

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

LALELİ CAMİSİ'NİN İÇ MEKAN DEKOR/SÜSLEME TASARIMI

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ülkü DEMİR**

Anabilim Dalı : Mimarlık

Programı : Mimarlık Tarihi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Turgut SANER

HAZİRAN 2010

İSTANBUL TEKNİK ÜNİVERSİTESİ ★ FEN BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

LALELİ CAMİSİ'NİN İÇ MEKAN DEKOR/SÜSLEME TASARIMI

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Ülkü DEMİR
(502061113)**

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih : 07 Mayıs 2010

Tezin Savunulduğu Tarih : 08 Haziran 2010

**Tez Danışmanı : Prof. Dr. Turgut SANER (İTÜ)
Diğer Jüri Üyeleri : Prof. Dr. Semra ÖGEL (İTÜ)
Doç. Dr. İlknur KOLAY (İTÜ)**

HAZİRAN 2010

Turcihan, Kazım ve Atakan'a,

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, 18. yüzyılda Osmanlı Mimarlığı'nda yaşanan değişim ve farklılaşma, Klasik Osmanlı Mimarlığı'ndan getirdikleri ve “yeni” özellikleriyle, dönemin tasarım anlayışının gözlenebildiği yapılardan biri olan Laleli Camisi'nin iç mekan tasarımı özelinde incelenmektedir.

Tez konumun seçiminde beni yönlendiren ve cesaretlendiren, çalışma süresince değerli bilgi ve görüşleriyle katkıda bulunan Sayın Hocam Prof. Dr. Turgut SANER'e, desteği, anlayışı ve hoşgörüsünden ötürü sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Araştırmalarım sırasında bana gerekli olanak ve zamanı sağlayan T.C. Maltepe Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Dekanı Sayın Hocam Prof. Dr. Aydın ESEN'e, cami ile ilgili her türlü bilgi ve belgesini benimle paylaşan Sayın Hocam, İ.T.Ü. Mimarlık Tarihi Kürsüsü Uzman Dr. Aras NEFTÇİ'ye, caminin taşlarıyla ilgili bilgilerini paylaşan İ.T.Ü. Maden Fakültesi Arş. Gör. Sayın Serkan ANGI'ya, tezin ingilizce özetinin oluşturulmasında yardımından ötürü sevgili arkadaşım İç Mim. Didem AVINCAN'a, her konuda daima destek olan aileme ve sevgili arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

Haziran 2010

Ülkü DEMİR

İç Mimar

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER	vii
KISALTMALAR	ix
ÇİZELGE LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ.....	xiii
ÖZET.....	xvii
SUMMARY	xix
1. GİRİŞ	1
2. LALELİ KÜLLİYESİ VE CAMİSİ.....	3
3. LALELİ CAMİSİ'NİN İÇ MEKAN ÖZELLİKLERİ	9
3.1 Genel Kurgu	10
3.2 Cephe Kompozisyonları	12
3.3 Kemerler, Geçiş Öğeleri ve Kubbe	14
3.4 Mihrap Alanı ve Mihrap Nişi	16
3.4.1 Mihrap alanı	17
3.4.2 Mihrap nişi	18
3.5 Mahfiller.....	19
4. KLASİK OSMANLI MİMARLIĞINA ÖZGÜ YÖNLERİ	23
4.1 Strüktür ve İç Mekan İlişkisi	23
4.2 İç Mekanda Yüzeylerin Değerlendirilmesi	27
5. KLASİK DÖNEM SONRASI ESİNLENMELER.....	31
5.1 Sütun ve Pilasterler.....	32
5.1.1 Sütunlar	32
5.1.2 Yarım sütun ve pilasterler	35
5.2 “Dev düzen” ve Laleli Camisi’ndeki Yansıması.....	40
5.3 Kemer ve Konsol Biçimleri.....	43
5.3.1 Kemerler.....	43
5.3.2 Konsollar	46
5.4 Taş Kaplama.....	47
6. RENKLİ PANOLAR (PIETRA DURA).....	53
7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ	59
KAYNAKLAR	65
EKLER LİSTESİ	69
EKLER.....	71

KISALTMALAR

Alm.	: Almanca
ASÜA	: Ali Saim Ülgen Arşivi
Fra.	: Fransızca
İng.	: İngilizce
İt.	: İtalyanca
İBBA.	: İstanbul Büyükşehir Belediyesi Projeler Daire Başkanlığı Tarihi Çevreyi Koruma Müdürlüğü Arşivi

ÇİZELGE LİSTESİ

Sayfa

Çizelge A.1 : Taşların İsimleri ve Özellikleri.....	72
---	----

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Laleli Külliyesi Planı.....	3
Şekil 2.2 : Laleli Külliyesi'ne genel bakış (Kuban, 2007: 540).....	4
Şekil 2.3 : Laleli Külliyesi dış avlu giriş kapıları.....	5
Şekil 2.4 : Laleli Camisi güneybatı duvarındaki yan sofalar.....	6
Şekil B.1 : Laleli Külliyesi Planı.....	78
Şekil C.1 : Laleli Camisi planı (İBBA).....	79
Şekil C.2 : Dış sofalardan görünüş ve tonozlu örtü sistemi (Demir, 2009).....	79
Şekil C.3 : Mahfillerin konumu (Demir, 2009).....	79
Şekil C.4 : Duvar yüzeylerinde üç sıra pencere dizisi (Demir, 2009).....	80
Şekil C.5 : Alt sıradaki pencereler ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	80
Şekil C.6 : Trompların örttüğü duvar yüzeylerindeki ilk sıra pencere ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	81
Şekil C.7 : İkinci sıradaki pencereler ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	81
Şekil C.8 : Üçüncü sırada bulunan yuvarlak pencereler ve taş kompozisyonu (Demir, 2009).....	82
Şekil C.9 : Trompların altındaki duvar yüzeylerinde bulunan yuvarlak pencereler ve taşların oluşturduğu kompozisyon (Demir, 2009).....	82
Şekil C.10 : Taşıyıcı kemerler altında üç adet pencere (Demir, 2009).....	83
Şekil C.11 : Trompların iç yüzeyi ve kornişin üzerinde bulunan pilaster (Demir, 2009).....	83
Şekil C.12 : Yarım kubbelerin iç yüzeyi, ana taşıyıcı kemer ve iç yüzeydeki ikinci kemerin oturduğu sütunsuz başlık (Demir, 2009).....	84
Şekil C.13 : Kubbe ve kubbe kasnağı (Demir, 2009).....	84
Şekil C.14 : Kubbe, kubbe kasnağı ve mevcut kalemîşi (Demir, 2009).....	85
Şekil C.15 : Laleli Camisi'nin iç mekanı (Gurlitt, sayfa: CCI, levha no: 38a.); Kubbe kasnağında görülen 20. yüzyıl başlarına ait kalemîşi.....	85
Şekil C.16 : Mihrap alanı yan duvar yüzeyleri (Demir, 2009).....	86
Şekil C.17 : Mihrap alanı yan duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	86
Şekil C.18 : Mihrap duvarı pencere düzeni ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	87
Şekil C.19 : Mihrap duvarı (Demir, 2009).....	87
Şekil C.20 : Mihrap nişi (Demir, 2009).....	88
Şekil C.21 : Kavsara bölümü (Demir, 2009).....	88
Şekil C.22 : Mihrap nişi ayrıntı (Demir, 2009).....	89
Şekil C.23 : Mihrap alanından mahfillere bakış (Demir, 2009).....	89
Şekil C.24 : Mahfil taşıyıcı sütunları, kemer ve parapet ilişkisi (Demir, 2009).....	90
Şekil C.25 : Mahfil üst katında duvar yüzeyindeki renkli panolar (Demir, 2009)....	90
Şekil C.26 : Renkli panolar ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	91
Şekil C.27 : Müezzin mahfiline çıkılan bölümde duvar yüzeyi (Demir, 2009).....	91
Şekil C.28 : Hünkar mahfiline çıkılan bölümde duvar yüzeyi (Demir, 2009).....	91

Şekil C.29 : Müezzin mahfili duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	92
Şekil C.30 : Hünkar mahfili duvar kompozisyonu (Demir, 2009).....	92
Şekil C.31 : Hünkar mahfili ve ahşap kafes (Demir, 2009).....	93
Şekil D.1 : Selimiye Camisi planı (Birkan, 1990: 15).....	95
Şekil D.2 : İstanbul Rüstem Paşa Camisi planı (ASÜA).....	95
Şekil D.3 : Azapkapı Camisi planı (ASÜA; Müdahaleler, Laleli Camisi ile karşılaştırma yapmak amacıyla Ülkü DEMİR tarafından yapılmıştır.)...	96
Şekil D.4 : Laleli Camisi planı (İBBA).....	96
Şekil D.5 : Laleli'deki taşıyıcı sivri kemerler (Demir, 2009).....	97
Şekil D.6 : Prizmatik mekan etkisine sahip ana ibadet alanı (Demir, 2009).....	97
Şekil D.7 : Mahfil bölümü ve örtü sistemi (Demir, 2009).....	98
Şekil D.8 : Örtü sistemi-boyuna kesit (İBBA).....	98
Şekil D.9 : Rüstem Paşa Camisi (Kuban, 2007).....	99
Şekil D.10 : Laleli Camisi (Kuban, 2007).....	99
Şekil D.11 : Zeminden kubbe kasnağına kadar pencere düzeni (Demir, 2009).....	100
Şekil D.12 : Güneybatı Cephesi (İBBA; renklendirme çalışması Ülkü DEMİR tarafından yapılmıştır.).....	100
Şekil D.13 : Tromp, yarım kubbe, kemer, pendentif ve kubbe yüzeylerindeki kalem işi bezemeler (Demir, 2009).....	101
Şekil D.14 : Mahfil duvarlarında taş madalyonlar (Demir, 2009).....	101
Şekil E.1 : Ana taşıyıcı sütun kaidesi (Demir, 2009).....	103
Şekil E.2 : Ana taşıyıcı sütun başlığı (Demir, 2009).....	103
Şekil E.3 : Mahfilleri taşıyan sütunların kaidesi (Demir, 2009).....	104
Şekil E.4 : Mahfilleri taşıyan sütun başlığı (Demir, 2009).....	104
Şekil E.5 : İki yanında sütun bulunan cami giriş kapısı (Demir, 2009).....	105
Şekil E.6 : İki yanında sütun bulunan mihrap nişi (Demir, 2009).....	105
Şekil E.7 : Mihrabın iki yanında bulunan sütunların başlığı (Demir, 2009).....	105
Şekil E.8 : Hünkar mahfilinde bulunan ahşap kafesi taşıyan sütunların kaidesi....	106
Şekil E.9 : Hünkar mahfili ahşap kafes taşıyıcı sütun başlığı (Demir, 2009).....	106
Şekil E.10 : Minberde yıldızlı külâhı taşıyan kaidesiz sütunlar (Demir, 2009).....	107
Şekil E.11 : Minberde yıldızlı külâhı taşıyan kaidesiz sütunların başlığı (Demir, 2009).....	107
Şekil E.12 : Minbere çıkış kemerini taşıyan sütun kaidesi (Demir, 2009).....	108
Şekil E.13 : Minbere çıkış kemerini taşıyan sütun başlığı (Demir, 2009).....	108
Şekil E.14 : Ordu Caddesi üzerindeki külliye giriş kapısı (Demir, 2009).....	109
Şekil E.15 : Rampa üzerindeki kullanımda olmayan çeşme (Demir, 2009).....	109
Şekil E.16 : Hünkar mahfili rampası giriş kapısı (Demir, 2009).....	110
Şekil E.17 : Hünkar mahfili rampasından ayrıntı (Demir, 2009).....	110
Şekil E.18 : Avlu dış cephesi (Demir, 2009).....	111
Şekil E.19 : Payandalara dönüşen pilasterler (Demir, 2009).....	111
Şekil E.20 : Avlu iç cephe, kemerler arasındaki pilasterler (Demir, 2009).....	112
Şekil E.21 : Şadırvanın cephesinde bulunan pilasterler (Demir, 2009).....	112
Şekil E.22 : Şadırvan sütunları ve pilasterler (Demir, 2009).....	113
Şekil E.23 : Giriş kapısının üzerinde bulunan alınlık üzerinde yivlendirilmiş pilasterler (Demir, 2009).....	113
Şekil E.24 : İç mekanda duvar yüzeyindeki konsollar (Demir, 2009).....	114
Şekil E.25 : Trompların altında bulunan duvar yüzeyindeki pilasterler (Demir, 2009).....	114
Şekil E.26 : Mahfil duvar yüzeyinde pilaster demeti (Demir, 2009).....	115

Şekil E.27 : Mihrap nişinden ayrıntı; Serpantin breşinden pilasterlerin başlıkları (Demir, 2009).....	115
Şekil E.28 : Mihrap nişinden ayrıntı; Serpantin breşinden pilasterlerin kaideleri (Demir, 2009).....	115
Şekil E.29 : Ana taşıyıcı ve içbükey kesitli pilaster (Demir, 2009).....	116
Şekil E.30 : Laleli Camisi mihrap nişi (Demir, 2009).....	116
Şekil E.31 : Roma Kapitol Sarayları cephesi (Saner, 2009).....	117
Şekil E.32 : Laleli Camisi-Güneybatı Cephesi (İBBA; renklendirme çalışması Ülkü DEMİR tarafından yapılmıştır.).....	117
Şekil E.33 : Trompların örttüğü duvar yüzeyleri (Demir, 2009).....	118
Şekil E.34 : Trompların örttüğü duvar yüzeyleri (Demir, 2009).....	118
Şekil E.35 : 1586 tarihli Mehmed Ağa Camisi-Fatih (Demir, 2009).....	118
Şekil E.36 : Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi- yarım sütun şeklinde biçimlenmiş ana taşıyıcı ayak (Demir, 2009).....	119
Şekil E.37 : Laleli Camisi-dış mekanda yapıyı saran kornişler (Demir, 2009).....	119
Şekil E.38 : Laurenziana Kitaplığı- Floransa (Url-1).....	120
Şekil E.39 : İkinci sıradaki pencerelerin kemer biçimleri (Demir, 2009).....	121
Şekil E.40 : Hünkar mahfilinde yüzey nişi (Demir, 2009).....	121
Şekil E.41 : Minber kaidesindeki kemerler-ayrıntı (Demir, 2009).....	121
Şekil E.42 : Mihrap nişinden ayrıntı (Demir, 2009).....	122
Şekil E.43 : Minberden ayrıntı (Demir, 2009).....	122
Şekil E.44 : 1751 tarihli bir resim çerçevesi, <i>Giaquinto, C., Palazzo Sanseverino</i> (Wittkower, 1965: 176).....	123
Şekil E.45 : Mihrap duvarı üzerinde “S-C” profilli kemer görünümde korniş (Demir, 2009).....	123
Şekil E.46 : Duvar yüzeyinde yarım daire kemerler (Demir, 2009).....	124
Şekil E.47 : Mahfil bölümü yarım daire kemerler (Demir, 2009).....	124
Şekil E.48 : Minberden görünüm-yarım daire kemer (Demir, 2009).....	125
Şekil E.49 : Hünkar mahfili giriş kapısı (Demir, 2009).....	125
Şekil E.50 : Yan sofalara geçiş kapısı (Demir, 2009).....	126
Şekil E.51 : Mahfil merdivenleri geçiş kapısı (Demir, 2009).....	126
Şekil E.52 : Duvar yüzeyinde kemerlerin oturduğu konsollar (Demir, 2009).....	127
Şekil E.53 : Mihrap nişinden ayrıntı-konsollar (Demir, 2009).....	127
Şekil E.54 : Kemer üzengilerinin oturduğu noktada püskül-iç mekandan örnek (Demir, 2009).....	128
Şekil E.55 : Kemer üzengilerinin oturduğu noktada püskül-dış mekandan örnek (Demir, 2009).....	128
Şekil E.56 : Ayazma Camisi- iç mekan ilk sıra pencereler arasında taş kompozisyonu (Demir, 2009).....	129
Şekil E.57 : Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi- iç mekan duvar düzeni (Aktuğ, 1989: 47).....	129
Şekil E.58 : Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi- iç mekan duvar düzeni (Tamer, 2004: 92).....	130
Şekil E.59 : Topkapı Sarayı Revan Köşkü dış cepheler (Çakmakoglu, 1983: 6)...	130
Şekil E.60 : Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi dış cepheler (Çakmakoglu, 1983: 7).....	131
Şekil E.61 : Ayasofya iç mekan taş kaplama (Url-2).....	131
Şekil E.62 : San Miniato al Monte-Floransa (Url-3).....	132
Şekil E.63 : Santa Maria Novella-Floransa (Url-4).....	132
Şekil E.64 : San Miniato al Monte-Floransa- iç mekan (Url-5).....	133

Şekil E.66 : Santa Maria dei Miracoli iç mekan-Venedik (Url-7).....	133
Şekil E.67 : Laleli iç mekan (Demir, 2009).....	134
Şekil E.68 : Roma-Il Gesù kilisesi iç mekanı (Saner, 2009).....	134
Şekil F.1 : Laleli Camisi'nde mahfil katında bulunan iki taş kakma pano (Demir, 2009).....	135
Şekil F.2 : Laleli Camisi'nde mahfil katında bulunan iki taş kakma pano (Demir, 2009).....	135
Şekil F.3 : 19. yüzyıl pietra dura örneği (Url-8).....	136
Şekil F.4 : 16. yüzyıl İtalyan pietra dura örneği-masa tablası olarak (Price, 2007: 83).....	136
Şekil F.5 : Alttaki panodan ayrıntı (Demir, 2009).....	137
Şekil F.6 : Üstteki panodan ayrıntı (Demir, 2009).....	138
Şekil F.7 : Üstteki panodan ayrıntı (Demir, 2009).....	138
Şekil F.8 : Opificio delle Pietre Dure-1927- masa tablası (Url-9).....	139
Şekil F.9 : Camide alttaki panoya ait mevcut durumu gösteren çizim (Demir, 2009).....	139
Şekil F.10 : Solda Roma işi pietra dura örneğinden ayrıntı (Price, 2007: 165) Sağda Laleli'de alttaki panoya ait ayrıntı Benzer köşe desenleri.....	140
Şekil F.11 : Üstte Roma işi pietra dura örneğinden ayrıntı (Price, 2007: 165) Altta Laleli'de alttaki panoya ait ayrıntı Ortadaki desenin iki yanına simetrik olarak bulunan desen her iki örnekte de aynıdır. Bu desenlerde kullanılan taş cinsi her ikisinde de broccatellodur.....	140
Şekil F.12 : Yeni Cami Hünkar Kasrı'nda pietra dura pano (Çakmakoglu, 1983: 1) (Büyük bir bölümü görünmeyen fotoğraf, panonun simetrik olduğu bilgisine bağlı olarak, bilgisayar ortamında Ülkü DEMİR tarafından düzeltmiştir.).....	141
Şekil F.13 : Topkapı Sarayı Sultan III. Murat Has Odası çeşmeli sofa panosu (Çakmakoglu, 1983: 12).....	141
Şekil F.14 : Yeni Cami Hünkar Kasrı (Url-10) Solda duvar yüzeyinde Şekil F.12 'deki pano.....	142

LALELİ CAMİSİ’NİN İÇ MEKAN DEKOR/SÜSLEME TASARIMI

ÖZET

18. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu’nda ekonomik, sosyal ve toplumsal alanda yaşanan değişimlerden mimarlık da nasibini almıştır. Yüzyıllar içinde geçirdiği evrimle kendine özgü bir dile sahip olan Klasik Osmanlı mimarlığında çözümler başlamış, biçim dilinde farklılaşmalar meydana gelmiştir. Değişim yüzyılının ilk yarısında başlayan bu süreç, yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha belirgin hale gelmiştir. 1764 tarihli Laleli Camisi de yaşanan değişimin basamaklarından biridir.

Dönemin mimari ortamına ilişkin günümüze kadar yapılan çalışma ve araştırmalarda Laleli Camisi’ne de yer ayrılmaktadır. Ancak sadece iç mekanını irdeleyerek yüzyılın Osmanlı mimarlığını değerlendiren bir çalışma daha önce yapılmamıştır.

İlk olarak caminin iç mekanı yerinde gözlem yapılarak ayrıntılı bir şekilde tasvir edilmiştir. Strüktürel yapısı, bunun iç mekanı şekillendirişi, plan şekli ve bunu oluşturan etmenler ve cephe kompozisyonu detaylı olarak ele alınmıştır.

İlerleyen bölümlerde, incelenen öğelerin, çalışmanın amacı çerçevesinde kökenleri araştırılmıştır. Bu öğeler, gerek Klasik dönem Osmanlı mimarlığından, gerek Batı mimarlığından örneklerle karşılaştırmalı olarak ele alınmış ve değerlendirilmiştir.

Nuruosmaniye Camisi’nin bir kırılma noktası niteliğindeki tasarımının ardından gelen en büyük yapı olması itibarıyla Laleli Camisi, günümüze kadar yapıla gelmiş araştırmalarda genellikle bir kıyas unsuru olmuştur. Klasik Osmanlı mimarlığından miras alarak taşıdığı öğeleri ve Batı ile etkileşim sonucu sahip olduğu “yeni” özellikleriyle Laleli Camisi 18. yüzyılın melez bir yapısıdır. Batılı öğelerin yorumlanışında Nuruosmaniye’ye ya da başka herhangi bir camiye göre daha az ya da çok başarılıdır gibi bir yorum araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu çalışmada, günümüze kadar yapılan araştırma ve yorumların bir kısmı desteklenmekle birlikte, iç mekanına ilişkin daha önce değinilmemiş Batı etkili unsurlar fark edilerek incelenmiştir. Tüm bunların sonucunda Laleli Camisi, 18. yüzyılda Klasik Osmanlı mimarlığındaki çözülme sürecinin bir aşaması ve gelecek yüzyılda yaşanacak olan değişimin bir basamağıdır.

INTERIOR DECOR/ORNAMENT DESIGN OF LALELİ MOSQUE

SUMMARY

In 18th century, architecture had got its share from economic and social changes experienced in Ottoman Empire. Decomposition had began and differentiation in form-language occurred in the Classical Ottoman Architecture which has evolved throughout centuries and gained a unique language. This process, started in the first half of the century of change, had become more explicit in the second half of the century. Laleli Mosque, dated 1764, is also a step of the change experienced.

Concerning the period's architectural environment, studies and researches made until today also includes Laleli Mosque. However, a study that evaluates this century's Ottoman Architecture by examining only the interior has not been done before.

First of all, the interior of the mosque is described in detail by on-site observation. The Structure of the mosque and how it formed the interior, its plan and factors constituting this plan and façade composition are discussed in detail.

In the following parts, the origins of these components have been searched in accordance with the aim of the study. These components have been examined and evaluated comparatively with the examples of the Ottoman Architecture and the architecture of the West.

Being the largest structure after the design of Nuruosmaniye Mosque which qualified as a breakpoint, Laleli Mosque has usually been a factor of comparison in studies until today. Having components which have been inherited from Classical Ottoman Architecture and “new” features gained as a result of interaction with the West, Laleli Mosque is a hybrid structure of the 18th century. In the interpretation of the western components, a comment such as ‘it is more or less successful than Nuruosmaniye or any other mosque...’ is not within the context of the study. In this thesis, not only the studies and interpretations that have been made up to now are supported but also components having west influence are noticed and analysed. As a consequence, Laleli Mosque is a milestone of the period of decomposition in Ottoman architecture in 18th century and also a step of the change which will be experienced in the following century.

1. GİRİŞ

1760-1764 yılları arasında inşa edilen Laleli Camisi, 18. yüzyılda Osmanlı mimarlığında yaşanan farklılaşmayı yansıtan önemli yapılardan biridir. Caminin mimari özelliklerine kapsamlı olarak ilk defa, Doğan Kuban'ın 1954 tarihli "*Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*" isimli çalışmasında rastlanmaktadır. Celal Esat Arseven *Türk Sanatı*'nda, 1730-1808 tarihlerini Osmanlı mimarlığında Barok Üslup dönemi olarak adlandırmaktadır (1984: 178); Batı barokundan farklı olarak Türk sanatçıların kendilerine göre yorumlamalarda bulundukları bu üsluba Laleli Camisi'nin de dahil olduğunu belirtir (1984: 179). 1994 tarihli Tarih Vakfı yayınlarının "*Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*"'nde "*Laleli Külliyesi*"'ne ilişkin Gülsün Tanyeli'nin derlediği bilgi bulunmaktadır. Bundan sonra camiye yönelik en kapsamlı bilgi, Yüksek Mimar Aras Neftçi'nin 2002 tarihli "*Laleli Külliyesi'nin İnşaat Süreci*" isimli doktora tezinde yer almaktadır.

Günümüze kadar yapılan araştırma ve çalışmalarda, Laleli Camisi'ne ve iç mekan özelliklerine değinilmiştir. Ancak caminin iç mekanı başlı başına bir araştırma konusu olarak ele alınmamıştır. Bu çalışma, Osmanlı mimarlığının özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısında yaşadığı değişim ve yenilenmeyi, sekizgen taşıyıcı sistemiyle aslında klasik Osmanlı mimarlığının devamı niteliğinde bir cami olan Laleli Camisi'nin iç mekan tasarımı özelinde incelemektedir.

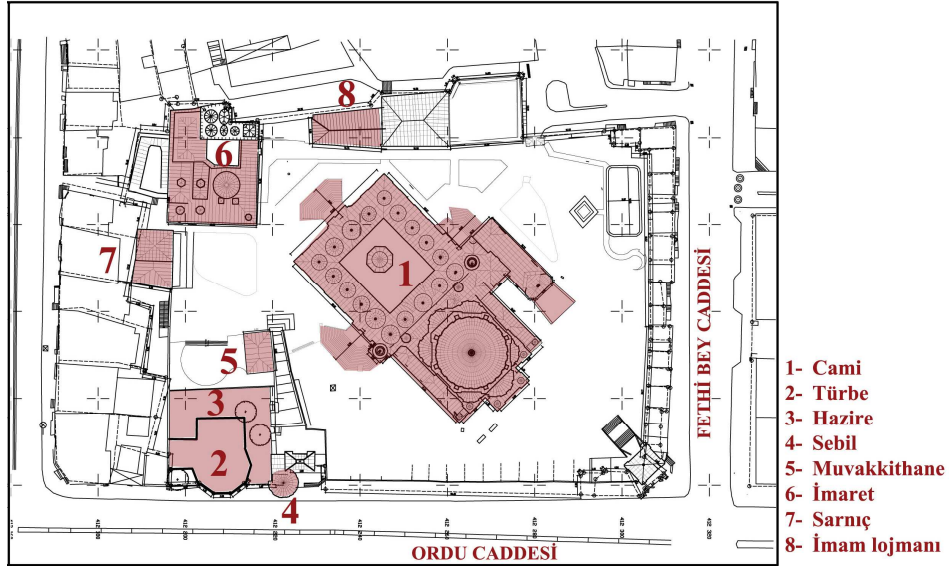
İstanbul Büyükşehir Belediyesi Tarihi Çevreyi Koruma Müdürlüğü'nden temin edilen, caminin bugünkü durumunu yansıtan restorasyon çizimlerinden yararlanılmıştır. Mekan strüktürel elemanlar ve yerleştirilen elemanlar olarak ayrı bölümlerde incelenmiş, gerektiği yerlerde ayrıntıya inilmiştir. Hünkar rampası ve odası incelenmemiş, ibadet edilen orta mekanın etkisi üzerinde durulmuştur. Örtü düzeyinde kalemişleri dekorasyonun çok önemli bir alanı olmasına rağmen özgün olma durumu tartışmalı olduğu için dışarıda bırakılmıştır. Mevcut ahşap sedef kakma tekniği ile biçimlendirilmiş olan vaiz kürsüsü ve pencere kepenkleri, caminin 1782 yılında bir yangın geçirdiği bilgisi göz önünde bulundurulduğunda özgün olma

durumları tartişmalıdır ve bu nedenle araştırma dışında bırakılmışlardır. Eski halılar ve onun bırakabileceği etki bilinmemektedir.

İç mekan, Klasik Osmanlı mimarlığına özgü yönleri ve Batı mimarlığından kazandığı yeni özellikleri olmak üzere ikiye ayrılarak ele alınmış, klasik Osmanlı mimarlığından ve Batı mimarlığından örneklerle ve döneminin diğer yapılarıyla karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Yerinde inceleme ve gözlem sonucu elde edilen veriler, literatür taraması ile ulaşılan bilgilerle birlikte değerlendirilip çalışmaya yansıtılmıştır.

2. LALELİ KÜLLİYESİ VE CAMİSİ

Laleli Külliyesi 1760-1764 yılları arasında Sultan III. Mustafa tarafından inşa ettirilmiştir. Cami, çarşı, imaret, türbe, sebil, medrese ve muvakkithaneden oluşan külliye medrese hariç diğer birimler günümüze kadar gelmiştir (Şekil 2.1-Şekil B.1). Türbe, bugün Ordu Caddesi üzerinde caminin batısında, sebil ise türbe dış duvarına bitişik biçimde, güney kapısının (Türbe Kapısı) önünde yer alır. İmaret, caminin dış avlusunun kuzeybatı köşesinde bulunmaktadır. Muvakkithane, cami dış avlusunun batı yönünde cami ile türbe arasında avluya çıkan rampanın ucunda yer alır. Çarşı, cami harimi ile revaklı avlunun tam altından, dış avlunun Ordu Caddesi yönündeki beden duvarlarına kadar bulunan alana yerleşmiştir. Medrese, bugün Harikzedegan (Tayyare) Apartmanları'nın bulunduğu ada üzerinde iken, 1894 depremiyle büyük zarar görmüştür. 1911 yılındaki büyük yangın ile de harap olduktan sonra, yerine, adı geçen binalar yapılmıştır (Tanyeli, 1995: 192). Kimi yayınlarda bir hamamdan söz edilmekle birlikte, Hadikatü'l-Cevami'de külliye bünyesinde böyle bir yapının var olduğu doğrulanmamaktadır¹.



Şekil 2.1: Laleli Külliyesi Planı

¹ Çukur Çeşme Hamamı'nın halk arasında Laleli Hamamı olarak anılması böyle bir yanlışlığı beraberinde getirmiş olmalıdır (Tanyeli, 1995: 190).

Külliye'nin mimarına ilişkin, inşaat belgelerinde caminin temel atma töreninin anlatıldığı bölümde, Sermimaran-ı Hassa Kara Ahmet Ağa'nın adı geçmektedir. Buna göre Kara Ahmet Ağa 9.4.1760 tarihinde caminin temeli atıldıktan sonra inşaat devam ederken hacca gitmiş, yerine Mehmet Tahir Ağa vekalet etmiştir. Kara Ahmet Ağa hacdan döndükten sonra Hacı Ahmet Ağa ismini alarak mimarbaşılık görevine devam etmiştir. Görevden ayrılış tarihi bilinmemekle birlikte yerine 1761 yılı başlarında Mehmet Tahir Ağa'nın mimarbaşı olarak tayin edildiği ve bu ilk görevini Mayıs 1768'e kadar sürdürdüğü anlaşılmaktadır (Neftçi, 2002: 120).

Cümle kapısı üzerinde bulunan 1783 tarihli kitabede camiye yaptıranın Sultan III. Mustafa olduğu yazmaktadır (Neftçi, 2002: 50). Caminin açılış törenine ilişkin belgenin tarihi ise 9.3.1764'tür (Neftçi, 2002: 117). Bu da caminin, özellikle vakıf dükkanlarını harap eden 1782 yangınından sonra (İBBA., 2006: 3), 1783 yılında bir tamir geçirdiğini göstermektedir.

Nuruosmaniye'den sonra, büyük bir caminin çevresinde bütün kente hizmet veren kapsamlı bir toplumsal merkez kavramı III. Mustafa devrinde Laleli Külliyesi ile yeniden uygulanmaktadır (Şekil 2.2).

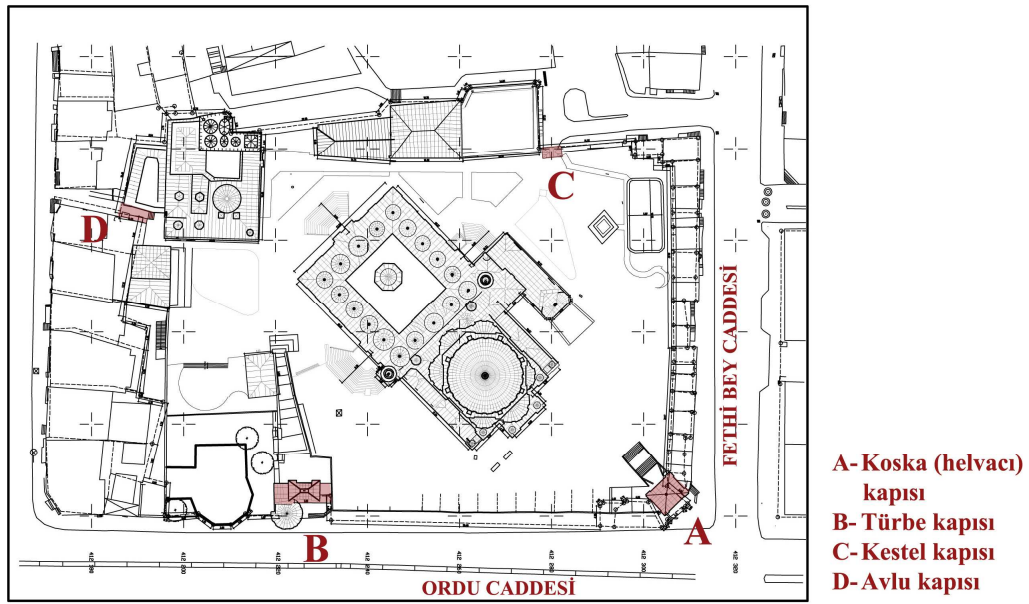


Şekil 2.2: Laleli Külliyesi'ne genel bakış (Kuban, 2007: 540)

Yapının altındaki çarşının iç dükkanları cami harimi ve revaklı avluya karşılık gelmektedir. Ordu Caddesi'ne bakan dış avlu da beden duvarları arasında kalan alana

yerleştirilmiştir. Çarşının planı caminin ve revaklı avlunun planına göre şekillenmiştir (Neftçi, 2002: 55).

