının tezyinatının tamamında bu tasarım dengesi ve kompozisyon estetiği başarı ile kurgulanmıştır. Köşeliğin motifi iç detay ve dış kalıp olarak iki aşamada çizilmiştir. (bkz. F. 19-20, Ç. 15-16)



Çizim 15: P.1A-P.1B Köşe Desen Çizimi

[55] *Münhani: Münhani, 11. yüzyıldan ve 15. yüzyıla kadar Türk süsleme sanatında, özellikle el yazması kitap tezyinatında çok sık rastlanan bir üsluptur. Genellikle Selçuklular tarafından kullanılmalarına ve kavisli, yumuşak ana yapılarına dayanarak Ord. Prof. Dr. Süheyl Ünver, bu üsluba "Selçuklu Münhanileri" adını vermiştir.*



Çizim 16: P.1A-P.1B Köçe Negatif Desen Çizimi

P1A/P1B: 1/a-1/b alınlıklar Pencerenin etkileyici tezyini noktası burasıdır. Bu desenin bulunduğu alana Bursa Kemeri[56] denir. Buradaki kompozisyon ¼ simetrili planlanmıştır. Desen planı dört ayrı hat üzerinde yer almaktadır. Merkezden Selçuklu geçmeleri geometrik sekizgen yıldız ile başlayıp 'S' kıvrım dallarına dönen kompozisyon düzeni kapalı formlar ile alan oluşturmuştur. Tezhip' de renk ayrımı içinde belirleyici olan bu formlar tekrar dala dönüşmektedir. Kapalı formaların uçlarında tepelik yer almaktadır. Rumiler dış hatta paralel giderken sırt kısımları düzleşmiştir. Diğer alanlarda Rumiler dolgun uca doğru sivrilerek biter. Dallara ve kapalı formlara sarılarak biten Rumilerde mevcuttur. Dalların ayrım yerleri nerdeyse kompozisyonun tamamında rumi ardına saklanmıştır. Bunu saklamaya gösterilen özen karmaşayı yok eder ve kompozisyonun yön düzeninin ilk seferde bakılınca görülmesine ve anlaşılmasına mâni olur. Sıradan bir sistemin kurgulanmadığını ortaya koyar. Alanda hem sistemi planlamak hem doluluk

[56] *Bursa Kemeri: bursa kemeri, mimari bir yapıda üst kısmında yatay bir doğru ile bağlanan iki adet çeyrek daireden meydana gelen ve fazla bir taşıma gücü olmadığı için daha çok süsleme işlerinde kullanılmış olan kemere Türk mimarisinde verilen ad*

boşluk dengesini kurmak hem de ritmik bir hareketin yakalanmış olması nakkaşın maharetini ortaya koymaktadır. Tepelik ve orta bağların kullanıldığı rumi kompozisyonda iç bünyedeki münhaniler burada da görülmektedir. Münhanilerde Rumilerin ve kuş kanatlarının iç bünyelerinde bulunan ayrıntılara motiflerde ustaca yer verilmiştir. Rumilerin dış hatları içe paralel yansıtılarak hurdelenmiştir (bkz. F. 21-22, Ç. 17-18).[57]



Çizim 17: P.1A- P.1B Alınlığı desen çizimi

[57] *Hurde: Bir şeyin küçüğü ufağı*



Çizim 18: P.1A-P.1B Alınlığı negatif desen çizimi

Her iki pencerede de mermerde enine çatlama mevcuttur. Fakat bu tahribat desenlerden istifade etmemize mâni değildir. Simetride çalışılmış olması da birinde bozulan motifi diğerinden tamamlama imkânını vermektedir (bkz. F. 22-23)



Fotoğraf 21: P.1A



Fotoğraf 22: P.1B

4.2.2. P2A, P2B Pencere Deseni

P2A/P2B-K1/K2: Sağ ve sol köşelerdeki desen P1A/P1B ile aynıdır. Bu ön cephedeki köşe desenleri yapıda estetiği muhafaza etmek adına birbiri ile uyumludur. Alınlık Bursa Kemeri kısmında kufi yazı vardır. Geometrik geçmeler ile başlayan uzantılar küfi yazıya dönüşmüştür. Desen yoktur. Fakat harflerin uç kısımlarında yer yer rumi motif ile sonlandırılmıştır (bkz. F. 23-24-25-26).



Fotoğraf 23: P. 2A



Fotoğraf 24: P.2B



Fotoğraf 25: P. 2A detay



Fotoğraf 26: P. 2B detay

4.2.3. P3A, P3B Pencere Deseni

P3A/P3B; Alınlık kompozisyonu ½ ölçüde planlanmış. Desen iki ayrı hat dal üzerine kurgulu. Köşe ve kesişme yerlerine gelen orta bağlar aynıdır. Bu pencere alınlığının deseni ¼ hissi verse de ortada buluşan rumi hatların döngüsü öyle olmadığını gösterir. Pencere 3'de rumi sarılmaları çok dinamik bir görüntü vermektedir. Birbirinin içinden, önünden ve arkasından atlayan rumi hareketleri bunu doğrular niteliktedir. Buradaki rumiler iri, hurdelidir. Rumi hattı devam ederken kendi içinde düğümlenip tekrar hattını devam ettirir. Tüm pencere alınlıkları şahşına münhasırdır ve bütünde birbirine uyum gösterir (bkz. F. 27-28-29-30, Ç. 19-20).



