Turkish Studies *Social Sciences*

Volume 14 Issue 4, 2019, p. 1689-1714
DOI: 10.29228/TurkishStudies.23298
ISSN: 2667-5617
Skopje/MACEDONIA-Ankara/TURKEY

INTERNATIONAL
BALKAN
UNIVERSITY

EXCELLENCE FOR THE FUTURE
IBU.EDU.MK

Research Article / Araştırma Makalesi

Article Info / Makale Bilgisi

✍ *Received/Geliş:* 30.05.2019

✓ *Accepted/Kabul:* 10.08.2019

✍ *Report Dates/Rapor Tarihleri:* Referee 1 (22.07.2019)-Referee 2 (23.07.2019)

This article was checked by turnitin.

HAT SANATININ MİMAR SİNAN ESTETİĞİNE KATKILARI

*Fatih ÖZKAFA**

ÖZ

Mimar Sinan, eserlerinde nispet, âhenk ve sadeliğe çok önem vermiş olan büyük bir sanatkârdır. Bani talebinden kaynaklanan bazı istisnalar dışında tezyinatta mübalağadan kaçınmıştır. Eserlerinde, bilhassa camilerde, yazıyı da genellikle dengeli ve yerli yerinde kullanmıştır. Hat sanatının hem manevî hem estetik gücünden en iyi şekilde yararlanmasını bilmiştir. Böylelikle mimarının gücüne ve azametine yeni boyut daha ilave edilmiştir.

Mimar Sinan eseri olan camilerdeki yazıların bir kısmı orijinal olup bazıları ise sonradan eklenmiştir. Orijinal yazılar genellikle taşa/mermere mahkûk kitabelerle çini üzerindeki yazılardır. Bunlardan bazılarının ketebesini mevcut olup hattatı biliniyorken bazılarının hattatı bilinmemektedir. Sinan eserlerindeki yazıların büyük bir kısmı devrin en meşhur, en iyi hattatlarına aittir. Zamana direnci en zayıf yazılar sıva üzerine kalemişi olarak tatbik edilenler olduğu için bunlar sonradan yenilenmiştir. Bu tamirat esnasında bir kısım orijinal yazılar ehil olmayan ellerde ziyan olmuştur. İbareler yerine göre seçilmiş olup mekân-anlam ilişkisi gözetilmiştir. Mimar Sinan eserlerinin pek çoğunda, meşhur hattatların veya bazı padişahların imzalarını taşıyan levhalar da mevcut olmakla birlikte, bunlar ayrı bir araştırma konusu olacak hacimdedir.

Bu çalışmada, Mimar Sinan'ın önemli camilerinden hareketle yazıya verdiği ehemmiyet, kitabelerin mimarî ile uyumu, yazıların hat estetiği bakımından değeri ve camilere kazandırdığı manevî atmosfer gibi hususlar üzerinde durulacaktır. Ayrıca, farklı yapılarda bunlarla ilişki kurulabilecek kitabeler varsa onlara da temas edilecektir. Bazı kitabelerle ilgili ihtilaflı görüşler tartışılacaktır.

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, E-posta: fatihozkafa@gmail.com

Anahtar Kelimeler: Mimar Sinan, hat sanatı, estetik, mimari, cami.

CONTRIBUTIONS OF CALLIGRAPHY TO AESTHETICS IN ARCHITECT SINAN'S ARCHITECTURE

ABSTRACT

Architect Sinan was a great artist, who substantially underscored proportion, harmony and simplicity. Unless requested by the funders, he avoided exaggerated ornaments in his works. He used inscriptions coherently and properly in his works, especially in mosques. He made most out of the spiritual and aesthetic power of calligraphy, thereby adding a new dimension to magnificence and power of architecture.

Some calligraphy in mosques by Architect Sinan are original while some others have been added afterwards. Original calligraphy is usually seen as epigraphs engraved on stone/marble and inscriptions on tiles. Calligrapher of some scripts are known whereas some others are anonymous. The calligraphy in Architect Sinan's works mostly belongs to the best-known calligraphers of the era. Since hand-drawn calligraphy on plasters are the most vulnerable one, they were renovated later. Some original calligraphy was damaged and dissipated because of incompetent handling during renovations. Inscriptions were selected according to the relation between space and meaning. There are plates bearing signatures of well-known calligraphers and some Ottoman sultans in most works by Architect Sinan, which are out of the scope of this study.

This study focuses on the importance attached to calligraphy based on some important mosques built by Architect Sinan, the harmony between epigraphs and architecture, the value of inscriptions in terms of calligraphy aesthetics and the spiritual atmosphere they create in mosques. Besides, any other epigraphs on different structures that can be related with these will be also touched upon. Moreover, some controversial arguments about some epigraphs will be discussed.

STRUCTURED ABSTRACT

Although there are numerous studies concerned with the performances of Architect Sinan, the number of studies on the content, technical and aesthetic features of the writings in these structures is rather limited. This study aims to evaluate main features of important samples of inscriptions in Mimar Sinan mosques in terms of calligraphy history.

Architect Sinan supported his mastery in architecture with his ornamental preferences. In his works, both general outlook and interior decoration of the place are integrated. Architectural consciousness in a structure spread to the whole items of that structure and ornamental program. Inscriptions, which are one of the indispensable dynamics of mosques, were applied by harmoniously integrating them with other ornamental items. Many details such as type of writing, pen thickness,

text length, size of inscription and color were relatively aligned with the architecture. Inscriptions over entrances, band scripts, inscriptions in mihrab, dome, pillar and gathering places were uniquely designed and applied for each mosque. The architect avoided using stereotypical patterns provisionally on various places regardless of whether it is coherent with the place or not. Hereby, harmony between architecture and interior architecture was ensured. Calligraphy was used properly and in harmony with the architecture. The architect benefitted from the atmosphere calligraphy added to the space in the best manner both in terms of content and visual effect.

Some calligraphy in mosques by Architect Sinan are original while some others have been added afterwards. Original calligraphy is usually seen as epigraphs engraved on stone/marble and inscriptions on tiles. Calligrapher of some scripts are known whereas some others are anonymous. The calligraphy in Architect Sinan's works mostly belongs to the best-known calligraphers of the era. Since hand-drawn calligraphy on plasters are the most vulnerable one, they were renovated later. Some original calligraphy was damaged and dissipated because of incompetent handling during renovations.