Dış avluya dört kapıdan girilmektedir. Birinci kapı güneydoğuda Fethi Bey Caddesi ile Ordu Caddesi'nin birleştiği köşede yer almakta ve Helvacı (Koska) Kapısı adı ile tanınmaktadır. İkinci kapı güney yönde sebilin hemen yanında yer almaktadır. Sebilin bitişiğinde türbeye de geçiş sağladığından dolayı bu kapıya Türbe Kapısı denilmektedir. Kuzeydeki üçüncü kapı eski Molla Kestel mahallesine açıldığı için Kestel Kapısı adı ile anılır. Dördüncü kapı ise batıda yer alır (Neftçi, 2002: 7) (Şekil 2.3).



Şekil 2.3: Laleli Külliyesi dış avlu giriş kapıları

Revaklı avluya üç yönden merdivenle ulaşılır. Avlu duvarları almaşık örgüye sahiptir. Beşi son cemaat yerini örten toplam on sekiz kubbeli avlunun ortasında şadırvanı bulunur. Caminin dış yan sofalarına geçişler buradan sağlanır.

Caminin iki yanındaki sofalar (Şekil 2.4), ilk defa Mimar Sinan tarafından Şehzade Camisi'nde uygulanmıştır. Bunlar, dış yan sofa, dış yan mahfil, yan revaklar veya yan galeriler gibi çeşitli adlarla bilinen mekanlardır (Ögel, 1990: 151). Yan sofaların her birinin, biri revaklı avludan diğeri cami içinden olmak üzere iki adet giriş kapısı bulunmaktadır. Her iki sofada da oniki kemer, onbir adet tam iki adet yarım sütun üzerine oturmaktadır. Sütunların arası ahşap çerçeveli camekanla kapatılmıştır. İki sofada da ikisi oval kubbe, ikisi aynalı tonoz olmak üzere dörder adet örtü

bulunmaktadır. Kemerlerin arasında, sütun başlıklarının üzerinde bulunan konsollar, saçakları taşımaktadır.



Şekil 2.4: Laleli Camisi güneybatı duvarındaki yan sofalar

Hünkar mahfiline çıkış, Nuruosmaniye ve Ayazma camilerinde olduğu gibi hünkar rampası ile sağlanmaktadır. Rampa oniki kemerli açıklığa sahiptir. Sütunların arası ahşap çerçeveli camekanla kapatılmıştır. Osmanlı camilerindeki müezzin ve hünkar mahfillerinin ortaya çıkışı Anadolu beylikleri zamanına kadar götürülebilir. Sudalı, 1297 veya 1299 tarihli ulu cami plan tipindeki Beyşehir Eşrefoğlu Camisi'nde, mihrabın sağ tarafında bulunan ve cami içinden bir merdivenle ulaşılan ahşap konstrüksiyondan emir mahfilini, ilk örneklerden kabul etmektedir (1958: 11). Cami plan tiplerinde ve fonksiyonlarında değişiklikler meydana geldikçe mahfillerin konumu da değişmektedir. Örneğin 1424 tarihli Bursa Yeşil Cami'de mahfil, girişin üstünde, her iki yanında saray erkanına ayrılmış hacimleri bulunan “hünkar locası”na dönüşmüştür (Sudalı, 1958: 18). Bu tarihlerden itibaren 18. yüzyıla kadar, camilerdeki planlama ve strüktürel gelişim ve değişimlerle birlikte hünkar mahfilleri de değişim gösterir. Mihrabın sağ ya da sol yanında, köşede, sütunlar üzerinde taşınan, ahşap ya da mermer kafeslerle yarı kapalı hale getirilen, cami dışından ve içinden girişleri bulunan mekanlar haline gelir. 17. yüzyılda, Yeni Cami hünkar kasrı ve mahfiline rampa ile ulaşım, 18.yüzyıl camilerinin üslup özelliği olarak kabul edilen hünkar mahfili rampasına bir örnek teşkil etmiştir. Hekimoğlu Ali Paşa

Camisi (1734)² ve Nuruosmaniye Camisi'ndeki uygulamalar ile pekişen bu özellik Laleli Camisi'nde de devam etmektedir.

Bir cami ve etrafındaki çeşitli işlevlere sahip yapılarla şekillenen külliye, şehir içinde sosyal bir merkez olmakla birlikte, özellikle halka hizmet eden yapılardır. İmareti, medresesi, çarşısı, sebili ve hanıyla Laleli Külliyesi, eğitim, sosyal yardım, konaklama ve ticari hizmetleri bünyesinde barındırmakta ve bu özelliği ile Osmanlı'daki geleneksel külliye uygulamasını hem işlevsel hem de yapısal anlamda devam ettirmektedir. Klasik dönem külliye planlamalarında, cami giriş cephesinin önünde bulunan alan dörtgen planlı, revaklı bir avlu ile çevrelenir. Avlunun, biri cami giriş aksında, diğer ikisi yan cephelerde birer adet olmak üzere üç adet girişi bulunur. Cami giriş aksı, avlunun ortasında bulunan bir şadırvanla kuvvetlendirilir. Revakların örttüğü alanlar ile son cemaat yeri avlu zemininden genellikle bir basamak kadar daha yüksektir. Cami ve giriş cephesinde bulunan iç avlu, bir dış avlunun üzerine oturur. Külliye yapıları, bu dış avlunun çerçevelediği alanın dışında konumlanır. Bir 18. yüzyıl yapısı olmasına rağmen, klasik devre ait tüm bu özellikler Laleli Külliyesi'nde de bulunmaktadır. Bu sebeple, külliye yapısının yapısal ve planlama özellikleri ile cami ve avlular arasındaki ilişki, geleneksel uygulamanın devamı niteliğindedir.

Laleli Camisi ise, mimarlık tarihi araştırmalarında Batı etkilerinin yoğun olarak gözlendiği bir yapı olarak ele alınır. Yapı, konsollu pilasterleri, sütun başlıkları, hünkar mahfiline çıkış rampası, kasnak payandaları ve köşe kemeri eğrisi, yelpaze merdivenleri, yüksek kaide üzerinde konumlanması ve dış yan sofalarıyla Nuruosmaniye Camisi'nin bir devamı şeklinde nitelendirilmektedir (Arel, 1975: 71). Caminin bu çalışmada ayrıntılı olarak incelenen iç mekanı da döneminin mimari beğenisi ve yeni Osmanlı tasarım anlayışına göre şekillenmiştir.

² Sudalı, Hekimoğlu Ali Paşa Camisi'nin hünkar mahfilinin, Nuruosmaniye Camisi'nde olduğu gibi, ayrı bir rampalı girişe sahip olduğunu ve kırk yıl kadar önce bu rampanın yıkıldığını belirtmektedir (1958: 78).

3. LALELİ CAMİSİ'NİN İÇ MEKAN ÖZELLİKLERİ

Bir klasik Osmanlı camisi iç mekanı, hacimsel olarak, taşıyıcı ayaklar, ayakların arasında ya da daha gerisinde mekanı çevreleyen dış duvarlar, strüktürel yapısına bağlı olarak ayakların tek başına ya da dış duvarlar yardımıyla taşıdığı mekanı örten kubbeden oluşur. Taşıyıcılar mekanı içerisinde serbest durabildiği gibi, duvarlarla entegre biçimde de konumlanmış olabilir.

Duvar yüzeylerinde birden fazla pencere dizisi bulunur. İlk sıradaki pencereler, zemin kotuna yakındır ve dış mekanı ile görsel bağlantı sağlar. Kemerlerin üzerine oturan kubbenin kasnak bölümünde aydınlık pencereleri bulunur. Dörtgen ibadet mekanından kubbeye geçiş, yarım kubbe, çeyrek kubbe, pandantif, tromp gibi geçiş elemanları ile sağlanmış olabilir. Kubbe parçaları olması durumunda bunların üzerinde de pencereler bulunmaktadır.

Mihrap, giriş kapısından geçen bir aks üzerinde güney duvarında bulunur. Mihrap nişi, mihrap duvarı üzerinde ya da duvardan dışarıya doğru konumlanmış bir mihrap alanı içerisinde bulunabilir. Cami giriş kapısı ve bu aks sonunda mihrap ile nihayetlenen mekanı, Osmanlı camilerinde de egemendir.

Mahfiller de bilindiği gibi, caminin strüktüründen bağımsız olarak kendi taşıyıcı sistemleri olan, sütun-kemer sistemiyle taşınan, dörtgen planlı, bir ya da iki kenarından duvara ya da bir taşıyıcıya dayalı olarak konumlanan mekanlardır. Hünkar mahfilleri, tasarım anlayışına bağlı olarak cami içerisinde, giriş kısmında, mihrabın sağ ya da sol tarafında konumlanabilir. Hünkar mahfillerinin genellikle biri dışarıdan olmak üzere iki adet girişi bulunur. Müezzin ve hünkar mahfilleri, genellikle birbirlerinden ayrı olmakla birlikte Laleli Camisi'nde olduğu gibi bir bütün halinde de olabilir. Mahfillerin iç mekanı zenginleştirici rolleri, Mimar Sinan'ın çeşitlemeleri ile Osmanlı klasik tasarım dağarcığında belirginlik kazanmıştır.

İç mekanı, görsel izlenime etki eden strüktürel yapı parçaları ile dekorasyon amacıyla biçimlendirilen ve eklenen elemanları barındırmaktadır. Laleli Camisi'nin iç mekanı

özellikleri, strüktür ve plan özelliklerinin aktarıldığı genel kurgu, pencere düzenleri ile taş çeşitlerine değinildiği cephe kompozisyonu, kemerler, geçiş öğeleri ile kubbe, kendi tasarım kuralına sahip özerk bir mekan olan mihrap alanı ve iç mekan oluşumunda katkısı bulunan mahfiller olmak üzere beş başlık altında aktarılmıştır.

3.1 Genel Kurgu

İbadet alanı, mihrap ekseninde gelişen dikdörtgen bir plana sahiptir (Şekil C.1). Ana ibadet mekanının içinde, dörtgen planlı mihrap alanı güneydoğu duvarında dışarıya taşacak şekilde konumlanmıştır ve ana zeminden bir basamak kadar yüksektedir. Dairesel planlı sekiz ana taşıyıcı ayak, sekiz kemer aracılığıyla ana kubbeyi taşımaktadır. Dört köşede, kare esas plandan kubbeye geçiş elemanı olarak tromp kullanılmıştır. Ana taşıyıcı ayaklardan, giriş yönünde bulunan ikisi serbest, kuzeydoğu ve güneybatı duvarlarında ikişer tane olmak üzere dördü yarı yarıya duvarlara gömülü biçimde, diğer ikisi de mihrap alanının iki yanındaki köşelerde, duvara bitişik olarak konumlanmıştır. Duvarla entegre konumlarına rağmen taşıyıcılar, bezemesiz bir şekilde üç pencere düzeni boyunca uzanmaktadır ve bu sayede hepsi net bir şekilde görülebilmektedir. Sekizgen sistemi oluşturan ayakların etrafında, klasik sekizgen çardak örneklerinde uygulanan “çevre dolaşımı”na bu camide rastlanmamaktadır. Duvarlara entegre dört ayağın, iç mekanın dışında kalan bölümleri dış sofaya katılmıştır. Dış mekanların da kendilerine ait bir örtü sistemi vardır. Dış sofalara cami iç mekanından bağlantı, sadece giriş ekseninde, iki yanda bulunan kapılarla sağlanabilmektedir (Şekil C.2).

Kubbeyi taşıyan kemerlere kadar farklı biçim ve boyutta üç pencere dizisi bulunmaktadır. Birinci sırada, ana ibadet alanına bakan duvar yüzeylerinde, yere yakın konumlanmış dikdörtgen sekiz adet pencere bulunmaktadır. Bu pencereler niş biçimindedir ve her birinde sedef kakmalı ahşap pencere kapakları bulunmaktadır. Mahfil döşemesi seviyesinde mekanı çevreleyen birinci korniş, ayakları da aynı kotta geçmekte, benzer profilli ikinci bir korniş ikinci pencere düzeninin üzerinde tüm mekanı sarmaktadır. Bu düzenleme duvar yüzeylerinde yatay bir kademelenme yaratmaktadır.

Birinci ve ikinci pencere sırasını birbirinden ayıran yatay mermer kornişin hizasında, kuzeydoğuda hünkâr mahfili, güneybatıda ise müezzîn mahfili bulunmaktadır. Mahfiller, cami girişindeki serbest iki taşıyıcı sütunu “U” biçiminde saracak şekilde

konumlanmıştır. Mahfiller, giriş duvarı ile ana taşıyıcıların arasını tamamen doldurur, ana taşıyıcıların iki yanından ana mekana doğru bir miktar daha devam eder, böylece “U” biçimli bir plan ortaya çıkar. Mahfillerin konumu, uzunlamasına dikdörtgen planlı ibadet mekanının, kare planlı bir alan gibi algılanmasına neden olur (Şekil C.3). Giriş bölümünde örtü, bir yarım kubbe iki yanında bulunan birer küçük tam kubbeden oluşur. Ana kubbe, ona destek olan yarım kubbeler ve trompların dışında girişteki bu durum, uzunlamasına gelişmiş bir plandır. Ancak mahfillerin varlığı, giriş bölümünde zeminden örtüye kadar olan görsel algıyı bölmektedir. Mahfillerin ön kısmı, yani ana kubbenin örttüğü hacim kesintiye uğramadan zeminden örtüye kadar algılanabilmektedir. Bu durum da uzunlamasına dikdörtgen plana sahip caminin kare planlı gibi algılanmasına neden olur. Caminin giriş duvarında, iki yönde bulunan taş merdivenlerle mahfillere geçiş sağlanmaktadır. Hünkâr mahfilinde, ana ibadet mekanına bakan iki kısımda, mermer parapetlerin üzerinde ahşap oymalı bir bölücü eleman bulunmaktadır.

İster duvarla bütünleşik ister serbest konumlanmış olsun, tüm taşıyıcılar birinci pencere düzeninin üzerinde tüm mekanı saran kornişle bezenmiş olsa da, esas olarak zeminden kemerlere kadar kesintisiz bir şekilde devam etmektedir. Taşıyıcılar, üzerlerinde uzanan kemerler, destek tromplar ve yarım kubbeler ile tüm bu sistemin üzerine oturan ana kubbenin sekizgen şeması kolayca algılanmaktadır. Kubbe yükünün sekize bölünmesi taşıyıcıların kesitlerini dört ya da altı taşıyıcılı sistemlere nazaran küçültmektedir. Ayakların narinleşmesi ve duvarla bütünleşmiş olmaları, onları hacim içerisinde ikinci plana itmekte, kubbeyi ön plana çıkarmakta ve onu hacme egemen kılmaktadır. Pencere boşlukları insan ölçeğini gözetir biçimde açılmıştır. İlk sıra pencereler dış mekanlar ilişkisi sağlamakla birlikte, pencere dizilerinin varlığı da tüm klasik dönem camilerinde olduğu gibi ışıklı bir iç mekana olanak sağlamaktadır. Müezzin ve hünkar için ayrılmış özel bölümler olan mahfiller klasik dönem ve öncesinde olduğu gibi Laleli’de de varlığını sürdürmektedir. Tüm bu hacimsel özellikleri, strüktür sistemi ve mekansal kurgusuyla Laleli Camisi yüzyıllar içinde oturmuş klasik Osmanlı cami kurallarını bünyesinde barındırmaktadır.

3.2 Cephe Kompozisyonları

Mahfillerin konumuyla, dikdörtgen cami mekanı kare planlı olarak algılanmaktadır. Bu durum kubbenin mekana egemen olmasını güçlendirmektedir. Dolayısıyla ana kubbe ile ona destek olan trompların örttüğü mekanın düz yüzeyleri, iç mekan cephelerinin analizinde esas cepheler olarak ele alınmıştır. Bu cepheler, duvara entegre olan dört ana taşıyıcı sütun, bunların arasında kalan duvar yüzeyleri ile köşelerde trompların altında kalan duvar yüzeylerinden oluşmaktadır. Mahfil alanı strüktür sistemi, strüktürel elemanların bezemesel farklılığı, duvar kompozisyonu ve özellikle işlevsel farklılığı ile cami içerisinde ayrı bir mekandır. Bu nedenle mahfillerin cephe kompozisyonlarına, mahfil mekanlarının anlatıldığı ayrı bir başlık altında değerlendirilmektedir. Mahfillerin altında kalan duvar yüzeyleri iç mekan algısına doğrudan katkıda bulunmadıkları için ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Kubbe, tromp, yarım kubbe yüzeyleri ile kemer yüzeyleri ise, örtü ve örtü sistemi elemanlarıdır. İç mekana, cephe kompozisyonuna ve bu kompozisyonun yarattığı algıya katkısı daha farklı olduğu için bunlar ayrı bir başlık altında, örtü sistemlerinde ele alınmıştır.

Ana taşıyıcı ayaklar mermerdir; kaideleri ve başlıklarıyla sütun görünümü sergilemektedir. Ana taşıyıcıların kaideleri, dış bükey, iç bükey kıvrımlarla ve profillerle şekillenmiştir. Ana taşıyıcıların başlıkları iç bükey bir alt kısım ile belirgin bir torustan oluşur. Dört köşesinde birer yaprak motifi bulunan torusun üzerine bir abakus yerleşmiştir. Taşıyıcı kemerler bu parçaya oturmaktadır.

Taşıyıcı kemerlere kadar duvar yüzeylerinde üç sıra pencere bulunmaktadır (Şekil C.4). Zemindeki birinci sıra pencereler kemersizdir. Mahfillerin ön kısmında, duvara gömülü iki ana taşıyıcı sütun arasında her iki duvarda ikişer tane, köşelerde trompların örttüğü bölümlerin duvar yüzeylerinde ise birer tane olmak üzere toplam sekiz pencere bulunur.

Birinci sıradaki pencerelerin etrafı profilli mermer lento ve sövelerle sarılıdır; üzerinde kitabe alanları bulunmaktadır. Yan duvarlarda, iki taşıyıcı ayağın arasında kalan duvar yüzeyinde, kitabelerin etrafında sırayla siyah doğal taş, Marmara mermeri ve Bandırma pembe breşinden bantlar bulunmaktadır³. Tüm bunların ve

³ Taş cinsleri ile ilgili bilgiler, **Taş Kaplama** ve **Ekler** bölümlerinde ayrıntılı biçimde yer almaktadır.

pencerenin etrafındaki mermer çerçevenin çevresini bir mermer bant daha sarar. İki pencere açıklığı arasında siyah renkli doğal taştan bir levha bulunmaktadır; etrafı giallo di Verona (Verona Sarısı) taşından bir bantla sarılmıştır. Bu kompozisyonun etrafı yine aynı taştan bir bantla geçilir ve bu noktada tüm iç duvar yüzeyi boyunca devam eden kornişe ulaşılır (Şekil C.5). Trompların örttüğü bölüme denk gelen kısımlarda, aynı kompozisyon farklı doğal taşlarla uygulanmıştır (Şekil C.6).

Cami girişinden itibaren, mahfillerin bulunduğu alandaki duvar yüzeylerinde iç mekan kompozisyonuna doğrudan katkı getirmeyen pencereler ve mahfil kapısı yer almaktadır.

Yan cephelerde (kuzeydoğu ve güneybatı cepheleri), ikinci sırada taşıyıcı ayakların arasında yine yan yana iki pencere bulunmaktadır. Bu pencereler “S” ve “C” eğrilerine sahip bir kemerle geçilmiştir. Pencerelerin etrafı mermer bantla çevrilmiştir, bu bant tepe noktasında kemer biçimine uyum göstermeden düz bir biçimde bitmektedir. Bunların etrafında siyah doğal taştan ince bir bant bulunur. Tüm bu düzenden sonra, iki pencere arasındaki boşluk siyah doğal taş levha ve onu dört kenarından çevreleyen Bandırma pembe breşinden bantla değerlendirilmiştir. Pencereler ve taşıyıcı ayaklar arasında kalan yüzeyde siyah doğal taş levhalar bulunmaktadır. Bandırma pembe breşinden bant, levhayı üç yönden sararken sütunların bulunduğu kenarda devam etmez (Şekil C.7).

Bu düzenlemenin üzerinde yan yana, renkli ve renksiz camın kullanıldığı iki yuvarlak pencere bulunmaktadır. Etraflarını profilli ve düz iki sıra mermer ile siyah doğal taş bant sarmaktadır. Kalan boşluklar Bandırma pembe breşi ile değerlendirilmiştir. Bu düzenin üzerinde duvar yüzeyinde çıkıntı yapacak biçimde küfeki taşından kemerler bulunmaktadır. İki kemer, duvar yüzeyindeki, başlık ve kaideye sahip sütun görünümlü konsollara oturmaktadır (Şekil C.8).

Trompların örttüğü alanın duvar yüzeylerinde de aynı biçimde pencereler mevcuttur. Trompların örttüğü kısımda bulunan yuvarlak pencerelerin etrafı yine profilli mermer bant ile geçilmiştir. Bu düzenin üzerinde de duvar yüzeyinde çıkıntı yapan kemerler yer alır. Kemerler iki noktada pencere düzenindeki Bandırma pembe breşinden pilasterlerin başlıklarına oturur. Geriye kalan duvar yüzeyinin iç konturları siyah taşla geçilmiş ve arada kalan alanlar Bandırma pembe breşi ile doldurulmuştur (Şekil C.9).

Bu pencere düzeni, ana taşıyıcıların başlıklarının abakus bölümüne kadar yükselir. Sütun başlığı üzerinde, abakusun profil çizgileriyle uyum içindeki korniş tüm duvar yüzeylerinde, trompların ve yarım kubbelerin içinde devam ederek mekanı sarar.

Zeminden kemerlere kadar üç pencere dizisi boyunca kesintisiz bir şekilde uzanan taşıyıcılar duvarla bütünleşik konumlarıyla cephe kompozisyonunun birincil önemdeki elemanlarıdır. Cepheler, taşıyıcı ayaklar, bu ayaklar arasında ve trompların örttüğü duvar yüzeylerinde üç sıra pencere dizisi ve pencerelerin arasında çeşitli taşlardan oluşturulmuş kaplama kompozisyonlarından oluşmaktadır. Duvar yüzeyleri yatayda üç bölüme ayrılmıştır. Birinci sıra pencereler, “S” ve “C” kıvrımlı kemerlere sahip pencereler ile üstteki yuvarlak pencereler bu bölümlenmeyi belirgin kılan ilk elemanlardır. Her pencere dizisinin kendi içindeki kompozisyon ve kullanılan taşlardaki malzeme farklılığı bu bölümlenmeyi pekiştirir. Trompların örttüğü duvar yüzeylerinde birinci sıra pencereler arasında kullanılan taşlar, iki ana taşıyıcı arasında kalan birinci sıra pencereler arası kullanılan taşlardan farklıdır. Ancak taşların biçimleniş şekli diğer yüzeylerdeki gibi olduğundan, cephelerdeki genel kompozisyon kuralına belirgin bir farklılaşma getirmez.

Kemerler, tromplar, yarım kubbe ve kubbeler, taşıyıcılarla birlikte strüktürel yapının elemanları olmalarına rağmen, bunlar yüzeylerinin eğrisel oluşuyla ve bu yüzeylerin kalemişi bezemeler taşımasıyla taş kaplamalı düz cephelerden ayrılır. Ana taşıyıcıların, strüktürel işlevlerinin yanında, duvar yüzeylerinde önemli dekor elemanları olarak görev almaları, bu ayrımı kuvvetlendirmiştir.

3.3 Kemerler, Geçiş Öğeleri ve Kubbe

Mekan içinde serbest duran ya da duvarla bütünleşik olarak konumlanmış taşıyıcıların başlıkları üzerine, taşıyıcı sivri kemerler oturur. Kemerlerin arası pendentiflerle doldurulmuştur. Bu sistemin üzerinde kubbe başlangıcını belli eden profilli bir korniş uzanır. Bu bölümün üzerine kubbe kasnağı ve nihayet kubbe oturur. Kubbe, sekizgenin belirlediği alanı örter. Kubbeden sonraki ikincil örtü elemanları yarım kubbe ve tromplardır. Cami giriş aksında iki serbest sütunun arası ve mihrap alanı yarım kubbe ile örtülmüştür. Duvarla bütünleşik ayakların arasında uzanan kemerler de duvarlar içindedir. Bunların dışında kalan dört köşeyi de tromplar örtmektedir.

Mekanın cephelerini saran üst korniş hizasında taşıyıcı kemerler başlar. Duvara entegre kemerlerin altında ve kornişle kemer arasında, ortadaki diğer ikisine oranla daha büyük üç pencere açıklığı bulunmaktadır (Şekil C.10). Pencereelerde renkli ve beyaz cam kullanılmıştır. “S” ve “C” kıvrımlı kemerlere sahip pencerelerin etrafında kalemişi bezeme bulunmaktadır.

Kemerlerin yüzeyleri, mermer görünümü verecek şekilde kalemişi ile boyanmıştır⁴. Ana kemerlerin hemen arkasında ayrı bir tromp kemeri oluşturulmuştur. Bu kemer, kornişin üzerindeki pilasterlere oturmaktadır. Tromp yüzeyinde de “S” ve “C” kıvrımlı kemerlere sahip üçer pencere yer almaktadır (Şekil C.11).

Giriş alanını ve mihrap mekanını örten küçük yarım kubbelerin içindeki pencere ve kalemişi bezeme düzeni, trompların içindeki düzenle aynıdır. Farklı olarak ikinci bir iç kemer gibi oluşturulmuş kemerlerin oturduğu noktada pilasterler yerine taştan, profilli, sütunsuz başlıklar bulunmaktadır. Ayrıca yarım kubbe yüzeylerinde üç yerine beş adet pencere bulunmaktadır (Şekil C.12).

Taşıyıcı kemerlerin ve pandantiflerin üst noktasında profilli bir korniş kubbe başlangıcını vurgular. Bu bölüm, üzerinde yürünebilecek genişliktedir ve metal parapetlerle çevrilmiştir. Kasnak bölümünde yirmi dört adet pencere bulunmaktadır. “S” ve “C” kıvrımlı kemerlere sahip pencerelerde renkli ve beyaz cam kullanılmıştır. Bu düzenin üzerinde mermer görünümünde boyanmış profilli bir korniş bulunmaktadır (Şekil C.13).

Kalemişleri dekorasyonun önemli bir ögesi olmasına rağmen, özgün olmadığı için araştırma dışında bırakılmıştır. Erçağ, caminin son restorasyonundan önce iki kat kalemişi bezemeye rastladıklarını ve ikinci katta bulunan bezemenin 1907 yılında yapılan restorasyona ait olduğunu belirtir (1994: 61). Mevcut restorasyonun (Şekil C.14) bu ikinci kattaki bezemeye sadık kalınarak yapıldığını ve Gurlitt’e ait fotoğrafta (Şekil C.15) görülen bezemeye araştırmalarda rastlanmadığını ifade eder. Gurlitt’in 20. yüzyılın başlarında İstanbul’a çeşitli defalar yaptığı ziyaretler sonucu oluşturduğu “İstanbul’un Mimari Sanatı” adlı eserinde, Laleli Camisi’nin mahfil bölümüne bakan bir iç mekan fotoğrafı da bulunmaktadır: (Gurlitt, 1999: CCI, levha no: 38a.). Kubbe yüzeyinde bulunan kalemişinde, kasnak pencerelerinin her birinin

⁴ “Ayakları bağlayan sivri kemerler sıvalıdır ve üzerinde mermer taklidi kalemişi bulunmaktadır”. (Erçağ, 1994: 59).

arasında volütlü ve stilize yapraklı başlıklara sahip sütunlar dikkat çeker. Bu sütunların üzerinde, sütunları birbirlerine bağlar görünümlü arşitrav benzeri bir eleman bulunmaktadır. Bunun üzerine de, “S-C” kıvrımlarıyla şekillenmiş bezeme elemanları üzerine üçlü yaprak demetlerinden oluşan kompozisyonlar oturmuştur. Benzer elemanlar tromp ve yarım kubbe içinde de gözlenmektedir. Bunların dışında, mahfil bölümünde uzanan taşıyıcı kemerler ve duvar yüzeyinde konsollara oturan kemerler üzerinde yaprak dizileri şeklinde kalemişleri görülmektedir. Bugün bu bölümler çıplak taş yüzeyler halinde bırakılmıştır. Ayrıca, ana taşıyıcı kemerler ve mahfil bölümünde uzanan kemerlerin alt yüzeylerinde de yaprak dizisi şeklinde bezemeler ayırtedilebilmektedir. Mahfil bölümündeki kemerlerin yüzeyleri bugün bezemesiz olmakla birlikte, ana taşıyıcıların alt yüzeylerindeki bezemeler bugün daha farklıdır.

Örtü elemanları, eğrisel yüzeyleri ve kalemişi bezemeleriyle, düz yüzeyli taş kaplamalı cephelerden farklı etkidedir. Bu kısım kendi içinde bir bütünlük göstermesi sebebiyle, ayrı bir başlık altında incelenmiştir. Ancak sütunlar, her ne kadar duvar kompozisyonu içinde ele alınmış olsa da, örtü elemanlarını taşıyıcı özelliklerinden dolayı aslında, üst örtü bölümü ile alt bölümdeki cepheleri birbirlerine hem görsel hem strüktürel olarak bağlar. Duvar yüzeylerinde ikinci sıradaki pencerelerin kemer biçimleri, kemerlerin arasındaki duvar yüzeylerinde, tromp ve yarım kubbelerde ve kubbenin kasnak bölümünde aynen tekrar edilmiştir. Kalemişi bezemelerin özgünlüğü tartışmalı olmakla birlikte, yine de özellikle ana taşıyıcı kemerler ve pendentif yüzeylerindeki kalemişlerinin renkleri, duvar yüzeyindeki, Bandırma pembe breşi, siyah doğal taş ve giallo di Verona taşlarının renkleri ile uyum içerisindedir. Dolayısıyla, alt yapı ile üst yapı arasında, mümkün olduğu oranda bir renk ve biçim birlikteliğinden söz edilebilir.

3.4 Mihrap Alanı ve Mihrap Nişi

Mihrap alanı güneydoğu duvarı üzerinde, dışarıya doğru çıkıntı yapacak şekilde oluşmuş dörtgen planlı bir alandır. Ana ibadet mekanının zemininden bir basamak daha yüksektedir. Cami giriş kapısından başlayıp mihrapta son bulan ana aks, mihrap alanının bu biçimleniş özelliği ile daha da pekişmektedir. Cephe düzenlemeleri, pencere biçimlenişleri, taş kaplama kuralları ve ana ibadet mekanının bezeme kurallarını devam ettirmekle birlikte, kendine has özellikler taşıyan bir mekandır.

Mihrap alanı ayrı bir mekan olmakla birlikte getirdiği derinlik ve mekanda açılış hissiyle tüm kompozisyonun tamamlayıcı bir parçasıdır. Sadece mihrap nişlerinin biçimlenişi, kompozisyonu dahi camilerin inşa edildiği dönemler, mimarideki değişim hakkında fikir verebilmektedir. Tüm bunlar, mihrap alanını özel bir mekan yapmakta ve ayrıca incelemeyi gerektirmektedir.

3.4.1 Mihrap alanı

Mihrap nişi, mihrap duvarında dışarıya doğru çıkıntı yapan alana yerleşmiştir. Bu bölüm ana mekandan bir basamak daha yüksektedir ve bir yarım kubbe ile örtülüdür. Ana mekandaki ilk sıra pencereler, aynı kotta burada da devam etmektedir ve yan duvarlarda pencerelerin etrafındaki doğal taş düzen de ana mekandaki düzenle aynıdır. Ancak siyah taşın kullanıldığı alanlarda serpantin breşi kullanılmıştır. İkinci sıradaki pencere biçimleri ve etrafındaki çerçeveleme de ana ibadet mekanındaki düzen ile aynıdır. İkinci pencere sırasının üzerinde yer alan ve mekanı saran korniş, burada pencerelerin kemerlerini takip ederek şekillenir (Şekil C.16). Bu mermer kornişten sonra yarım kubbeye geçişi sağlayan pendantife kadar düzen şöyledir: Bandırma pembe breşinden bir bant, siyah doğal taş ve tekrar Bandırma pembe breşinden bant kullanılmıştır. Tüm bunların üzerinde yarım kubbenin kemeri bulunmaktadır. Bu kemer ile pendantif arasında kalan boşluğun iç konturları Bandırma pembe breşinden bantla geçilmiştir ve aradaki boşluk siyah taş ile değerlendirilmiştir (Şekil C.17).

Mihrap duvarında, mihrap nişinin iki yanında bulunan birinci pencere düzeni de yan duvarlardaki düzeni tekrarlar. Yalnızca pencerelerin üzerindeki kitabelerin çerçeveleri değişmektedir. Kitabe etrafında sırayla bant şeklinde, siyah doğal taş, Marmara mermeri ve Mihalıç pudingi kullanılmıştır. İkinci sıradaki pencerelerin boyutları ve biçimleri de mihrap alanının yan duvarlarındaki düzenlemeyle aynıdır. Mihrap nişinin üzerine yüksek bir pencere yerleştirilmiştir. Bu revzenlerde diğer ikisinden farklı olarak renkli cam kitabeler bulunmaktadır. Mihrap yan duvarlarından gelen korniş, pencere kemerlerinin biçimlerini takip edecek şekilde bu duvar yüzeyinde de devam eder (Şekil C.18).

Üçlü pencere dizisinin altında ve üstünde bulunan iki korniş arasındaki doğal taş kaplama düzeni şöyledir: Pencerelerin etrafında pencerelerin kemer biçimlerine uyacak şekilde mermer bant, bunun etrafında da siyah taştan bant bulunmaktadır. Bu

düzenden sonra pencereler arasında kalan boşluk, Bandırma pembe breşi ile etrafı da giallo di Verona ile değerlendirilmiştir. İkinci mermer korniş ile kubbe kemeri arasında kalan boşluğun iç konturları Bandırma pembe breşi ile değerlendirilmiş, kalan boşlukta siyah taş kullanılmıştır (Şekil C.19).