Fotoğraf 27: P. 3A



Fotoğraf 28: P.3



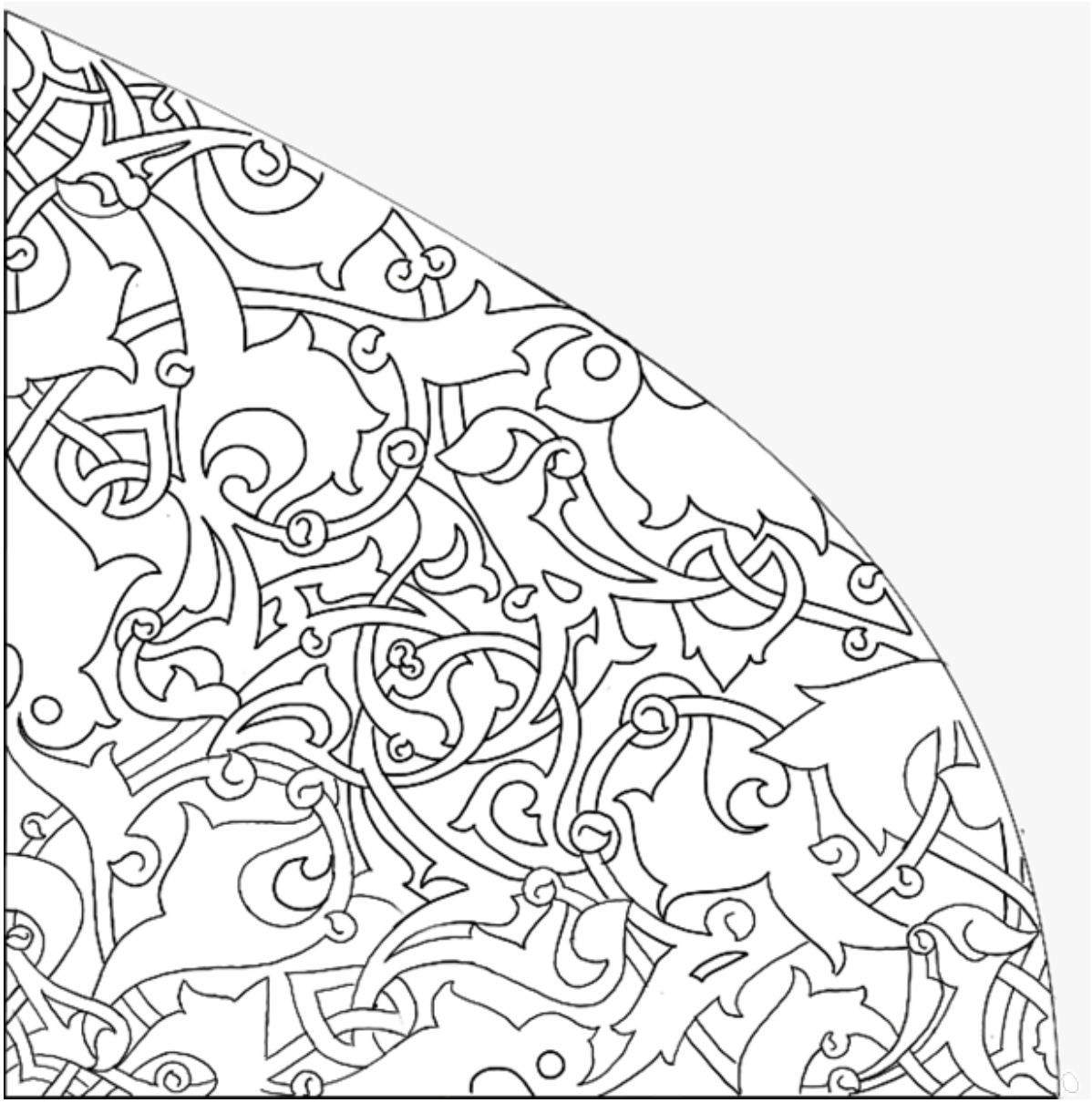
Fotoğraf 29: P. 3A detay



Fotoğraf 30: P. 3B detay



Çizim 19: P.3A-P.3B Alınlığı desen çizimi



Çizim 20: P. 3A- P. 3B Alınlığı negatif desen çizimi

4.2.4. P4A, P4B Pencere Deseni

P4A/P4B; Bu alınlıktaki kompozisyon planı ¼ olarak planlanmıştır. Birbirinden ayrı iki hat üzerine rumiler yerleşmiştir. Simetri ekseninde dendan dilimli iki sıra kapalı form ile alan oluşturulmuştur. Kapalı formun içerisine müstakil hatai konulmuştur. Kesişme yerinde penç yerleştirilmiş. Yapıda taş süslemedeki temel motif tartışmasız rumi dir. Sadece bu alınlıkda hatai motifine yer verilmiştir. Bir de portal da yer alan bordür üzerinde penç mevcuttur. Büyük orta bağ ve tepelikler kullanılmıştır. Rumiler iri ve uca doğru sivridir. İç bünyeleri hurdelidir. Mekezde yer alan hatai desenin ağırlık noktasıdır. Rumiler uç kısımlarında sarılarak sonlanmıştır (bkz. F. 31-32-33-34, Ç. 21-22)