Some of his mosques feature various examples in terms of material and implementation. As in the dome of Suleymaniye Mosque, inscriptions were sometimes written on zinc and mounted. Its laminas were renewed in the subsequent restorations. Inscriptions were conditionally selected and the relationship between place and meaning was achieved, which has continued as a tradition until modern days. In most of Architect Sinan's works, there are also detached plaques having the signatures of famous calligraphists or certain sultans put up later in time, these plaques are out of the scope of this study. Sinan willingly used inscription in his mosques but he did not exaggerate as it can be seen from his ornament perspective. He knew very well where to stop and only wielded as much inscription and ornament as necessary. In his works, although limited in number, some of his inscriptions are behind his period in terms of inscription aesthetic. These inscriptions must be preserved as they have historical value but amateur inscriptions added to the structures in the next centuries must be renovated nicely.

Incorrect inscriptions in some of Sinan's mosques are also seen. For instance, although the word at the beginning of the symmetrical writing placed in the triangular area on the tock door of Kılıç Ali Pahsa Mosque in Tophane was not in the verse, it was written by mistake.

There are inscriptions belonging to various periods in some structures of Sinan. For instance, original inscriptions of Kadirga Sokullu Mosque belong to final half of the 16th century and it reflects the features of the era. Halim Effendi's recent era writings were written in 1938, when Halim Effendi was 40 years old and mastered in his artistry. At the first sight, the similarity between the design on inscription in the middle of the dome of this mosque and the design of the panels on which Surah Al-Ikhlâs is inscribed on the mihrab wall attracts attention. Although there are differences between the two inscriptions caused by approximately four hundred years in terms of aesthetic level, Halim Effendi made a nice designing wit, probably to make the original inscriptions of the mosque and his own inscriptions

coherent. Although the text is different, he formed a similar geometric ornament in the center with these lines by adjusting the distances among the vertical letters. Halim Effendi replied in kind to a former calligraphy master with his implementation in question. The calligraphist, inscription and piling of the dome inscriptions both in Kadirga Sokullu Mosque and in Azapkapı Sokullu Mosque are the same. Placing his signature exactly at the bottom of the word of Halim at the end of the verse in question is a meaningful kindship.

The calligraphy signature and date of Halim Effendi are in the inscription in the middle of the main dome of the Kadirga Sokullu Mosque and in one of the inscriptions on the half-domes. While the calligraphy signature is less common in architectural inscriptions before and during the classical period, in the late Ottoman architecture and after, generally all calligraphers signed their inscriptions. Kadirga Sokullu Mosque does not contain calligraphy signature of the original writings, but the inscriptions in the 20th century include the calligrapher's signature. Among all of the structures of Sinan, Kadirga Sokullu Mosque is an important example in terms of exposing improvement in the art of calligraphy in mosques in almost the four centuries.

The absence of calligraphist's signature in all of the inscriptions in the mosques has led to some controversy in detection of calligraphist. The inscription in the dome of Süleymaniye Mosque is an example of this. Some researchers believe that this inscription belongs to Ahmed Karahisari, while others believe that it belongs to his apprentice, Hasan Çelebi. However, the predominant opinion is that these inscriptions belong to Hasan Çelebi.

A masterpiece such as Edirne Selimiye Mosque, which is considered as one of the most important monuments in terms of both Turkish-Islamic architecture and world architecture, is expected to be perfect in terms of inscription and content program. Although there are original inscriptions reflecting the calligraphy level of the era in which this large mosque was built, the writings renovated in the restorations made about 40 years ago unfortunately do not match the architectural beauty of the mosque and these inscriptions and hand-drawings should be urgently renewed.

In conclusion, jelly inscriptions certainly have a strong imagery power as they underscores the spiritual atmosphere of the space and Sinan knew how to use this advantage in a reasonable level. The accurate positioning of inscriptions or panel writings in mosques gives the impression that their places were reserved while the mosques were planned. Therefore, none of the inscription is an eyesore in size or seems to be excessive.

Keywords: Architect Sinan, calligraphy art, aesthetic, architecture, mosque.

Giriş

Bu çalışmada, Mimar Sinan'ın önemli camilerinden hareketle yazıya verdiği ehemmiyet, kitabelerin mimarî ile uyumu, yazıların hat estetiği bakımından değeri ve camilere kazandırdığı

manevi atmosfer gibi hususlar üzerinde durulacaktır. Çok geniş bir konu olması sebebiyle, bütün Sinan camilerindeki yazılar değerlendirmeye alınmayacak, hat sanatı bakımından daha çok dikkat çeken kitabelere ve bunlarla ilgili birtakım mülâhazalara yer verilecektir. Ayrıca, farklı yapılarda bunlarla ilişki kurulabilecek kitabeler varsa onlara da temas edilecektir. Kitabeler incelenirken esas itibarıyla camilerin inşa sırası dikkate alınmakla birlikte, yeri geldikçe konuyla alakalı başka yapılardaki kitabelerden de bahsedilecektir. Bahsi geçen kitabelerden örnek fotoğraflarla metne destek verilecektir.

1. Sinan'ın Sanatkâr Kişiliği

Büyük sanatçılar bu dünyadan göç ederken geride sayısız eser bırakmış olsalar da sırları onlarla birlikte gider. Dünya sanat tarihinin dâhi isimlerinden olan Mimar Sinan da bir insan ömrüne nasıl sığdırdığı hep merak konusu olan yüzlerce devasa eserin her birinde farklı mimari espriler uygulayarak hâlâ keşfedilmeyi bekleyen meslek sırlarıyla insanlığı kendine hayran bırakmıştır.