İlk olarak planlanış biçimiyle kendini ana ibadet mekanından ayıran mihrap alanı, duvar yüzeylerindeki bu kompozisyonlarıyla da özerkliğini kuvvetlendirir. Ancak, ana ibadet mekanındaki birinci ve ikinci sıradaki pencereler, boyut ve biçim özellikleriyle aynen korunarak, kot farklılığı da yaratmadan bu alanda da aynen devam eder. Duvar yüzeylerindeki taş kaplamalar, kuralları mihrap alanına özgü olsa da esas alan ile birlikte malzeme ve renk uyumu içerisindedir. Bu nitelikler mihrap alanının, ana mekandan kopmasına engel olur; onu cami iç mekanının dekor bütünlüğüne dahil eder.

3.4.2 Mihrap nişi

Mihrap nişi serpantin breşinden, pilasterlerle değerlendirilmiş bir alt bölüm ile ana mekanda kullanılan doğal taşların kullanıldığı, iç-dış bükey hareketlerle biçimlenmiş bir kavsara bölümünden oluşur. Niş mermer bir yüzeyin içine yerleşmiştir. Her iki yanında kaideleri, başlıkları ve başlıklar üzerinde külahları bulunan iki sütun bulunmaktadır. Tüm kompozisyonun üstü siyah doğal taştan bir taç kısmı ile tamamlanır.

Mihrabın iki yanında birer mermer sütun bulunmaktadır. Sütunların kaideleri mihrap duvarına iç bükey hareketlerle bağlanır. Sütun başlığı sırayla, yivli dış bükey, iç bükey, yumurta frizi (iyon yaprak dizisi) ve bitkisel motifli ikinci bir dış bükey hareketle tamamlanır. Birinci pencere düzeninin üzerinde bulunan mermer korniş, burada başlıkların üzerinden de geçer. Sütunların üzerinde iki adet mermer külâh bulunmaktadır. Külâhların arasında bitkisel motifli ve yaldızlı siyah doğal taştan bir taç bulunmaktadır (Şekil C.20).

Mihrap nişinin mermerden oluşan kavsara bölümü iç bükey ve dış bükey kıvrımlarla biçimlenmiştir. Bu bölümü sınırlayan “S” ve “C” kıvrımlı çizgiler, kavsaranın iç yüzeyine de iç ve dış bükey profiller halinde yansımıştır. Bunların üzerinde broccatello ve griotte ile oluşturulmuş taş desen kombinasyonları bulunmaktadır. Zaman içinde kaybolan bazı bölümler stükko ile doldurulmuştur. Kavsaranın en alt sırasında dokuz adet üçlü yaprak bezemeli küçük konsol bulunmaktadır (Şekil C.21).

Bu biçimlerin arası yine griotte ve broccatello ile oluşturulmuş desenlerle değerlendirilmiştir. Düzenlemenin altında Bandırma breşi, siyah doğal taş ve Marmara mermerinden oluşan dikdörtgen biçimli, S-C kıvrımlı kemerlere sahip desen düzeni gelmektedir. Dokuz adet yaprak bezemeli konsolun her birinin hizasına denk gelecek şekilde yedi adet tam desen bulunmaktadır. Köşelerdeki ikisi yarım bırakılmıştır. Bu düzenin altında ince, mermerden, profilli bir korniş altta ve üstte olmak üzere niş yüzeyini sarmaktadır. Arada kalan boşluk serpantin breşi ile değerlendirilmiştir. Bu yüzey üzerinde kaideli ve başlıklı pilaster benzeri sekiz adet çıkıntı bulunmaktadır. Tüm bu düzenin altında profilsiz mermer bir bant nişin kaidesini oluşturur (Şekil C.22).

Mihrap nişinin üzerinde bir kitabe bulunmaktadır. Kavsara ile kitabenin arasındaki boşlukta, iki yanda, üçgen biçimli mermer, siyah taş, mermer ve Bandırma breşinin kullanıldığı bir kompozisyon bulunmaktadır.

Geleneksel mukarnaslı ve tek tip taştan oluşmuş kavsara biçimlenişinden Nuruosmaniye Camisi'nde vazgeçilmiştir. Caminin iç bükey-dış bükey hareketlenmelerle, konsollarla biçimlenmiş mihrap nişindeki süsleme anlayışı, Laleli Camisi'nde de görülmektedir. Buna ek olarak, taş kakma tekniği ile elde edilmiş dekorasyonu, ana mekandaki çeşitli taş kullanımı kuralının devamı niteliğindedir.

3.5 Mahfiller

Mahfiller, -sağ ve solda birer tanesi giriş duvarına yarı yarıya gömülü- toplam on iki mermer sütun ve ana taşıyıcılara tutunmuş iki büyük ayak tarafından taşınmaktadır (Şekil C.23). Giriş kotunda mahfillerin altındaki zemin, sağ ve sol kısımda ana ibadet mekanından bir basamak kadar yüksektir⁵. Bu şekilde mahfil alanı ile esas mekan arasındaki fark vurgulanmış olmaktadır. Mahfil sütunları kare planlı kaideler üzerinde yükselmektedir. Sırasıyla yatay profilli bölüm, iç bükey bölümde dikdörtgen yivler ve tekrar dış bükey bölümde yumurta frizi bezemeleriyle sütun başlığı biçimlenmiştir. Başlığın dört köşesinde yaprak motifleri bulunmaktadır. Kare planlı mermer abakus, yaprak motiflerinin üzerine oturmaktadır.

⁵ Bu yükseltilmiş alanlardan hünkar mahfilinin altında bulunan bölümün bir kısmı bugün, kadınların ibadeti için ayrılmıştır ve ahşap bir kafesle çevrilmiştir.

Sütun başlıklarının üzerine yarım daire biçimli, profilli, onbir adet mermer kemer oturur. Giriş aksındaki kemer yayı ve açıklığı diğerlerinden daha büyüktür. Kemerlerin taşıdığı döşemenin biraz gerisine mermer parapetler yerleştirilmiştir. Parapet de “U” şeklinde mahfillerin döşemesinin üzerinde bir duvardan diğerine uzanır. Parapet levhalarının arasında mermer pilasterler yer almaktadır (Şekil C.24).

Ana taşıyıcı sütunların arkasında kalan mahfil alanı yarım kubbe ile, bu alanın sağ ve sol bölümleri ise birer küçük kubbe ile örtülüdür. Bu kısımda bulunan esas örtü parçalarına mahfil seviyesinde bir miktar yaklaşmış olmaktadır. Zeminden yükseltilmesinin yanısıra örtüleri ile de mahfil alanı özel bir mekan kimliği kazanmaktadır.

Mahfillerin kotunda, iki ana taşıyıcı sütun arasına karşılık gelen duvar yüzeyinde bitkisel ve geometrik bezemeli kompozisyona sahip doğal taştan iki adet dikdörtgen pano bulunmaktadır (Şekil C.25). Panolar dikey biçimde alt alta yerleştirilmiştir. Altta ve diğerine oranla daha küçük boyutlu olan panonun orta kısmındaki oval bölüm ile üstteki panonun orta kısmında bulunan dikdörtgen bölüm orijinal olmayıp, doğal taş görünümü verilerek stükko ile doldurulmuştur. Panolarda yine yer yer taş kayıplarının olduğu ve bu kısımların boya ya da stükko ile değerlendirildiği gözlenmiştir. Bu ikili kompozisyonun etrafı ve iki panonun arası oniksten bir bantla çevrilmiştir. Siyah doğal taştan bir pilaster bu düzenin etrafını sarar. İki yanda etrafı Bandırma pembe breşinden bantla geçilmiş, serpantin breşinden dikdörtgen yüzeyler bulunur. Sonrasında aynı siyah taş, başlığı ve kaidesi olan bir pilaster şeklinde duvar yüzeyinde yer alır. Bunların da yanında etrafı Bandırma pembe breşinden bantla çevrilmiş mermer yüzeyler vardır. Kompozisyonun üzerinde mermer bir korniş yer alır. Korniş ile yarım kubbenin taşıyıcı kemeri arasında kalan boşluğun iç konturlarında serpantin breşinden bir bant dolaşır. Renkli panonun iki yanına siyah taş çerçeveli iki madalyon yerleştirilmiştir. Bu öğelerin dışındaki yüzeyler Bandırma pembe breşi ile değerlendirilmiştir. Yarım kubbenin duvar yüzeyinden taşan kemeri, doğal taş kompozisyonunun iki yanında siyah taştan pilasterler üzerine oturur görünümündedir (Şekil C.26).

Hünkar mahfili ile müezzin mahfiline bakan duvarlardaki doğal taş kompozisyonları bazı ufak istisnalar dışında diğerleriyle aynıdır. Müezzin mahfiline açılan kemerli geçişin üzerinde bir kitabe bulunmaktadır. Bunun üzerinde sırayla dış ve iç bükey kıvrımlara sahip mermer bir korniş, siyah taştan bir bant ve sırayla iç ve dış bükey

kıvrımlara sahip bir mermer korniş daha yer almaktadır. Duvar üzerindeki pencere boşlukları mükebbirelere geçişin sağlandığı kapalı bir alana açılmaktadır. Pencereilerin sağ yanındaki boşluk, etrafını mermer ve Bandırma pembe breşinden bir bantın sardığı siyah taştan bir alanla değerlendirilmiştir. Hünkar mahfili duvarında, siyah doğal taşın yerini serpantin breşi almıştır. Mahfile çıkış kapısının üzerinde bulunan siyah taştan bant ve üzerindeki mermer korniş aynı kotta tüm kompozisyonun üzerinden devam eder (Şekil C.27-Şekil C.28).

Korniş ile duvar yüzeyinden taşan kemerin arasındaki boşlukta, Afyon menekşe breşinden yatay dikdörtgen bir levha bulunmaktadır. Etrafı serpantin breşinden bir bantla sarılı bu düzenin sağ, solu ve üstünde farklı bir taştan madalyonlar vardır ve etrafları Bandırma pembe breşinden bantlarla çevrilmiştir. Kompozisyonun içinde bulunduğu alanın iç konturları serpantin breşi ile geçilmiş, geriye kalan boşlukta Marmara mermeri kullanılmıştır. Kemer, güneybatı duvarına dayandığı köşede siyah taştan bir pilasterin üzerine oturur görünümündedir.

Müezzin mahfilinin güneybatı duvarında iki adet pencere bulunmaktadır. Bu duvar yüzeyinde dış sofaların çatısına ulaşımı sağlayan kemerli bir kapı bulunmaktadır. Pencereilerin yan duvar yüzeyleri, siyah doğal taş, Marmara mermeri ve Bandırma pembe breşinden oluşan bir kompozisyonla değerlendirilmiştir (Şekil C.29).

Ana mekanda ikinci pencere düzeninin üstünde bulunan korniş bu duvarda da aynı kotta devam eder. Korniş ile kubbenin duvara entegre kemeri arasında etrafı mermer ve siyah taş bantla sarılı yuvarlak bir pencere bulunmaktadır. Korniş ile kemer arasında kalan yüzeyin iç konturları siyah taştan bant ile geçilmiştir. Geriye kalan alan ise Bandırma breşi ile değerlendirilmiştir. Duvar yüzeyindeki kemer, kompozisyonun iki yanında siyah taştan pilasterler üzerine oturur görünümündedir. İki pencere düzeni arasında, siyah taştan pilasterlerin önünde, ikinci bir mermer pilaster bulunmaktadır. Mahfilin arka kısmını örten kubbenin kemeri bu pilasterin profilli başlığına oturur görünümündedir.

Hünkar mahfilinin kuzeydoğu duvarı yüzeyinde kullanılan taşlar ve diziliş biçimleri, müezzin mahfilinin güneybatı duvarındaki düzenle aynıdır. Kullanılan taş çeşitleri farklıdır. Hünkar mahfili bölümü duvar yüzeyinde kıvrımlı kemer biçimine sahip bir niş bulunmaktadır. Nişin iç yüzeyi doğal taşla kaplanmıştır ve farklı bir taştan bant nişin konturunu oluşturur (Şekil C.30). Nişin önünde marmara mermerinden bir

konsol yer alır. Hünkar mahfili bölümünde iki yanda uzanan, mermer başlıklı serpantin breşinden beş adet sütunla taşınan ahşap ayırıcı kafes bulunmaktadır⁶ (Şekil C.31).

Mahfiller, kendilerine özgü sütun, ayak ve kemerlerden oluşan sistemiyle strüktürel olarak ana mekandan bağımsız yapılardır. İç mekanda üç duvara dayalı bir şekilde konumlanmaları dışında ana strüktürle hiçbir bağıları yoktur. Cami giriş kotundan bir basamak daha yüksekte başlayan alt bölümü, bu ayrımı pekiştirir. Ögel, mahfilleri, hükümdarın camideki varlığını belli eden alanlar olarak nitelendirir (1991: 3). Ayrıca, *“Mahfil, mekan içinde bir köşk gibidir. Tahir Ağa Laleli Camisi’nde girişin iki yanına koyduğu, biri hünkar mahfili olan mahfillerle yalnız girişte hareket yaratmakla kalmamış, kullandığı sekiz payeli Sinan planında da, duvara bağlılığı süren altı payeye karşılık girişteki payeleri serbest sütun niteliğinde bağımsız kılarak etraflarına ikinci bir mekanı, mahfilleri örmüş ve mekanın boyutunu yaşantısını zenginleştirmektedir.”* açıklamasını yapar (Ögel, 1991: 3).

Kubbe yükünün, kemerler, tromplar ve yarım kubbeler ile kademeli olarak taşıyıcı ayaklara aktarıldığı ana örtü strüktürü, mahfil alanlarının üzerinde açıkça görülebilmektedir. Ana mekana ait olan örtü sisteminin bu biçimlenişinin mahfil alanları üzerinde bulunması, mahfilleri görsel olarak ana mekandan ayırır. Mahfillerin üst ve alt kotlardaki duvar biçimlenişleri, taşların bir araya geliş kuralları esas mekanın üslubunu devam ettirir nitelikte olmakla beraber, hünkar mahfili duvarında ve sadece burada kullanılan taş çeşitleri, duvar yüzeyindeki niş ve *pietra dura* panolar mahfilleri özel alanlar haline getirir. Sütun başlıklarının biçimlenişi, cami genelinde benimsenmiş olan üslubu devam ettirir; ancak bu biçim sadece mahfillere özgü kalmıştır. Yapısal ve biçimsel elemanları kendine özgü olmakla birlikte, genel tasarım anlayışı içinde şekillenmiş olan mahfiller, cami içinde hem ayrı bir strüktürel yapı olma özelliğini taşır, hem de camideki genel üslupsal anlayışı küçük boyutta tekrarlar.

⁶ “Bu eleman ıhlamur ağacından yapılmıştır. Orijinaline sadık kalınarak altın varaklıdır.” (Erçağ, 1994: 66)

4. KLASİK OSMANLI MİMARLIĞINA ÖZGÜ YÖNLERİ

18. yüzyıla kadar Osmanlı cami mimarisi yüzyıllar süren bir evrimden geçmiştir. Mimaride yeni üslup ve anlayışları yansıtmalarının yanında, planlama biçimi, strüktürel yapısı ve çeşitli dekorasyon öğeleriyle Laleli Camisi'nin geleneksel cami tasarım anlayışını sürdürmüş olması doğaldır.

Laleli Camisi'nin Klasik Osmanlı mimarlığının tasarım anlayışından getirdiği özellikler, strüktür ve ona bağlı olarak gelişen iç mekan ile iç mekandaki yüzey dekorasyonunun değerlendirilmesi şeklinde iki bölümde incelenmiştir.

4.1 Strüktür ve İç Mekan İlişkisi

Laleli Camisi, 18. yüzyıldaki Osmanlı tasarım anlayışının izlenebildiği, mimarideki özellikle üslup alanındaki değişimlerin, farklılaşmanın gözlenebildiği yapılardan biridir. İç mekanda yoğunlukla karşılaşılan “yeni” unsurlar öncelikli olarak dikkati çekmekte ve camiyi tanımlamaktadır. Ancak Laleli, yüzyıllar boyunca oluşmuş olan bir mimari geleneğin temsilcisi olmaya da devam etmektedir.

Kubbe-cami birlikteliği, ulu cami plan tipine sahip camilerde, mihrap duvarı ile birlikte mihrap önünde iki ya da daha çok destek üzerine oturan mihrap önü kubbesi ile başlamıştır. Kubbenin, mekan içindeki önemli bir alanı vurguladığı bu planlama, Osmanlı'nın merkezi kubbeli mekan kuralına giden yollardan biridir. Türk mimarisinde kubbe biçimi, eskiden beri yuvarlak çadır, topak çadır, yurt ile bağlantılı görülür. Tepe açıklığı bulunan bu çadırların kubbeli yapılarla benzerlikleri vardır (Ögel, 1979: 32). 10. yüzyıl Türkistan kubbeli türbeleri, yüksek kare planlı alt yapının meydana getirdiği küp, küresel kubbe örtüsü ve giriş cephesindeli taçkapı bloğu ile açık bir “geometrik biçim kompozisyonu”dur (Ögel, 1979: 31). Her biri kendi başına uzun bir geçmişe ve gelişim çizgisine sahip olan “mihrap önü kubbesi” ile duvarlara bağlı olan “tek kubbeli mekan”, 1447’de Edirne Üç Şerefeli Cami’de buluşmuştur. Bu birleşim, Osmanlı'nın merkezi kubbeli anıtsal mekan sistemini doğurmuştur (Ögel, 1979: 33). Osmanlı mimarlığındaki ilgi, önceleri kubbenin örttüğü hacimler arasındaki yapısal ilişkiye yönelmiş, daha sonraları mekan-strüktür

bütünleşmesinde odaklanan bir tasarım mantığının kuralları geliştirilmiştir (Arel, 1988: 505). Bu yaklaşımın sonunda klasik dönemle beraber kubbe, biçimsel ve simgesel bağlamın ötesinde, organik bir yapı strüktürünün tek ögesi haline gelmiştir. Mimaride mekan yaratımı yararcı ve strüktürel düşüncelerle iç içe yürümüştür (Kuban, 1995: 136).

Osmanlı klasik cami gelişim sürecinde, mekanın ibadetin şekil ve yer düzeninden ileri gelen geleneği devam ettirerek enine gelişmesi, bir orta kubbeye bağlı olma ana fikriyle bir araya gelince her yönde büyüme ve açılma ihtiyacı baş göstermiş ve bu durum orta kubbenin, çevreleyen ve hemen her zaman bir dikdörtgen belirleyen beden duvarlarından kurtarılıp yerine göre dört, altı veya sekiz ayaklı bir taşıyıcı sisteme oturarak boşluğa hakim olması sonucunu doğurmuştur (Batur, 1968: 141). Merkezi baldaken, merkezi kubbe ve dört yarım kubbeli plan, mekan ortasındaki belirgin varlığı ile mekan bütünlüğünü kesintiye uğrattığından Şehzade Camisi tasarımının ardından Sinan tarafından terk edilmiştir (Ögel, 1986: 201). Çünkü, Osmanlı mimarisinin ana fikri, kubbeli mekan bütünlüğüdür (Ögel, 1989: 347). Mimar Sinan, Şehzade, Süleymaniye ve Kılıç Ali Paşa camilerinde dört ve iki yarım kubbeli şemayı kullanmakla birlikte, devamlı olarak mekan sınırı duvarlarla daha kaynaşmış bir bütün aramış ve bu arayış onu altı ve sekiz destekli merkezi kubbe düzenleri ile Selimiye'ye götürmüştür (Ögel, 1986: 201).

Mekan kubbe ile örtüldüğü zaman, kareden daireye geçişte kullanılan köşe tromplarının kemerleri diğer kemerlerle birlikte, kubbe altında bir sekizgen kaide tanımlar. Bu şekilde kubbe yükleri sekiz noktada taşıyıcı sisteme aktarılır (Kuban, 2007: 322). Sekiz ayaklı şema yüklerin daha fazla taşıyıcıya bölünmesi nedeniyle ayak boyutlarını küçülttüğü gibi, alt yapı ile örtü arasındaki geçiş öğelerinin boyutlarını da küçültür (Kuban, 2007: 307). Dolayısı ile kubbenin egemenliği vurgulanmış olur. Laleli Camisi, sekiz destekli bir sisteme sahip olduğundan, klasik dönem camilerinden sekizgen şemaya sahip olanlarla karşılaştırma yapmak anlamlı olacaktır.

Klasik Osmanlı dini mimarlığının en önemli temsilcilerinden kabul edilen Edirne Selimiye Camisi (Şekil D.1) ile yine Mimar Sinan'ın İstanbul Rüstem Paşa (Şekil D.2) ve Azapkapı Sokollu Mehmet Paşa camileri de sekiz destekli sistemin örnekleridir. Laleli Camisi, merkezi kubbeyi taşıyan sekiz ana taşıyıcısı ve geçiş bölgelerindeki tromplarıyla öncelikli olarak strüktürel açıdan klasik dönemi sürdüren

bir uygulamadır. Laleli Camisi örneğinde, sekiz ayakla taşınan merkezi kubbenin iç mekana egemen olduğu ve mimarın hem gününe uymak hem de geleneği sürdürmek çabası içinde bulunduğu belirtilir (Kuban, 1995: 136).

Ortadaki kubbeli çardağın, mekanı çevreleyen duvarlardan koparılıp orta boşluğa hakim olması ve orta hacmin zayıf bir ikinci hacimle sarılması problemi, Osmanlı mekan mimarisinin daha başlangıcında ortaya çıkmaktadır (Batur, 1968: 156). Taşıyıcı sekizgen duvarlardan bağımsız olduğu oranda çevre koridorlu düzenlemeler belirginlik kazanır. Rüstem Paşa Camisi'nde dört, Selimiye ve Azapkapı'da ise altı taşıyıcı ayak mekan içinde serbest durmaktadır. Arel, Rüstem Paşa ve Azapkapı camilerinde “*orta mekanın kuşatılmış ancak kapatılmamış*” olduğunu belirtir (1988: 510). Bu sistem çevre dolaşımına imkan veren bir plan şeması yaratmaktadır. Laleli Camisi'nde ise kuzeydoğu ve güneybatı duvarları içeriye çekilmiş ve ana taşıyıcılarla bütünleşmiştir. Çevre dolaşımına imkan verecek alanlar dış yan sofalara dönüşmüştür (Şekil D.3-Şekil D.4). Selimiye'de de iç mekanda taşıyıcılara yakın konumdaki duvarlar, dış sofaların oluşumuna imkan vermiştir. Laleli Camisi'nde duvarların taşıyıcılar ile entegre oluşu dış sofaların oluşumunu sağlamıştır. Bu dış sofaların varlığı ve konumu Selimiye ile benzerlik gösterir.

Selimiye ve Azapkapı'da olduğu gibi Laleli Camisi'nde de mihrap duvarında dışarıya doğru taşan mihrap alanı yarım kubbe ile örtülüdür. Mihrap yarım kubbesi, kubbenin açılma kuvvetini karşılamakta, mekan formunu zenginleştirmekte ve iç mekana boyuna bir hareket kazandırmaktadır (Ersoy, 1989: 47). Selimiye Camisi'nin daha çok enine gelişen ibadet mekanı, giriş tarafına eklenen bölüm ve Azapkapı'da olduğu gibi mihrap ekseninde giriş bölümünde bulunan bir yarım kubbeli bölüm ile Laleli'de boyuna bir mekan niteliği kazanmıştır (Kuban, 2007: 541). Azapkapı'daki yarım kubbeli bölüme rağmen merkezi mekanın, taşıyıcıların etrafında ikinci bir mekan tarafından sarılıyor olması mekanın uzunlamasına gelişimini engellemiştir ve bu özellik sadece Laleli Camisi'ne özgü kalmıştır (Batur, 1968: 153). Ancak mahfillerin varlığı ve konumu, bu mihraba doğru gelişmiş mekanın yine de kare planlı bir mekan gibi algılanmasını sağlamıştır.

Çok sayıda taşıyıcı sütun gerektiren mahfilin orta mekanın içine uzanması mekanda birlik etkisini bozabildiği için, Sinan mahfilleri yan alanlar içine almıştır. Böylece orta mekanın etkisi gücünü korumaktadır. Rüstem Paşa Camisi'nde yan alanların içine, taşıyıcılar ile dış duvarlar arasına yerleştirilen mahfiller sivri kemerler ve ince

sütunlarla taşınmaktadır. Azapkapı Sokollu Camisi'nde de müezzin mahfili, giriş eksenindeki iki taşıyıcının arkasında kalır. Taşıyıcılar ile duvarlar arasında kalan alanlarda da mahfiller oluşturulmuştur ve bu mahfiller mekanı "U" şeklinde sarmaktadır. Laleli Camisi'nde ise mahfiller, cami girişindeki iki taşıyıcı sütunu "U" biçiminde saracak şekilde konumlanmıştır.

Laleli Camisi'nin iç mekanındaki taşıyıcı kemerler de "klasik" bir görüntü içindedir. Klasik Osmanlı mimarisinde bilindiği gibi genellikle iki tip kemer kullanılmıştır. Bunlardan biri sivri kemer çeşitlemeleri, diğeri ise basık kemerdir. Klasik dönem camilerinin hemen hepsinde karşılaşılabilecek sivri kemere, Laleli Camisi'nde ana taşıyıcı kemerlerde rastlanır (Şekil D.5).

Osmanlı klasik camilerinde, mekan bir kubbe birimine ikinci derecede birimlerin eklenmesiyle gelişmektedir (Kuban, 1995: 117). Kubbe ölçüsü büyüdükçe onu taşıyan baldaken kendini taşıyamamakta ve sistem kubbeler kademelenmesini beraberinde getirmektedir (Erzen, 1996: 86). 16. yüzyılın anıtsal klasik örneklerinde örtü öğelerinin kademeli kompozisyonu, merkezi ve bütünleşmiş bir iç mekanı beraberinde getirirken, dış görünüşü ile de camilerin biçimsel üslubunu belirlemiştir (Erzen, 1996: 99). Klasik dönem camilerinde gerek yapının dışında, gerek iç mekanda meydana gelen bu strüktürel kademelenme aynı zamanda bir ölçü sistemi de getirir. Kuban, iç mekana ölçü veren öğeleri, duvarların ya da taşıyıcıların yatay ve düşey öğeleri değil, kubbeler, yarım kubbeler, çeyrek kubbelerle örtü öğeleri olarak tanımlar (1995: 118). Tromplardan ve küçük yarım kubbelerden oluşan bir örtü sistemine sahip olan Laleli Camisi'nde, bu geleneksel strüktürel katmanlaşma ilk etkide hissedilmemektedir. Ana ibadet mekanında, taşıyıcıların duvarlarla bütünleşik oluşu, mahfillerin serbest sütunları sararak esas mekan içinde kadar ilerleyişi, ortada dört duvarla çevrili, kubbeyle örtülü prizmatik bir mekan etkisi yaratır (Şekil D.6). Ancak serbest taşıyıcıların etrafını saran mahfil bölümünün örtü sistemi dikkatle incelendiğinde, tromplar ve yarım kubbeler ile onları taşıyan kemerler, kemerlerin ana taşıyıcılara ve duvarlara bağlanışının geleneksel kademelenmeye benzer bir sisteme sahip olduğu görülür (Şekil D.7-Şekil D.8).

Giriş kapısından başlayıp mihrapta sonra bulan bir ana aksa sahip olması, mihrap duvarından dışarıya doğru taşan bir mihrap alanı yaratılmış olması, mekana hakim olan kubbenin sekizgen sistemle taşınması, kubbe yükünün, kubbe parçalarıyla, kemerlerle kademeli olarak taşıyıcılara aktarılması ve mahfillerinin varlığıyla, Laleli

camisinde, strüktürel ve plan kurgusu olarak Sinan'ın klasik kuralları uygulanmıştır. Klasik dönem camilerinde daha çok rastlanan, mihrap duvarı boyunca enine gelişen plan tipi Laleli camisi için de mümkün olabileceken, kuzeydoğu ve güneybatı duvarlarının taşıyıcılar hizasına gelmesi ve klasik dönemde iç mekana dahil olan alanların burada dış sofalara dönüşmesi bu enine gelişmeyi engellemiştir. Buna karşılık Laleli'de mihraba dik gelişmiş bir plan şeması vardır. Azapkapı Sokollu Camisi'ndeki gibi dışarıya doğru gelişmiş bir mihrap alanına sahip olması ve kubbenin, giriş aksı ile mihrap alanında birer yarım kubbe, köşelerde birer küçük kubbe ile desteklenmesi, mihraba dik gelişimi sağlamıştır. Mahfillerin camideki özel konumları ve cami içinde yönelimleri dikdörtgen plana sahip olan caminin kare planlı gibi algılanmasına neden olur. Laleli'deki dış sofaların Azapkapı'da iç mekanda kalmış olması bir kenara bırakılırsa, Laleli Camisi'ndeki mekan oluşumu, Sinan'nın yapılarından en fazla Azapkapı Camisi ile benzerlik göstermektedir.

4.2 İç Mekanda Yüzeylerin Değerlendirilmesi

Osmanlı mimarisinde, 14. yüzyıldan itibaren, sürekli gelişen merkezi kubbeli mekan tasarımı, daha o devrin küçük yapılarında gözlenebilen yeni bir süsleme düzeni getirmiştir. Klasik devri temsil eden Sinan yapılarında bu düzen, Artık Osmanlı mimarisine has bir programdır (Ögel, 1989: 347).

Çini panolarla duvar yüzeylerini kaplamak, Anadolu Türk mimarisinin çeşitli kaynaklardan beslenerek geliştirdiği bir bezeme alanıdır. 16. yüzyılın ikinci yarısında ve 17. yüzyılda çini bezeme, giderek artan oranda Osmanlı mimarisinde kullanılmaya başlamıştır. Pencere sıralarının üzerinde, kitabeler şeklinde, Kadırga Sokollu Camisi'nde ya da Azapkapı Sokollu Camisi'nde olduğu gibi pendentif yüzeylerinde ya da mihrapta, caminin belli alanlarında ya da yüzeylerinde kullanılmıştır. Önceleri tek tek benzer çinilerle yapılan kaplama, klasik dönemde büyük pano kompozisyonlarına dönüşmüştür (Kuban, 2007: 323). Örneğin Rüstem Paşa Camisi'nde çini, duvarların, taşıyıcıların ve geçiş öğelerinin bütün yüzeylerini örtmüştür. Sadece örtü düzeyindeki öğeler boyalı bezeme ile süslüdür (Şekil D.9). Ancak Rüstem Paşa Camisi'ndeki bu seçim özel bir durumdur. Klasik dönem camilerinde, bezeme ile strüktür birbirini destekler niteliktedir. Yüzeylerde, taşıyıcılar üzerinde yapılan tüm bezemeler, kademelenmeyi, kubbenin yük dağılımını destekler ve strüktüre ait olan tüm elemanları daha okunur kılar. Dolayısıyla örtü

sistemine kadar olan tüm düz yüzeyler, üstte örtü sistemine ait olan eğrisel yüzeylerden daha farklı değerlendirilir. Bu Rüstem Paşa Camisi'ndeki nadir örnek gibi çini kaplama, bir kalemişi bezeme ya da yüzeyi çıplak taş şeklinde bırakma olabilir. Laleli Camisi'ndeki taşıyıcı kemerlere kadar düz yüzeylerin doğal taş kaplamaları, ilk anda Rüstem Paşa'nın çinilerinin yerini almış gibi değerlendirilebilir (Şekil D.10). Ancak Laleli'nin klasik dönemden taşıdığı asıl kural, bezemenin/dekorasyonun strüktürü ve örtü sistemini vurgulamasını sağlamak, alt yapı ile üst yapıyı birbirinden ayırmak, örtü sistemini daha okunur kılmaktır.

Taş kullanımıyla genel olarak, paye ve sütun başlıklarında, geçiş bölgelerinde mukarnaslarda, minberde, mihrap duvarı ve mihrapta, pencere alınlıklarında, duvarları dolaşan frizlerde, pendentiflerde karşılaşılır (Ögel, 1989: 348). Laleli Camisi'nde taş kullanımı, özellikle duvar yüzeylerindeki farklı desen ve renge sahip doğal taş kaplamalarda ilk olarak dikkati çeker. Dönemin tasarım anlayışını yansıtan biçim ve bezeme özellikleriyle taşıyıcı sütunlar, başlıklar, mihrap nişi ve minberdeki taş kullanımı, klasik dönem uygulamalarının biçim değiştirmiş hali olarak görülebilir.

Taşıyıcı sistemi nasıl olursa olsun klasik dönem camilerinde pencereler duvar yüzeyinde kademeli olarak sıralanır. Sekiz destekli camilerde pencereler dört kademe olarak düzenlenmiştir ve zemin kat pencereleri, galeri pencereleri, tromp pencereleri ve tambur pencereleri olarak gruplandırılır (Ersoy, 1989: 48). Laleli Camisi'nde duvar yüzeylerinde üç sıra pencere bulunurken, tromp ve yarım kubbe içlerindeki dördüncü, kubbe kasnağı üzerindeki de beşinci sıra pencere düzenini oluşturur.

Klasik Osmanlı camilerinde alt pencere dizisi, doğrudan doğruya gün ışığını mekana ileterek dış mekan ile ilişkiyi arttırmaktadır (Ögel, 1989: 348). Sinan camilerinde ilk sıra pencerelerinin önündeki seki yükselişi, Laleli Camisi'nde de bulunmaktadır. Bir üst diziden itibaren ise alçı şebekeleri arasına renkli camlar konarak çeşitli geometrik ve bitkisel motiflerle bezenen pencereler, kubbe kasnağına kadar yerden göğe doğru bir ışık kademelenmesi kurar (Ögel, 1989: 348). Klasik üsluptaki camilerde rastlanan bu durum Laleli için de geçerlidir (Şekil D.11).