Fotoğraf 31: P. 4A



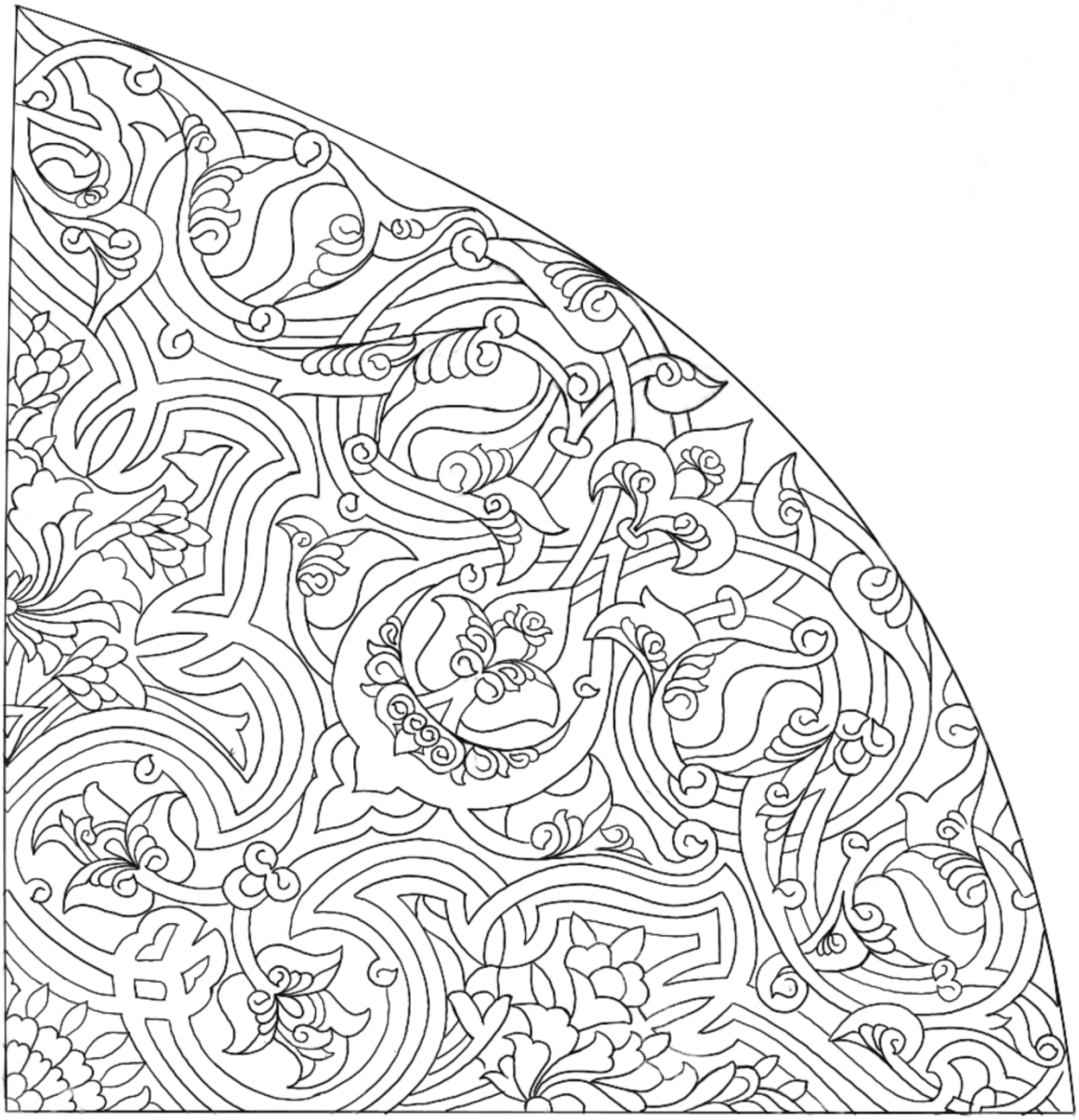
Fotoğraf 32: P. 4B



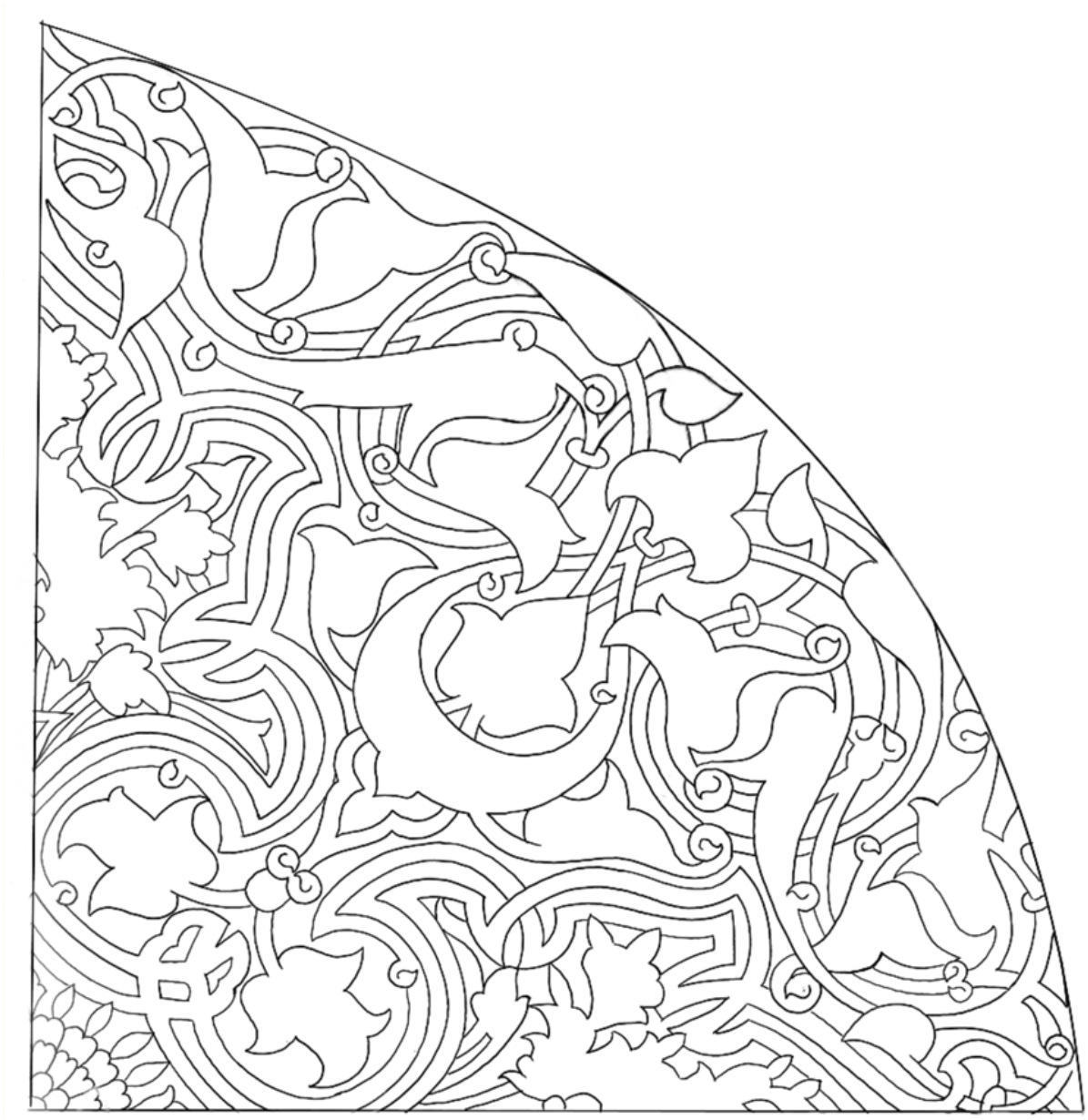
Fotoğraf 33: P. 4A detay



Fotoğraf 34: P. 4B detay



Çizim 21: P. 4A-P. 4B Alınlığı desen çizimi



Çizim 22: P.4A- P. 4B Alınlığı negatif detay çizimi

4.2.5. P5A, P5B Pencere Deseni

P5A/P5B; Kompozisyon ¼ simetrili planlanmıştır. Hat ile başlayan alanın sınırı Selçuklu Bağdat Ekolu[58] ile sınırlanmıştır. Bu bordür simetri ekseninde çizilerek çoğaltılmıştır. Diğer desen alanı ise iki ayrı hat üzerine kurulmuştur. Simetri eksenlerinde iç içe gecen orta bağlar kapalı formlar oluşturmuşlardır. Rumiler uçlarda ikiye ayrılarak dallara sarılarak son bulmuştur. Tüm pencerelerde olduğu gibi münhanili rumiler kullanılmıştır. Rumi hatların geçiş ve sarılmaları oldukça dengelidir (bkz. F. 35-36, Ç. 23-24).



Fotoğraf 35: P. 5A

[58] *Selçuklu Bağdat Ekolü: 12. 13 ve 14. yüzyıllarda Ortadoğu ve Anadolu'da görülen ilginç bir motif türü Rumilere benzemekteyse de bugüne kadar pek ele alınmamıştır. Bu motif Bağdat ve çevresinde yapılmış Selçuklu eserlerinde görülmüş oldukları için "Selçuklu Bağdat Ekolü" denir. En çok bordür süslemelerinde görülür (Sabiha Bayhan Koç, Rumi Çizim ve Teknikleri, s.56, İlke Basın Yayım, İstanbul, 2015)*



Fotoğraf 36: P. 5B



Çizim 23: P.5A-P.5B Alınlığı detay çizimi



Çizim 24: P. 5A- P. 5B Alınlığı negatif detay çizimi

4.2.6. P6A, P6B Pencere Deseni

P6A/P6B; Desen ½ simetride de çalışılmış dır. Serbest dolaşan rumi hatları kendini sınırladığı alan içerisinde kalarak dış hatları ile tepelik motifini andıran sınırda durmuştur. Kemerin tamamında kompozisyon yoktur. Fakat planı itibarı ile çok estetiktir. Tam dairesel birbiri içine gecen hatlar çok estetiktir. Rumiler münhanilidir. Kemerin dış hatlarına yaslanan rumiler simetri ekseninde yarım yerleştirilmiştir. Rumi görüntüsü veren dış hattın benzeri türbe içerisinde yer alan çini motifli nişin üzerinde görülmektedir. Pencere 6A ve 6B girinti tavanında mermer üstü geometrik desenli Selçuklu geçmelerine yer verilmiştir. Ortada beşli yıldız, dörtlü külah ve altılı geometrik kurgu ile planlanmıştır (bkz. F. 37-38-39-40, Ç. 25-26)



Fotoğraf 37: P. 6A



Fotoğraf 38: P. 6B



Fotoğraf 39: P. 6A detay



Fotoğraf 40: P. 6B detay



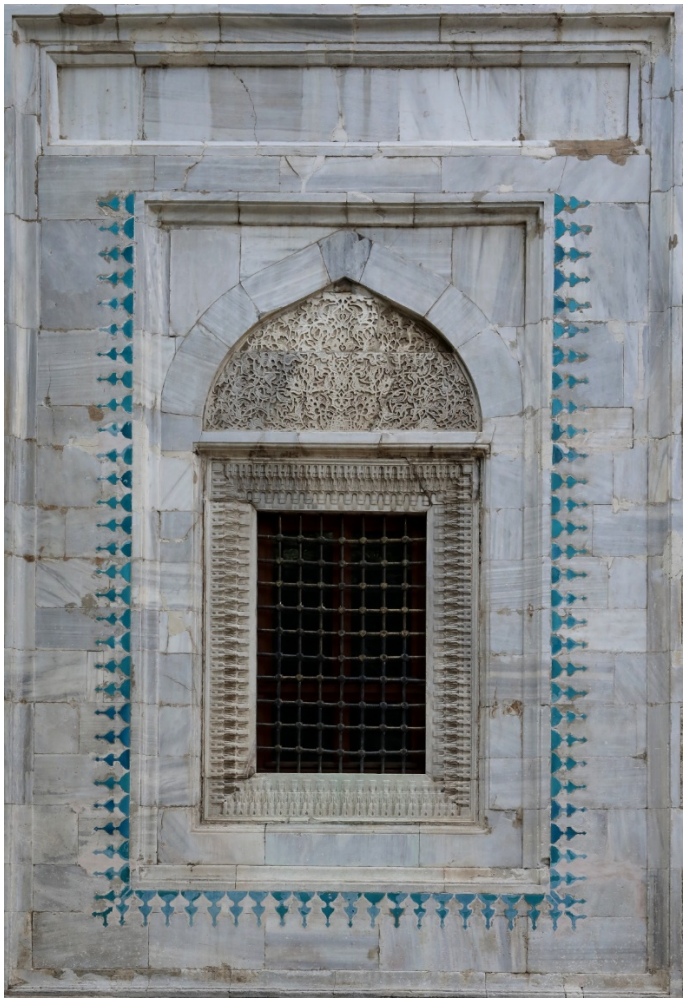
Çizim 25: P.6A- P. 6B Alınlığı desen çizimi