Koca Sinan, Hassa Mimarlar Ocağı'nda mimarbaşı olsa da netice itibarıyla devletin bir memuru sayılırdı ve başta padişah olmak üzere erkân-ı devletin emrine tâbi olan bir sanatkârdı. Ancak onun belki de en mühim vasıflarından biri, mesleğinin gerekleri ile kendisinden talep edilenleri en güzel şekilde uzlaştırabilmesiydi. Uzun süren ömründe birden fazla padişah görmüş olan Sinan, sultanların siparişlerini yerine getirmekten başka, validelerin veya paşaların da hizmetinde bulunmuş ve farklı türlerdeki yapıları ustalıklı inşa edebilmiş olan bir mimardır. Onun her bir eserinde fonksiyonellik en temel düstur olmakla birlikte, farklı biçim arayışları da bariz bir şekilde hissedilmektedir. Sinan'ın estetik serüvenini mesela sadece camiler bazında inceleyecek olursak, mimari tarzının basitten karmaşığa doğru, küçükten büyüğe doğru veya sadeden teferruatlı olana doğru sistematik bir ilerleme şeklinde olmadığı fark edilir. Bunun yerine Sinan, bani/işveren/patron etkisine, arazi şartlarına, binanın konumuna veya hacmine göre farklılıklar arz eden planlamalar yapmıştır. Yeri gelmiş; dört yarım kubbeye ana kubbenin desteklendiği bir örtü sistemini tercih etmiş, yeri gelmiş; merkezî kubbeyi iki yarım kubbeye genişleterek planı kurgulamıştır. Bazen “matlûba istinaden” tezyinata fazla ağırlık verse de çoğu zaman sadeliği tercih etmiştir. Geniş vizyonuyla sürekli yeni denemeler yapmış; hayatı boyunca ideal estetiğin arayışı içinde olmuş ve farklı formlara ulaşabilmiştir. Ancak ağırlıklı kanaat odur ki; Sinan estetiğinde temel öncelikler “tenasüp” ve “sadelik” olmuştur. Gerek taş işçiliğine gerekse çini, hat vs. tezyini unsurlara belli alanlar dışında yoğun olarak yer vermeyi tercih etmemiştir. Rüstem Paşa Camii gibi yoğun çini programının olduğu yapılar istisnâ olup mimardan ziyade banînin iradesine hamledilmektedir.

Sinan'ın başka hiçbir camisinde Rüstem Paşa Camii'ndeki kadar çinili bezeme görülmemesi, en gözâlıcı çini kompozisyonlarından bir olan Kadirga'daki Sokullu Camii'nde sadece mihrap çevresinin kaplanmasıyla yetinilmesi, aynı tutumun Selimiye'de de gösterilmesi, Rüstem Paşa Camii'nin çini bezemesinin, mimardan çok patron isteği olduğu kanısını güçlendirir. Bu görüşe dayanarak Sinan'ın, bezemeyi sınırlı kullanmak ve mimari çizgiye tabi kılmak konusunda bir üslup tavrı olduğu söylenebilir. (Kuban, 1997: 106)

Sinan, ergonomiye olan sıkı bağlılığına rağmen yeniliklere açık bir profil de çizmektedir. Hiçbir eseri, ne kendi eserlerinin ne de kendinden önceki eserlerin birebir tekrarı olma özelliğini taşımamaktadır. Eskiye atıf yapmayı ihmal etmemekle birlikte özgünlük kaygısının ipuçlarını veren atılımlara imza atmıştır. Daima yeni eserler üzerinde çalışarak geçirdiği velût hayatı boyunca en çok da kendisiyle yarışarak ilerlemiştir. Çok gezmiş ve çok sayıda mimari eser görmüş; farklı kültürlerdeki, farklı coğrafyalardaki sanat anlayışlarına şahit olmuş bir kimsenin bilgisi ve görgüsüne sahip olmak, onun tasarım ufkunu olabildiğince açmıştır. Yaradılışında mündemiç olan sanat kabiliyetiyle iktifa etmeyip fazlaca çalışması ve tetkikatta bulunması sayesinde pratik çözüm yeteneği olağanüstü gelişmiştir. Ancak Sinan'daki özgünlük anlayışı, günümüz heveslerin tutsağı olmaktan ziyade, sağlam bir zemine oturmuş mahiyettedir. Onun eserlerine hem orijinallik hem de kalıcılık kazandıran vasıflar, geçmişini iyi hazmetmesi ve yaptığı her işi belli prensipler süzgecinden geçirerek

uygulamış olması ile ilişkilidir. Akılları zorlamıştır, ancak akıl dairesinden dışarıya çıkmamıştır. Zaman zaman şaşırtmışsa bile yadırgatmamıştır. Her hamlesinde illâ tarz-ı has sahibi olmak gibi zorlamalara tevessül etmemiştir. Çünkü sanatkârın “özgün” olması gerektiği saplantısı, Sinan devrinin kültür havzasında henüz bulunmayan bir nitelik idi.

Özgünlük, yüzyıllar sonra, XX. Yüzyılın Avrupa kültür çevrelerinde konuşulmaya başlanmış bir konudur. Mısır, Bizans ve Osmanlı sanatçıları bu anlamda orijinal ve şaşırtıcı bir şeyler yaratmayı akıllarından bile geçirmemişlerdir. Onlar için, bilinen eski kalıplar iş gördüğünden, yeni biçimlere ihtiyaç duyulmamıştır. Teknik ustalık ve beceri, gelenekle örtüştüğü ölçüde anlamlıdır (Mülayim, 2010: 140-141). Bununla birlikte, Mimar Sinan’ın, sınırlı amaçlara yönelik bir tavır içinde olmadığı, mimarisinin gösterdiği farklılıklardan açıkça anlaşılmaktadır. Bu farklılıklar Sinan’ın mensubu bulunduğu İslâmiyetin biçimlendirdiği derunî sezisler, bilgi ve tecrübelerin birleşimi olarak önyargılardan arınmış bir sürecin sonucunda tasarımlarına yansımıştır (Cansever, 2205: 13).

Sinan’ın, sadece iyi bir mimar değil, aynı zamanda üstün yetenekli bir yönetici olduğu da açıktır. Hassa Mimarlar Ocağı’nı ve eyaletlerde görevli mimarları iyi örgütlemiş, bu sayede İstanbul’da ve İstanbul dışında çeşitli projeleri aynı zamanda aksatmadan yürütebilmiştir (Kuran, 1986: 26).