Geleneksel tasarımda, taşıyıcı ayaklar üzerinde yapılan yivlendirmeler, bezemeler, duvar yüzeylerinde çini kaplamalar ve kalemişleri strüktürü vurgular niteliktedir. Bu durum kademelenmeyi daha da kuvvetlendirir. Klasik dönem camilerinde yapılan bu

vurgu Laleli’de, birbirini takip eden pencere düzenleriyle, pencereler arası farklı doğal taştan kaplamalarla ve düzenler arasında tüm iç mekanı dolaşan kornişlerle sağlanmıştır. Kullanılan yöntem farklı olsa da aynı geleneksel amaca hizmet etmektedir (Şekil D.12).

Klasik dönem camilerinde kubbe, yarım kubbe, küçük yarım kubbe yüzeylerinde bütünlük yaratacak biçimde kalemişi bezemeler bulunmaktadır. Kubbe göbeğinde kalemişi bezeme, genellikle yuvarlak bir yazı madalyonu, ona doğru veya ondan çıkarak ışınsal bir dizilişte yüzeye dağılan oval madalyonlardan meydana gelmektedir (Ögel, 1989: 348). Kalemişlerinin Sinan yapılarından hayli sade bir görünüşü olduğunu, yapılan incelemeler göstermektedir. Mimar Sinan’ın yapılarında fazla renkli olmayan, aralarda bezemesiz büyük alanların bulunduğu, “boşluk korkusu”nun söz konusu olmadığı bir süsleme anlayışı hakimdir. Böylece, süslemenin mimariyi ezmemesi, adete mimariye saygılı olması sağlanmıştır (Demiriz, 1989: 316). Laleli Camisi’nin günümüzdeki kalemişi bezemeleri daha önce de değinildiği gibi, özgün değildir. Ancak, klasik dönem yapılarında olduğu gibi bezeme kubbe, yarım kubbe ve tromp yüzeylerinde bulunmaktadır. Bu bağlamda kalemişi bezemenin cami içindeki geleneksel konumu korunmuştur (Şekil D.13).

Osmanlı klasik camilerinde iç mekanın biçim bolluğu arasında birleştirici bir geometrik şekil olarak dairenin katkısı belki ilk anda göze çarpmaz, fakat bütün mekana sinmiştir. Pandantiflerde çini veya kalemişi daire madalyonlar, yuvarlak pencereler, mihrabın iki yanında içine Kuran yazısı istif edilmiş çini daireler, minber üçgenlerinin içinde yer alan daireler kubbenin gök kubbenin dairesini bütün mekanda tekrarlar. Bu eski sonsuzluk, evren sembolü olan daire, gök ve yeri caminin evren tasarımında birleştirir. Genellikle sonraki devirlere ait yazı levhalarının da daire biçiminde olmasına özen gösterilmiştir (Ögel, 1989: 350). Daire kullanımı Laleli Camisi’nde, kubbe kemerleri arasında pandantif yüzeylerindeki yazı madalyonlarında görülür. Mahfil bölümünde cami giriş eksenindeki duvar yüzeyinde renkli panolarında her iki yanında yine iki yazı madalyonu bulunmaktadır. Yine mahfil bölümünde, giriş eksenindeki duvar yüzeylerinde, dikdörtgen doğal taştan panoların her iki yanında dairesel doğal taş madalyonlar bulunmaktadır (Şekil D.14). Üçüncü sıradaki yuvarlak pencereler de yine klasik dönem uygulamalarının devamı olarak düşünülebilir.

5. KLASİK DÖNEM SONRASI ESİNLENMELER

Klasik Osmanlı mimarlığı, erken dönemi de içine alarak, strüktürün, bu strüktürün örttüğü mekanların ve bunların arasındaki ilişkide yalınlığın ön planda olduğu bir dil geliştirmiştir. Kuban'ın deyimiyle, “*Osmanlı’da bir tek kubbe bütün diğerlerine hakim kılınmış veya yalın bir duvarda tek bir kapı dikkati çekmiştir*” (1954: 35). Mimaride dekorasyon ikinci planda, strüktürün emrindedir (Ögel, 1991: 8). Lale Devri’ndeki Batı ile yaşanan karşılaşma, askeri, sosyal ve kültürel değişimlerle birlikte mimarlığı da etkilemiş, Osmanlı’nın biçim dilinde farklılaşmalar meydana gelmiştir.

Değişim benimsenmiş ve saray çevresinde, konut mimarlığında, çeşme-sebil gibi kentsel ölçekteki elemanlarda görülmeye başlamışsa da, 19. yüzyılda bu durum gelenekten kopuş, klasik mimarlıkta bir yozlaşma olarak değerlendirilmiştir. Saner, 1873 yılında Viyana’da gerçekleşen dünya sergisine katılan Osmanlı’nın *Usul-i Mimari-i Osmani* başlıklı tanıtım kitabında, erken Osmanlı yapıtlarıyla birlikte özellikle 16. yüzyıl Sinan eserlerinin mimarlığın doruk noktası olarak sunulurken, bunu izleyen yüzyıllara gerileme niteliği yakıştırıldığını ifade eder (2008: 104). Arel’in, “*Prestij mimarisi yerini dekor mimarisine bırakmıştır.*” ifadesi, geç dönemlerdeki bu değerlendirmenin dayanağına işaret etmektedir (1975: 36). Ancak 18. yüzyılda saray çevresinde başlayan ve sonrasında kamu yapılarında da kendisine yer bulan Batı Avrupa kökenli biçimler, Saner’in ifadesiyle, kısa ömürlü bir modanın, hoşluk yaratma kaygısının üstünde benimsenmiş ve imparatorluk sanat dili içinde yer almıştır (2008: 104).

Bir yozlaşma ve gerileme olarak kabul edilen bu yüzyılın örnekleri ele alındığında, aslında Osmanlı’nın, zevkine hitap etmeyen, oturmuş mimari kurallarıyla örtüşmeyen biçim dillerini almadığı, benimseyip kullandıklarında ise uygularken de kendine uygun bir biçimde yorumladığı gözlemlenmiştir (Saner, 2008). Laleli Camisi’nde dört başlık altında karşılaştırmalı olarak incelenen klasik sonrası etkilerde de bu özellik geçerlidir.

5.1 Sütun ve Pilasterler

5.1.1 Sütunlar

18. yüzyılda Osmanlı mimarisindeki değişim, sütuna ilişkin elemanlarda da açık biçimde izlenebilir. Geleneksel mukarnaslı ve Türk üçgenli (baklavalı) sütun başlıklarının kullanımı, Nuruosmaniye Camisi tasarımındaki yeni yaklaşımların ardından çok büyük oranda bırakılmıştır.

Yüzyılın ilk yarısında klasik Osmanlı sütun başlığı olarak adlandırılabilen mukarnaslı ile baklavalı başlıklar kullanılmaya devam etmiştir. 1740lı yıllarda kullanılmaya başlayan akanthus yaprağı motifi tek başına görülebildiği gibi, bir ya da birden fazla motifle uygulanmıştır. Madalyon motifi, istiridye motifi, boncuk dizisi motifi, yumurta frizi bezemesi, yiv ve volüt gibi motiflerin kullanımı ile birlikte akanthus yapraklı sütun başlıklarının örnekleri gelişmiştir (Önel, 1996: 61). Bunların dışında bezemesiz sütun başlıkları da bulunmaktadır (Önel, 1996: 62).

Avrupa mimarlığına ait öğelerin, Laleli Camisi'nde özellikle sütun düzenlemelerindeki kullanımı, yüzyıldaki değişim süreci içinde yeni olanın nasıl karşılandığı ve değerlendirildiği konusunda önemli fikirler verir.

Laleli Camisi'nin kubbesi, ikisi giriş bölümünde serbest, diğerleri duvarlara entegre olmak üzere toplam sekiz adet sütun görünümünde ayakla taşınmaktadır. Taşıyıcılar, dış bükey, iç bükey kıvrımlarla ve profillerle şekillenmiş kaideleri üzerinde yükselmektedir (Şekil E.1). Kaideler, dış bükey ve iç bükey profillerle oluşmuş bir alt bölüm, düz, bezemesiz devam eden yüksekçe bir orta bölüm ile yine iç bükey-dış bükey profillerle oluşmuş bir üst bölümden oluşmaktadır. Bu kaide biçimlenişi, üst ve orta bölüm arasında uzanan yüksekçe bezemesiz orta bölümüyle daha çok, Roma ve onun izleyicisi olan Rönesans mimarlığının ögesi *pedestalleri*⁷ çağrıştırmaktadır. Ana taşıyıcı kaideler silindirik gövdeye sahip olmaları nedeniyle, prizmatik gövdeye sahip pedestallerden ayrılır.

⁷ **Piedestal (Pedestal):** Sütunun başlıca bölümleri kaide, gövde ve başlıktır. Sütunun oturduğu yüksek kaide (pedestal) ise düzenlerin temel bir ögesi değildir, ancak Serlio'dan başlamak üzere kuramcılarının yapıtlarında yer tutmaktadır (Summerson, 2005: 131).

Taşıyıcı sütunların başlıkları, sütunu çerçeveleyen profilli bilezikten sonra iç bükey bir alt kısım ile başlar, sonrasında bir *torus*⁸ devam eder. Bu bölüm üzerinde, kemerlerin oturduğu köşelerde kıvrımlı yaprak motifleri bulunmaktadır. Duvara entegre sütunlarda üç, cami girişinde serbest konumlanmış olan taşıyıcıların başlıklarında dört adet yaprak motifi bulunmaktadır. Torusun dış bükey yüzeyinde elips şeklinde bezemeler bulunmaktadır. İç bükey bir profilden sonra abakus bu düzenlemenin üzerine yerleşir (Şekil E.2). Kemerler de bu düzenlemenin üzerine oturur.

Mahfilleri taşıyan on iki mermer sütun, kare planlı, profilli, yüksek kaideler üzerinde yükselmektedir (Şekil E.3). Ana taşıyıcı sütun kaideleri için kullanılan “yüksek kaide” (*pedestal*) tanımı burada tam olarak karşılığını bulmaktadır. Prizmatik bir gövde, hareketli ve profilli bir alt bölüm, yüksekçe bezemesiz uzanan bir orta bölüm ve hareketli üst bölümüyle mahfil kaideleri tam bir *pedestal* gibi biçimlenmiştir. Roma’da ya da Rönesans’ta olsun, Avrupa mimarlığında *pedestalin* görevi, “düzen” içindeki sütun kaidesinin oturduğu ikincil bir kaidedir. Mahfil kaidelerinde, sütunun Avrupa mimarlığı’ndaki “düzen” tanımının içinde yer alan bir “sütun kaidesi” yoktur. Sütunun gövdesi, yüksek kaideye profilli bir metal bilezik aracılığıyla oturur. Kaide, biçimsel olarak Avrupa mimarlığının üslubunu taşımakla birlikte, işlevsel olarak farklılaşmıştır. Sütunu saran profilli bir bilezikten sonra profilli dış bükey bir boyun kısmının ardından yivlendirilmiş iç bükey bir kısım bulunur. Sonrasında yumurta frizi ile bezenmiş torus gelir. Torusun üzerinde dört köşede dışa doğru yönelen kıvrımlı yaprak motifi bulunur. Bu düzenin üzerine iç bükey ve dış bükey hareketle abakus oturur (Şekil E.4).

Mihrabın iki yanında da birer mermer sütun bulunmaktadır. Cami giriş kapısı ile her iki yanındaki sütunlu kompozisyon (Şekil E.5), aynı eksen üzerinde cami iç mekanının son noktasında mihrap ve yanındaki iki sütunla tekrarlanır (Şekil E.6). Sütun başlığı, mahfil sütunlarına ait başlığın bir çeşitlemesi gibidir (Şekil E.7). Sütunu saran profilli bir bilezikten sonra profilli dış bükey bir parçanın ardından

⁸ **Torus:** Sütun kaidesinde yarım daire ölçüsünde profil veren dış bükey silmedir (Summerson, 2005: 135). Bu çeşit bir silme bir sütun başlığında *ekhinusa* (ya da *ovolo*) denk gelmektedir. *Echinus* ise, genellikle dairenin dörtte biri ölçüsünde profil veren dış bükey silmedir (Summerson, 2005: 133). Laleli Camisi’nin sütun başlıklarında bu silmenin *ekhinus* yerine *torus* olarak adlandırılmasının nedeni, bu başlık tasarımlarının, aslında Batı mimarlığında Gotik ya da Romanesk dönemlere ait sütun kaidelerinin ters çevrilip kullanılmasıyla oluşturulmasında yatmaktadır.

yivlendirilmiş iç bükey bir kısım bulunur. Köşelerde iki adet yaprak motifi iç bükey kısmın üzerinden başlar ve yumurta frizi ile bezenmiş torusu sarar. Yaprakların üzerinde elips şeklinde birer bezeme vardır. Birinci pencere düzeninin üzerinde bulunan mermer korniş, burada başlıkların üzerinden de geçer ve başlıkların abakusunu oluşturur. Bu biçimleniş, Roma-Rönesans kökenli bir düzenlemedir ve örnek olarak zafer taklarında görülmektedir. Bu düzenden sonra, sütunların üzerinde iki adet mermer tepelik bulunmaktadır.

Hünkar mahfilinde bulunan ahşap kafes beş adet sütun ile taşınmaktadır (Şekil E.8). Kaide profilli bir ayak üzerinde yükselir. Kaideler arasında bulunan mermer parapetin profiline uygun olarak kaidenin üst noktası biçimlenir. Profilli bir bilezik ile sütun buraya oturur ve ahşap kafesin geometrik deseni boyunca devam eder. Kafesin yaprak motifleri ile birlikte sütun başlığı başlar. Sütunu saran bilezikten sonra yivlendirilmiş iç bükey kısım gelir. Dört köşeden yukarı yönde kıvrımlı yaprak motifleri torusu sarar. Bu dört yaprak motifi arası, torusu ters yönde saran ortası elipsle bezenmiş dört yaprak motifi ile değerlendirilmiştir (Şekil E.9).

Minber üzerinde de iki ayrı sütun kompozisyonu bulunur. Biri minbere çıkış bölümünde, üzerinde bir yuvarlak kemerle bir tacı taşıyan sütunlar, diğeri de minberin en üst bölümünün üzerini örten yaldızlı külahı taşıyan sütunlardır (Şekil E.10-Şekil E.11). Bu bölümdeki sütunlar, bir bilezikle oturdukları minberin üzerinde kaidesiz bir şekilde yükselir. Sütunu saran bilezikten sonra sütun biraz daha devam eder. Dış bükey bir parçadan sonra yivlendirilmiş iç bükey kısım üzerinde, dört köşede yaprak motifi bulunur. Yaprak motifleri üzerinde bulundukları torusu sararak aşağıya doğru kıvrılır. Torus yüzeyinde yaprak motiflerinin arası üçlü yumurta frizi ile değerlendirilmiştir. Bu sütun başlığı mihrap ve mahfil sütunlarının farklı bir çeşidi gibidir.

Minber üzerindeki başka bir düzen, minbere çıkışın iki yanında bulunan sütunlardadır. Bu sütunlar profilli prizmatik bir kaide üzerine profilli bir bilezik ile oturur (Şekil E.12). Üst noktada profilli bilezik sütunu sardıktan sonra sütun bir miktar daha devam eder. Dış bükey bir parçadan sonra yivlendirilmiş iç bükey kısım gelir. Bu düzenin üzerine dört köşede abakus oturur. Bu başlık torussuz ve yapraksız düzeniyle diğerlerinden ayrılır (Şekil E.13).

Cami iç mekanında bulunan sütunların başlıkları, birbirlerinin çeşitlemeleri gibi düşünülebilir. Sadece ana taşıyıcıların başlıklarında bulunmayan yumurta frizi diğerlerinde mevcut olmakla birlikte, iç bükey bir alt kısımla başlangıç ve köşelerden yaprak motifleri ile sarılmış torus bölümü tüm başlıklarda ortak özelliklerdir. Batı'ya ait öğelerin kullanılmaya başlandığı bu dönemde, bu özellikteki sütun başlıkları Avrupa mimarlığında tam karşılığını bulamamakta, özgün bir görünüm sergilemektedir. Saner, *“Bu görünümün arkasında ilk anda akla gelmeyecek bir dönüştürme yatmaktadır... Yapraklı Osmanlı sütun başlığı aslında Batı mimarlığında Romanesk-Gotik çağlarda uygulanan sütun kaidelerinin ‘baş yukarı’ çevrilmesiyle elde edilmiştir.”* şeklinde bu konu hakkında bir saptama yapmıştır (2005: 83). Bu da, dönemin tasarımcılarının, moda eğilimleri aynen kopya etmek yerine, kullanılacak elemanların gerçekte neyi temsil ettiğine dikkat ederek ve bunun Osmanlı mimarlık geleneğine uyumunu değerlendirerek çalıştıklarını açıklamaktadır.

5.1.2 Yarım sütun ve pilasterler

Klasik dönem Osmanlı mimarlığında sık rastlanmayan bir eleman olan pilaster, Avrupa ile etkileşimin başlangıcı olan 18. yüzyıl itibarıyla Osmanlı mimarlığına girmiş, değişimin en güçlü yapısı olarak kabul edilen Nuruosmaniye Külliyesi'ndeki kullanımıyla varlığını belirginleştirmiştir. Ögel, pilaster kullanımında çeşme ve sebil gibi ilk örneklerin yanı sıra Nuruosmaniye Külliyesi'ni bu anlamda bir dönüm noktası kabul eder (1996: 35).

Yarım sütunlar, klasik dönemde de kullanılan elemanlardır. Topkapı Sarayı 3. Ahmet Kütüphanesi'nin kemer dizisi ile Sultanahmet Camisi'nde iç mekandaki galerileri taşıyan kemer dizisinin son elemanı olarak yer almaktadır. Sultanahmet Camisi ve Yeni Cami'nin dış yan sofalarında revak bitiminde yarım sütunlar bulunur. Yeni Cami'de iç avluda bulunan şadırvanın cephelerinde ve Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi'nde son cemaat yerini örten revakların tamamlayıcı bir öğesidir. Cami iç mekanında yine Üsküdar Mihrimah Camisi'nin ana kubbeyi taşıyan ayaklardan mekan içinde serbest duranlar dört kenarda yarım sütun şeklinde biçimlenmiştir. Kubbeyi taşıyan diğer iki ayak, giriş duvarı üzerinde, giriş kapısının sağında ve solunda olmak üzere duvarla bütünleşmiş ve yarım sütun şeklini almıştır. Fatih'teki Mehmed Ağa Camisi'nde de (1586) iç mekanda, taşıyıcılar duvarla bütünleşmiş,

yarım sütun şeklinde biçimlenmiştir. Bu örnekler dışında, klasik dönemde yarım sütunun kullanımına ait fazla uygulama bulunmamaktadır.

Cephe kompozisyonunda vazgeçilmez bir eleman haline gelen yarım sütun ve pilaster, döneminin mimari anlayışına uygun olarak Laleli Camisi'nde de hem dış hem de iç mekandaki yoğun kullanımıyla dikkat çeker.

Ordu Caddesi üzerindeki külliye giriş kapısında, büyük kemerin her iki yanında ve köşelerde pilasterler bulunmaktadır. Yandaki küçük çeşmelerde de kendine özgü bir düzen vardır. Yüksek kaidelere sahip pilasterler üzerinde, kaide yüksekliği kadar ikinci pilasterler yükselmekte ve bunlar mermer bir alınlığı taşımaktadır (Şekil E.14). Benzer düzene caminin çeşitli yerlerinde rastlanmaktadır. Pilasterler kapının iç yüzünde de kullanılmıştır. Cami avlusuna çıkan rampa üzerindeki, türbe bahçesine bakış sağlayan çeşmede de (Şekil E.15) genel tasarımda az kullanılmış olan yivli gövdelere sahip pilasterler görünmektedir. Hünkar rampasının kapısında, köşelerdeki pilasterlerde sırasıyla kaide, sütun gövdesi ve kaide yüksekliğinde ikinci sütun şeklinde bir "A-B-A" düzeni mevcuttur (Şekil E.16). Aynı düzen, rampanın yan cephesinde bulunan sütun dizisinin kaideleri, sütunlar ve sütunlar üzerinde kaidelerin yüksekliğinde pilasterlerle tekrarlanmaktadır (Şekil E.17).

Avlu dış cephelerinde ve caminin güneydoğu cephesi ile mihrap alanı cephelerinde, üç sıra pencere düzeni boyunca yükselen duvar ayakları da pilaster görünümündedir (Şekil E.18) ve bunlar her pencere sırasından sonra profilli yatay kornişlerle kesintiye uğramaktadır. Bu da cepheler üzerinde duvar ayağı/pilasterlerle sağlanan düşeylik etkisini dengelemektedir. Kubbe ve trompların kasnaklarındaki destekleyici duvar parçaları da birer pilaster gibi tasarlanmış, üzerlerindeki başlık benzeri profilli bitişlerle bu görsel etki güçlendirilmiştir.

Caminin güneybatı ve kuzeydoğu cephelerinde, almalı duvar örgüsü üzerinde aynı malzemeden pilasterler pencere dizileri arasında yükselmektedir. Bu elemanlar da aslında taşıyıcı işlevi olan duvar ayaklarıdır. Duvar yüzeyinden çıkıntı yapacak şekilde konumlandırılmış olmaları pilaster gibi görünmelerine neden olur. Yan cephelerin güneydoğu duvarı ile birleştiği köşelerde bulunan pilasterler, dış sofalar ile cami cephesini birleştiren "S-C" kıvrımlı payandalara dönüşmektedir (Şekil E.19). İki mimari öğenin bu şekilde bir akışkanlık içinde birbirine dönüşmesi Barok esinli bir vurgulama olarak değerlendirilebilir.

Avlu duvarlarında, revakların kubbe kemerleri, hem içeriye hem dışarıya doğru pilaster görünümüyle taşan duvar parçalarına oturmaktadır. Avlunun iç duvar yüzeyinde bu etkiye “pilaster başlıkları” da eşlik etmektedir. Revakların ön cephelerinde, kemerler arasında kalan yüzeyler de ana taşıyıcı sütunların üzerine oturur görünümde pilasterlerle değerlendirilmiştir. Avlu içinde adeta üst üste iki sütun dizisi oluşturulmuştur. Revakın üzerinde tüm avluyu dolaşan korniş, bu pilasterlerin başlıklarını oluşturarak devam eder (Şekil E.20). Avluda bulunan şadırvanın cepheleri de pilasterlerle değerlendirilmiştir (Şekil E.21). Ayrıca şadırvanın yüksek kaideler üzerinde yükselen sütunları üzerinde de, kemerlerin arasında pilasterler bulunmaktadır. Bunların gövdeleri sütunların kaidelerindeki gibi siyah taştandır ve yükseklikleri yaklaşık kaide yüksekliği kadardır (Şekil E.22). Bu düzen daha önce de değinilen “A-B-A” düzeninin bir diğer yansımasıdır.

Cümle kapısının iki yanında bulunan yüksek kaideli bitişik sütunların başlıkları üzerinde, mermerden kaide ve başlıklı, siyah taştan gövdeli birer pilaster bulunmaktadır. Bu pilasterlerin, sütunların kaidelerine eş yükseklikte olmasıyla yine “A-B-A” düzeni kendini göstermektedir. Kapının üzerinde, mermer alınlığı taşır görünümde, yivlendirilmiş iki küçük pilaster bulunmaktadır (Şekil E.23).

İç mekanda pilasterin çeşitli ölçülerde ve zenginlikte tasarıma katıldığı görülmektedir. Esas sistem içinde, duvara yarıya kadar gömülü ana taşıyıcıların sol ya da sağ yanlarında olmak üzere iç bükey pilasterler kullanılmıştır. Ancak pilasterlerin ana taşıyıcıların sadece tek bir tarafında bulunması nedeniyle bu düzende kurallı bir pilaster demetinden söz edilemez. Esas sütunların başlıkları hizasında tüm iç mekanı dolaşan profil, bu iç bükey pilasterlerin başlıklarını da oluşturarak mekanı sarmaktadır. Esas sütuna (yarım sütuna) sadece bir tarafta pilasterin eşlik etmesine rağmen bu kompozisyon Barok’un “çoğaltmacı” tavrına uymaktadır.

Mihrap alanının iki yanındaki köşelerde konumlanmış olan taşıyıcıların her iki yanında da iç bükey pilasterler mevcuttur. Hepsinin malzemesi ana taşıyıcılarda olduğu gibi Marmara mermeridir. Taşıyıcı sütunların arasında bulunan dairesel pencerelerin üzerinden geçen kemerler de sütun/pilaster görünümlü konsollara oturur (Şekil E.24).

Trompların örttüğü alanlarda, dairesel pencerelerin üzerinde bulunan kemerler sağ ve solda iki adet pilastere dayanmaktadır. Pencerenin altından geçen mermer profil kısmen bu pilasterin başlığına dönüşür. Birinci pencere düzeninin üzerinden geçen ve tüm iç mekanı saran profilli korniş, pilasterin başlığını da oluşturarak devam eder (Şekil E.25).

Mahfil bölümlerini örten kubbeleri taşıyan kemerlerin oturduğu ayaklar, yarıya kadar duvara gömülü olmalarından ötürü pilaster izlenimi yaratır. Bu taşıyıcının her iki yanında, başlıkları ve kaideleriyle birlikte siyah taştan pilasterler mevcuttur (Şekil E.26). Mahfil bölümlerinde, ortadaki yanlarda bulunanlara nispeten daha büyük boyutlu ve kesitli olan üçlü pilaster grupları mevcuttur.

Mahfil katında, renkli panoların bulunduğu duvarda da siyah renkli taştan pilasterler bulunmaktadır. Panoların üzerinden dolaşan profil, pilasterin başlığını oluşturarak devam ederken, alt kısımda bulunan mermer bant üzerinde de pilasterin kaidesi belirginleşir.

Mihrap alanındaki, yarım kubbenin kemeri, köşelerde üst üste gelen iki sütuncuk/pilaster üzerine oturmaktadır⁹. Mihrap nişinde, serpantin breşi ile değerlendirilen kısımda, pilastervari kare kesitli çıkıntılar vardır. Dikkatli bakıldığında niş içinde devam eden mermer profillerin bu pilasterlerin sütun ve kaidelerini de oluşturduğu görülmektedir (Şekil E.27- Şekil E.28).

İç mekanda ana taşıyıcıların yanında bulunan iç bükey kesitlere sahip pilasterler ile külliye giriş kapısında köşelerde bulunan dış bükey kesitli olanlar dışında, cami cephelerinde ve külliyenin geri kalan bölümlerinde kullanılan pilasterler dörtgen kesitlidir. Mekandaki en etkili pilaster grubu, duvarla ilişkili ana taşıyıcılarla birlikte bulunan iç bükey pilasterlerdir. Bunlar üç sıra pencere boyunca, bezemesiz, yalın bir şekilde uzanan yarım sütunları, görsel olarak kuvvetlendirmiş ve kütlelerinin daha hissedilir olmasını sağlamıştır (Şekil E.29).

Mahfil bölümlerinde bulunan kare kesitli üçlü pilaster demetlerinde de aynı etki vardır. Mahfillerin üzerine karşılık gelen kubbelere ve yarım kubbeye ait kemerlerin oturduğu kare kesitli taşıyıcılar da, duvara gömülü biçimdedir. Her iki yanda bulunan

⁹ Nuruosmaniye'deki maniyerist pendantif sütuncuklarını hatırlatan bu öğeler için Ögel, "Selçuklu taş işçiliğinde rastlanan benzer tutumlara özenen, geleneksel olarak vurgulanması gereken bir yerde yenilik yaratmak isteyen bir davranış" yorumunu yapmaktadır (1992: 271).

pilasterler, taşıyıcı ayağı ön plana çıkarmıştır. Mahfil duvar yüzeylerinde, köşelerde ve trompların örttüğü duvar yüzeylerinde bulunan pilasterler daha az belirgin olup, yüzeydeki hareketlenmelere katkısı diğerlerine göre daha azdır.

Mihrap nişi yüzeyinde bulunan pilasterler de ilk anda fark edilememektedir. Dolayısıyla iç mekan etkisine doğrudan katkıları bulunmamaktadır. Ancak, iç mekanda kullanılan elemanların daha küçük ölçekli olarak burada da kullanılmış olması, tasarıma bütüncül bir anlayışın hakim olduğunu, başlı başına bir tasarım olan mihrap nişinde dahi genel yaklaşımdan vazgeçilmediğini gösterir.

Ögel, 18. yüzyıl Osmanlı camilerine özgü mihrap tasarımlarına dikkat çekmekte ve farklı bir yorum getirmektedir. Örneğin Nuruosmaniye mihrabında, iç bükey-dış bükey biçimlenme ile oluşmuş çok katlı ve kubbeli bir bina görüntüsünden bahseder. Niş ve kavsara bölümü alışılmış şekilde içerlektir. Kubbeli bina ikinci bir algılama ve okuma sonucu sezilmektedir (Ögel, 1998: 184). İkincil okuma sonucu oluşan aynı “algısal kubbeli yapı”ya Beylerbeyi, Eyüp Camileri’nde olduğu gibi Laleli Camisi’nde de rastlanmaktadır (Şekil E.30). Niş yüzeyindeki pilasterler de kavsara bölümündeki kubbeli binayı taşır görünümündedir.

Pilasterlerin, iç mekandaki kullanımlarıyla birlikte tüm külliye genelinde ele alınmaları, tasarımdaki bütüncüllüğü ve üslup birlikteliğini gösterebilmek adına kaçınılmaz bir yöntem olmuştur. Anıtsal külliye giriş kapısından mihrap nişine kadar her alanda kullanılmış olması, bu elemanın dönemin benimsenmiş ve yaygın dekorasyon ögesi olduğunu göstermektedir. Ögel’in belirttiği gibi, “...hiçbir taşıyıcı rolü olmadan yalnız kütle biçimleyici ve hareketlendirici olarak özellikle cephe düzenlemesinde egemen olan pilaster, 18. yüzyılda Osmanlı yapılarının bir parçası haline gelmiştir ve artık kalıcıdır...” (1991: 4). Laleli Camisi mekanlarındaki yoğun kullanım da bu benimsemeyi pekiştirmektedir. Yarım sütun ve pilasterlerin, iç mekanda her boyut ve ölçekteki kullanımı, sekizgen çardak ile belirlenen, kubbenin egemenliğindeki mekanın özüne aykırı kaçmamış, aksine tüm dekoru çoğaltmıştır. Gurlitt’in 20. yüzyıl başlarında fotoğrafladığı iç mekanda, kubbe kasnağı üzerinde aydınlık pencerelerinin arasında uzanan kalemişi sütunlar da, pilasterlerle zenginleştirilmiş dekorasyonu tamamlar niteliktedir.

5.2 “Dev düzen” ve Laleli Camisi’ndeki Yansıması

“Kolosal düzen” ya da “Dev düzen”, “zeminden veya alçak bir kaide bölümünün üzerinden başlayıp iki veya daha fazla kat boyunca yükselen bir sütun düzeni türü” olarak tanımlanır (Summerson, 2005: 78)¹⁰. Bu uygulamayla çok katlı bir binanın, görsel olarak fazla parçalanmadan büyük bir tapınağın ölçeğinde bir etki bırakması sağlanır. Bununla birlikte her kat, uygun boyutlarda ikincil bir düzen aracılığıyla kendi ölçeğinde de ifade edilmiş olur. İki ayrı ölçekteki mimari düzenlerin bu buluşması Michelangelo’nun getirdiği bir yeniliktir (Summerson, 2005: 78). Michelangelo’nun Roma’da Kapitol Tepesi’nde tasarladığı ikiz saraylardaki, iki kat boyunca uzanan Korint düzenindeki sütunlar (Şekil E.31) ile Roma’daki San Pietro’nun apsis cephelerinde yer alan yine Korint düzeninde otuz metre yüksekliğindeki pilasterler bu düzene örnektir (Summerson, 2005: 79). Sütunlar ile pilasterlerin, küçüklü büyüklü düzenler halinde birbirlerinin yanlarında ve içlerinde kullanıldığı dev düzen, Barok ve Maniyerist mimarinin karakteristik yönlerinden biridir (Kuban, 1954: 9).

Böyle bir uygulamayı Laleli Camisi’nin taşıyıcı sütunları da çağrıştırmaktadır. Laleli Camisi’nin kubbeyi taşıyan sekiz sütunundan dördü yan duvarlara yarıya kadar gömülü biçimde yerleşmiştir (Şekil E.32). Sütunlar, üç pencere sırası boyunca yükselir. Yuvarlak pencerelerin üst noktasına ulaşan başlıklarıyla sütunlar tamamlanır ve bu düzenin üzerinde kubbe kemerleri yükselir. Sütunların gövdesinde, birinci pencere sırasının üzerinden geçen ve tüm iç mekanı saran profilli korniş, ancak zayıf bir görsel kesinti yaratmaktadır. Sütun görünümündeki ayakların, yarıya yarıya duvara gömülü oluşundan kaynaklanan pilastervari etki ile sütunların üç pencere sırası boyunca neredeyse kesintisiz bir şekilde uzanması “dev düzen”i andıran bir kompozisyonu beraberinde getirir. Pencereler de bu düzen içinde ikincil ölçeği temsil etmektedir.

Laleli’nin dev düzeninin, Barok ve Maniyerist mimarlıkta uygulanmış örneklerle birebir örtüştüğü söylenemez. Summerson, bu düzeni tarif ederken, katlar boyunca uzanan devasa tek bir sütun dizisinin yanında her katta, o katın ölçeğine uygun ve o

¹⁰ Dev düzen, İng. *Giant order*, *Colossal order* ya da *Gigantic order* (Hasol, 1998: 66), Fra. *L’ordre colossal* (Hasol, 1998 : 66), İt. *Ordine gigante*, Alm. *Kolossalordnung* ya da *Große Ordnung* olarak adlandırılır.

kata özgü bir sütun düzeninin varlığını da belirtir. Buradaki en önemli buluşun, örneğin Kapitol saraylarında, iki katlı bir yapıya iki ayrı düzenin beraber hakim olması olarak açıklar (Summerson, 2005: 79). Camideki durum öncelikle bu yönüyle ayrılır. Avrupa'daki örneklerinde her kata özgü olan ikincil sütun düzenleri burada yoktur. Buradaki düzen, duvarlara kısmen gömülü iki sütun ve aradaki duvar yüzeyinde bulunan kompozisyonla beraber değerlendirildiğinde daha farklı bir durumla karşılaşılır. Pencerelelerin biçim farklılığı, duvar yüzeyini örten doğal taşların çeşitliliği, pencere sıraları arasında yatayda uzanan profilli kornişler ve yuvarlak pencerelelerin etraflarındaki kemer-konsol kompozisyonuyla her pencere sırası birbirinden belirgin bir biçimde ayrılır ve yatay bir kademelenme sağlanır. Dev düzendeki görsel “katlar” arasındaki düzen farklılığı Laleli’de bu şekilde sağlanır.