Çizim 26: P. 6A-6B Alınlığı negatif desen çizimi

4.2.7. P7A, P7B Pencere Deseni

P7A/P7B; Merkezden geometrik geçme ile başlayan desen kompozisyonu ¼ simetride planlanmıştır. Pencere alınlıklarındaki en yoğun desen planı bu pencerede yer almaktadır. Dört ayrı dal üzerinde desen planlanmıştır. Dendanlı kapalı alan oluşturulmuş ve bitiş yerine tepelik ile sonlandırılmıştır. Rumi dalları düğüm yapıp tekrar alana dönüp simetri ekseninde tepeliklere bağlanmıştır. Dış kenarlara doğru rumi sırt kısmı düzleşmiştir. Birbirinin önünden arkasından dolanan motifler girifttir. Uç kısımları dallara sarılarak son bulmuştur. Desen yoğun olduğu için rumiler diğer pencerelere göre daha küçüktür. Uçlarda üçe ayrılan rumi dalları sarılırken üst üste geçen dallarıda saklamıştır. Alt- üst, ön ve arka yönden devam eden dallar kendi yön istikametinde giderken hataya düşmemiştir. Çok fazla dal vardır. Fakat Rumilerin ardında bırakılarak plan şemasının ilk bakışta görülmesine izin verilmemiştir. Motif olarak düğüm, ortabağ, tepelik, hurdeli rumiler kullanılmıştır. İç alandaki ritmik yoğunluk, motif çokluğu bütünde dengeli bir biçimde planlanmıştır. P7A ve P7B desen kimliğinin yoğunluğu ile diğer pencerelerden bir adım öne çıkmaktadır (bkz. F. 41-42-43-44, Ç. 27-28).



Fotoğraf 41: P. 7A



Fotoğraf 42: P. 7B



Fotoğraf 43: P. 7A detay



Fotoğraf 44: P. 7B detay



Çizim 27: P. 7A-7B Alınlığı desen çizimi



Çizim 28: P. 7A-7B Alınlığı negatif desen çizimi

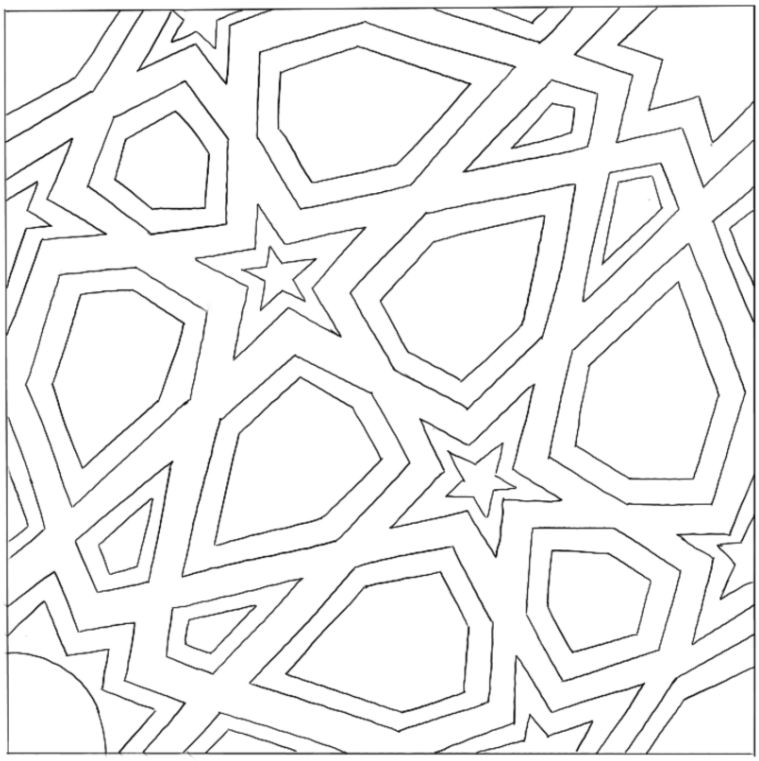
Pencere Girinti Tavanı; Tavandaki geometrik geçmeler ¼ simetride tasarlanmıştır. Orta merkezde beşli yıldızlar yer almaktadır. Bu yıldız iç içe geçmiştir. Dört kenarlı külah şeklinde motifler vardır. Yıldız ve külahlar ana desenin kesişme noktalarında yer almaktadır. Altıgen bir motif daha vardır ve iki ebatta çalışılmıştır. Bu alan simetri ekseninde çizilmiştir. Geometrik desen en belirgin Anadolu Selçuklu döneminde kullanılmıştır. Mihrabın sağ sol pencere tavanı da aynıdır (bkz. F. 45-46, Ç. 29).



Fotoğraf 45: İç Cephe P. 6A-6B girinti bölümü



Fotoğraf 46: P. 6A-6B girinti tavanı



Çizim 29: P. 6A-6B girinti tavanı desen çizimi

4.3. MİHRAPLAR

Yeşil Camii mihrabiyeleri yapı simetrisinde ön cephede yer almaktadır. M1A-M1B Sağ ve sol tarafta simetrik olarak iki pencere arasındadır. Mihrabiye bölümü üst sağ ve sol kısımda köşelik ile başlar. Köşelik desenleri M1A ve M1B'nin aynısıdır. Sonrasında mukarnaslı niş alanı gelir. Mukarnas içe doğru derinliği kuvvetlendirir. İç kısımda üç adet dikine dikdörtgen mermer bulunmaktadır. Tezyinat için planlanmış bu blokların üzerindeki desen planı da birbirinin aynısıdır (bkz. F. 47-48).