2. Sinan’a Atfedilen Mimari Espriler

Sinan’ın özelliklerinden biri de yapıların detaylarına gizlediği/eklediği bazı şifrelerdir. Bu şifrelerden bir kısmı çözülmüş olmakla beraber bir kısmı muhtemelen keşfedilmeyi beklemektedir. Bıraktığı eserlerin hacmi ve büyüleyici tesiri ile bazıları onun esrarengiz bir şahsiyet olduğu kanaatine ulaşmışlar ve eserleri hakkında pek çok efsane veya yorum üretmişlerdir. Meselâ Süleymaniye Camii minare sayısının, Kanunî Sultan Süleyman’ın fetihten sonraki dördüncü padişah olduğuna, şerefe sayısının ise Osmanlı Devleti’nin onuncu padişahı olduğuna delalet ettiği şeklinde bir halk söylentisi vardır. Mülayim, büyük programlı bir yapının bu tür rastlantılardan ilham almış olabileceğinin pek düşünülmemeyeceğini belirtir (Mülayim, 2001: 221). Aynı şekilde, Süleymaniye’de orta sahnın yan sahnıların ayıran sütunların, Hz. Peygamber (s.a.v.)’in dört halifesini temsil ettiği ve başka birtakım mitolojik inançların da Evliya Çelebi’den veya Tezkiretü’l-Bünyan’dan nakledilerek yayıldığı bilinmektedir (Kuban, 1997: 94).

Edirne Selimiye Camii’ni semiotik açıdan teferruatlı bir şekilde yorumlayan bir eser, Edirne Defterdar Kethüdası Dayezade Mustafa Efendi’nin *Risale-i Selimiye*’sidir. Bu risale, inşaattan iki yüzyıl sonra Osmanlı aydınlarının Selimiye’yi ne kadar tanıdıklarını ve nasıl yorumladıklarını göstermek açısından ilgi çekici bir belgedir. Burada Evliya Çelebi’nin çağından daha geriye giden bir kültürün ifadesini bulduğumuz kadar, Selimiye’nin simgesel içeriğinin Kur’an’a bağlı bir yorum içinde hangi boyutlarda algılandığını da görürüz (Kuban, 1997: 159). Adı geçen risalede, camideki kapıların sayısından, müezzin mahfilin konumundan vs. birçok mimarî unsurdan hareketle, bazı âyet ve hadislere atıf yapan yorumlar yapılır. Meselâ dört minare ile anâsır-ı erbaa, dört yön, Dört Kitap vs. konular arasında ilişki kurulur. Bu nevi yakıştırmalar ve yorumlar Sinan’ın muhtemelen aklına bile gelmemiştir; ancak sanat eserine yüklenen manevî anlamlar zenginliğinin birer nümûnesi mahiyetindedir.

Sütun sayısı, minare ve şerefe sayısı gibi caminin strüktürel zaruretlerini veya ideal nispetlerini doğrudan ilgilendiren konularda Mimar Sinan’ın, sayıya bağlı sembolik anlamlar yüklemek için mimarî nispet ve zaruretleri zorlamaya teşebbüs edebileceğine ihtimal vermek gerçekten de zordur. Ancak Sinan, bu nevi sembolik yüklemelere mimarî kütleyi etkilemeyecek olan bazı detaylarda yer vermiş olabilir. Buna bir misal olarak Karapınar Sultan Selim Camii kapı kitabesi üzerindeki istiridye şeklini gösterebiliriz (Resim 1). Bu 11 dilimli istiridye formunun, caminin banisi olan Sultan II. Selim’e işaret ettiği düşünülebilir. Çünkü II. Selim, Osmanlı Devleti’nin 11.

padişahıdır. Elbette, istiridye formuna Sinan öncesinde ve sonrasında inşa edilmiş olan birçok yapıda rastlamak mümkündür, ancak bunlardaki dilim sayıların sembolik işaretleri ayrı bir bahistir.

3. Sinan Camilerinde Hat Sanatı

Cami tezyinatının vazgeçilmez unsurlarından olan hat sanatına da Sinan eserlerinde dengeli bir şekilde yer verilmiştir. Yazılacak ibarelerin seçiminde mekânla bağlantılı âyetler olmasına ihtimam gösterilmiştir. Sinan bu konudaki geleneğin muhafazası ve daha da yerleşmesi için mühim bir rol üstlenmiştir. Yazılar dönemin tanınmış hattatlarına yazdırılarak ya taş ya mermere hâkkettirilmiş veya çini üzerine tatbik edilmiştir. Camilerin kible kapılarında genellikle inşa kitabesi yer almakta olup bunlar da çoğu zaman celî sülûs hattıyla yazılmıştır. Çini üzerindeki yazıların en yoğun kullanıldığı yerler mihrap duvarı ve pencere alınlıkları olmuştur. Kubbe göbeği, kubbe eteği ve kasnağı üzerindeki yazılarda kalemişi tekniği tercih edilmiştir. Kapı üstlerinde genellikle celî sülûs/celî muhakkak hattıyla yazılmış Besmele’ler veya “selamün aleyküm...” ile başlayan âyet-i kerimeler tercih edilmiştir. Mihrap üzerine mihrapla ilgili bir âyet, minber kapısına ise genellikle Kelime-i Tevhit yazılmıştır.

Her bir eseri ayrı bir araştırma konusu olan Mimar Sinan’ın bütün eserlerindeki yazı düzenini sınırlı hacimdeki bir çalışmada etraflıca ele almanın imkânsız olduğu açıktır. Bu yüzden bu çalışmada genel bir çerçeve çizilmekle beraber en önemli camilerindeki yazı uygulamalarından örnekler verilerek Sinan mimarisinde yazı sanatının mimarî estetiğe katkısı incelenecek, ayrıca bazı kitabelerle ilgili ihtilaflı görüşler tartışılacaktır.