“Dev düzen” kompozisyonu Laleli iç mekanında esas olarak duvara gömülü taşıyıcı sütunlar ve aradaki duvar yüzeyinin oluşturduğu bölümde izlenmektedir. Ancak trompların örttüğü duvar yüzeylerinde de, bu kompozisyonu andıran bir düzenleme söz konusudur. Birinci ve ikinci sıradaki pencereleleri saran yüzey kompozisyonu köşelerde birer pilasterle biter. Kare kesitli bu pilasterlerin iki kat arasındaki malzemeleri de birbirinden farklıdır (Şekil E.33-Şekil E.34). Her kata özgü sütun düzeni oluşturma özelliği ile gerçek dev düzen burada uygulanmış gibidir. Ancak anlaşıldığı kadarıyla tam olarak aynı etkinin verilmesi öngörülmemiştir.

Summerson, dev düzeni yorumlamaya Kapitol sarayları ile devam eder ve bu yapıları yan kısımları sonradan duvarlarla kapatılan, üzerine pencereleler eklenen ve altında da açık bir kat bırakılan bir Roma tapınağına benzetir (2005: 79). Aynı düzenin uygulandığı başka yapılarda da aynı benzetme söz konusu olabilir. Ancak Laleli Camisi’ndeki durum bu yönüyle de Avrupalı örneklerinden ayrılır. Tapınak mimarlığına ait sütun düzenleri ve öğeleri burada kullanılmamıştır. Sütunlar Batı örneklerinde olduğu gibi üzerlerinde bir arşitravı ve onu izleyen friz ve korniş sırasını taşımazlar. Kubbeyi taşıyan kemerler başlıklara aracısız bir şekilde oturur. Osmanlı mimarlığının esas olarak antik çağdaki gibi bir kolon-kiriş sistemine dayanmaması, Laleli Camisi’ndeki durumun gerçek bir “dev düzen” olmamasını açıklayan bir diğer faktördür. Ayrıca Laleli’deki “dev düzen”de, sütun kaideleri de sütunların yüksek gövdesine uygun boyutta olmaktan uzaktır; fazla alçak kalmaktadır.

Ögel, sütun şeklindeki desteklerin incelik uzamasını maniyerist bir abartma olarak yorumlarken (1988: 568), Kuban da, Laleli’ de, sütunların kısmen gömme oluşunu Barok etkisine dayandırır (1954: 31). Ancak sütunların bu özelliği tek başına Barok bir unsur olarak kabul edilemez. Klasik dönem yapılarından 1586 tarihli Mehmed Ağa Camisi’nde de (Şekil E.35) taşıyıcılar sütun görünümündedir ve duvara entegre biçimde iki pencere sırası boyunca uzanmaktadır. Bu durum da Avrupa etkisi olarak bahsettiğimiz “dev düzen” uygulamasını anımsatır. Mimar Sinan’ın Üsküdar’daki 1548 tarihli Mihrimah Sultan Camisi’nde de benzer bir durum vardır. Ana kubbeyi taşıyan kemerler cami giriş ekseninde duvara entegre yarım sütunlara oturmaktadır. Ana ibadet alanı içinde bulunan iki ayak da yarım sütunlar şeklinde biçimlenmiştir. Bu sütunlar bezemesiz bir şekilde taşıyıcı kemerlere kadar uzanırlar (Şekil E.36). Ancak Laleli’deki en büyük fark, duvar yüzeyindeki belirgin yatay kademelenme ve sütunların bunları aşarak yükselmesidir. İç mekandaki bu yatay katmanlaşma ve onu dik yönde belirgin bir şekilde kesen düşeylik ile Barok-Maniyerist çağrışımlı bir uygulama ortaya çıkmıştır. Aslanapa, *Türk Sanatı*’nda Laleli Camisi için, yapının dış mekanda (Şekil E.37) kuvvetli kornişlerle kesilmesi nedeniyle basamaklı olarak yukarı doğru geliştiğini ve bu durumun da ahenkli bir yükselme etkisini engellediğini belirtir (1993: 278). Dönemin başlıca tasarım kaygılarından biri olduğu düşünülen bu “yükseklik hissi”, iç mekanda kendine özgü bir “dev düzen” ile sağlanmıştır.

Duvar yüzeyinde pencere sıraları boyunca kesintisiz bir şekilde uzanan sütunlar yükseklik hissini yaratırken, her pencere sırasının kornişlerle ve kendilerine ait tasarım biçimleriyle birbirlerinden ayrılması görsel bir katmanlaşma getirmektedir. Klasik döneme ait bir tasarım anlayışı olan bezeme ile kuvvetlendirilmiş strüktürel katmanlaşma burada kendini görsel bir kademelenmeye bırakmaktadır. Bu kademelenme yaratan öğelerden biri olan, birinci ve ikinci pencere sırası arasında uzanan korniş aynı zamanda bir oran durumu yaratmaktadır. Birinci pencere sırasının ikinciye oranla daha alçak olduğu bu durum, Michelangelo tarafından tasarlanan Floransa’daki Laurenziana Kitaplığı’nın (1525-1534) giriş holündeki kompozisyonu hatırlatır. Burada da bir korniş duvar yüzeyini yatayda ikiye bölmektedir; ve “sütunları taşıyan kornişler”in bulunduğu alt sıra, ikili sütunların uzandığı ikinci sıraya göre daha alçaktır (Şekil E.38). Bakır, bu durumun Rönesans’ın denge unsurunu yıkar nitelikte olduğunu belirtir (1995; s. 21). “Taşıyan” alt bölüm, “taşınan” üst bölümden daha alçaktır. Korniş-sütun ilişkisi olmasa da, alt-üst

arasındaki Barok-Maniyerist görsel yanılgı ve aldatmaca Laleli’de de kısmen mevcuttur.

Bütün özellikleri tek tek ele alındığında “Dev düzen” kompozisyonunun birebir uygulanmadığı söylenebilir. Özelliklerin bir kısmı korunmuş, bir kısmı Osmanlı mimarlığı ile kaynaşarak dönüşmüştür. Bu da Laleli’deki özgün durumu ortaya çıkarmıştır.

Tüm bu saptamaların dışında, minberin alt kısmında bulunan küçük revakta bir ayrıntı dikkati çekmektedir (Şekil E.41). Revak kemerleri her iki yanda iki sütuncuk üzerine oturur görünümündedir. Bu sütunlar profilli bir zemin üzerinde yükselir. Kemerin üstünde dişli friz ile bezenmiş arşitrav benzeri bir eleman uzanır. Her kemer boşluğunun arasında, tüm bu düzeni zeminden arşitrava kadar geçen pilasterler bulunmaktadır. Pilasterlerin kaidesi, küçük sütunların üzerine oturduğu zemin yüksekliğindedir. Pilasterin gövdesi kemer düzeni boyunca uzanır. Başlığı da arşitrav yüksekliği kadardır. Pilaster düzenlerinin arasında uzanan bu revak sistemi, minyatür bir “dev düzen” çağrışımı yapmaktadır. Batılı anlamdaki ya da Laleli’nin kendine özgü “dev düzen”inden farklı olarak, burada büyük bir pilaster düzeninin içinde, ikinci bir küçük sütuncuk düzeni mevcuttur. Ancak büyük pilaster düzeninin, minber zemininde oluşmuş, zemini, sütun-kemer sistemi, arşitravı bulunan bu küçük yapısal düzeni olduğundan büyük/yüksek gösterme eğilimine sahip olması, Laleli Camisi’nde ikinci bir “kendine özgü dev düzen”in varlığını göstermektedir. Buradaki durum, Laleli’deki ilk saptamadan farklı olarak, iç mekan algısına ve dekoruna doğrudan katkıda bulunmasa da, üslup bütünlüğünün korunduğunu göstermesi açısından önemli bir ayrıntıdır.

5.3 Kemer ve Konsol Biçimleri

Kemer ve konsol, yük taşıyıcılıklarıyla mimari açıdan ortak özelliğe sahiptir. Ayrıca 18. yüzyıl Osmanlı mimarlığındaki Batı etkili değişimlerin yansıdığı önemli yapı parçalarıdır. Bu dönemde, kemerler ve konsollar, taşıma özelliklerinin yanında dekoratif ifade de kazanmıştır. Bu sebeple bu iki eleman bir arada ele alınmıştır.

5.3.1 Kemerler

Kemerin strüktürel görevi altındaki mekan parçasını boşaltmaktır. Bu yüzden kemer ve onun gelişmesi olan örtü sistemleri büyük mekan yapılarına yol açmıştır (Batur,

1974: 45). Kemer, bütün kemerli sistemlerde olduğu gibi Osmanlı baldakeninin de doğurucu elamanıdır; Osmanlı camilerinin küçük veya büyük, hemen hemen hepsinde askı kemerleri iki merkezli ve sivridir (Batur, 1974: 166). Biçimsel olarak ele alındığında kemer, tarihi stillerde, stili belirleyen en önemli mimari eleman olmuştur (Batur, 1974: 46). İşlevsellikten doğan bu kemer biçimi, klasik Osmanlı mimarlığının üslubunu belirleyen yapısal elemanlardan biridir. Kubbeyi taşıyan sivri kemerler dışında, Laleli Camisi’nde Batı etkili kemer biçimleri hakim olmuş ve esas olarak bunlar caminin karakterini/üslubunu oluşturmuştur.

Camide klasik gelenekten ayrılan iki çeşit kemer biçimi ile karşılaşmaktadır. Bunlardan ilki birbirini izleyen eğrisel hatlara sahip kemer biçimidir. Caminin esas mekanında en belirgin olarak pencerelerde görülür (Şekil E.39). Pencere kemeri dışa doğru bir hareketten sonra iç bükey kıvrımlar yaparak pencere boşluğunun iki yanına oturur. Tasarım yapının dışına da aynen yansımıştır. Bu kemer biçimi, tromp ve yarım kubbe içlerindeki ile kasnak bölümündeki pencerelerde de aynıdır. Bu tür kemerlerde, kemer açıklığının hem içinde hem de dışında bulunan merkezler esas alınarak kemer yayları oluşturulmuştur.

Pencere kemerindeki biçimleniş, hünkar mahfilinde duvar yüzeyinde bulunan nişe de sadece oranları değişerek aynen yansımıştır (Şekil E.40). Benzer biçimlenme, minber kaidesinde bulunan kemer dizisinde de görülür (Şekil E.41). Kemer dışa doğru bir hareket yapıp, sonrasında iç bükey bir hareketle yanlarda bulunan, başlıkları kemerlere doğru uzamış görünümlü sütuncuklara oturur. “S” ve “C” kıvrımlara sahip kemerlere, mihrap nişi içindeki doğal taştan kompozisyonda da rastlanmaktadır (Şekil E.42). Birkaç kez tekrarlanan dış ve iç bükey hareketler kemer biçimini belirler. Bu kemerlerde esas, üstteki yayın merkezinin aşağıda, yanlardaki yayların merkezinin ise kemerin dışında olmasıdır.

Minber baldakeninin kemerleri de dışa doğru bir hareket yapar ve sonrasında iç bükey hareketlerle iki yana oturur (Şekil E.43). Kemer yayı diğer örneklerle göre daha geniştir.

Birbirlerinin çeşitlemeleri olan bu kemer biçimleri, Nuruosmaniye Camisi’nin iç bükey ve dış bükey hareketlerle tasarlanmış kemerlerini hatırlatır. Ancak Laleli’dekiler daha sade bir görünüm çizer. Kuban Laleli Camisi için, “*ne pencere kemerleri ne de profiller burada Nuruosmaniye’deki gibi zengin değildir.*”

yorumunu yapmaktadır (1954: 30). Nuruosmaniye'deki üst kat pencere kemerleri ile mihrap alanı yarım kubbesinin kasnak bölümündeki pencerelerin biçimlenişi -oranlar farklı olmakla birlikte- Laleli Camisi'ndekiler ile aynıdır. Bunun yanı sıra sütun başlıklarında karşımıza çıkan Batı sanatından uyarılama eğilimi kemer biçimleri için de söylenebilir. İç bükey ve dış bükey hareketlenmeler dönemin Batı mimarlığının ve küçük sanatlarının biçimsel karakteristiklerindendir. Laleli'deki bu hareketli kemer biçimine, örneğin Avrupa sanatında, resim çerçevelerinde, yine mimari bağlamda rastlamak mümkündür (Şekil E.44). Saner'in belirttiği gibi, *“plandan detaya kadar her türlü mimari konu, dönüştürme nesnesi olmuştur. Dönüştürme sırasında yeni biçimler bazen kendi mimari bağamları içinde bırakılmış, bazen de özgün bağamlarının dışına çıkarılmıştır.”* (2005: 84). Bu da Laleli'deki kemer biçimlenmelerinde, bu tasarım anlayışının benimsenmiş olabileceği hakkında fikir verir.

İkinci pencere dizisinin üzerinden geçerek mekanı dolaşan profilli kornişte de kemer biçimlenişine paralel bir tasarım vardır. Bu korniş mihrap alanındaki duvar yüzeylerinde ve mihrap duvarında, pencerelerin etrafını sarar (Şekil E.45); pencerenin iki yanından dikey biçimde yukarı doğru uzanan korniş iç bükey hareketler yapar ve kemerle birleşerek, kıvrımlı bir kemer oluşturur.

Camide karşılaşılan bir diğer kemer türü de yarım daire biçimli kemerlerdir. Bu kemerler yuvarlak pencerelerin üzerinde, cami yan duvarlarında ve trompların örttüğü duvar yüzeylerinde, yüzeyde çıkıntı yapar durumda görülmektedir (Şekil E.46). Kemerler yan duvarlarda, sütun görünümlü konsollar üzerine oturur. Trompların örttüğü duvarlarda ise, köşelerdeki pilasterler üzerine oturur görünümündedir. Mahfil sütunlarının üzerinde uzanan kemerler de yarım daire biçimlidir (Şekil E.47). Minber üzerinde, minber basamaklarının başladığı noktada bulunun sütunlar üzerinde de yarım daire bir kemer yükselir (Şekil E.48).

Bu örneklerin dışında, kapılar da yarım daire kemerle biçimlenmiştir. Cami giriş kapısı, hünkar mahfiline giriş kapısı (Şekil E.49) ve yan sofalara geçiş kapısı (Şekil E.50) benzer niteliktedir. Mahfillere çıkan merdivenlerin mahfile ulaştığı noktada bulunan geçişler de yarım daire kemerlidir (Şekil E.51). Kemerler diğerlerinden farklı olarak profillidir ve bu profiller, kemerlerin oturduğu noktalardan aşağıya doğru devam eder.

Dekoratif anlam taşıyan tüm kemerlerde Batı sanatının biçimleri tercih edilmiş, ana taşıyıcı kemerlerde ise klasik Osmanlı inşaat birikimi ve alışkanlığı sürdürülmüştür.

5.3.2 Konsollar

Duvara entegre taşıyıcıların arasında bulunan yuvarlak pencerelerin üzerinde uzanan kemerler, ortada ve iki yanda konsol elemanlara oturmaktadır. Ortadaki konsol bütün bir elemanken, her iki yandakiler yarım bir şekilde sütuna dayanır. Kare kesitli bu konsollar profilli bir başlığa sahip olmaları nedeniyle pilaster görünümü de sergilemektedir. Yuvarlak pencere dizisinin altından geçen profilli korniş konsolun üzerinden geçip devam ederken bir anlamda konsolun kaidesini oluşturmaktadır. Bu bölümün de altında, bir dış bükey ve bir iç bükey hareketin sonunda bir nevi boğum yaparak konsol biçimlenir (Şekil E.52).

Mihrap nişinde de üçlü yaprak demetlerinden oluşan kavsara bölümünü taşır görünümde yedisi tam, ikisi yarım olmak üzere dokuz adet konsol bulunmaktadır (Şekil E.53).

Küllüye giriş kapısından, cami içindekilere kadar, külliye içinde tüm kapıların kemerlerinin üzengilere oturduğu bölümlerde, iç ve dış bükey hareketlerle biçimlenen ve ucunda bir yaprak motifi olan püsküller bulunmaktadır. Akant yaprağı ile bütünleşik püskül motifi Fransız rokocosunda sık kullanılan bir motiftir (Kanlıçay, 2010: 69). Püsküllere, yüzey dekorasyon elemanı olarak özellikle çeşme ve sebillerde, 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra sıkça rastlanır. Püskül her zaman aşağı sarkar vaziyette değil, Batılı örneklerin kullanımına benzer şekilde, aynı zamanda yukarı, sağa veya sola bakar konumda da kullanılmıştır (Kanlıçay, 2010: 69). Laleli'deki püsküller, aşağı sarkar vaziyettedir. Kemerler bu bezeme elemanlarının üzerine oturur gibidir. Bir anlamda kemerleri görsel açıdan bu elemanlar taşımaktadır. Bu bezemeler iç mekanda duvar yüzeyindeki konsolların alt kısımlarına benzerlik göstermekle birlikte çeşitlilik içindedir (Şekil E.54-Şekil E.55). 18. yüzyılın ilerleyen zamanlarında sıkça kullanılan bir yüzey bezeme elemanı haline gelen püskülün, Laleli Camisi'ndeki kullanımı da aynı amaç doğrultusundadır.

Bu örneklerde konsol, taşıyıcı bir eleman olmaktan öte görsel bir elemandır. Üzerinde uzanan mimari elemanları, kemerleri taşır görünürler ancak statik olarak bir katkıları yoktur. Dönemin tasarım anlayışı çerçevesinde, mimari elemanları ana

bağlamlarından koparıp, yüzey hareketi ve görsel algıda farklılık yaratma gibi amaçlarda kullanmak bu tür konsollar için de geçerlidir.

Özetle, Nuruosmaniye ile başlayan ve yüzyılın Osmanlı mimarlığının biçim dilini oluşturan öğelerden biri olan “S-C” kıvrımlı hareketli kemerlerin kullanımı Laleli Camisi ile devam etmektedir. İç bükey bir hareketi dışa doğru yatay düz bir hareketle sürdüren ve dış bükey bir hareketle kapanan kemer eğrisinin, Laleli Camisi ile ortaya çıkmış olmasa da farklı bölümlerde ve elemanlardaki kullanımıyla Laleli’ye özgü olduğu söylenebilir. Klasik dönemdeki sivri kemerin yerini alan bir diğer biçim de tam yarım daire kemerdur. Bu kemer biçimi Batı mimarlığında, 18. yüzyıldan önce Romanesk dönemde ya da Rönesans döneminde, gerek cephelerde görsel bir eleman olarak, gerekse taşıyıcı bir eleman olarak kullanılmıştır. Uygulamanın kaynağı bu bağlamda antik Roma mimarlığıdır. Bu da Laleli Camisi’nin tasarım aşamasında, sadece döneminin Batılı örneklerinden yararlanılmadığını, aynı zamanda Batı’nın tüm geçmiş mimarisine ait çeşitli elemanların da dikkate alındığını göstermektedir.

Konsollar da tıpkı pilasterlerde olduğu gibi, taşıyıcılık özellikleri bir kenara bırakılarak duvar yüzeylerini hareketlendirmeye yarayan elemanlar haline gelmiştir. Üzerlerinde bulunan elemanları taşır gibi konumlarıyla da görsel bir aldatmacaya sebep olmaktadır. Tüm bu özellikler bir araya geldiğinde Laleli Camisi döneminin tasarım anlayışını yansıtan başlıca yapılardan biri olmaktadır.

5.4 Taş Kaplama

Erken ve klasik Osmanlı mimarlığında iç mekanların duvar yüzeylerinde farklı yoğunluklarda karşılaşılan çini kaplama, 18. yüzyılın ikinci yarısında yerini genellikle taş kaplama kompozisyonlarına bırakmıştır. Kubbeyi taşıyan kemerlerin altında tüm iç mekanı dolaşan kornişe kadar duvar yüzeylerinin mermerle kaplanması ile Nuruosmaniye Camisi bu yeniliğin ilk görüldüğü örnektir. III. Mustafa dönemi camisi olan Üsküdar Ayazma Camisi’nde de (1760) iç duvar yüzeylerinde taş kaplama ile karşılaşılr (Şekil E.56). Bu camide ilk sıra pencerelerin arasına etrafı kalemışı bezeme ile çerçevelenmiş siyah renkli doğal taş levhalar yerleştirilmiştir. Bu uygulamaların yanında, taş kullanımının tasarımsal farkı ve yoğunluğu, dönemin camileri arasında Laleli Camisi’ni ayırt edici bir yere taşır.

Anadolu’da renkli taşlar, Beylikler devrinde ve Anadolu Selçuklularında mimari unsurları gölgeleyecek çeşitte ve sayıda kullanılmamıştır. Genellikle yapıların portallerinde veya pencere çerçevelerinde onları dıştan belirtecek şekilde yer almıştır. Osmanlı mimarisinde ise kullanılan taşlar malzeme bolluğuna, imkan fazlalılığına rağmen belirli ölçüleri aşmamıştır. Yapıları taşlarla renklendirme fazla göz alıcı ve mimari bütünlüğü yok edici değildir (Çakmakoglu, 1983: 3).

Cami iç mekanının taş kaplama ile değerlendirildiği klasik ve klasik öncesi döneme ait birkaç örnek mevcuttur. 1378-1391 tarihli İznik Yeşil Cami bunlardan biridir. İç mekan duvar yüzeyleri, ilk sıra pencere düzeninin üzerine çıkacak şekilde, iki sıra halinde, dikdörtgen levhalarla değerlendirilmiştir. Birkaç alan dışında yüzeyler, damarlı ya da düz beyaz mermerdendir. Levhaların yerleşiminde belirli bir kompozisyon ve kuraldan bahsetmek zordur. Bu yerleştirme ve kaplama düzeni/düzensizliği, taş kaplamaların burası için özel olarak tasarlanmış olması fikrinden çok, devşirme olduklarını düşündürmektedir. Levhalardaki yer yer simetrik desenler, Bizans kiliselerindeki iç mekan uygulamalarını hatırlatmakta, bu durum caminin levhalarının devşirme olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir.

Laleli’nin taş kaplamaların kompozisyon kurallarını hatırlatan klasik döneme ait asıl örnek Mimar Sinan’ın yapıları arasında geçen 1523/1524 tarihli Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi’nin, son cemaat yeri cepheleri ile iç mekandaki taş kaplama bezemeleridir (Şekil E.57-Şekil E.58). Koyu yeşil, mavi ya da kırmızı renkli dikdörtgen doğal taş levhalar iki sıra halinde dikey olarak üstüste, birinci sıra pencere düzeninin hizasına gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Etraflarında açık renkli ve koyu renkli iki sıra bordür bulunmaktadır. Aktuğ, Evliya Çelebi’nin külliye anlatırken, “*Merhum Mustafa Paşa, Mısır Valisi iken bu caminin mermer taşlarını Mısır’da usta mermercilere levha yaptırmıştır.*” ifadesinden yola çıkarak, levhaların Mısır’dan getirilmiş olabileceğini dile getirir (1989: 30). Ayrıca, pano düzeninin yapı boyutlarına tam uyması nedeniyle inşaatta Mısır’dan getirilmiş ustaların çalışmış olması ihtimali üzerinde de durur (Aktuğ, 1989: 30). Meinecke de, Osmanlı mimarlığında 10. yüzyıldan 16. yüzyılın başlarına kadar geçen sürede Memluk etkisine değinirken, Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi’nin mermer kaplamalarının Kahire’den getirildiğini ve burada yeniden kullanıldığını ifade eder (1996: 109). Gebze Çoban Mustafa Camisi için de, Memluk uslubundaki kaplamaların Kahire’den geldiğini belirtir (1996: 110). Osmanlı mimarlığındaki

genel Doğu etkilerine değinirken en büyük katkının Memluk Suriyesi'nden göç eden yapı ustalarıyla sağlandığını da ifade eder (1996: 92). Ancak Gebze'deki kaplamaların, konunun ustaları tarafından burada cami için özel olarak imal edildiği ya da Topkapı Sarayı'nda olduğu gibi hazır levhaların ikinci bir kullanımla camiye yerleştirildiği konusunda net bir ifade yoktur. Klasik dönemde cami iç mekanının bu şekilde değerlendirildiği başka bir örneğe rastlanmamaktadır. Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi, klasik Osmanlı'da önceliği ve ardılı olmayan özgün bir örnek olarak kalmıştır.

Camiler dışında, Topkapı Sarayı Revan Köşkü (1635), Bağdat Köşkü (1639) ile Hırka-i Saadet Dairesi'nin cephe kaplamaları da klasik Osmanlı'daki taş kullanımına ilişkin değinilmesi gereken örneklerdir. Revan Köşkü'ndeki durum, malzemelerin adeta rastgele bir araya gelişi ve çeşitliliği, levhaların devşirme elemanlar olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir (Şekil E.59). Hırka-i Saadet dairesinin cephesindeki düzen, Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi'ndeki kompozisyonu hatırlatır (Şekil E.60). Buradaki kaplamalar, tıpkı Gebze'de olduğu Mısır'dan getirilmiş hazır levhalardır (Meinecke, 1996: 109).

Ayasofya, Kariye ya da Kalenderhane gibi kilise kökenli İstanbul camilerinin iç duvar yüzeyleri de, doğal taş bantlarla ya da profillerle çerçeveli, doğal taş levhalarla kaplanmıştır (Şekil E.61). Yapıların tuğla ve taştan oluşan sistemleri, yapının dışında görünür kılınmıştır. Buna karşın iç mekanlar, pilasterlerle ve özellikle mermer kaplamalarla bezenmiştir. Bu çeşitli renk ve desende mermer kullanımı Bizans'ın üslubunu oluşturmaktadır (Ousterhout, 1999: 235). Örneğin Kariye'de olduğu gibi, etraflarını bir bantın çerçevelediği yatay dikdörtgen ya da kareye yakın doğal taş levhalar, örtü sistemine kadar birkaç sıra halinde dizilebilmektedir. Alt sıradan üst sıraya doğru levha yüzeyleri küçülmektedir. Duvar örgüsü elemanlarının zeminden örtüye kadar giderek küçülmesi durumu iç mekan dekorasyonunda karşılığını bulmuştur. Ancak bunun tam tersi durumlar da söz konusu olabilmektedir (Ousterhout, 1999: 238). Laleli'nin Bizans cephe tasarımına benzeyen özelliği, çeşitli renk ve desende doğal taş kullanımı ile büyük levhaların farklı taştan bir bantla çerçevelenmiş olmasıdır.

Taş kaplama geleneği Batı Mimarlığı'nda çeşitli dönemlerde uygulanmıştır. Rönesans mimarisinin geometrik biçim dili, oranları ve simetriyi gözetir tasarım anlayışı cephelerde de yansımaları bulur. Örneğin Floransa'daki San Miniato al

Monte (1443-1450) ve yine Floransa'daki 1470 tarihli Santa Maria Novella'nın cepheleri, çerçevenilmiş çeşitli geometrik biçimlerde taş levhalardan oluşan simetrik kompozisyonlara sahiptir (Şekil E.62-Şekil E.63). San Miniato al Monte'nin iç mekanında da aynı yaklaşım vardır ve yüzeylere genellikle siyah ve beyaz olmak üzere iki renk hakimdir (Şekil E.64). Venedik'teki 1489 tarihli Santa Maria dei Miracoli'nin dış cephelerinde, pilasterlerin arası, kemerlerin iç kısımları, yuvarlak pencerelerin etrafı doğal taşlarla değerlendirilmiştir. Geometri ve simetri burada da hakimdir. Dış cephedeki düzenleme ve tasarım anlayışı, malzeme ve renk farklılığıyla iç mekanda da devam etmektedir. Mekanı örten tonozu kadar tüm duvar yüzeyleri yine çerçevenilmiş doğal taşlarla kaplanmıştır (Şekil E.65-Şekil E.66).

Laleli Camisi'nde de, iç mekan duvar yüzeylerinde kubbeyi taşıyan kemerlerin başlangıcına kadar çeşitli doğal taştan¹¹ levhalar bulunmaktadır (Şekil E.67). Avrupa'daki örneklerle karşılaştırıldığında bu düzenlemenin oradaki örneklerle en yakın yönü, dikey yerleştirilmiş taş levhaların, başka renkte bir taş bantla çerçevenmesidir. Benzerlik gösteren bir diğer özellik de simetridir. Gerek ana mekanda, gerekse mihrap bölümünde karşılıklı duvar yüzeylerinin kompozisyonları simetriklerdir. Ayrıca, duvara entegre ana taşıyıcılar arasında kalan kompozisyonda ya da trompların örttüğü köşelerdeki duvar yüzeylerinde olduğu gibi bir duvar yüzeyi kendi içinde de simetriye sahiptir. Avrupa'da kiliselerdeki daha sonraki dönemlere ait -örneğin Roma'daki Il Gesù'nun (1584) iç mekanı- uygulamalarda doğal taşlarda ve kompozisyonlarda çeşitlenmelerle iç mekanlar daha da renklenmiştir (Şekil E.68). Laleli duvar yüzeyleri de, çeşitlilik ve renklilik ile özellikle Barok dönemin anlayışını yansıtmaya devam etmektedir.

İç cephelerdeki uygulamalar, büyüklük ve alan bakımından iç mekandaki algıya doğrudan ve birincil derecede katkıda bulunur. Ancak taş kullanımı cephelerdeki kaplamalarla sınırlı değildir. Mihrap nişinde alt kısım taş kaplama olmakla birlikte, kavsara bölümünde kakma tekniği ile oluşturulmuş bezemeler bulunmaktadır¹². Bezemelerde iki çeşit taş kullanılmıştır. Birinci koyu renkli taş bordür şeklindeyken, ikinci taş kalan boşluk içine yerleşir. Cephelerde taş levhaların bantlarla sarılması kompozisyonunun, minyatür olarak burada uygulandığı söylenebilir. Minber yüzeyi

¹¹ Taş cinsleri ile ilgili toplu bilgi, ekler bölümünde ayrıntılı biçimde yer almaktadır.

¹² Bu bölümde yer yer taş kayıpları bulunmaktadır. Kayıpların yaşandığı yerler, orijinal taşlara uygun renkte stükko ile değerlendirilmiştir.

de esas cephelerde kullanılan taşlarla kaplanmıştır. Zeminindeki kemerli bölüm, pilasterlerin yüzeyi kakma tekniği ile bezenmiştir. Minbere çıkış kemerini taşıyan sütunlar ile minber baldakenini taşıyan sütunların başlıkları üzerinde uzanan dörtgen kesitli taşıyıcıların yüzeyleri yivlidir ve kakma tekniği ile koyu renkli taşlarla bezenmiştir. Bu örneklerden yola çıkarak, mahfil bölümünün, minberin ve mihrap nişinin iki yanında bulunun yivli sütun başlıklarının da ilk tasarlandıkları zamanlarda kakma taşlarla bezenmiş oldukları, ancak zaman içinde taş kayıplarının yaşanarak bugünkü görünümelerini aldıkları düşünülebilir.

Nuruosmaniye Camisi örneğinde olduğu gibi, cami mekanlarını Avrupa kiliselerine benzetme çabası ile başlayan eğilim, Osmanlı yapılarının her bölümünde uygulanmaya başlanmış ve olasılıkla bu özellik Laleli'nin iç mekan tasarım anlayışına da yansımıştır. Klasik dönemdeki birkaç cami ve dış mekan uygulamaları dışında taş kaplama, Osmanlı'da sık rastlanılan bir yüzey değerlendirme formülü değildir. Bu örneklerdeki uygulamalar, Osmanlı'nın kendi mimari programı içinde geliştirdiği bir dekorasyon türü olmamakla birlikte, devşirme malzemelerin ya da elemanların tekrar kullanıma sokulmalarıyla elde edilmiştir. Bahsi geçen örneklerin öncesinde ya da sonrasında klasik Osmanlı mimarlığında bir benzeri bulunmamaktadır. Ancak bu veriler, Laleli'deki durumun Osmanlı literatüründe ilk olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Osmanlı, Bizans yapılarından ve iç mekan dekorasyon kurallarından haberdardır. Taşların ikinci ve farklı taş bantlarla çerçevelenmesi özelliği benzemekle birlikte, Laleli'deki durumu tamamiyle Bizans'a dayandırmak doğru değildir. Nuruosmaniye ile başlayan iç mekan duvar yüzeylerini doğal taş ile kaplama tüm bu geçmiş örneklere rağmen, malzeme çeşitliği ve kompozisyon kuralları açısından Batı etkilerinin neden olduğu bir durumdur. Ayazma Camisi'nden sonra Laleli Camisi ile devam eden bu özellik, Nusretiye Camisi ile de 19. yüzyıla taşınmıştır. Ancak Laleli'deki yoğun kullanıma benzer bir duruma rastlanmamaktadır. Caminin yüzey dekorasyonunda ya da dekor öğelerinde ayrıntıda, farklı renk, malzeme ve teknikte bu yoğun taş kullanımı, yapıyı döneminin camileri arasında ayırt edici bir konuma yerleştirdiği gibi, yapının, Batı etkisindeki uygulama yaklaşımına özel bir örnek olmasını sağlamıştır.