Fotoğraf 47: M. 1A



Fotoğraf 48: M. 1B

4.3.1. M1A Ön Cephe Mihrap Deseni

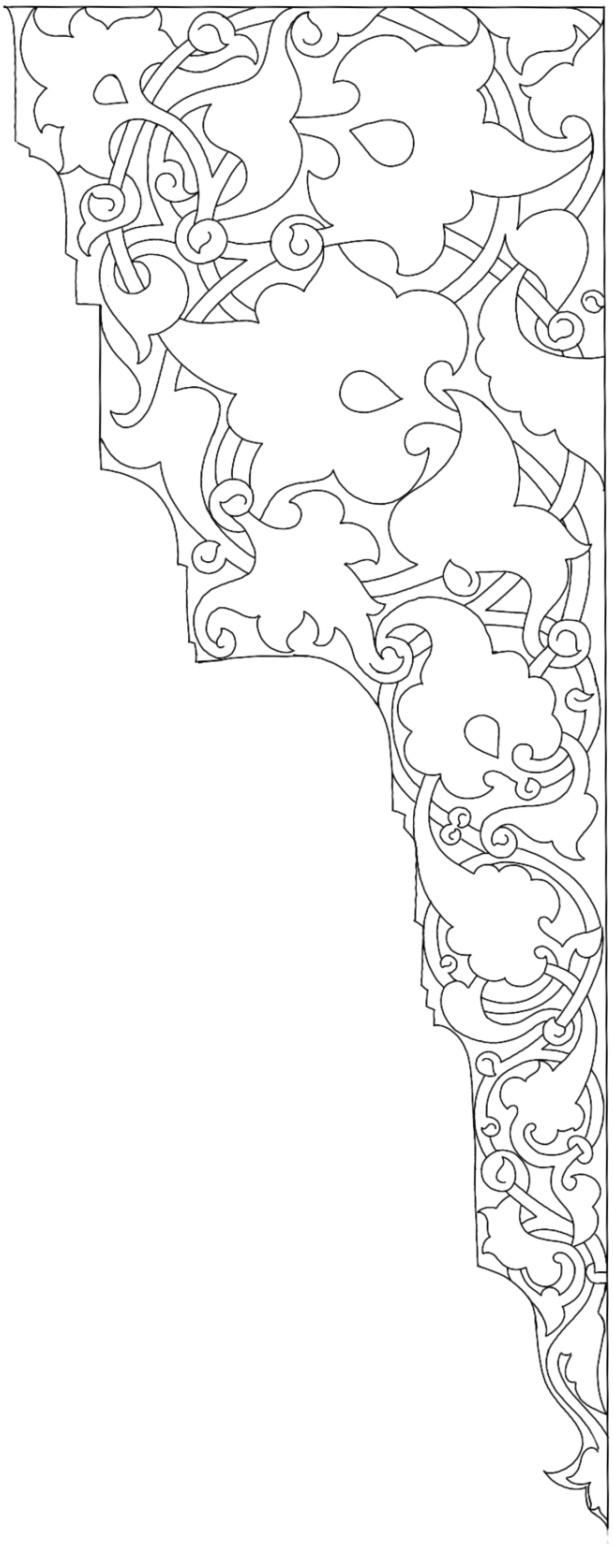
Mihrap Köşeliği; tek bir hat üzerinde tepelikle başlayıp ‘s’ ve ‘c’ kıvrımları ile devam ederek köşe alanın tamamını dolaşmıştır. Bir adet başlangıç noktası mevcuttur. Sadece bir adet müstakil orta bağ vardır. Taş üzerinde alan içerisinde bir dal üzerinde planlanmış tek desen bu niş köşesinde yer almaktadır. İri ve hurdeli rumiler kullanılmıştır. Oluşan desen alanı içerisinde, ağırlık merkezine çarpıcı büyüklük de rumi motif koymak dan geri durulmamıştır. Birbirinin benzeri rumiler irili ufaklı aynı dal üzerine dağıtıldığını görmekteyiz. (bkz. F. 49, Ç. 30-31)



Fotoğraf 49: M. 1A



Çizim 30: M. 1A-1B köşelik desen çizimi

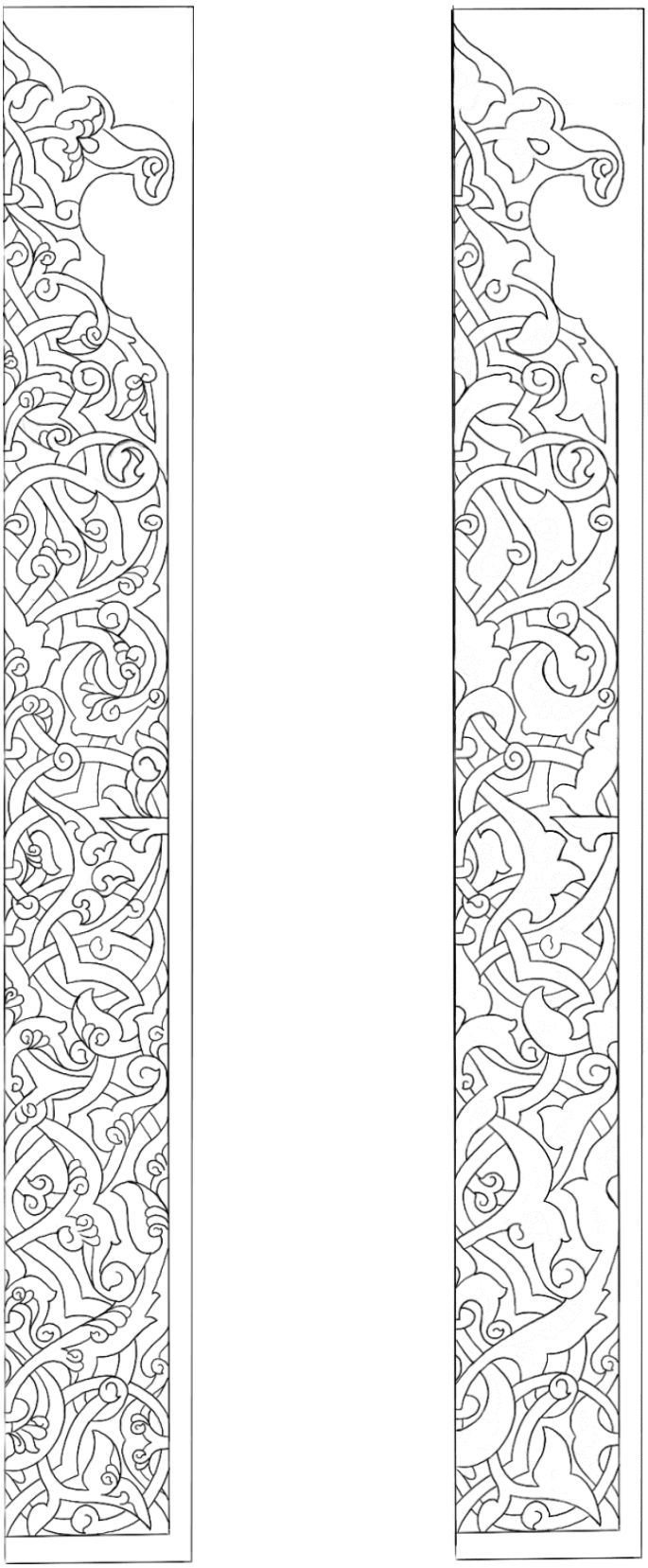


Çizim 31: M. 1A- 1B Köşelik negatif desen çizimi

Mihrabiye Niş İç Desen; Bu bölüm ½ ölçeğinde planlanmıştır. Kendi yüzüne katlandıkça sonsuz devam eder. Bu alanda kompozisyon iki dal üzerinde devam etmektedir. İki adet müstakil orta bağ vardır. Bir de dendan dilimli kapalı form ile alan oluşturulmuştur. Hurdeli ve münhanili rumiler bütünde olduğu gibi bu alanda da kullanılmıştır. Aşağıdan yukarı doğru 's' ve 'c' kıvrımları ile alan dengeli bir şekilde planlanmıştır (bkz. F. 50, Ç. 32-33)



Fotoğraf 50: M. 1A Ön cephe niş



Çizim 32-33: M. 1A-1B Nişleri desen çizimi ve negatifi

4.3.2. M2B Ön Cephe Mihrap Deseni

Çizim 1,2,3,4 e bakılınca her iki mihrabın aynı olduğunu görülmektedir. Desen çizilirken bütünü incelenmek sureti ile eksikler tamamlanmıştır. Kırılan yerlere konulan mermer parçalar resimde görülmektedir. Desen içerisinde motiflerinde sonradan yapıldığını mermer sathın düzlüğünden ve desendeki yalınlaşmadan anlamak çok zor değildir (bkz. F. 51-52).