Kalıcılık bakımından en uzun ömürlü olan yazılar mermer, çini veya taş üzerine işlenmiş yazılar olduğu için sıva üzerine kalemişi tekniğiyle uygulanmış yazıların aslî hüviyetini asırlarca muhafaza edemeyeceği aşîkârdır. Bu sebeple Sinan zamanından günümüze kadar hiç bozulmadan veya tamirat görmeden ulaşabilmiş kalemişi yazıların olamayacağını söyleyebiliriz. Bazı restorasyonlarda, mevcut yazıların ıslahı cihetine gidilmeyip tamamen yeni bir yazı tatbik edilmektedir. Bu gibi durumlarda, bütünüyle yok olmamış vaziyette olduğu halde eski yazıların ihyasına emek vermek zâid sayılıp tarihî bir yazı yok edilmektedir. Beşiktaş Sinan Paşa Camii’nde yapılan resorasyonları buna misal verebiliriz. Bu caminin kubbesindeki Kadîasker Mustafa İzzet Efendi (1801-1876) yazıları tamamen ortadan kaldırılıp yerine yenisi yazılmıştır; pencere alınlıklarındaki Alâaddin Bey (1844-1887) yazıları ise varaklanırken deforme edilerek perişan hale getirilmiştir. Üsküdar Mihrimah (İskele) Camii kubbesindeki “Ya Allah er-Rahman, Yâ Allah er-Rahîm...” şeklinde Esmâü’l-Hüsna’dan bazı isimlerin sıralandığı yazının merkezinde, elif, lâm gibi şakûlî (dikey) harflerin birleştirildiği ve güneş şekli oluşturulduğu yazı da (Resim 2) son restorasyonda tamamen ortadan kaldırılıp yeni bir yazı yazılmıştır. Önceki yazıda da bozukluklar olmakla birlikte, Caminin banisi olan Mihrimah Sultan’ın ismindeki Mihr (Güneş) kelimesi ile kubbe yazısı merkezinde yer alan güneş formu arasındaki bağlantıdan dolayı, yenileme yapılırken hiç olmazsa bu espri muhafaza edilmiş olsaydı daha uygun olurdu.

Üsküdar Mihrimah Camii içinde mihrab ayeti, minber yazısı ve cami yazı takımları gibi artık klasikleşmiş olan diğer yazılar da elbette mevcuttur; ancak kible kapısı üzerindeki kitabenin yazısı ve uygulaması oldukça düşük vasıflıdır. Buradaki yazı seviyesi o dönemdeki estetik anlayışın nispeten gerisindedir.

Caminin yanındaki türbe, Sinan’ın eserlerinden bahseden Tuhfetü’l- Mi’marîn ve Tezkiretü’l-Ebniye’de kayıtlı değildir. Ancak türbeyi de Sinan’ın eseri olarak tahmin edenler mevcuttur. Bununla birlikte, türbe kapısı üzerindeki “kalallahu Te’âlâ: küllü nefsin zâikatü’l-mevt” (Allah Te’âlâ buyurdu ki: her nefis ölümü tadıcıdır) ibareli (Ankebût, 29/57) celî sülûs kitabe, Bakkal Hacı Ârif Efendi (1830-1906) imzalı olup 1310 (1892-93) tarihli (Resim 3). Bakkal Ârif Efendi’nin bu dengeli istifi, tıpkı Şehzade Camii kapısındaki oklu Besmele’si gibi, XIX. yüzyıl sonlarında Osmanlı celî sülûs hattının ulaştığı estetik seviyenin güzel örneklerindendir.

Mimar Sinan'ın bizzat çıraklık eseri olarak tanımladığı Şehzade Camii yan kapısı üzerindeki oklu Besmele de Bakkal Ârif Efendi imzasını taşımaktadır (Resim 4). Aynı caminin diğer kapısı üzerinde Sami Efendi (ö. 1912) ketebeli namaz âyeti, hem celi sülüs hattının şaheserleri arasındadır hem de camilerde sıkça rastlanan “inne’s-salâte kânet ale’l-mü’minîne kitaben mevkûta” âyetleri arasındaki (Günüç, 2002a: 335-343) en gelişmiş örnektir (Resim 5). Çünkü Sami Efendi, Osmanlı celi sülüsünü hem istif, hem harf bünyesi hem de hareke anatomisi bakımından zirveye taşıyan isimdir. Ancak bu iki kitabe, elbette Sinan devrine ait olmayıp camiye sonradan konulmuştur. Bu âyetin Mimar Sinan zamanında ve onun iradesiyle yazılmış olan versiyonuna Süleymaniye Camii avlu girişinde rastlarız (Resim 6). Devrinin celi yazı estetiğini olanca güzelliğiyle yansıtan bu kitabe, söz konusu ibarenin sonraki asırlarda ne kadar zarif bir tezahürle boy göstereceğinin müjdecisi mahiyetindedir.

Şehzade Camii’ndeki kapı üstü yazılarından biri de Seyyid Mehmed Hicabî imzalı “selamün aleyküm bima sabertüm fenî’me ‘ukbe’d-dâr” (Sabretmenize karşılık selâm sizlere. Dünya yurdunun sonucu olan Cennet ne güzeldir!) âyet-i kerîmesinin (Ra’d, 13/24) yer aldığı kitabedir (Resim 7). Ancak bu yazı, gerek istif gerek harf bünyeleri gerekse hareke ve tefrişat unsurlarının dağılım dengesi bakımından oldukça zayıf bir yazıdır. Aynı âyetin Süleymaniye Camii yan kapısı üzerindeki örneği çok daha dengeli olup harf olgunluğu bakımından da istif âhengi bakımından da dönemine nispetle gayet güzeldir (Resim 8). Aslında istif esprisi olarak “ukba” kelimesinin terkihi ve yerleştirmesi benzer niteliktedir fakat Süleymaniye’deki kitabenin estetik üstünlüğü bariz bir biçimde fark edilmektedir.

Sinan eserlerinde görmeye alışık olduğumuz uygulamalardan biri de, kubbeye geçişlerde, aslangöğsü üzerine kalemişi tekniğiyle işlenmiş olan dairevî madalyon şeklindeki yazılardır. Meselâ Şehzade Camii’ndeki, mükerrer “Yâ Fettâh” ibarelerinden teşekkül eden ve şakülî harflerin merkezde geometrik bir desen oluşturduğu tasarımların benzerlerine çokça rastlanır (Resim 9). Bu madalyonlarda ayrıca “Yâ Sübhân”, “Yâ Hannân”, “Yâ Mennân” gibi ibareler de görülür. Tophane’deki Kılıç Ali Paşa Camii’nde ise “Yâ Hannân Yâ Mennân” ibareli geometrik örgülü tasarım, Şehzade Camii’ndeki teknikten farklı olarak çini üzerine tatbik edilmiştir (Resim 10). Şehzade Camii’ndeki ma’kûlî “Sübhânallah” yazısı yine merkezindeki geometrik örgüsü ile dikkat çeken uygulamalardan biridir (Resim 11).