6. RENKLİ PANOLAR (*PIETRA DURA*)

Camide, mahfil katında iki ana taşıyıcı sütun arasına karşılık gelen duvar yüzeyinde bitkisel bezemeli kompozisyona sahip, üst üste yerleştirilmiş, *pietra dura* tekniğinde doğal taştan iki adet dikdörtgen pano bulunmaktadır (Şekil F.1-Şekil F.2). Neftçi'nin tezinde, bu panolarla ilgili herhangi bir belge bulunmamaktadır. Ancak benzer örneklerle karşılaştırmalı olarak incelendiğinde, Laleli'deki panoların da teknik olarak İtalyan kökenli olduğu ve diplomatik ilişkiler çerçevesinde hediye olarak gelmiş olabileceği ihtimali kuvvetlenmektedir. Benzer biçim ve teknikteki panolara klasik döneme ait birkaç yapıda rastlanmaktadır. Laleli'deki örnekler, uygulama alanı ve tekniği açısından, klasik dönem Osmanlı kuralları çerçevesinde değerlendirilebilir. Ancak öğelerin kendisi Avrupa kökenlidir. Elemanların bu ikili özelliği, onları ayrı bir başlık altında inceleme durumunu getirmektedir.

İtalyancada “sert taş” anlamına gelen “*Pietra Dura*” ya da çoğul ifadesiyle “*Pietre Dure*”, dekoratif amaçla, değerli, küçük renkli taşlardan kakma tekniği ile yapılan mozaik tasarımına verilen isimdir (Giusti, 2006a) (Şekil F.3). Bu teknikte, zemin oluşturan düz levha şeklinde bir taş üzerinde, reçine ve balmumundan oluşturulmuş bir tutkal aracılığıyla, tasarıma göre küçük taşlar bir araya getirilir. Birleşim ve yerleşim tamamlandıktan sonra yüzey düzgün hale getirilir ve parlatılır. Basit ya da küçük bir tasarımı tamamlamak birkaç hafta sürebilirken, daha karmaşık ve büyük tasarımları tamamlamak aylar hatta yıllar sürebilmektedir (Price, 2007: 248).

Başlangıç tarihi antik dönemlere kadar dayandırılabilen teknik, 16. yüzyılda Roma'da tekrar canlılık kazanmıştır. 1588 yılında Floransa'da I. Ferdinando de'Medici tarafından kurulan *Opificio delle Pietre Dure* atölyesi, dönemin sanatçı ve zanaatkarlarını ağırlamış ve Rönesans dönemi boyunca bu mozaik tekniğinin en iyi örneklerinin oluşturulmasını sağlamıştır (Giusti, 2006b). Bu sebeple *pietra dura*, “*Floransa Mozaîği*” olarak da adlandırılmaktadır. Başlangıçta desen olarak, süslü geometrik şekillerin yanında, işverenin isteğine göre ailelerini temsil eden bir arma ya da sembolik amblemler oluşturuluyordu. Daha sonraları çiçek, kelebek, kuş ve

benzeri doğal elemanlar ve bunlardan oluşturulan kompozisyonlar, “Floransa işi” *pietra dura*’nın esas temsilcileri olmuştur.

Teknik, Floransa’daki yükselişinden itibaren 19. yüzyıla kadar iç mekan ve mobilya dekorasyonunda gelişim göstermiştir. Lüks tüketim malları olarak özellikle masa tablası, duvarda tablo olarak, dolap yüzeylerinde ve çeşitli süslü dekoratif eşyaların yüzeylerinde uygulanmış olan bu mozaikler ülkeler arası diplomatik ilişkilerde hediye amaçlı olarak da kullanılmıştır (Koeppel ve diğ., 2008) (Şekil F.4).

Laleli Camisi’nde alt taraftaki panoda, orta kısımda serpantin breşi görünümünde restore edilmiş oval bir bölüm bulunmaktadır. Bu bölümün etrafı dairesel ve dörtgen bezemelerden oluşan bir desen dizisiyle geçilmiştir. Bu oval orta bölüm bir dikdörtgen kompozisyonun içinde yer alır ve köşe bölümlerinde bitkisel desenler bulunmaktadır (Şekil F.5). Bu dört köşe ve oval kısım dışında kalan bölümler, oval, iç bükey-dış bükey kıvrımlı çeşitli geometrik desenlerle değerlendirilmiştir (Şekil F.6). Dikdörtgen kompozisyonun etrafını bant şeklinde, iç bükey-dış bükey hatlara sahip desenlerin yanyana getirilmesiyle oluşturulmuş bir desen dizisi sarar. Desenlerin araları koyu renkli siyah taş ile değerlendirilmiştir. Üstteki panoda, ortadaki dikdörtgen kompozisyon tamamen kaybolmuştur (Şekil F.7). Şematik olarak ortada oval bir bölüm burada da mevcuttur. Bu oval bölüm ve dikdörtgen kısım doğal taş görünümü verecek şekilde restore edilmiştir. Bu kompozisyonun etrafındaki, geometrik ve bitkisel desenlere sahip bant orijinal halini korumaktadır.

Her iki panodaki genel tasarım yaklaşımına baktığımızda, şematik olarak orta bölümde oval bir desen bulunmakta ve desen dikdörtgen bir alanın tam ortasında yer almaktadır. Bu kompozisyonun etrafında da bant şeklinde bir desen dizisi yer almaktadır. İkinci ortak özellik ise tasarımların simetrik oluşudur. Panolar kendi içlerinde, kullanılan desenler, bu desenlerin dizilişleri, kullanılan malzemeler açısından hem yatayda hem dikeyde simetri gösterir. Bu iki temel tasarım özelliği ile Laleli’nin taş panoları, Floransa’daki masa tasarımlarına birebir uymaktadır (Şekil F.8-Şekil F.9).

Panolarda kullanılan desenler ve desen kompozisyonları da Floransa’nın *pietra dura* örnekleriyle yer yer çok benzerlik göstermekte, yer yer de birebir uyumaktadır (Şekil F.10). Laleli’deki panolarda tanımlanabildiği kadarıyla kullanılan taş cinsleri de aynıdır. *Pietra dura* tekniğinde sıkça kullanılan bir taş olan broccatello (Price,

2007: 165) Laleli'deki panolarda, özellikle ilk panoda ve hatta aynı desen içerisinde aynı biçimde kullanılmıştır (Şekil F.11). Bir diğer *pietra dura* taşlarından biri olan lapis lazuli de (Price, 2007: 245) alt kısımdaki panoda kullanılmış taşlardan biridir.

Neftçi'nin 2002 yılına ait caminin inşaat defterlerini incelediği yayınlanmamış doktora tezinde, camideki bu iki taş panonun geldiği ya da yapıldığı yer ve zamanına ilişkin herhangi bir bilgiye rastlanmamaktadır. Neftçi ile yapılan sözlü görüşmede de kendisi, aradan geçen zamanda incelediği yeni belgelerde de bu tip bir bilgiyle henüz karşılaşmadığını belirtmiştir. Tüm bu veriler bir araya getirildiğinde, tasarım, işçilik, teknik ve malzeme benzerliği de göz önünde bulundurulduğunda, bu panoların yerli bir işçilik örneği olmadığı açıklık kazanmaktadır. *Pietra Dura* işçiliğine sahip dekorasyon elemanlarının, özellikle de masa tablalarının ülkeler arası diplomatik ilişkilerde hediye amaçlı olarak kullanıldığı bilgisi dahilinde, camideki panoların da böyle bir amaca hizmet etmiş olabileceği düşüncesi öne çıkmaktadır.

Osmanlı mimarlığında, *pietra dura* ya da benzer teknikte panolara Laleli Camisi'nden önceki dönemlerde de rastlanır. Yeni Cami (1663) hünkar kasrında, siyah zemin üzerinde, kırmızı, yeşil ve sarı renkli doğal taşların ağırlıklı olarak kullanıldığı bir pano bulunmaktadır (Çakmakoglu, 1983: 1) (Şekil F.12). Kompozisyon kabaca üç bölümden oluşur. Ortasında üstüste binmiş sekiz kollu yıldız motifi, bu motifin etrafında da yaprak ve çiçek desenlerinden oluşmuş bir kompozisyon yer alır. Bunların çevresini "S" ve "C" kıvrımlı dallar/çubuklar sarmaktadır. Bu kompozisyonun sağ ve sol yanında, orta kısımlarla ilişkili olan dallar ve çiçekler yer alır. Pano, dikey ve yatayda olmak üzere her iki eksene göre simetrik. Yeni Cami'nin hünkar mahfili bölümünde de çini ile kaplanmış üç duvar yüzeyinde, doğal taştan panolar bulunmaktadır. Bunlar, geometrik desenlere sahip olmakla birlikte iki tanesi aynı desene sahiptir ve duvar yüzeylerine karşılıklı olarak yerleştirilmiştir. Hünkar kasrında bulunan pano, ortasındaki yıldız motifi ve bitkisel desen kompozisyonuyla, hünkar mahfilinde bulunanlara nispeten, Laleli Camisi'ndeki örnekleri daha çok hatırlatır.

Yeni Cami'deki örnekler dışında, Topkapı Sarayı'nda, Sultan III. Murat Has Odası'ndaki (16. yüzyıl), çeşmeli nişin içinde, nişin üst bölümünde, her iki yanında çinilerden oluşturulmuş kompozisyonlar bulunan, soyut desenlerden oluşmuş dörtgen bir pano bulunmaktadır (Çakmakoglu, 1983: 12) (Şekil F.13). Siyah, yeşil ve sarı renkli taşlar yoğun olarak kullanılmıştır. Pano, ortasında sekizgen bir bölüm,

etrafında bant şeklinde, içinde eliptik, “S-C” kıvrımlı motiflerin bulunduğu ikinci bir bölüm ve bunların etrafında yuvarlak motiflerin kıvrımlı motiflerle birbirine bağlandığı yine bant şeklinde bir üçüncü bölümden oluşur. Motifler ve bunların bir araya geliş şekilleri ve kuralları, bu panonun da Avrupa kökenli olduğu fikrini beraberinde getirir.

Büyük olasılıkla *pietra dura* tekniğini sergileyen bu panolar dışında, bu tekniğe sahip masalarla Dolmabahçe Sarayı’nda karşılaşılır. Örneğin, Selamlık Bölümü, “ibadete hazırlık mekanı” olarak adlandırılan birimde, orta masanın natürmort kompozisyona sahip tablası, *pietra dura* işçiliğindedir (Gürün, Taşdelen, 2005: 54). Sarayın bugün müze olarak kullanılmasından ötürü, masalar bulundukları odaların fonksiyonları ile örtüşmeyebilmektedir. Süfera Salonu’nda kuş motiflerinin bulunduğu *pietra dura* tablalı sehpa bulunmaktadır (Gürün, Taşdelen, 2005: 64). Bunların dışında, saray içinde çeşitli mekanlarda, *pietra dura* işçiliğinde küçük dolaplar bulunduğu gözlenmiştir.

16. - 17. yüzyıl Osmanlı yapılarındaki ortak özelliklerden biri, panoların duvar yüzeyine uygulanması durumudur. Diplomatik ilişkiler yoluyla hediye amaçlı olarak getirildiği düşünülen bu masa/panolar, masa başında yemek yeme geleneğine sahip olmayan Osmanlı’da, esas kullanım amacından farklı olarak, duvar yüzeylerinde bu şekilde değerlendirilmiştir. Panolar için seçilen alanlar, hünkar kasrı, hünkar mahfili ya da padişah has odası gibi önemli mekanlardır. Camideki uygulamalarına değinmek gerekirse, panoların yeri için mahfil ya da kasırların seçilmiş olması, hem bu “hediye”lere verilen önemi göstermekte, hem de klasik mimarlığın diline ve onun yüzey değerlendirme kurallarına aykırı kaçmasını önleme fikrini akla getirmektedir. Bu tutum III. Murat’ın has odasında da geçerlidir. Uygulama alanı olarak seçilen yer önem arzeden bir mekandır. Ancak bu mekanda, yarı açık bir alan olan nişin içinde kendine yer bulmuştur. Nişin ön bölümünde bulunan elemanlar nedeniyle, pano yarı saklı biçimdedir ve tam olarak görülememektedir.

Panoların, klasik döneme ait uygulama kuralları, özellikle Yeni Cami’deki tutum, Laleli Camisi için de geçerlidir. Laleli’nin *pietra duraları*, mahfil duvarı yüzeyinde, iç mekanın genel algısına ve tasarımına doğrudan katkıda bulunmayan bir mekanda kendilerine yer bulmuştur. Ancak, klasik dönemdeki örnekleri için, içinde bulundukları mekanlar ile arasında, renk, malzeme, desen ve desen kompozisyonları ile uygulama tekniği açısından bir uyumdan söz etmek zordur. Yeni Cami hünkar

kasrında bulunan, bitkisel desenlerin hakim olduğu kompozisyon, içinde bulunduğu mekanın çini kaplamalarındaki çiçek/yaprak bezemeleriyle uyum aransa da, biçim, boyut, renk ve uygulama tekniğinin farklılığı bu ortaklığı kurmayı pek mümkün kılmamaktadır. Panolar daha çok duvara asılı bir tablo etkisi vermektedir (Şekil F.14).

Laleli Camisi'ndeki uygulama bu yönüyle klasik dönemdeki örneklerden ayrılır. Öncelikle malzeme yönünden, çeşitli değerli taşların bir araya getirilmesiyle oluşmuş panolar, tüm cami geneline hakim olan taş kaplamalarla uyum içindedir. Panolarda kullanılan taş çeşitleri tek tek belirlenememiş olsa da, hem ana ibadet mekanı, hem de mahfil kotundaki duvar yüzeylerinde uygulanan taş kaplamalarla renk uyumuna sahiptir. İç mekanda, panolar dışında, taş kakma tekniğinin uygulandığı başka yüzeyler de bulunmaktadır. Mihrap nişinin kavsara bölümünde oluşturulmuş soyut desenlerde, minber yüzeyinde çeşitli alanlarda ve zemininde bulunan pilaster, sütuncuk ve kemerlerle oluşturulmuş revak bölümünde, yine minber üzerinde bulunan kare kesitli yivli sütunlar taş kakma tekniği ile değerlendirilmiş alanlardır. Bu da teknik açıdan, cami içindeki belirli alanlarla dil birliği sağlamaktadır. Minber ve mihrap nişi ile kurulan bağ, malzeme temelinde de geçerlidir. Broccatello, alttaki pano ile birlikte cami içinde sadece minber ve mihrap nişi yüzeylerinde kullanılmıştır.

Mahfil alanları, strüktürel ve dekoratif özellikleriyle cami içinden hem ayrılan, hem de camideki tüm üslupsal özellikleri bünyesinde bulundurması sebebiyle onunla bütünleşen özerk alanlardır. Panoların uygulama alanı olarak mahfillerin seçilmiş olması, klasikten gelen kuralı devam ettirmekle birlikte, mahfil alanlarının özerkliğini ve özelliğini pekiştirmektedir. İç mekana olan bu katkısı ve tüm cami genelinde değinilen dil birliktelikleri, Laleli'deki durumu, klasik dönemdeki uygulamalardan farklı bir yere koymaktadır. Klasik Osmanlı ile Batı etkileri arasında bir sentez durumunda olan camide, bu panolar Osmanlı mimarlığı içindeki yerlerini tam anlamıyla bulmuş gibidir.

7. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

Laleli Camisi, öncelikle strüktürel özellikleri, sekizgen taşıyıcı sistemi ile klasik Osmanlı mimarisinin devamı niteliğindedir. Yüzyıllar süren deneyim ve yöntemlerle Edirne Selimiye Camisi'nde sekizgen sistemle uygulaması taçlanarak tamamlanan Osmanlı klasik cami strüktürü, Batı etkilerinin yoğunlaştığı bir dönemde yeniden ortaya çıkmıştır.

Klasik Osmanlı mimarlığında cami mimarisinde en belirgin özelliklerden biri taşıyıcı sistemin oluşturduğu strüktürel katmanlaşma ve bunun iç mekanda okunabilirliğidir. Kubbe yükü kemerlerle taşıyıcı ayaklara aktarılır. Yarım kubbe, tromp, pandantif gibi ikincil örtü elemanları, bir alt kademede kubbeye eklenir. Bu elemanların yükleri de daha küçük kemerlerle, taşıyıcı ayaklara ya da duvarlara aktarılır. İbadet mekanına girildiğinde, kubbe, onu destekleyen yarım kubbeler, tromplar ya da pandantifler, kemerler, kemerlerin bağlandığı ayaklar bütününde, elemanların birbirinin üzerine binerek oluşturduğu piramidal biçimleniş iç mekanda da açıkça görülür. Kubbeden başlayarak, örtü elemanları aşağıya doğru küçüldükçe, onları taşıyan kemer ve kemer sistemleri de aşamalı olarak küçülür. Kemerlerin duvar yüzeylerine ve taşıyıcılara bağlandığı noktalar, bezeme farklılıklarıyla daha belirgin kılınmıştır. Örneğin, bir taşıyıcı ayak, zeminden kemer bağlantı noktasına kadar yivlendirilmiş olup, kemer bağlantı noktasından sonra farklı bir bezeme ile devam edebilir. Yüzeylerinde bu durum, kaplama ya da kalemışı düzenindeki farklılıklarla vurgulanabilir. Strüktürel elemanların caminin içinde ve dışında açıkça okunabilen kademelenmesi, yüzey dekorasyonu ile desteklenmiş olur. Laleli'de, kubbe sekiz taşıyıcı ayakla, kemerlerle taşınıyor, kubbeye geçişte tromplar kullanılıyor olmasına rağmen, klasik dönemden daha farklı bir etki vardır. Mahfillerin, girişteki iki serbest sütunun etrafından ana ibadet mekanına doğru uzanması, diğer taşıyıcıların duvarlarla entegre oluşu, ilk anda duvarlarla çevrili kubbeye örtülü prizmatik bir mekan etkisine neden olur. Ancak, mahfillerin üzerinde, ana örtü sisteminin devamı olan, yarım kubbe, tromplar ve bunların kemerlerle kademeli olarak taşıyıcılara ve duvarlara bağlantısı incelendiğinde, geleneksel strüktürel katmanlaşmanın Laleli Camisi'nde de mevcut olduğu farkedilir.

Yüzey dekorasyonunun, klasik dönemde olduğu gibi strüktürü destekler nitelikteki durumu, Laleli için çok geçerli olmamaktadır. Ana ibadet mekanının prizmatik etkisi duvar yüzeylerini önemli kılmaktadır. Pencere düzenlerinin, kornişlerle birbirinden ayrılması, her bir sırada taş kaplama düzeninin kendine has kuralının olması, taşların, eğrisel yüzeylere kadar kullanılıyor ve buradan sonra kalemişi bezemenin başlıyor olması, Laleli'nin “algılanan iç mekan” yüzeylerinde görsel, bezemesel bir kademelenme meydana getirir.

Bu iki farklı biçimleniş şekliyle, Laleli Camisi hem klasik dönemin strüktürün ön planda olduğu tasarım anlayışını devam ettirmekte, hem de döneminin mimari biçimlenişine ayak uydurarak, strüktürü geri plana atmakta ve yüzeyleri öne çıkarmaktadır.

Klasik dönemde mahfiller genellikle merkezi baldakeni kesintiye uğratmayacak şekilde konumlanmıştır. Taşıyıcıların konumu planı şekillendirir, mahfiller ise taşıyıcı ayaklarla dış duvarlar arasına yerleştirilir. Laleli Camisi'nde mahfillerin giriş bölümündeki serbest sütunları sarıp önüne geçerek yerleşmesi yeni bir planlama ve mekan biçimini ortaya çıkarmıştır. Bu “U” şeklinde biçimleniş, plan üzerinde, mihrap duvarından dışarıya doğru konumlanmış mihrap alanı ile simetri oluşturur. Klasik dönemde mekan biçimlenişine doğrudan etki etmeyen mahfiller burada iç mekanın şekillenişinde doğrudan rol oynamaktadır.

Strüktür ve plan kurgusuyla Sinan'ın kurallarını devam ettiren Laleli Camisi, sekizgen taşıyıcı sistemi, mihrap alanının konumu, mihrap alanında ve girişteki iki yarım kubbesi, giriş aksında köşelerde birer küçük kubbe ile desteklenen örtü sistemi ve kubbenin hakimiyetindeki iç mekanıyla klasik dönemin takipçisi olmaktadır.

Osmanlı klasik mimarlığının devamı niteliğindeki Laleli Camisi, 18. yüzyılın yenileşme/Batılılaşma kaygısını da doğal olarak bünyesinde barındırmaktadır. Değişimin açık biçimde izlendiği elemanlar kuşkusuz sütun başlıklarıdır. Yüzyılın özellikle ikinci yarısından itibaren, sadece camilerde değil tüm kamu yapılarında geleneksel mukarnaslı ve baklavali başlıkların kullanımı büyük oranda azalmıştır. Laleli'nin sütun başlıkları ile ilgili günümüze kadar yapılmış araştırmalarda, Batı'ya ait öğelerin Osmanlı elinde yeniden yorumu gibi saptamalar yapılmış olsa da, aslında bu elemanlar, Batı'nın daha önceki yüzyıllardaki kaide tasarımlarının alınıp ters çevrilerek başlığa dönüştürülmesi şeklinde oluşturulmuştur. 18. yüzyılda Batı'nın

biçim diline özenen Osmanlı bunu körükörüne bir bağlılık ve birebir taklitle yapmamıştır. Kendi tasarım diline uygun olanı, yüzyıllardır hakim olan duruluk ve açıklığa ters düşmeyecek biçimleri seçmiş ve kullanmıştır.

Klasik dönemde birkaç yapıda karşılaşılan yarım sütunlar ile Batı'nın yüzey değerlendirmede sıkça kullandığı bir eleman olan pilaster, hem cami içinde duvar yüzeylerinden mihrap nişine kadar, hem de külliye genelinde hemen tüm yapılarda kullanılmıştır. Batı'nın çoğaltmacı ve hareketlendirici bu kütle biçimlendirme elemanının her birimde kullanılmış olması üslup bütünlüğünün göstergesidir. Ancak, Klasik Osmanlı strüktürel yapısına sahip olan ve kubbenin hakim olduğu iç mekanda, pilaster kullanımında aşırıya kaçılmamış mekanın özü kaybolmamıştır.

Caminin iç mekanına ilişkin bugüne kadar yapılagelmiş olan saptamalarda, yükselme ve uzama algısından bahsedilmektedir. Ancak “dev düzen”in yansımından söz edilmemiştir. Yapıyı olduğundan daha yüksek gösterme özelliğine sahip olan bu düzenleme şekli, Laleli’de kendine özgü bir biçim almıştır. Katlar boyunca uzanan dev sütun düzeninin içinde var olan her kata özgü ikincil sütun düzenleri burada mevcut değildir. Bir “dev düzen”de bulunması gereken katlar arasındaki farklılık, burada pencere biçimleri ile her kattaki taş cinsleri ve bu taşların bir araya geliş kurallarındaki farklılık için sağlanır. Ayrıca sütunlar, batı örneklerinde olduğu gibi bir arşitrav-friz-korniş sırasını taşımazlar. Minber zemininde gözlenebilen, “minyatür dev düzen” de de özgün bir durum vardır. Batı biçimlerini kendi kuralları çerçevesinde yorumlama eğilimi burada da devam etmektedir.

Kemerler, bir mimarlık dilini-üslubu oluşturan önemli elemanlardan biridir. Taşınan elemanın biçimi ve özelliği kemer biçimini meydana getirir. Kubbenin hakimiyetindeki ve onu taşıma derdindeki Osmanlı mimarlığı, bu sayede sivri kemeri oluşturmuştur. Klasik Osmanlı'nın biçim dilini oluşturan ve tamamıyla fonksiyonel bir amaca hizmet eden sivri kemerler, Laleli Camisi'nin ana kubbesini de taşımaktadır. Ancak, cami içinde adeta bağımsız bir ikinci bir yapı özelliğine sahip olan mahfillerde, taşıyıcı kemerler profilli tam yarım daire kemerlerdir. Fonksiyon aynıdır; ancak biçim dili Batı'dır. Mahfillerdeki ya da kapılardaki kullanımlarının dışında tam yarım daire kemerler duvar yüzeylerinde bezemesel olarak da kullanılmıştır. Bunlar dışında, klasik literatürde bulunmayan “S-C” kıvrımlı kemerlere, pencerelerde, minberde, duvar yüzeylerinde nişlerde, mihrap nişinde rastlanır. Kemer elemanı bu dönemde, klasik dönemde olduğu gibi sadece taşıyıcı bir

öge olmak dışında, dekoratif ve bezemesel bir öge olarak da kullanılmaya başlanmıştır.

Cami yüzeylerindeki taş kullanımı, klasik Osmanlı'daki öncesi ve ardılı olmayan birkaç uygulamayı akla getirmektedir. Kompozisyon kuralları ve taşların çeşitliliği ile özellikle Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi'nin ve Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi'nin dış duvar yüzeylerini çağrıştırmaktadır. Bunların dışında, yine Topkapı Sarayı'ndaki Bağdat ve Revan köşklerinin dış duvar yüzeyleri de taş kaplamaya örnektir. Ancak tüm bu örneklerde devşirme elemanlar ya da malzemeler yine devşirme kurallarla kullanılmıştır. Bunların yanı sıra, Osmanlı, Bizans'ın üslubundan ve kurallarından da haberdardır. Bu örnekler Laleli'deki durumun, Osmanlı'da bir ilk olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Caminin taş kaplamaları mevcut örneklerle çeşitli yönlerden benzese de hiçbiri ile tam bir bağ kuramamaktadır. 18. yüzyılda Nuruosmaniye ile başlayan ve Ayazma Camisi ile devam eden duvar yüzeylerini doğal taş levhalarla değerlendirme, kompozisyon kuralları, renk ve malzeme çeşitliliği açısından Batı etkili bir tutumdur. Laleli bu özelliği ile döneminin yapıları arasında önemli bir konumda bulunmaktadır.

Caminin mahfil katında, duvar yüzeyinde üstüste iki adet *pietra dura* tekniğinde pano bulunmaktadır. Bu panoların kaynağı bilinmemekle birlikte, diplomatik ilişkiler nedeniyle hediye amaçlı olarak getirilmiş olma ihtimali kuvvetlidir. 16. ve 17. yüzyıl bazı cami ve önemli yapılarında benzer işçiliğe sahip panolar bulunmaktadır. Malzeme, işçilik, renk ve desen farklılıkları nedeniyle klasik yüzey değerlendirme kurallarına aykırı görünümdeki bu panolar, değerleri nedeniyle önemli mekanlarda ancak, genel algıya etki etmeyecek, genel kompozisyonu bozmayacak şekilde kullanılmışlardır. Klasik dönemdeki örnekler, duvar yüzeylerinde birer tablo görevi görürken, Laleli Camisi'ndeki panolar, teknik, renk, malzeme ve desen uyumuyla Osmanlı mimarlığındaki yerlerini tam anlamıyla bulmuştur.

Caminin dış mekanında ve ayrıca avlu dış duvarında, ilk anda göze çarpan özelliği belli bir noktaya kadar devam eden geleneksel almaşık duvar örgüsüdür. Literatürde, caminin Batı kaynaklı bir takım dekoratif öğeleri ile bu duvar örgüsüne sahip oluşu hakkında iki ayrı yorumla karşılaşılmıştır. Bu iki farklı mimari dilden gelen öğelerin bir arada bulunuşu, araştırmacıları, caminin bir takım Batı etkili elemanlara sahip olmasına rağmen Batı'yı yorumlayış açısından “çok da başarılı olmadığı” yönünde yorumlara itmekle beraber, geleneksel olanla “yeni” olan arasında iyi bir sentez

olduğu şeklinde yorumlarda bulunmalarına da neden olmuştur. Günümüze kadar yeterince değinilmemiş olan iç mekan özellikleri bu çalışma ile ayrıntılı bir şekilde ele alınmış ve yoruma açılmıştır.

Nuruosmaniye Camisi'nin bir kırılma noktası niteliğindeki tasarımının ardından gelen en büyük yapı olması itibariyle Laleli Camisi, günümüze kadar yapılagelmiş araştırmalarda genellikle bir kıyas unsuru olmuştur. Klasik Osmanlı mimarlığından miras alarak taşıdığı öğeleri ve Batı ile etkileşim sonucu sahip olduğu “yeni” özellikleriyle Laleli Camisi 18. yüzyılın melez bir yapısıdır. Batılı öğelerin yorumlanışında Nuruosmaniye'ye ya da başka herhangi bir camiye göre “daha az ya da çok başarılıdır” gibi bir yorum araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır. Bu çalışmada, günümüze kadar yapılan araştırma ve yorumların bir kısmı desteklenmekle birlikte, iç mekanına ilişkin daha önce değinilmemiş Batı etkili unsurlar fark edilerek incelenmiştir. Tüm bunların sonucunda Laleli Camisi, 18. yüzyılda klasik Osmanlı mimarlığındaki yenilenme sürecinin bir aşaması ve gelecek yüzyılda yaşanacak olan değişimin önemli bir basamağıdır.

KAYNAKLAR

- Aktuğ, İ.**, 1996: *Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları: 1055, tanıtma eserleri dizisi: 19, Ankara.
- Arel, A.**, 1975: *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul.
- Arel, A.**, 1988: Mekan Sorunu, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, cilt: 1, s. 505-510, İstanbul.
- Arseven, C., E.**, 1984: *Türk Sanatı*, İstanbul.
- Aslanapa, O.**, 1993: *Türk Sanatı*, İstanbul.
- Batur, A.**, 1974: *Osmanlı Camilerinde Kemer Strüktür-Biçim İlişkisi Üzerine Bir Deneme (1300-1730)*, İstanbul.
- Batur, S.**, 1968: Osmanlı Mimarisinde Sekizgen Ayak Sisteminin Gelişimi, *Anadolu Sanatı Araştırmaları*, İTÜ Mimarlık Fakültesi, İstanbul.
- Birkan, Ç.**, 1990: *Restorasyon Belgeleri Dizisi 1 Edirne Selimiye Camii*, Vakıf İnşaat Restorasyon Yayınları, İstanbul.
- Çakmakoğlu, A.**, 1983: İstanbul Türk Mimarisinde Renkli Taş Süslemeler, *Türkiyemiz Sanat Dergisi*, sayı: 40, s. 1-12, İstanbul.
- Demiriz, Y.**, 1989: Mimar Sinan'ın Yapılarında Kalem İşleri, VI. Vakıf Haftası Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988, s. 315-322, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.
- Ersoy, A.**, 1989: *İstanbul'daki Altı ve Sekiz Destekli Camilerimizin Gelişimi*, İstanbul.
- Erzen, J., N.**, 1996: *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz*, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, Ankara.
- Giusti, A.**, 2006a: *Pietre Dure: The Art of Semiprecious Stonework*, Los Angeles.
- Giusti, A.**, 2006b: *Pietre Dure and the Art of Florentine Inlay*, Londra.
- Gurlitt, C.**, 1999: *İstanbul'un Mimari Sanatı. Architecture of Constantinople. Die Baukunst Konstantinopels*, Ankara.
- Gürün, A., Taşdelen, Ö., (Ed.)**, 2005: *Dolmabahçe Sarayı*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayın No: 28, İstanbul.
- Hasol, D.**, 1998: *Mimarlık Ve Yapı Terimleri Sözlüğü*, Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.
- İBBA.**, 2006: *Laleli Camii ve Müştemilat Binalarının Rölöve-Restitüsyon-Restorasyon ve Çevre Düzenleme Projesi*, I. Safha Çalışması, İstanbul.

- Kanlıçay, S., S.,** 2010: *Barok-Rokoko Yorumlu 18. Yüzyıl İstanbul Çeşmelerinde Kompozisyon, Motif ve Terimler (1740-1797)*, İTÜ-SBE yüksek lisans tezi, İstanbul.
- Koepppe, W. ve diğ.,** 2008: *Art of The Royal Court: Treasures in Pietre Dure from the palaces of Europe*, New York.
- Kuban, D.,** 1954: *Türk Barok Mimarisi Hakkında Bir Deneme*, İstanbul.
- Kuban, D.,** 1995: *Türk ve İslam Sanatı Üzerine Denemeler*, İstanbul.
- Kuban, D.,** 2007: *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul.
- Meinecke, M.,** 1996: *Patterns Of Stylistic Changes In Islamic Architecture-Local Traditions versus Migrating Artists*, New York.
- Neftçi, A.,** 2002: *Laleli Külliyesi'nin İnşaat Süreci*, İTÜ-SBE doktora tezi, İstanbul.
- Neftçi, A.,** 2009: *Sözlü Görüşme*, İstanbul.
- Ousterhout, R.,** 1999: *Master Builders of Byzantium*, New Jersey.
- Ögel, S.,** 1979: Türk Mimarisinde Kubbeli Mekan Gelişmesinin Anahatları, *Yapı*, s: 32, s. 26-43, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1986: Sinan Sonrası, 2. *Uluslararası Türk-İslam Bilim ve Teknoloji Tarihi Kongresi İTÜ 28 Nisan-2 Mayıs 1986*, s. 199-204, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1988: Sinan'ın Mirası, *Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri*, cilt: 1, s. 559-572, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1989: Sinan'ın Eserlerinde Süsleme ve Mimarinin Bütünlüğü, VI. *Vakıf Haftası Türk Vakıf Medeniyeti Çerçevesinde "Mimar Sinan ve Dönemi" Sempozyumu 5-8 Aralık 1988*, s. 347-360, Vakıflar Genel Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1990: Şehzade Mehmet Camii'nin Dış Yan Sofaları, *Vakıflar Dergisi*, sayı: 21, s. 151-163, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1991: III. Mustafa Döneminde Yeni İfade Yolları ve Bir Değişimin Başlangıcı Olarak Nuruosmaniye Camii, 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi 23-27 Eylül 1991 Bildiriler*, cilt: 3, s. 1-9, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1992: 18. ve 19. Yüzyılların Osmanlı Camilerinde Geleneksel Anlama Katkıları, *Semavi Eyice Armağanı İstanbul Yazıları*, s. 269-280, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1996: Nuruosmaniye Külliyesi Dekorundaki Sütunlar, *Sanat Tarihi Defterleri 1*, s. 35-71, İstanbul.
- Ögel, S.,** 1998: 18. Yüzyıl Mihrap Dekorasyonları, 18. *Yüzyılda Osmanlı Kültür Ortamı, 20-21 Mart 1997 Sempozyum Bildirileri*, s. 183-192, Sanat Tarihi Derneği Yayınları: 3, İstanbul.
- Önel, E.,** 1996: 18. Yüzyıl İstanbul Yapılarında Sütun Başlıkları, İTÜ-FBE yüksek lisans tezi, İstanbul.
- Price, M., T.,** 2007: *Decorative Stone. The Complete Sourcebook*, London.