Fotoğraf 51: M. 1B



Fotoğraf 52: M. 1B Niş detayları

SONUÇ

Bursa Yeşil Cami' nin tezyinatını planlayan nakkaş Ali' nin, taş üzerine desen kompozisyonunu farklı bir bakış ile tezyin ettiğini görmekteyiz. Yapılan çalışmanın amaç nakkaşın maharetini bilgi ve kuralları bozmadan nasıl zenginleştirdiğini, desen planı ve mantığını kurgularken ki tasarım gücünü anlamaya çalışmaktır.

Yeşil Camii'nin taş tezyinatında kullanılan motifler ¼ rumiden oluşmaktadır. Az bir bölümünde hatayi mevcuttur. Bu rumi kullanım içerisinde en yalın rumiden en detaylı ve gösterişli iç bünye ayrıntısına sahip Rumilerin nasıl dengeli kullanıldığını net olarak görmekteyiz. Rumi formunu büyük ve küçük ölçüde aynı alan ve aynı dal üzerinde dengeli ve ritmik kullanmanın başarısını Yeşil Camii kompozisyonlarını da incelemek âdete bir kılavuz niteliğindedir.



İnceleme ve çizimler sırasında "C", "S" ve helezonik kıvrımlar üzerindeki rumilerin hareket rahatlığı yani tasarımda yapabileceğimiz planların sınırsızlığını ortaya koymaktadır. Sınırsız tasarımdan kastımız desenlerin sadece simetri ekseninde kullanılması değildir. Düz devam eden dallar üzerinde sürekliliğin sağlanması kanattan ayrımlar ve bu ayrımların dalların bir ucunun sarılarak bitmesi ve diğer ucunun ise yön istikametinde giderek çoğalmaya devam etmesidir.

Yeşil Camii'nin tezyinatının başarısı örnek teşkil eder nitelikte olduğunu, belirttiğimiz kaynakçalardaki dönem araştırmaları yapan isimler tarafından bizzat ifade edilmektedir. Bu nispetle yapının tek bir nakkaş tarafından planlanmış olması uyum ve zarafetin bütüne nasıl yansıdığını göstermektedir. Burada Nakkaş Ali bize görsel bir izlenim keyfi vermektedir. Ama en önemlisi tasarım kuralları ve kullanımı ile alakalı olarak desen plan bilgisi adeta bir öğreti niteliğindedir. Bunun nedeni bütünde değişmeyen hatasız kurallara uyum başarısıdır. Hiçbir alanda birbiri ile ters düşen veya kesişen ya da aykırı düşen kural hatasına rastlanmamıştır.

Yapının 14 adet penceresi vardır. Bu 7 pencere simetrik olarak yapıya yerleştirilmiştir ve birbirinden farklı desen kompozisyonları ile tasarlanmıştır. Pencere alınlarındaki tezyinat genelinde ¼ simetri ekseninde tasarlanmıştır. Alınlıkta asimetriye kalan kısımlar müstakil olarak tamamlanmıştır. Fakat bu tamamlanma planı desenin bütünden kopuşa neden olmamıştır. Bu alanda rumiler dış hatta paralel olarak yerleştirilmiş ve sırt kısmı düzleşmiştir (bkz.Ç.17 P1A-P1B). Kompozisyon başlangıçları çoğunlukla geometri ve tepelikten başlamaktadır. Rumi motifleri Selçuklu döneminin yalın ve tombul hatlarından daha detaylı ve iç bünyeleri çok haraketlidir.



Bkz. Ç. 19



Bkz. Ç. 1



Bkz. Ç. 1

Dal hareketleri monoton değildir. Belli bir alana baktığımızda rumiler yukarı, aşağı, sağa ve sola dağılarak gider. Nakkaş bu hareketliliği en az iki en fazla dört ayrı dal kullanarak sağlamıştır. Farklı dal üzerine yerleştirmeyle bu tempo oluşturulmuştur. Genelde rumi planlamaları hatayi ile birleştiğinde simetride ve kapalı alan oluşturmada varlık gösterir. Fakat Nakkaş Ali sadece rumi kullanım hâkimiyeti ile başka hiçbir unsura ihtiyaç duymadan ruminin gidebileceği ve oluşturacağı hareketliliği adeta zorlayarak sınırlarını aşmıştır. Özellikle pencere 3A ve 3B'nin desen planında başka bir tasarım fikri uygulamıştır (bkz. Ç. 18). Üç kenara temas edip ½ deseni oluşturmuş ve bunu yaparken üç köşeye de müstakil tepelik koymuştur.



bkz. Ç. 19

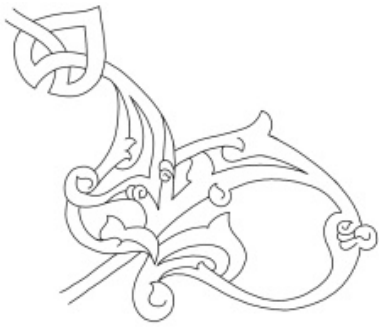


bkz. Ç. 11



bkz. Ç. 27

Nakkaş, geri kalan orta alanda rumileri adeta dans ettirmiştir. İçi hem hurdeli hem de belli yerleri boş bırakılan bu ruminin figüratif çizim ile dallar birbiri önünden arkasından geçmekle kalmamış içlerine dalıp çıkmak sureti ile çok kıvrak bir alan planlamıştır. Bu kıvrak hareketleri de düğümlenip devam eden dallar ile sürekliliğini sağlamıştır.

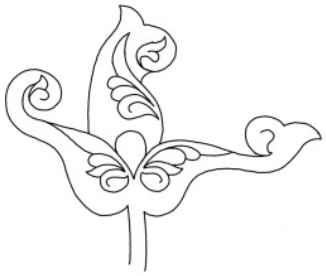


bkz. Ç. 19

Nakkaşın bir başka yorumu pencere dörtte karşımıza çıkıyor (bkz. Ç. 20). Daha önce taş tezyinatta rumi ve hatayiyi bir arada çok az kullandığını ifade etmiştik. Fakat burada oluşturduğu tepelik formundaki kapalı alanları hatayi motifi ile doldurmuştur.

Pencere 6A ve 6B'de ise yepyeni bir yorum karşımıza çıkar. Dış hatları tepelik modeli ile sınırlanan alanın içine rumiler çizilmiştir. Dış hattın sınırına uyum sağlarken hiç zorlanmadığını görülür.