Süleymaniye Camii mihrabının iki yanındaki geniş çaplı çini madalyonlar içine muhteşem birer kompozisyonla yazılmış olan, ortası geometrik desenli Fatiha Sûresi, kanaatimizce hat sanatıyla çini sanatının en güzel buluşmasıdır (Resim 12). Bu panolarda yazının cesameti ve azameti ile çininin asaleti ve letafeti mimarideki nispetlerle kaynaşmış ve ihtişamıyla göz dolduran bir mihrap duvarı ortaya çıkmıştır. Benzer bir uygulamaya Üsküdar Valide-i Atîk Camii mihrap duvarında veya Kadırga Sokullu Camii’nde de (Resim 13) rastlanır, ancak bu camilerin hacmi dolayısıyla Süleymaniye’deki kadar güçlü bir etki oluşturmaz. Çini üzerine tatbik edilen yazılarda büyük çoğunlukla yazı estetiğinden tavizler verilmiştir. Çünkü çini üzerine yazıları nakleden kişilerin çoğu hat sanatının inceliklerine vâkıf olmadıkları için kalem tabiatına muhalif çizgilerle yazıyı bozmuşlar, hattatın kaleminden çıkan seyyaliyete hâlel getirmişlerdir. Bu yüzden, yazı sanatının gelişimini çini üzerinden yorumlamak doğru sonuçlara ulaştıramayacaktır. İşte bunun istisnalarından biri Süleymaniye’deki bahsi geçen çini panolardır. Süleymaniye’nin son cemaat mahallindeki pencere alınlıklarında yer alan, âyet el-kürsî muhtevalı çiniler de yazının inceliklerini büyük ölçüde muhafaza edebilmiş örneklerdendir (Resim 14). Bu devirde ve sonraki yaklaşık iki asır boyunca, çini üzerindeki yazılarda, gözlü harflerin içindeki boşlukları firuze rengiyle, bazen de mercan kırmızısıyla doldurmak âdet olmuştur. Bu panolarda da sad, tı, zı, vav, fe, he, ayn gibi harflerin gözleri firuze rengiyle doldurularak yazıya hareketlilik katılmıştır.

Süleymaniye Camii’nin yazı programı elbette çok kapsamlıdır ancak bunlar içerisinde en dikkat çekici olanlardan biri de kible kapısı üzerindeki kitabedir. Şakülî harflerin boyluca yazıldığı ve peşpeşe dizildiği bu istifte bolca tekrarlanan “es-Sultan” ve “bin” kelimelerinin oluşturduğu ritim,

istife olağanüstü bir âhenk kazandırmıştır (Resim 15). Dolayısıyla, Türk cami mimarisindeki en gösterişli, en mutantan inşa kitabesinin, Karahisarî çırağı Hasan Çelebi ketebeli Süleymaniye Camii inşa kitabesi olduğunu ileri sürebiliriz.

Bazı klasik kaynaklarda Süleymaniye Camii kitabelerinin hattat(lar)ıyla ilgili farklı bilgiler vardır. Meselâ Müstakîmzade, *Tuhfe-i Hattatîn*'de, kubbe yazısıyla birlikte mihrap âyetinin Ahmed Karahisarî'ye ait olduğunu belirtir. Evliya Çelebi, Seyahatnâme'sinde kubbe göbeğinde Nûr Sûresi 35. âyetinin yazılı olduğunu ifade eder ve bu yazının Karahisarî'ye ait olduğunu ve çok ustaca yazıldığını söyler. Ancak kubbede Evliya Çelebi'nin ifade ettiği gibi Nûr Sûresi değil, Fâtır Sûresi'nin 51. âyeti yazılıdır (Özcan, 2007: 359).

Gülzâr-ı Savâb'da (Nefeszâde, 1938: 21) ve *Devhatü'l-Küttâb*'da (Suyolcuzâde, 1942: 9-10) kubbe yazısının Karahisarî'ye ait olduğu zikredilmektedir. Ancak her iki kaynakta da bu yazıların müsennâ olduğu geçmekte, *Gülzâr-ı Savâb*'da “müdevver hatt-ı müsennâ” denilmektedir. Saî Mustafa Çelebi'nin *Tezkiretü'l-Bünyân*'ında ise kubbe içindeki yazıların Hasan Karahisarî (Hasan Çelebi) tarafından yazıldığı ve yine müsennâ olduğu kayıtlıdır. Halbuki bu yazı müsennâ olmayıp sadece müdevverdir.

Süleymaniye Camii'nin inşa kitabesinin hattatı ise tereddüte mahal bırakmayacak sarahatte olup burada “ketebehû Hasan bin Ahmed el-Karahisarî” yazılıdır (Resim 16). Hasan Çelebi, Ahmed Karahisarî'nin evlatlığı mesabesinde olduğu için bu imzasında Karahisarî nisbesini kullanmıştır. Bazı kaynaklarda bu “nisbe”den hareketle Hasan Çelebi ile Ahmed Karahisarî birbirine karıştırılmıştır.