Saner, T., 2005: Mimari Dönüştürmeler, *Sanat Tarihi Defterleri* 9, s. 79-92, İstanbul.

Saner, T., 2008: 18. Yüzyıl Osmanlı Mimarlığı'ndaki Strüktürkırıncı Akım: Rokoko, *Arredamento Mimarlık*, sayı: 213, s. 104-110, İstanbul

Sudalı, M., 1958: *Hünkar Mahfilleri*, İstanbul.

Summerson, J., 2005: *Mimarlığın Klasik Dili*, İstanbul.

Tamer, C., 2004: *Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi Restorasyonu 1961-1970*, Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Yayını, İstanbul.

Tanyeli, G., 1995: Laleli Külliyesi, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, cilt: 5, s. 190-193, İstanbul

Url-1 <<http://www.florence-institute.com/Biblioteca%20Laurenziana.jpg>>
alındığı tarih 13.12.2009

Url-2 <http://archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=8867&image_id=41188>
alındığı tarih 15.12.2009

Url-3 <http://fr.academic.ru/pictures/frwiki/83/San_miniato.jpg>
alındığı tarih 22.12.2009

Url-4 <http://www.essential-architecture.com/ARCHITECT/800px-Santa_Maria_Novella.jpg>
alındığı tarih 23.12.2009

Url-5 <http://farm3.static.flickr.com/2539/3799838331_7ecac56eff.jpg>
alındığı tarih 28.12.2009

Url-6 <<http://www.palazzorosa.com/img/miracoli.jpg>>
alındığı tarih 01.03.2009

Url-7 <http://www.campiello-venise.com/plan_interactif/img_interactif/c2_santa_maria_dei_miracoli.jpg>
alındığı tarih 03.03.2010

Url-8
<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://mailchristies.com/lotfinderimages/d42103/d4210378r.jpg&imgrefurl=http://mailchristies.com/LotFinder/lot_details.aspx%3FintObjectID%3D4210378&usq=__pidGxP3-ROeBdeWfIZq5TRutyi8=&h=190&w=384&sz=74&hl=tr&start=32&um=1&itbs=1&tbnid=WvG4_Zizxf--QM:&tbnh=61&tbnw=123&prev=/images%3Fq%3Dpietre%2Bdure%2Btabletop%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dtr%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft*:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7GGLR%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1>
alındığı tarih 04.03.2010

Url-9

<http://www.google.com.tr/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_XwRCOG9Isd8/SvdcyATogzI/AAAAAAAAIXQ/wGHjICnMDJA/s640/pietre%2Bdure.jpg&imgrefurl=http://littleaugury.blogspot.com/2009/11/more-mrs-post.html&usg=__qQRvgHHfSw6rUGIjxe7P_9hmU14=&h=373&w=640&sz=151&hl=tr&start=24&um=1&itbs=1&tbnid=PNl-TJaAwZ8UiM:&tbnh=80&tbnw=137&prev=/images%3Fq%3Dpietre%2Bdure%2Btable%26start%3D20%26um%3D1%26hl%3Dtr%26sa%3DN%26rls%3Dcom.microsoft*:IE-SearchBox%26rlz%3D1I7GGLR%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1>
alındığı tarih 24.03.2010

Url-10 <http://archnet.org/library/images/one-image-large.jsp?location_id=4403&image_id=60169>
alındığı tarih 27.03.2010

Wittkower, R., 1965: *Art And Architecture In Italy 1600 To 1750*, Penguin Books.

EKLER LİSTESİ

EK A: Laleli Camisi'nde Kullanılan Taş Çeşitleri

EK B: 2. Bölüme Ait Şekiller

EK C: 3. Bölüme Ait Şekiller

EK D: 4. Bölüme Ait Şekiller

EK E: 5. Bölüme Ait Şekiller

EK F: 6. Bölüme Ait Şekiller

EKLER

EK A: Laleli Camisi'nde Kullanılan Taş Çeşitleri

EK A: Laleli Camisi'nde Kullanılan Taş Çeşitleri
Çizelge A.1: Taşların İsimleri ve Özellikleri

TAŞ ÇEŞİTLERİ	Taşın İsmi:	Cinsi ve Özellikleri:	Kaynağı:	Cami İçinde Kullanıldığı Yerler:
1	SIYAH TAŞ (DAMARSIZ)	Kireç taşı- siyah kalker	Yerli ise muhtemelen İznik'ten gelmiştir. Yabancı ise → Fransa İtalya (yoğunluklu olmak üzere) az oranda Belçika ya da İspanya'dan 17. ve 18. yıllarda taş gelmekteydi. Bu bölgelerden olabilir.	Kitabelerin etrafında, duvar yüzeylerinde, taşıyıcı sütunların arkasındaki plâsteler üzerinde Mihrap alanındaki plâsteler Şadırvan sütun kaideleri Avlu ana geniş kemerinde Mihrap nişinde Minber üzerinde
2	SIYAH TAŞ (DAMARLI)	Beyaz-kalsit damarlı kalker	Karacabey kalkerine benziyor Aras Nefçi Tez: Siyah taş (seng-i siyah) İstanbul boğazı kıyılarından (Kuleli, Kandilli, Arnavutköy) ve Marmara sahillerindeki ocaklardan iki taş türünün de geldiği belirtiliyor.	Minber taçı Mihrap taçı Mihrap duvarı üzerinde Duvar yüzeylerinde yer yer Aras Nefçi Tez: İnşaatın ilk yıllarındaki kullanılan yoğunluktan dolayı strüktürde kullanıldığı belirtilmektedir.
3	MARMARA MERMERİ		Aras Nefçi Tez: Mermerlerin Marmara Adası'ndan geldiği belirtiliyor.	Ana taşıyıcılar Mahfil taşıyıcı ayakları ve kemerleri Pencere sövelerinin içi Pencerelerin etrafı Duvar yüzeylerinde

Çizelge A.1 (devamı): Taşların İsimleri ve Özellikleri

TAŞ ÇEŞİTLERİ	Taşın İsmi:	Cinsi ve Özellikleri:	Kaynağı:	Cami İçinde Kullanıldığı Yerler:
4	 KÜFEKİ TAŞI		Aras Neftçi Tez: Küfeki taşlarının Bakırköy'den geldiği belirtilmektedir. Taşın geldiği ikinci bir kaynak, Üsküdar'da bulunan eski saraydan devşirme malzeme olarak getiriliyor.	Duvar yüzeyindeki kemerlerde Mihrap alanı pandomitlerde
5	 BANDIRMA PEMBE BREŞİ		Yurtiçi kaynaklı, Bandırma olma ihtimali yüksek.	Duvar yüzeylerinde banlar halinde Yuvarlak pencerelerin etrafı Mihrap nişi içi süslemelerde
6	 GIALLO DI VERONA (VERONA SARISI)	Fosilli kalker	Geldiği yer muhtemelen İtalya. Aras Neftçi Tez: "Malta taşı" başlıklı bölümde, "Malta adasından çıkan sarımsı renkli ve kolay işlenir yumuşak bir taş" tan bahsedilmektedir. Bu giallo di verona olabilir.	Duvar yüzeylerinden banlar halinde

Çizelge A.1 (devamı): Taşların İsimleri ve Özellikleri

TAŞ ÇEŞİTLERİ	Taşın İsmi:	Cinsi ve Özellikleri:	Kaynağı:	Cami İçinde Kullanıldığı Yerler:
7	EGE BORDOSU/ KARIA MERMERİ	Metamorfizma geçirmiş kireçtaşı	Muğla-milas bölgesinden gelmiş olma ihtimali var.	Duvar yüzeylerinde, pilasterler halinde
8	SERPANTİN BREŞİ		“Tesylya breşi” olarak da bilinir. Yunanistan’dan bir taş. Taşın geldiği yer muhtemelen bu bölgedir. Taşın devşirme olma ihtimali de bulunmaktadır.	Hünkar mahfili kafesi sütun ve kaideleri Duvar yüzeylerinde plakalar ve bantlar halinde
9	MIHALIÇ PUDİNGİ		Yurtiçi menşeli İzmit-Karamürsel’den	Duvar yüzeylerinde, bantlar halinde Mihrap alanında kitabeler etrafında

Çizelge A.1 (devamı): Taşların İsimleri ve Özellikleri

TAŞ ÇEŞİTLERİ	Taşın İsmi:	Cinsi ve Özellikleri:	Kaynağı:	Cami İçinde Kullanıldığı Yerler:
	ONİKS/ONYX		Yurtiçi ya da yurtdışından gelmiş olabilir.	Panoların etrafında bant halinde
	GRIOTTE	Kalker	Fransa'dan gelmiş olma ihtimali yüksektir.	Mihrap nişi içi süslemelerde Minber üzerinde
	BROCCATELLO	Fosilli kireç taşı	İspanya-Tortosa Bölgesi'nden gelmiş olma ihtimali yüksektir.	Mihrap nişi içi süslemelerde Minber üzerinde

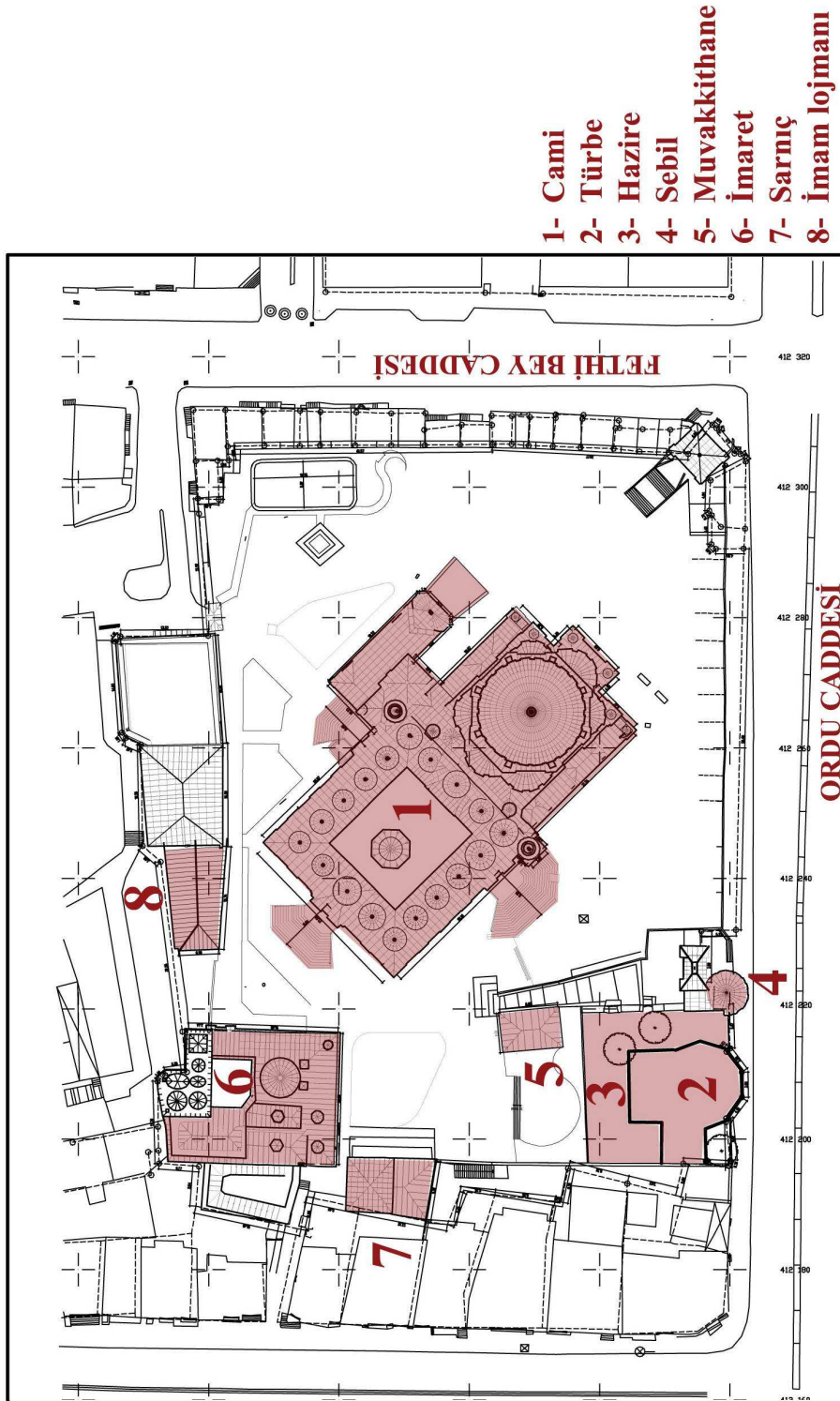
Çizelge A.1 (devamı): Taşların İsimleri ve Özellikleri

TAŞ ÇEŞİTLERİ	Taşın İsmi:	Cinsi ve Özellikleri:	Kaynağı:	Cami İçinde Kullanıldığı Yerler:
 13	HEREKE PUDİNGİ		Hereke	Mahfil altındaki duvar yüzeylerinde bantlar halinde Hünkar mahfiline geniş kapısı üzerinde yarım daire şeklinde
 14	AFYON KAPLAN POSTU		Afyon-ocak hala işleniyor.	Mahfillerin altındaki duvar yüzeylerinde bulunmakta dır. Simetrigindeki duvar yüzeylerinde ya da camii iç mekanında herhangi bir yüzeyde benzer bir taş bulunmamaktadır. Onarım amaçlı olarak daha sonradan yerleştirildiği düşünülmektedir.
 15	ELAZIĞ TEKTONİK BREŞİ: (ELAZIĞ VIŞNESİ)		Elazığ	Mahfillerin altındaki duvar yüzeylerinde bantlar halinde uygulanmıştır. Simetrigindeki duvar yüzeylerinde ya da camii iç mekanında herhangi bir yüzeyde benzer bir taş bulunmamaktadır. Onarım amaçlı olarak daha sonradan yerleştirildiği düşünülmektedir.

Çizelge A.1 (devamı): Taşların İsimleri ve Özellikleri

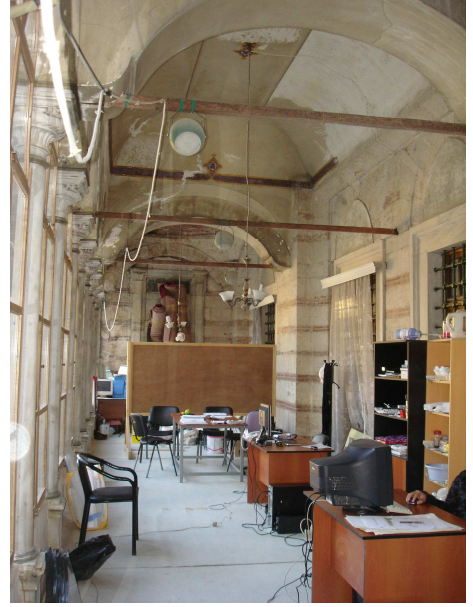
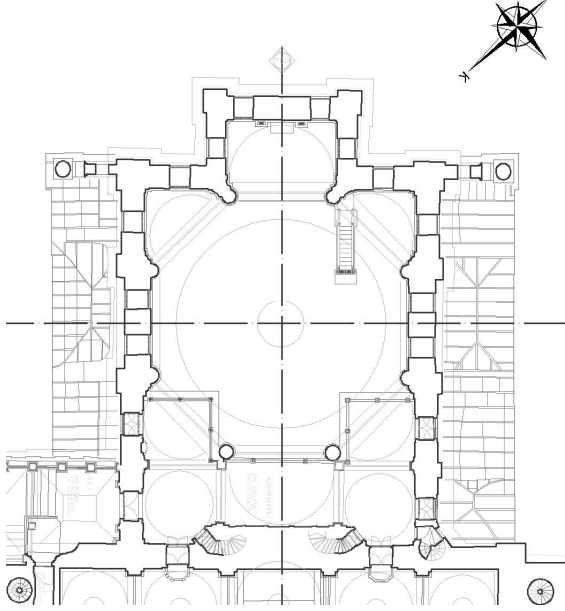
TAŞ ÇEŞİTLERİ	Taşın İsmi:	Cinsi ve Özellikleri:	Kaynağı:	Cami İçinde Kullanıldığı Yerler:
 16	AFYON MENEKŞE BREŞİ		Afyon	Mahfillerin kotunda, mükebbirelere geçiş pencerelerinin üzerinde dik döngten levhalar halinde.
 17	KIRMIZI VE BEYAZ DAMARLI TAŞ	Kireç taşı- kalker	Nereden geldiği bilinmiyor ve muhtemel kaynağı hakkında fikir yürütülemiyor.	Hünkar mahfili niş içi- niş altı Hünkar mahfilinde, ahşap kafesin kenarında Hünkar mahfili yuvarlak pencere etrafı Mükebbire geçiş pencereleri üstü madalyon içleri

EK B: 2. Bölüme Ait Şekiller



Şekil B.1: Laleli Külliyesi Planı

EK C: 3. Bölüme Ait Şekiller



Şekil C.1: Laleli Camisi planı (İBBA)

Şekil C.2: Dış sofalardan görünüş ve tonozlu örtü sistemi (Demir, 2009)



Şekil C.3: Mahfillerin konumu (Demir, 2009)



Şekil C.4: Duvar yüzeylerinde üç sıra pencere dizisi (Demir, 2009)



Şekil C.5: Alt sıradaki pencereler ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009)



Şekil C.6: Trompların örttüğü duvar yüzeylerindeki ilk sıra pencere ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009)



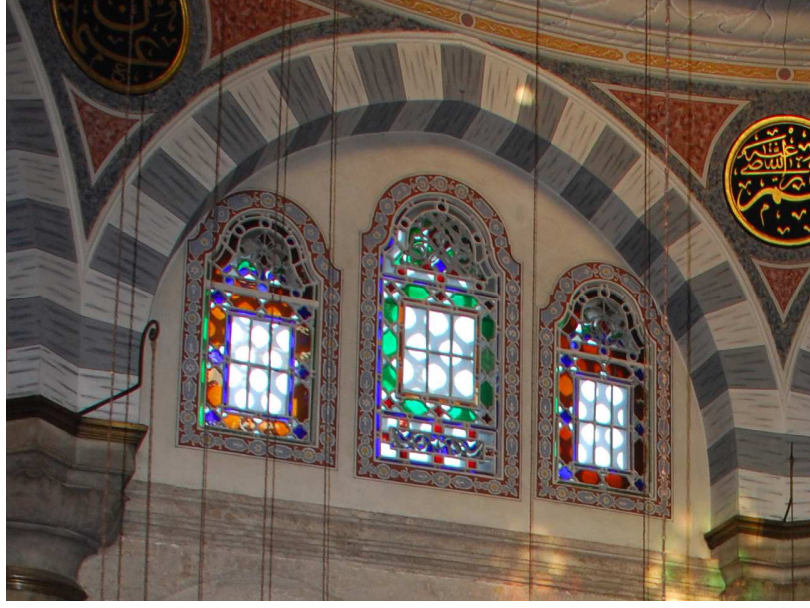
Şekil C.7: İkinci sıradaki pencereler ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009)



Şekil C.8: Üçüncü sırada bulunan yuvarlak pencereler ve taş kompozisyonu (Demir, 2009)



Şekil C.9: Trompların altındaki duvar yüzeylerinde bulunan yuvarlak pencereler ve taşların oluşturduğu kompozisyon (Demir, 2009)



Şekil C.10: Taşıyıcı kemerler altında üç adet pencere (Demir, 2009)



Şekil C.11: Trompların iç yüzeyi ve kornişin üzerinde bulunan pilaster (Demir, 2009)



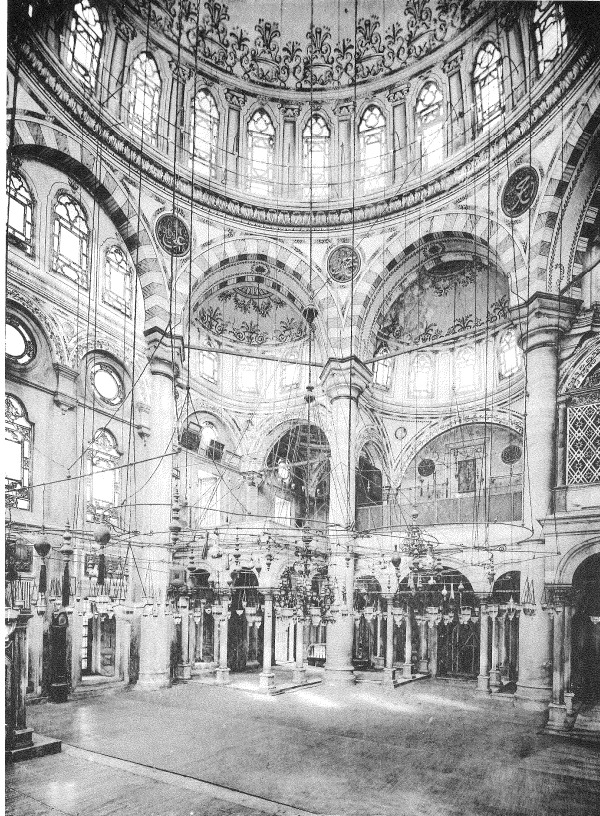
Şekil C.12: Yarım kubbelerin iç yüzeyi, ana taşıyıcı kemer ve iç yüzeydeki ikinci kemerin oturduğu sütunsuz başlık (Demir, 2009)



Şekil C.13: Kubbe ve kubbe kasağı (Demir, 2009)



Şekil C.14: Kubbe, kubbe kasnağı ve mevcut kalemişi (Demir, 2009)



Şekil C.15: Laleli Camisi'nin iç mekanı (Gurlitt, sayfa: CCI, levha no: 38a.); Kubbe kasnağında görülen 20. yüzyıl başlarına ait kalemişi



Şekil C.16: Mihrap alanı yan duvar yüzeyleri (Demir, 2009)



Şekil C.17: Mihrap alanı yan duvar kompozisyonu (Demir, 2009)



Şekil C.18: Mihrap duvarı pencere düzeni ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009)



Şekil C.19: Mihrap duvarı (Demir, 2009)



Şekil C.20: Mihrap nişi (Demir, 2009)



Şekil C.21: Kavsara bölümü (Demir, 2009)



Şekil C.22: Mihrap nişi ayrıntı (Demir, 2009)



Şekil C.23: Mihrap alanından mahfillere bakış (Demir, 2009)



Şekil C.24: Mahfil taşıyıcı sütunları, kemer ve parapet ilişkisi (Demir, 2009)



Şekil C.25: Mahfil üst katında duvar yüzeyindeki renkli panolar (Demir, 2009)



Şekil C.26: Renkli panolar ve duvar kompozisyonu (Demir, 2009)



Şekil C.27: Müezzîn mahfiline çıkılan bölümde duvar yüzeyi (Demir, 2009)



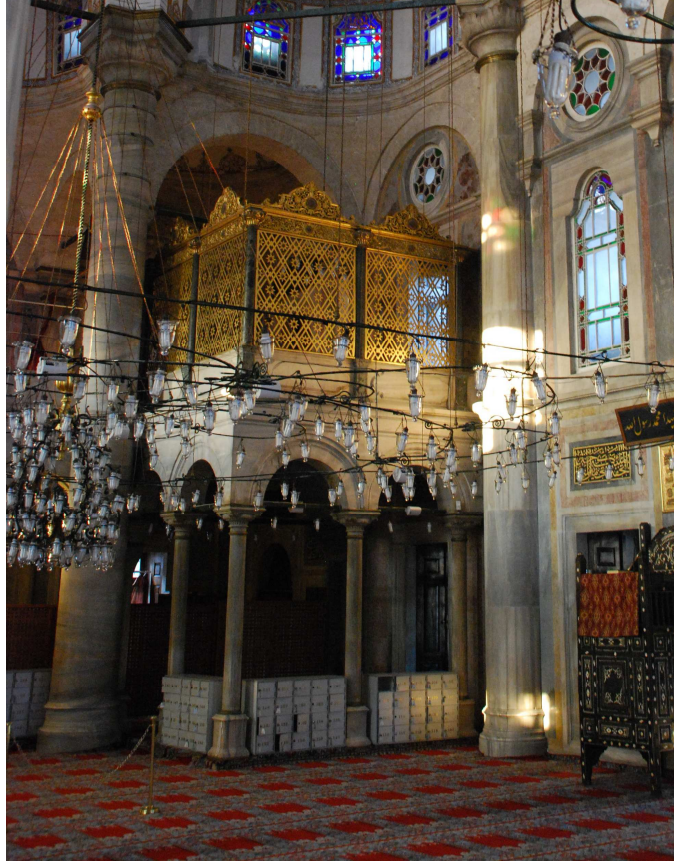
Şekil C.28: Hünkar mahfiline çıkılan bölümde duvar yüzeyi (Demir, 2009)



Şekil C.29: Müezzin mahfili duvar kompozisyonu
(Demir, 2009)

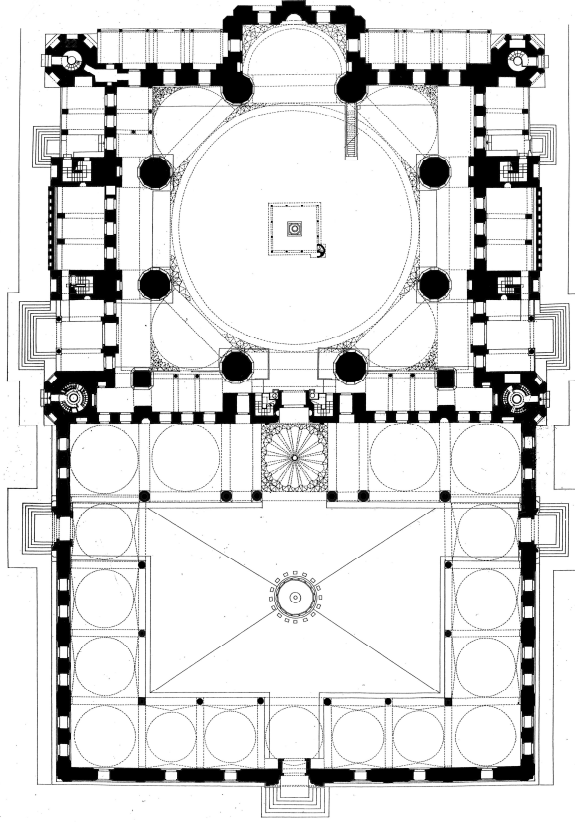


Şekil C.30: Hünkar mahfili duvar kompozisyonu
(Demir, 2009)

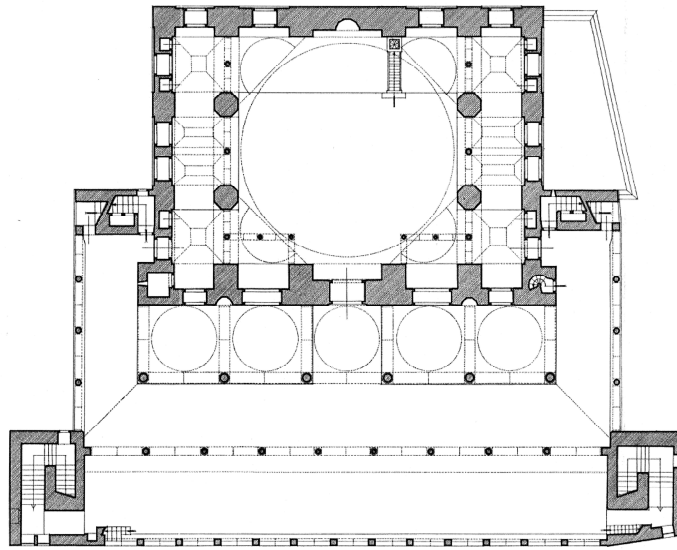


Şekil C.31: Hünkar mahfili ve ahşap kafes (Demir, 2009)

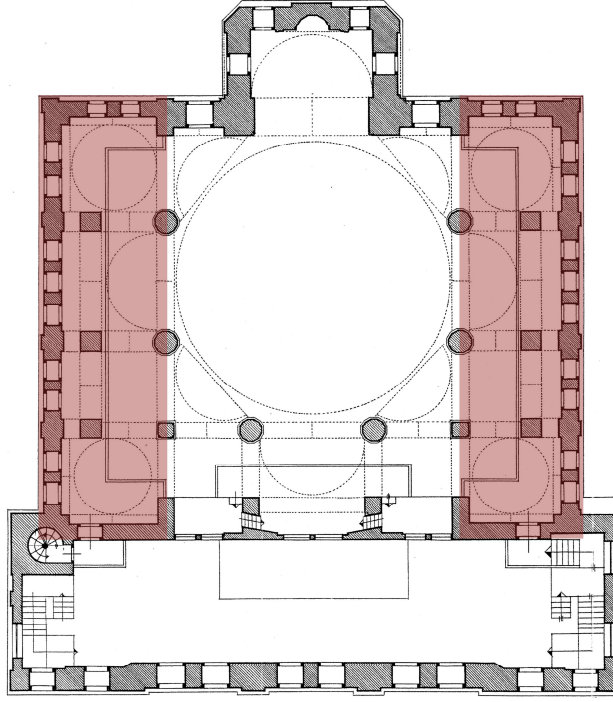
EK D: 4. Bölüme Ait Şekiller



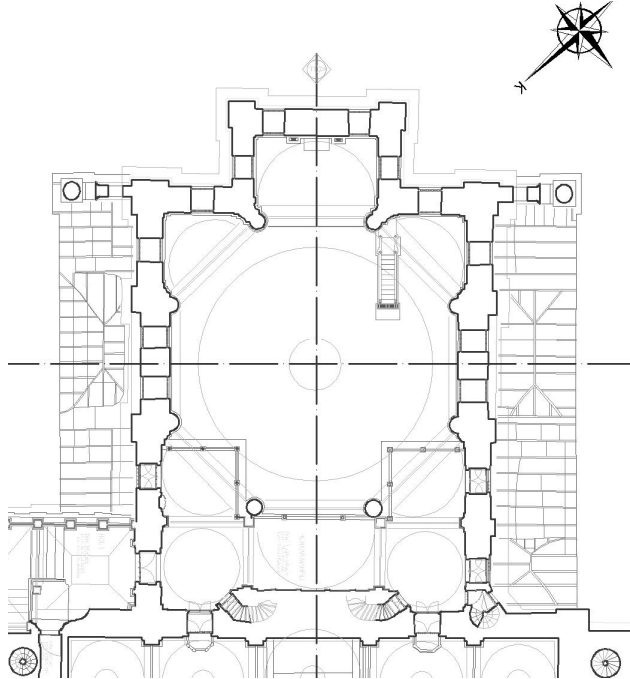
Şekil D.1: Selimiye Camisi planı (Birkan, 1990: 15)



Şekil D.2: İstanbul Rüstem Paşa Camisi planı (ASÜA)



Şekil D.3: Azapkapı Camisi planı (ASÜA; Müdahaleler, Laleli Camisi ile karşılaştırma yapmak amacıyla Ülkü DEMİR tarafından yapılmıştır.)