Aynı desen ve komposizyonlar, taş ve çini tezyinatında karşımıza çıkabilir. Bunun bir örneğini Yeşil Camii'nde görebiliriz. Nakkaş Ali camideki pencerede alınlıklarında kullandığı desen planını, pencerenin baktığı Sultan Çelebi Mehmet Türbesi'nin mihrabının üzerinde de kullanarak birlik ve uyum yakalamaya çalışmış olabilir. Birbirinden farklı yorumlarla planlanan pencerelerden sonuncusu olan Pencere 7A-P7B'de (bkz. Ç. 26) desen yoğunluğu çok ileri seviyededir. Tüm pencere motiflerinde kullandığı her şey burada toplanmış gibidir. Her pencere için farklı ve yeni planlama yapan nakkaş rumi virtüözlüğünü ortaya koymuştur.



bkz. Ç. 27



bkz. Ç. 27

Sonuç olarak Yeşil Camii dönemi itibarı ile dış mimari açısından yeniliklere aç, ama iç fonksiyonelliği açısından günün ihtiyaçlarına cevap verir niteliktedir. Bu nedenle nakkaş dış cephede maharetini ortaya koyabilmek için kendisine pencere alınlıklarını, derinlik vermesi için mihrabiyeleri ve elbette son sözünü de taç kapıda söylemektedir. Taç kapı bakıldığında adeta kurgu bütünlüğü ve kitabesinde verdiği mesajı ile yaşadığı yüzyıla son notayı koymaktadır. Taç kapının üç tarafında yer alan bordürlerin sadeliği bütüne kattığı zarafetin en iyi temsil edildiği alandır. Sağ ve solda yer alan küçük mihrabiyelerdeki desenler bu kapıdan geçilince manevi sonsuzluğunu 1/8 de planlanmış simetri ekseninde sınır tanımayan gidişiyle bir anlatım dili ortaya koymuştur.

Nakkaş Ali'nin tasarımda geldiği son noktayı rumi desen ve motiflerini kullanırken ki başarısını taç kapı köşeliğinde incelemek doğru olacaktır. Yapının kompozisyonları denge, zevk, ritim ve düzen içerinde planlanmıştır. Başlangıç noktası, dal ve dallar

üzerinde devam eden rumiler esastır. Fakat taç kapı köşeliğindeki üst orta bölümde yer alan rumi ve onun etrafında dönen üçlü spiral dallara bakıldığında bu kadar uzun, birbirine yakın ve geniş alana yayılmış bir spiral dal üzerine hiç rumi konulmadığı görülür. Spiral dallar yakın olduğu içinde rumi çizmek mümkün değildir. Normalde dal üzerinin bu kadar boş bırakılmasını dengelemek çok zorlayıcıdır. Dallar üzerinde rumiler belli aralıkla gider ve ikinci hatta üçüncü ayrı dallarla doluluk dengesi kurulur. Bütünde nakkaş böyle uygulamıştır. Ama bu köşede akış düzeninde farklı bir şey denemiştir. Dalı da motif unsuru gibi kullanmıştır. Alt ve üstünden geçen rumi dalları ile derinlik vermiştir. Dalların üzerlerine de kendi hattında olmayan rumiler ile desenle bütünleştirmiştir.

KAYNAKÇA

ARSEVEN, Celal Esad *Türk Sanatı*, Cem Yayınevi, 1984

ASLANAPA, Oktay *Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı: 14. Yüzyıl*, MEB Devlet Kitapları, Ankara, 1977

AYVERDİ, Ekrem Hakkı *Osmanlı Mimarisinde Çelebi ve II. Sultan Murad Devri 806-855 (1403-1451)*, İstanbul Fetih Cemiyeti Enstitüsü, İstanbul, 1972

BEDRİ, Yalman "Bursa Yeşil Cami Pencere Parmaklıklarındaki Gümüş Kakma Motifler", s. 118-121, *Bursa'nın Tarihi Mahalleleri II*, Bursa, 2011

DEMİRİZ, Yıldız *Osmanlı Mimarisinde Süsleme I Erken Devir (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 1979

ERSOY, Ayla *Türk Tezhip Sanatı*, Hilal Matbaacılık, İstanbul, 1988

HAMMER, Joseph Von, *Osmanlı Devleti Tarihi*, Kapı Yayınları, İstanbul, 2008

İNALCIK, Halil "Mehmed I", s. 391-394, c. 28, DİA, TDV, Ankara, 2003

İNALCIK, Halil *Osmanlı İmparatorluğu: Klasik Çağ (1300-1600)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2006

İPŞİRLİ, Mehmet "Fetret ve Çelebi Mehmed Devirlerinde Ulema ve İlim Hayatı", s. 233-241, *Sultan Mehmed Çelebi ve Dönemi*, Gaye Kitabevi, Bursa, 2014

KAPTAN, Ömer "Osman Hamdi Beyin Tablolarında; Yeşil Camii Yazıları", s.19- 23*, Bursa' da Zaman Dergisi,* S. 22, 2017

KOÇ BAYHAN, Sabiha *Rumi Çizim ve Teknikleri*, İlke Basın Yayım, İstanbul, 2015

ÖZBEK, Yıldıray *Osmanlı Beyliği Mimarisinde Taş Süsleme (1300-1453)*, Kültür Bakanlığı Eserleri, Ankara, 2002

ÖNEY, Gönül *Beylikler Devri Sanatı, XIV.-XV Yüzyıl (1300-1453)*, TTK Basımevi, Ankara, 1989

ÖZTUNA, Yılmaz *Büyük Osmanlı Tarihi*, Ötüken Yayınları, İstanbul, 1994

PAY, Salih "Bursa Yeşil Camii", s. 106-115, *Bursa'nın Tarihi Mahalleleri II*, Bursa, 2011

TÜRKMEN, Asuman “Türk İslam Eserleri Müzesi”, s. 146-153, *Bursa’nın Tarihi Mahalleleri II*, Bursa Büyükşehir Belediyesi, Bursa, 2011

UZUNÇARŞILI, İsmail Hakkı *Osmanlı Tarihi I*, s. 363, TTK Basımevi, Ankara, 1982

ÜNVER, Süheyl “Çelebi Sultan Mehmed Hususi Kütüphanesi”, s.291-295, *Türk Kütüphaneciler Derneği Bülteni*, c.29, S.4, Ankara, 1970

YAVAŞ, Doğan “YeşilCami Külliyesi”, s.492-495, c. 43, DİA, TDV, Ankara, 2013

YENAL, Engin *Osmanlı (Baş) Kenti: Bursa*, Bursa Büyükşehir Belediyesi, Bursa, ty.

YETKİN, Suut Kemal “Beylikler Devri Mimarisinin Klasik Osmanlı Sanatını Hazırlayışı”, s. 39-43, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. III-IV, c. IV, Ankara, 1955