M. Uğur Derman, Süleymaniye Camii kubbe yazısının ilk olarak Ahmed Karahisarî tarafından yazıldığı ve Abdülfettah Efendi'nin bunları Râkım zevkine göre yenilediğini ifade ederken (Derman, 1989: 290) Ali Alparslan da Süleymaniye Camii kubbe yazısının Ahmed Karahisarî'ye ait olduğunu benimser (Alparslan, 1999: 58). Muhittin Serin, Süleymaniye Camii kubbe yazılarının hattatı olarak Ahmed Karahisarî'yi zikretmekte olup bu yazının bugün mevcut olmadığını da ilave eder (Serin, 2008: 111). 2010 Yılında Süleymaniye yazılarının restorasyon projesinde yer alan Hüsrev Subaşı, kubbe yazılarının ilk hattatının Hasan bin Ahmed Karahisarî olduğunu ifade eder (Subaşı, 2011: 136) A. Rıza Özcan da farklı kaynaklardaki muhtelif rivayetleri tartışarak ve bazı bilgiler ışığında yaptığı çıkarımlara istinaden Süleymaniye yazılarının Hasan Çelebi tarafından yazılmış olduğunu ve burada Ahmed Karahisarî'nin yazısının bulunmadığını belirtir. (Özcan, 2007: 360). Ahmed Karahisarî ve Hasan Çelebi'nin yazı üslûbları birbirine çok benzediği için ve kubbe yazıları aslen Karahisarî'ye ait olsa bile sonradan yenilediği için yazı tahlili yoluyla sağlıklı bir neticeye ulaşmak mümkün değildir. Süleymaniye Camii'nin tamamlanma tarihi, Ahmed Karahisarî'nin ömrünün son zamanlarına tekabül ettiğinden kubbe yazısını yazabilecek güç ve kudrete sahip olduğu ihtimali zayıftır. Bununla birlikte, caminin yapımı devam ederken, yani daha önceki yıllarda Karahisarî'ye yazdırılmış ve sonra kubbeye tatbik ettirilmiş olması da ihtimal dahilindedir. *Gülzâr-ı Savâb* ve *Devhatü'l-Küttâb*'da bu yazıların Karahisarî'ye ait olduğu ifade edilmekle birlikte, Süleymaniye Camii inşaatı masraf defterlerindeki hattat ödeneklerinde Hasan Çelebi'nin isminin geçiyor olması (Barkan, 1972: 184-187), bizi bu konuda ihtiyatlı bir hükme sevk etmekte; ancak kubbe yazılarının Hasan Çelebi'ye ait olma ihtimalini de oldukça kuvvetlendirmektedir.

Süleymaniye kubbesindeki yazı, Fossati'nin XIX. asır ortasında, Sultan Abdülmecid devrinde yaptığı tamirat esnasında yenilenmiştir. Bu sırada yer darlığından yakınan Abdülfettah Efendi (1815?-1896)'ye Sultan Abdülmecid tarafından Vezneciler'de bir konak ihsan edilmiştir (Derman, 1996: 304). Abdülfettah Efendi, kubbedeki yazıyı kendi üslûbuna çevirirken tertibine dokunmamış, sadece harfleri Râkım zevkine göre yenilemiştir. Cami kubbelerinin çoğunda tercih edilen Fâtır Sûresi'nin “muhakkak ki zeval bulmasın diye gökleri ve yeri tutan Allah'tır. Eğer onlar zevale uğrarsa O'ndan başka andolsun ki kimse tutamaz. O şüphesiz halîmdir, bağışlayandır” meâlindeki 41. âyeti Süleymaniye kubbesinde de yer almaktadır. Derman'a göre bu âyeti seçmekle Koca Sinan, “ben kul olarak en mükemmeli yapmaya çalıştım. Ama bu cami, kubbesiyle, zeminiyle, her şeyiyle ancak

Allah'ın izni olursa yıkılmadan duracaktır" demek istemiştir (Derman, 1989: 290). Bu yoruma katkı olacağını ümit ederek belki şunu da ilave edebiliriz: Mimar, kubbede bu âyeti tercih ederek âdeti ilahî kudret karşısındaki acziyetini ima etmiş ve Cenab-ı Hakk gökleri hiçbir direğe, sütuna ihtiyaç duymaksızın ayakta tutabilecek güce sahipken bir kul olarak bizler bir tek kubbeyi bile sütunlar veya pâyeler olmadan sabit tutabilecek güce sahip değiliz, demek istemiş olabilir.

Süleymaniye Camii'nde 1959'da Ali Sami Ülgen'in başlattığı tamirde (Hasan Çelebi)'nin yazıları alttan çıkarılmış ve Hattat M. Halim Özyazıcı (1898-1964)'nin çalışmalarıyla ve klasik şekliyle tamamlanarak yeniden yapılmıştır (Derman, 1989: 290).

Süleymaniye ve Şehzade'deki "cami yazıları takımı" (Allah c.c., Muhammed s.a.v. ve çehar yâr) da Abdülfettah Efendi'ye aittir. Aynı hattatın Süleymaniye'de başka bazı yazıları da mevcuttur, ancak bu yazılardan bir kısmı sonradan varaklanırken bozulmuştur.

Süleymaniye'de 2010 yılında yapılan restorasyonlar esnasında, kubbe yazısındaki âyetle geçen "ba'dihî" kelimesinin sonundaki "he" harfinin eksik olduğu fark edilmiş ve daha evvel sehven ihmal edilmiş olan "he" harfi, buradaki yazı restorasyonlarından sorumlu olan Prof. Dr. Hüsrev Subaşı'nın gayretleriyle yazıya eklenmiştir (Resim 17). Böylelikle, Süleymaniye gibi önemli bir caminin kubbesindeki âyetin imlâsında yer alan bir hata tashih edilmiştir (Subaşı, 2011: 136). Aynı restorasyon esnasında, aslangöğüslerinden mihraba bakan sol ön yazı olan "başarım ancak Allah'ın yardımı ile" anlamındaki "vemâ tevfiķi illâ billah" âyet (Hûd, 11/88) ile çıkışa (avluya) bakan taraftaki aslangöğsü üzerinde yer alan "kulillahu haliku külli şey'in" (de ki Allah her şeyin yaratıcısıdır) âyeti (Ra'd, 13/16) arasında becayiş yapılmıştır. Bu yer değişikliği yapılırken, her iki âyetin anlamına istinaden Yaratıcı ile ilgili olan âyetin mihrap tarafında olmasının daha uygun olacağı düşünüldüğü eski fotoğraflara müracaat edilmiş ve önceki halinin de aslında bu şekilde olduğu anlaşılmıştır (Subaşı, 2011: 140).