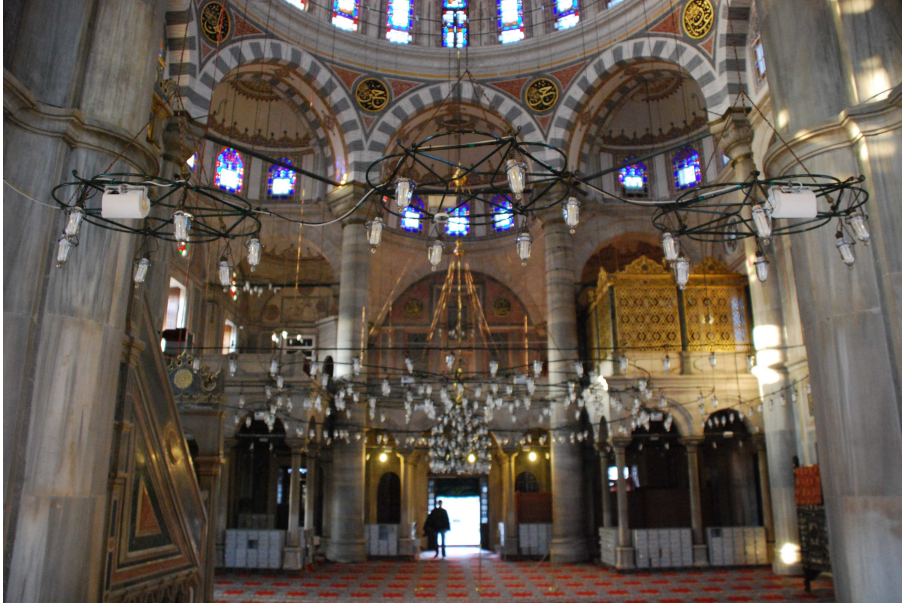
Şekil D.4: Laleli Camisi planı (İBBA)



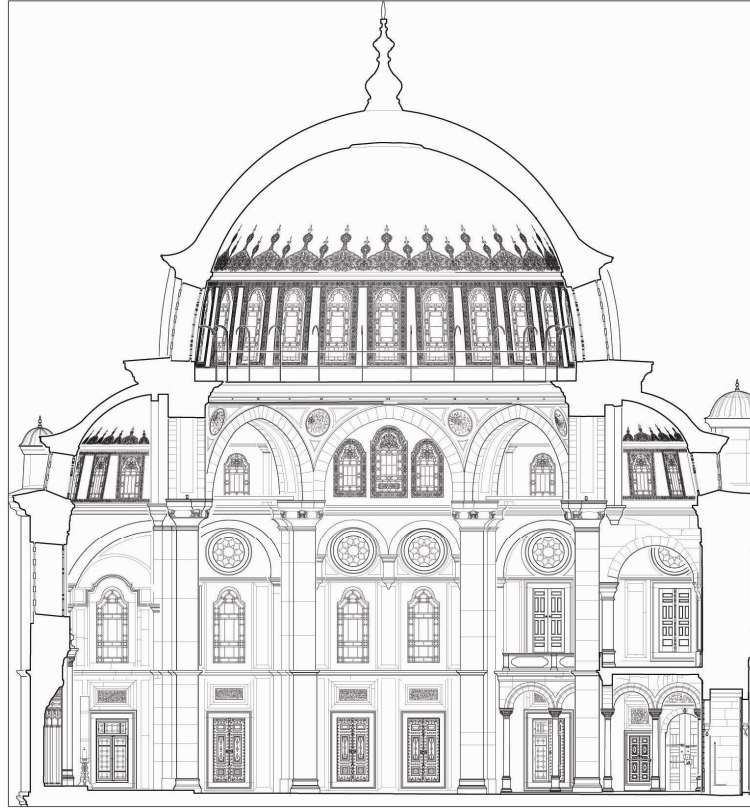
Şekil D.5: Laleli'deki taşıyıcı sivri kemerler (Demir, 2009)



Şekil D.6: Prizmatik mekan etkisine sahip ana ibadet alanı (Demir, 2009)



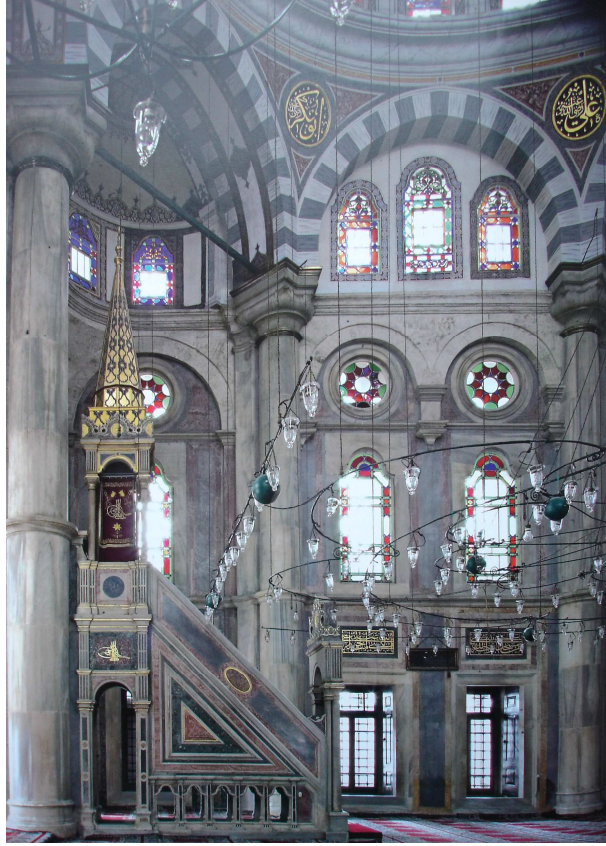
Şekil D.7: Mahfil bölümü ve örtü sistemi (Demir, 2009)



Şekil D.8: Örtü sistemi-boyuna kesit (İBBA)



Şekil D.9: Rüstem Paşa Camisi (Kuban, 2007)



Şekil D.10: Laleli Camisi (Kuban, 2007)



Şekil D.11: Zeminden kubbe kasmağına kadar pencere düzeni (Demir, 2009)



Şekil D.12: Güneybatı Cephesi (İBBA; renklendirme çalışması Ülkü DEMİR tarafından yapılmıştır.)



Şekil D.13: Tromp, yarım kubbe, kemer, pendentif ve kubbe yüzeylerindeki kalemişi bezemeler (Demir, 2009)



Şekil D.14: Mahfil duvarlarında taş madalyonlar (Demir, 2009)

EK E: 5. Bölüme Ait Şekiller



Şekil E.1: Ana taşıyıcı sütun kaidesi (Demir, 2009)



Şekil E.2: Ana taşıyıcı sütun başlığı (Demir, 2009)



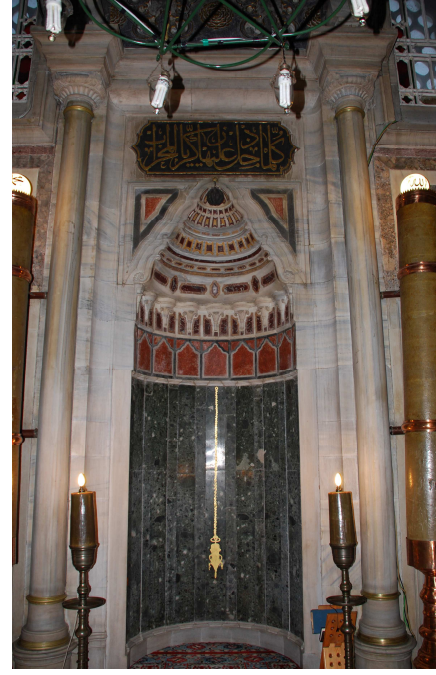
Şekil E.3: Mahfilleri taşıyan sütunların kaidesi (Demir, 2009)



Şekil E.4: Mahfilleri taşıyan sütun başlığı (Demir, 2009)



Şekil E.5: İki yanında sütun bulunan cami giriş kapısı (Demir, 2009)



Şekil E.6: İki yanında sütun bulunan mihrap nişi (Demir, 2009)



Şekil E.7: Mihrabın iki yanında bulunan sütunların başlığı (Demir, 2009)



Şekil E.8: Hünkar mahfilinde bulunan ahşap kafesi taşıyan sütunların kaidesi



Şekil E.9: Hünkar mahfili ahşap kafes taşıyıcı sütun başlığı (Demir, 2009)



Şekil E.10: Minberde yıldızlı külâhı taşıyan kaidesiz sütunlar (Demir, 2009)



Şekil E.11: Minberde yıldızlı külâhı taşıyan kaidesiz sütunların başlığı (Demir, 2009)



Şekil E.12: Minbere çıkış kemerini taşıyan sütun kaidesi (Demir, 2009)



Şekil E.13: Minbere çıkış kemerini taşıyan sütun başlığı (Demir, 2009)



Şekil E.14: Ordu Caddesi üzerindeki külliye giriş kapısı (Demir, 2009)



Şekil E.15: Rampa üzerindeki kullanımda olmayan çeşme (Demir, 2009)



Şekil E.16: Hünkar mahfili rampası giriş kapısı (Demir, 2009)



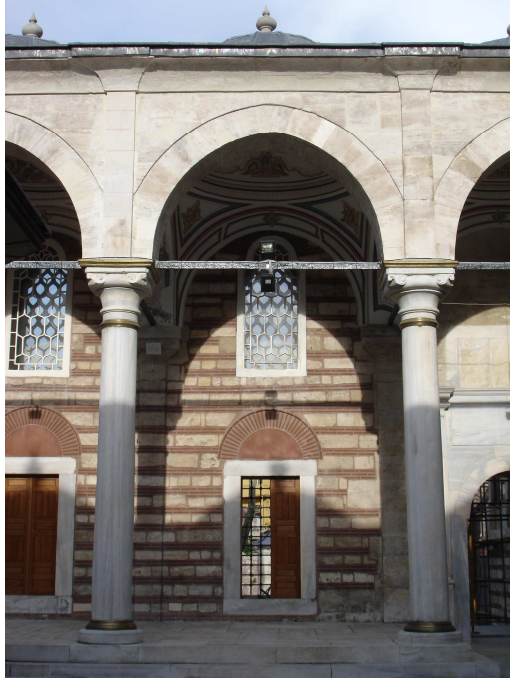
Şekil E.17: Hünkar mahfili rampasından ayrıntı (Demir, 2009)



Şekil E.18: Avlu dış cephesi (Demir, 2009)



Şekil E.19: Payandalara dönüşen pilasterler (Demir, 2009)



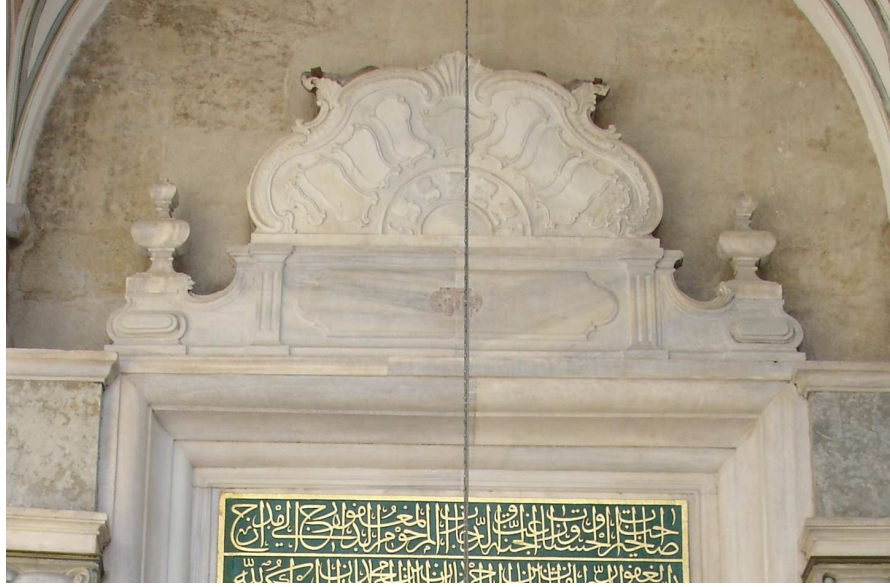
Şekil E.20: Avlu iç cephe, kemerler arasındaki pilasterler (Demir, 2009)



Şekil E.21: Şadırvanın cephesinde bulunan pilasterler (Demir, 2009)



Şekil E.22: Şadırvan sütunları ve pilasterler (Demir, 2009)



Şekil E.23: Giriş kapısının üzerinde bulunan alınlık üzerinde yivlendirilmiş pilasterler (Demir, 2009)



Şekil E.24: İç mekanda duvar yüzeyindeki konsollar (Demir, 2009)



Şekil E.25: Trompların altında bulunan duvar yüzeyindeki pilasterler (Demir, 2009)



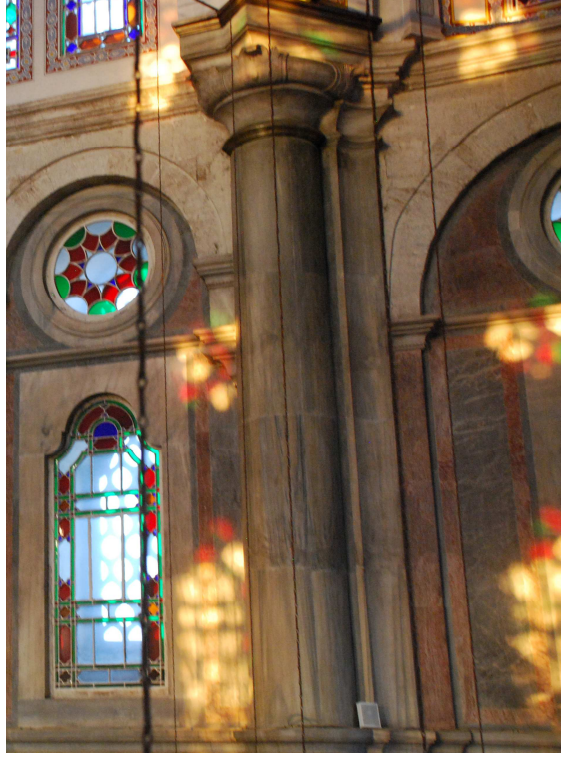
Şekil E.26: Mahfil duvar yüzeyinde pilaster demeti (Demir, 2009)



Şekil E.27: Mihrap nişinden ayrıntı; Serpantin breşinden pilasterlerin başlıkları (Demir, 2009)



Şekil E.28: Mihrap nişinden ayrıntı; Serpantin breşinden pilasterlerin kaideleri (Demir, 2009)



Şekil E.29: Ana taşıyıcı ve içbükey kesitli pilaster (Demir, 2009)



Şekil E.30: Laleli Camisi mihrap nişi (Demir, 2009)



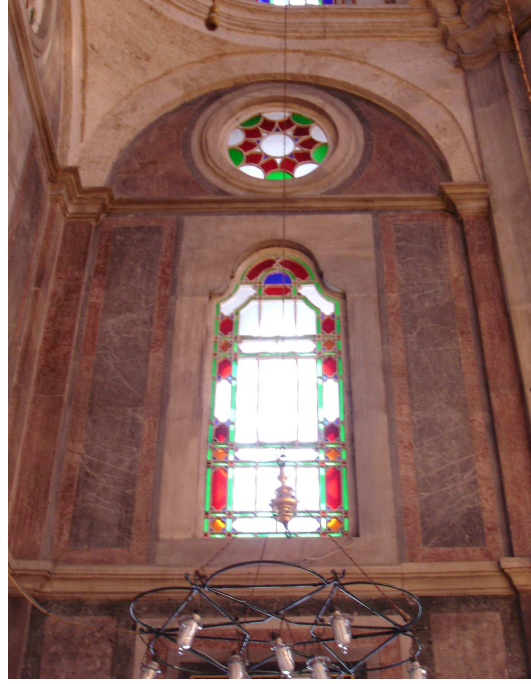
Şekil E.31: Roma Kapitol Sarayları cephesi (Saner, 2009)



Şekil E.32: Laleli Camisi-Güneybatı Cephesi (İBBA; renklendirme çalışması Ülkü DEMİR tarafından yapılmıştır.)



Şekil E.33: Trompların örttüğü duvar yüzeyleri (Demir, 2009)



Şekil E.34: Trompların örttüğü duvar yüzeyleri (Demir, 2009)



Şekil E.35: 1586 tarihli Mehmed Ağa Camisi-Fatih (Demir, 2009)



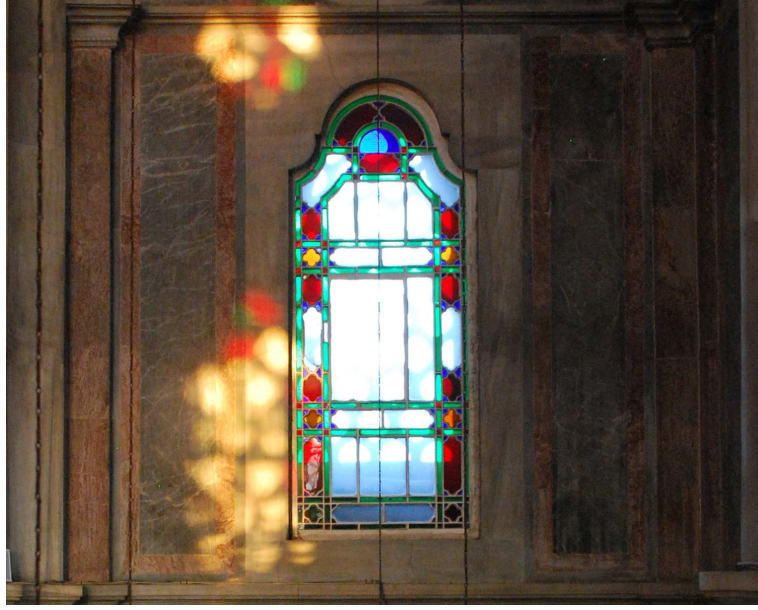
Şekil E.36: Üsküdar Mihrimah Sultan Camisi- yarım sütun şeklinde biçimlenmiş ana taşıyıcı ayak (Demir, 2009)



Şekil E.37: Laleli Camisi-dış mekanda yapıyı saran kornişler (Demir, 2009)



Şekil E.38: Laurenziana Kitaplığı- Floransa (Url-1)



Şekil E.39: İkinci sıradaki pencerelerin kemer biçimleri (Demir, 2009)



Şekil E.40: Hünkar mahfilinde yüzey nişi (Demir, 2009)



Şekil E.41: Minber kaidesindeki kemerler-ayrıntı (Demir, 2009)



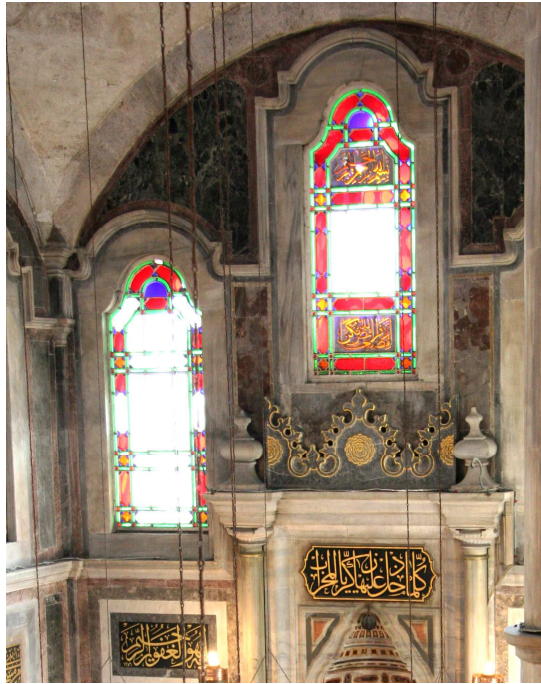
Şekil E.42: Mihrap nişinden ayrıntı (Demir, 2009)



Şekil E.43: Minberden ayrıntı (Demir, 2009)



Şekil E.44: 1751 tarihli bir resim çerçevesi, *Giaquinto, C., Palazzo Sanseverino* (Wittkower, 1965: 176)



Şekil E.45: Mihrap duvarı üzerinde “S-C” profilli kemer görünümde korniş (Demir, 2009)



Şekil E.46: Duvar yüzeyinde yarım daire kemerler (Demir, 2009)



Şekil E.47: Mahfil bölümü yarım daire kemerler (Demir, 2009)



Şekil E.48: Minberden görünüm-yarım daire kemer (Demir, 2009)



Şekil E.49: Hünkar mahfili giriş kapısı (Demir, 2009)



Şekil E.50: Yan sofalara geçiş kapısı (Demir, 2009)



Şekil E.51: Mahfil merdivenleri geçiş kapısı (Demir, 2009)



Şekil E.52: Duvar yüzeyinde kemerlerin oturduğu konsollar (Demir, 2009)



Şekil E.53: Mihrap nişinden ayrıntı-konsollar (Demir, 2009)



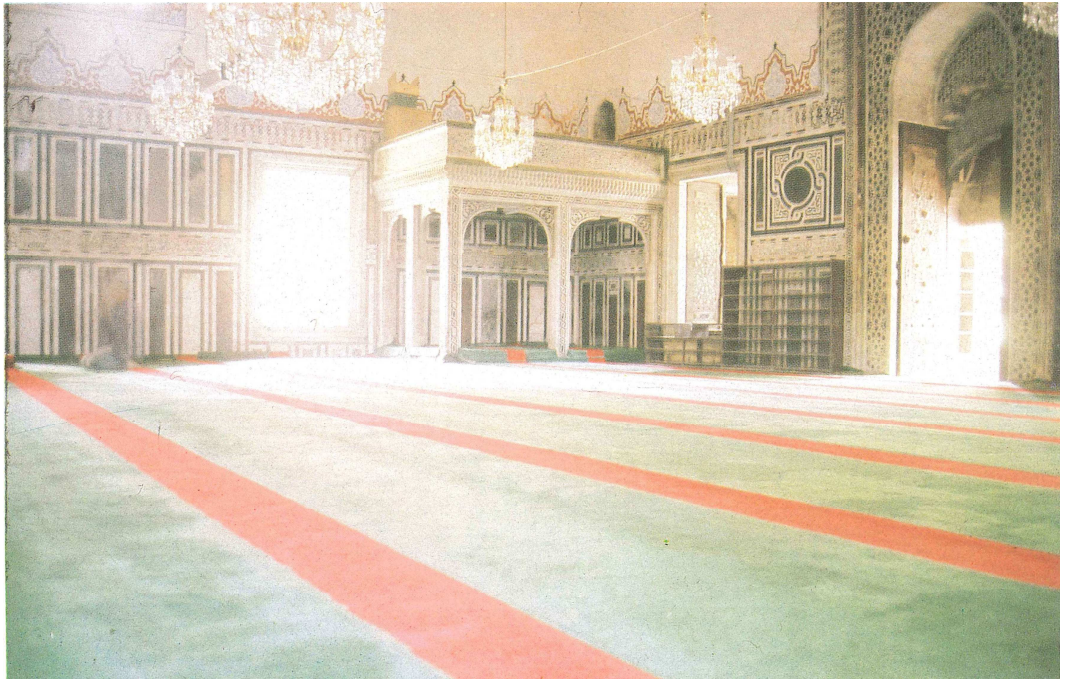
Şekil E.54: Kemer üzengilerinin oturduğu noktada püskül-iç mekandan örnek (Demir, 2009)



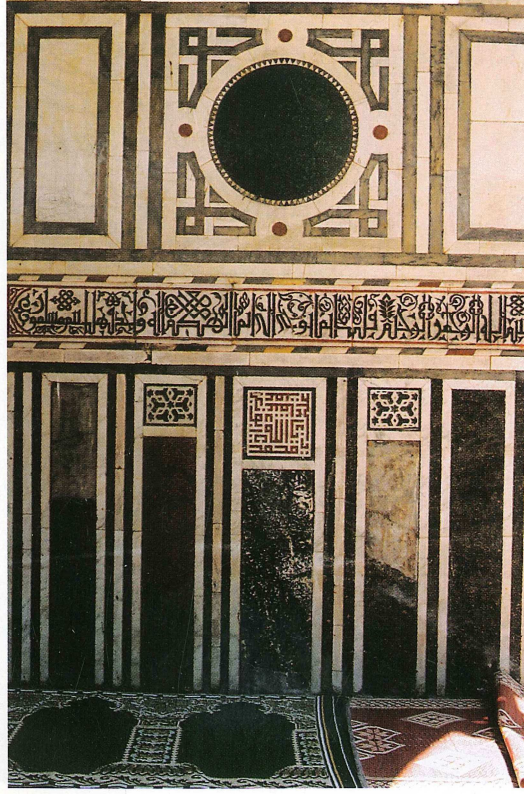
Şekil E.55: Kemer üzengilerinin oturduğu noktada püskül-dış mekandan örnek (Demir, 2009)



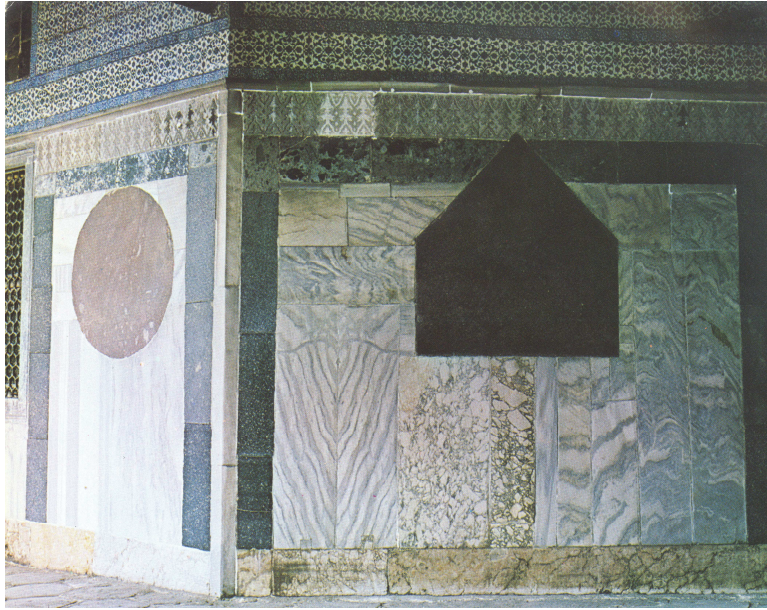
Şekil E.56: Ayazma Camisi- iç mekan ilk sıra pencereler arasında taş kompozisyonu (Demir, 2009)



Şekil E.57: Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi- iç mekan duvar düzeni (Aktuğ, 1989: 47)



Şekil E.58: Gebze Çoban Mustafa Paşa Camisi- iç mekan duvar düzeni (Tamer, 2004: 92)



Şekil E.59: Topkapı Sarayı Revan Köşkü dış cepheler (Çakmakoğlu, 1983: 6)



Şekil E.60: Topkapı Sarayı Hırka-i Saadet Dairesi dış cepheler (Çakmakoglu, 1983: 7)



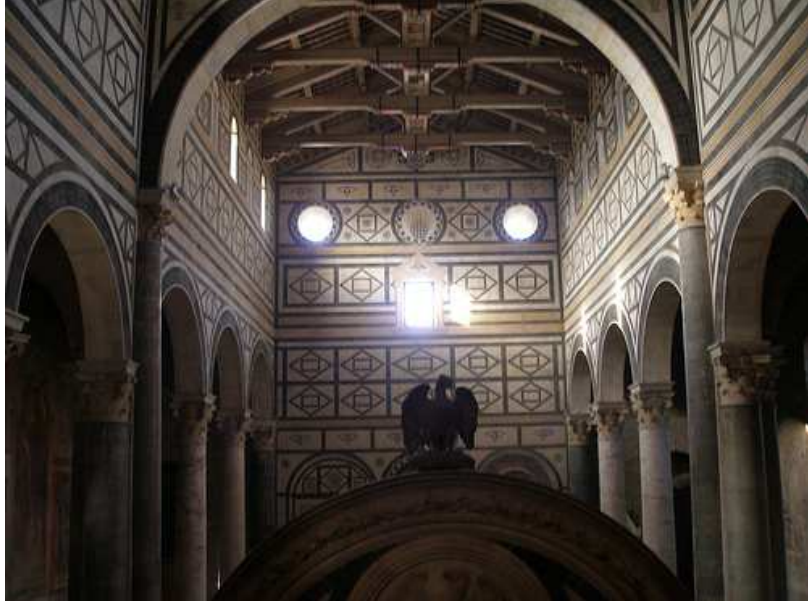
Şekil E.61: Ayasofya iç mekan taş kaplama (Url-2)



Şekil E.62: San Miniato al Monte-Floransa (Url-3)



Şekil E.63: Santa Maria Novella-Floransa (Url-4)



Şekil E.64: San Miniato al Monte-Floransa- iç mekan (Url-5)



Şekil E.65: Santa Maria dei Miracoli-Venedik (Url-6)



Şekil E.66: Santa Maria dei Miracoli iç mekan-Venedik (Url-7)



Şekil E.67: Laleli iç mekan (Demir, 2009)



Şekil E.68: Roma-Il Gesù kilisesi iç mekanı (Saner, 2009)

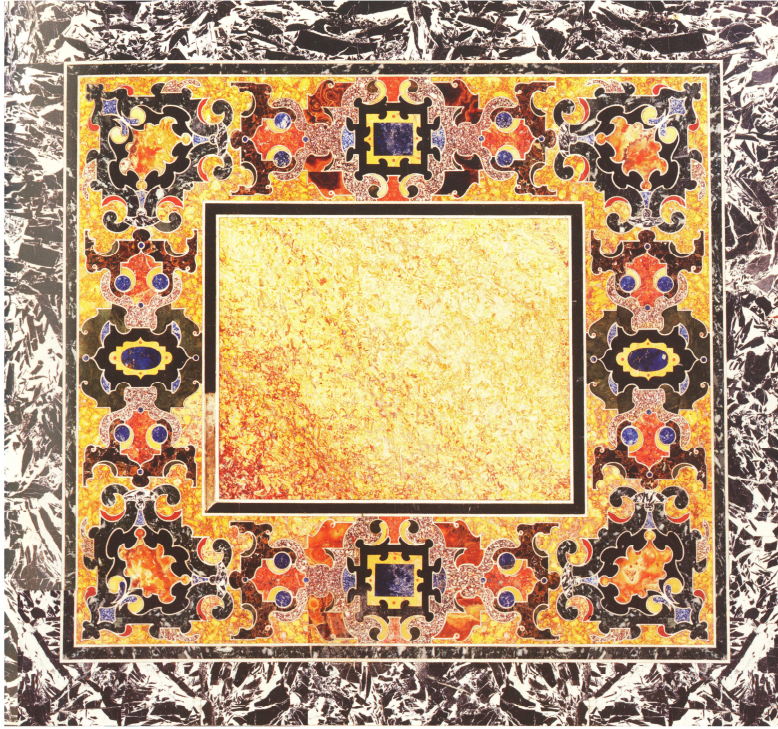
EK F: 6. Bölüme Ait Şekiller



Şekil F.1-Şekil F.2: Laleli Camisi'nde mahfil katında bulunan iki taş kakma pano (Demir, 2009)



Şekil F.3: 19. yüzyıl pietra dura örneği (Url-8)



Şekil F.4: 16. yüzyıl İtalyan pietra dura örneği-masa tablası olarak (Price, 2007: 83)



Şekil F.5: Alttaki panodan ayrıntı (Demir, 2009)



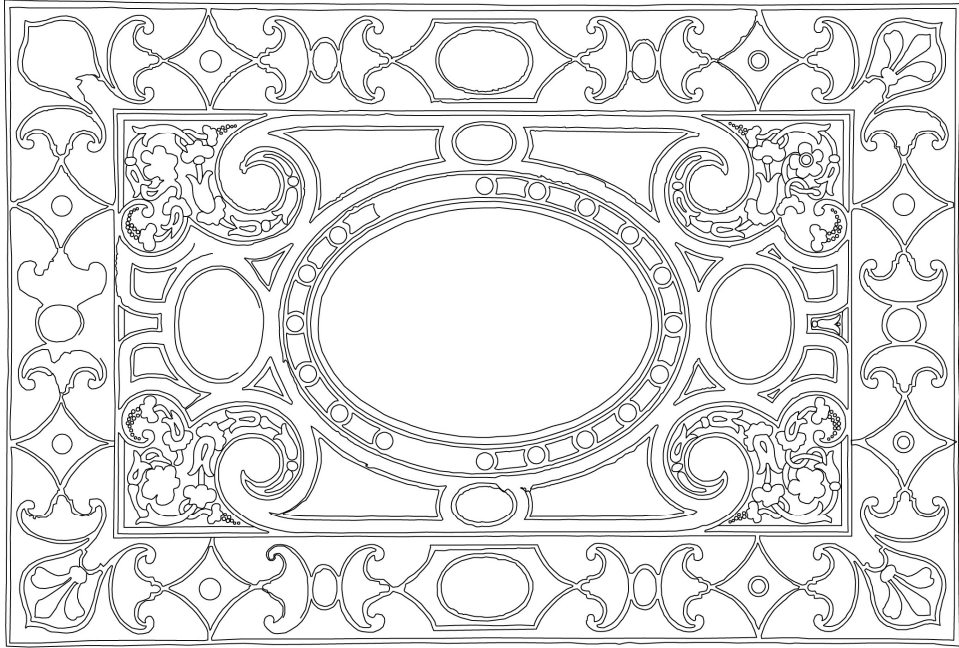
Şekil F.6: Üstteki panodan ayrıntı (Demir, 2009)



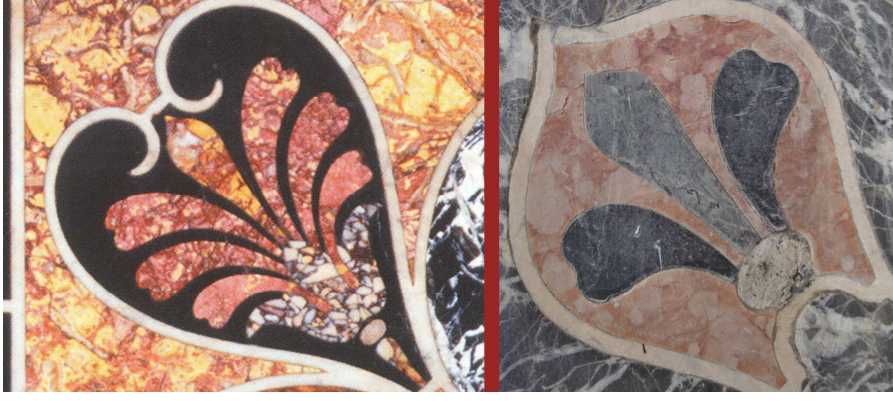
Şekil F.7: Üstteki panodan ayrıntı (Demir, 2009)



Şekil F.8: Opificio delle Pietre Dure-1927- masa tablası (Url-9)



Şekil F.9: Camide alttaki panoya ait mevcut durumu gösteren çizim (Demir, 2009)



Şekil F.10: Solda Roma işi pietra dura örneğinden ayrıntı (Price, 2007: 165)
Sağda Laleli’de alttaki panoya ait ayrıntı
Benzer köşe desenleri



Şekil F.11: Üstte Roma işi pietra dura örneğinden ayrıntı (Price, 2007: 165)
Altta Laleli’de alttaki panoya ait ayrıntı
Ortadaki desenin iki yanına simetrik olarak bulunan desen her iki örnekte de aynıdır. Bu desenlerde kullanılan taş cinsi her ikisinde de broccatellodur.



Şekil F.12: Yeni Cami Hüsnar Kasrı'nda pietra dura pano (Çakmakoğlu, 1983: 1)
(Büyük bir bölümü görünmeyen fotoğraf, panonun simetrik olduğu bilgisine bağlı olarak, bilgisayar ortamında Ülkü DEMİR tarafından düzeltilmiştir.)



Şekil F.13: Topkapı Sarayı Sultan III. Murat Has Odası çeşmeli sofa panosu
(Çakmakoğlu, 1983: 12)



Şekil F.14: Yeni Cami Hünkar Kasrı (Url-10)
Solda duvar yüzeyinde **Şekil F.12**'deki pano

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Ülkü DEMİR

Doğum Yeri ve Tarihi: İstanbul - 16/11/1984

Adres: T.C. Maltepe Üniversitesi 2010 Marmara Eğitim Köyü Mimarlık Fakültesi 34857
Maltepe-İstanbul

Mesleki Durum: Araştırma Görevlisi-T.C. Maltepe Üniversitesi/İç Mimarlık Bölümü

E-posta: ulku.demir@maltepe.edu.tr

Eğitim:

Lisans Üniversite: İstanbul Teknik Üniversitesi-İç Mimarlık Bölümü (Bölüm 2.liği)

Lise: T.V. Özel Şişli Terakki Lisesi (Okul 2.liği)