ÇİZİM VE FOTOĞRAF LİSTESİ

Çizimler

Çizim 1: Taç Kapı Köşe Desen çizimi ……..……...…… s. 26

Çizim 2: Taç Kapı Köşe Negatif çizimi ……..…… s. 27

Çizim 3: Taç Kapı Hatayi bordür desen çizimi ….……..……..……. s. 29

Çizim 4: Taç Kapı Kufi bordür desen çizimi …...……..……..……...… s. 30

Çizim 5: Taç Kapı rumi bordür desen çizimi ……..…..…..……..…. s. 31

Çizim 6: Taç Kapı rumi bordür çizimi detay ……..…..…….. s. 32

Çizim 7: Taç Kapı mihrap köşe desen çizimi ……...…..……..……..... s. 35

Çizim 8: Taç Kapı mihrap köşe desen negatif çizimi ……...…..……..…..…… s. 36

Çizim 9: Taç Kapı mihrap nişi desen çizimi 1/16 ……..……..……..…… s. 39

Çizim 10: Taç Kapı mihrap nişi negatif desen çizimi 1/16 …..……..……..... s. 39

Çizim 11: Taç Kapı sol mihrap nişi desen çizimi 1/16 …..……..… s.41

Çizim 12: Taç Kapı sol mihrap nişi detay negatif çizimi 1/1 …….……..... s. 41

Çizim 13: Pencere şeması ……..……..… s. 43

Çizim 14: Pencere şablonu ……..……... s. 44

Çizim 15: P.1A-P.1B Köşe Desen çizimi …….……..…… s. 47

Çizim 16: P.1A-P.1B Köçe Negatif Desen çizimi ……...……... s. 48

Çizim 17: P.1A- P.1B Alınlığı desen çizimi …...……..... s. 49

Çizim 18: P.1A-P.1B Alınlığı negatif desen çizimi …...……. s. 50

Çizim 19: P.3A-P.3B Alınlığı desen çizimi ……...……. s. 58

Çizim 20: P. 3A- P. 3B Alınlığı negatif desen çizimi ……..……...…… s. 59

Çizim 21: P. 4A-P. 4B Alınlığı desen çizimi ……...……...… s. 63

Çizim 22: P.4A- P. 4B Alınlığı negatif detay çizimi ……...……... s. 64

Çizim 23: P.5A-P.5B Alınlığı detay çizimi ……..……...… s. 67

Çizim 24: P. 5A- P. 5B Alınlığı negatif detay çizimi …..……...… s. 68

Çizim 25: P.6A- P. 6B Alınlığı desen çizimi ……...……... s. 72

Çizim 26: P. 6A-6B Alınlığı negatif desen çizimi ……..…….. s. 73
Çizim 27: P. 7A-7B Alınlığı desen çizimi ……...……...……..... s. 77
Çizim 28: P. 7A-7B Alınlığı negatif desen çizimi …...……...… s. 78
Çizim 29: P. 6A-6B girinti tavanı desen çizimi …...……...… s. 80
Çizim 30: M. 1A-1B köşelik desen çizimi ……..…….... s. 84
Çizim 31: M. 1A- 1B Köşelik negatif desen çizimi …...……...……. s. 85
Çizim 32-33: M. 1A-1B Nişleri desen çizimi ve negatifi ..…….…..... s. 87

Fotoğraflar

Fotoğraf 1: Taç kapı sağ mihrabiyesinde bulunan kitabe ……..……...…. s. 10
Fotoğraf 2: Taç kapı sol mihrabiyesinde bulunan kitabe ……..……...……..…. s. 10
Fotoğraf 3: Taç Kapı kitabesi ……..……..…....… s. 12
Fotoğraf 4: Taç Kapı Kavsarası …….. s. 13
Fotoğraf 5: Balkon …….……. s. 14
Fotoğraf 6: *amel-i Mehmed el-Mecnûn* yazılı kitabe ...……..……..…..... s. 14
Fotoğraf 7: Devşirme Sütunlar ….……...…….. s. 15
Fotoğraf 8: Nakkaş kitabesi ……...…….……...… s. 16
Fotoğraf 9: Cami iç mekan ……...……..……..…….. s. 17
Fotoğraf 10: Taç Kapı …….…… s. 24
Fotoğraf 11: Taç Kapı detay ……..……..… s. 25
Fotoğraf 12: Taç Kapı Çevresi Yazı ve Desen Bordürleri…….. s. 28
Fotoğraf 13: Taç Kapı sağ mihrap KM1A ……...……..…. s. 33
Fotoğraf 14: Taç Kapı sol mihrap KM1B ……..……. s. 34
Fotoğraf 15: Taç Kapı sağ mihrap köşe KM1A ……..…...… s. 37
Fotoğraf 16: Taç Kapı sol mihrap köşe KM1B ……..…… s. 38
Fotoğraf 17: Taç Kapı sağ mihrap nişi KM1A ……..……..... s. 40
Fotoğraf 18: Taç Kapı sol mihrap nişi KM1B ……..…….. s. 40

Fotoğraf 19: P1A-P1B ……...…… s. 45
Fotoğraf 20: P1A-P1B ……...… s. 46
Fotoğraf 21: P.1A ……...… s. 51
Fotoğraf 22: P. 1B ……...… s. 51
Fotoğraf 23: P.2A ……..…. s. 52
Fotoğraf 24: P. 2B ……... s. 53
Fotoğraf 25: P. 2A detay ……..... s. 54
Fotoğraf 26: P. 2B detay ……..... s. 54
Fotoğraf 27: P. 3A ……..... s. 55
Fotoğraf 28: P. 3 ……..... s. 56
Fotoğraf 29: P. 3A detay ……. s. 57
Fotoğraf 30: P. 3B detay ……..….... s. 57
Fotoğraf 31: P. 4A ……..... s. 60
Fotoğraf 32: P. 4B ……....… s. 61
Fotoğraf 33: P. 4A detay …...……..... s. 62
Fotoğraf 34: P. 4B detay ….……...…. s. 62
Fotoğraf 35: P. 5A ……..……..... s. 65
Fotoğraf 36: P. 5B …….……..…….... s. 66
Fotoğraf 37: P. 6A ……..……..……..… s. 69
Fotoğraf 38: P. 6B ……...……..... s. 70
Fotoğraf 39: P. 6A detay ……..... s. 71
Fotoğraf 40: P. 6B detay …….……..... s. 71
Fotoğraf 41: P. 7A …….……..... s. 74
Fotoğraf 42: P. 7B …….…….……..... s. 75
Fotoğraf 43: P. 7A detay …….…….……..... s. 76
Fotoğraf 44: P. 7B detay …….…… s. 76
Fotoğraf 45: İç Cephe P. 6A-6B girinti bölümü ……...…….. s. 79

Fotoğraf 46: P. 6A-6B girinti tavanı ……..……..……..... s. 80
Fotoğraf 47: M. 1A ……..…..……..… s. 81
Fotoğraf 48: M. 1B ……..…..…….. s. 82
Fotoğraf 49: M. 1A ……...……..… s. 83
Fotoğraf 50: M.1A Ön cephe nişleri …….…….. s. 86
Fotoğraf 51: M. 1B ……..……... s. 88
Fotoğraf 52: M. 1B Niş detayları ….…….…….. s. 89

DİZİN

A

Ali b. İlyas, 8, 15
Ankara Muharebesi, 4

B

Bitki motifleri, 2
Bursa, I, II, III, 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 19, 21, 22, 43, 46, 50, 92, 93

Ç

Çelebi Mehmet, III, 6, 7, 19, 90

D

desen, I, IV, 2, 20, 23, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 37, 38, 39, 41, 45, 47, 48, 50, 56, 57, 61, 63, 70, 71, 72, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 86, 89, 90
devşirme, 3, 6, 14, 16

E

Erken Osmanlı, I, 19, 20, 23

F

fetret devri, 5, 17
Fetret Devri, 4, 5

H

Hacı İvaz Paşa, 9
Hurde, 47

K

Kavsara, 23
Külliye, 7

M

medrese, 1, 2, 6, 7, 17
mihrabiye, 31
Mihrap, VI, 8, 31, 37, 38, 82, 87
mukarnas, 11, 23
Münhani, 45

N

Nakkaş Ali, 8, 89, 90

O

Osmanlı, I, III, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 16, 18, 19, 21, 23, 92, 93

P

Pencere, V, VI, 17, 41, 42, 43, 50, 53, 58, 63, 67, 72, 78, 89, 90, 92
Portal, I, 40

R

rumi, II, 21, 22, 25, 27, 29, 30, 31, 38, 45, 46, 50, 53, 58, 67, 72, 82, 89, 90

S

sütun, 3, 14, 16, 23

T

taş, I, III, 8, 19, 20, 21, 22, 23, 58, 89, 90
Taş, I, III, 1, 19, 20, 82, 92
ters T, 1
Tezhip, 2, 22, 46, 92

Y

Yeşil Camii, I, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 40, 42, 80, 93
Yeşil Külliye, I, 7, 17

Z

Zaviye, 9
Zıvana, 42