Mimar Koca Sinan eserleri arasında hat sanatı bakımından dikkat çeken yapılardan biri de Kadirga Sokullu Mehmed Paşa Camii'dir. İznik çinileriyle zenginleştirilmiş olan bu camideki celî sülüs yazılar mekân estetiğinin en gözüek unsurlarındandır. Bu yazıların büyük bir kısmı çiniler üzerinde olup özgündür. Bazı kitabeler ise taş/mermere mahkûktur. Ancak camiin ilk yapıldığı dönemden kalma bu orijinal yazılarda herhangi bir hattat imzası bulunmadığı ve kaynaklarda da bu camideki orijinal yazıların hattatı hakkında bir bilgiye henüz rastlanmadığı için, çini veya mermer üzerindeki yazılarla malakârî yazıların hattatı tespit edilememiştir. Kalemî tekniğiyle nakşedilmiş olan ve kubbe, yarım kubbe gibi yerlerde bulunan yazılar ise yakın geçmişimizin büyük hattatlarından Mustafa Halim Özyazıcı'ya aittir.

Kadirga Sokullu Camii'nin orijinal yazıları XVI. yüzyılın son yarısına ait olup dönem özelliklerini yansıtmaktadır. Halim Efendi'ye ait olan muhdes yazılar ise 1938 yılında, Hattatın 40 yaşında iken yazmış olduğu yazılardır. Dolayısıyla, Halim Efendi'nin olgun zamanına rastlamaktadır.

Celî sülüs hattıyla tasarlanan orijinal yazıların birçoğu çini üzerine sıraltı tekniğiyle uygulanmış olup lacivert zemin üzerine beyaz ile yazılmıştır. Harf gözleri çoğunlukla firuze ile veya mercan kırmızısı ile renklendirilmiştir.

Kıble kapısı girişinde, revaklı avludaki kemerler üzerinde ve kubbe altında yer alan orijinal yazılar ise mermer üzerine zemin oyma tekniğiyle uygulanmıştır. Bu yazılar lâcivert zemin üzerinde olup altın varaklıdır. Bunlardan birinde, namaz âyeti olarak bilinen ve "muhakkak ki namaz belli vakitlere bağlı olarak mü'minlere farz kılındı" anlamındaki "inne's-salâte kânet ale'l-mü'minîne kitâben mevkûta (Nisâ 103)" âyeti yazılıdır (Resim 18). Diğerinde ise Kelime-i Tevhid (Lâ ilâhe illallah Muhammedun Rasûlullah) yazılıdır (Resim 19).

Namaz âyetinin yazılı olduğu panoda herhangi bir tezyinat bulunmamaktayken, Kelime-i Tevhid yazılı panoda köşebentler ve yazı boşluklarında rumîli küçük motifler yer almaktadır. Harf anatomileri, zülfe uçlarının sivrililiği, zülfe başlarının kütlüğü, hareketlerin eksikliği bakımlarından bu

yazılar XVI. yüzyıl hat sanatı özelliklerini sergilemektedir. Ayrıca, bilhassa Kelime-i Tevhid istifinin seyrekliği sebebiyle meydana gelen büyük boşluklara hareke veya tezyini işaretler yerine motifler serpiştirilmiştir.

Son cemaat yerindeki pencerelerin alınlıklarında yer alan dikdörtgen panolar içerisine pafta pafta yazılmış olan Fatihâ Sûresi çini üzerinde olup her bir yazılı panonun etrafı yine çini üzerinde ve güzel bir şekilde tezyin edilmiş vaziyettedir. Tek katlı (tek satırlı) istifin tercih edildiği yazı alanı seyrek bir şekilde kullanılmış ve bazı harf gözleriyle cezm gözleri firuze rengine boyanmıştır. Bunlar da yine dönem özelliklerindendir.

Camiin en gösterişli kısmı olan mihrap duvarı, kaliteli İznik çinilerinin oluşturduğu yoğun tezyinatıyla ve genel dekorasyonla bütünleşmiş yazı panolarıyla dikkatleri bu bölgeye çekmektedir. Bu dekorun ortasındaki mihrap ayeti, koyu zemin üzerine varaklanmış haliyle camiye farklı bir atmosfer kazandırmıştır.

Mihrabın iki yanında yer alan dairevi madalyonlarda İhlas Sûresi yazılıdır ve her iki madalyon da birbirinin aynıdır. Burada, Besmele ve İhlas Sûresi'ndeki dikey harfler o kadar dengeli istiflenmiştir ki, dairenin merkezinde birleşen bu harfler "saâdet düğümü" olarak da adlandırılan muhteşem geometrik süslemeyi meydana getirmiştir. Geometrik süslemede dengenin meydana gelebilmesi için dikey harfler arasındaki boşlukları eşit mesafelerde tutmak hiç de kolay bir iş olmadığı için burada olağanüstü bir tasarım kudreti göze çarpmaktadır (Resim 13). Bu madalyonlar, yukarıda da bahsi geçen Süleymaniye Camii mihrap duvarındaki, Hattat Hasan Çelebi'ye ait madalyonları hatırlatmaktadır. Ancak Süleymaniye'de Fatiha Sûresi iki parçaya bölünerek sağ ve sol taraftaki panolara yazılmışken Kadıga Sokullu'daki her iki panoda da aynı kompozisyon, yani İhlas Sûresi tekrarlanmıştır. Bu tür örneklerden hareketle, söz konusu dekoratif uygulamadan büyük mimarın pek hoşlandığı sonucuna ulaşmak mümkündür.

Harim duvarlarında başlayan Esmâü'l-Hüsna kuşağı ile (Resim 20) üst kat mahfili pencere alınlıklarında devam eden Esmâü'l-Hüsna panoları yine çini üzerinde olup yazı estetiği bakımından dönemin karakteristik özelliklerini taşımaktadır. Bu yazılarda da harekeye çok az yer verilmiş ve gözler renklendirilmiştir. Ancak bu çok kıymetli çini panolardan bazı parçalar maalesef şu anda yerlerinde değildir.

Dairevî panolardaki çehar yâr yazıları, çini üzerindeki ender örneklerdendir. Birçok camiin çehar yâr yazıları sıva üzerine kalemişi tekniğiyle geçirilmiş vaziyetteyken yahut ahşap, sac gibi malzemeler üzerindeyken bu camideki çehar yâr isimlerinin çini üzerine yazılmış olması, istisnâ bir özelliktir. Bu yazılarda ise harekeye nerdeyse hiç yer verilmemiş; "radıyallahu anh" ibareleri ise gayet iri yazılarak dairede boşluk bırakılmamıştır (Resim 21).

Camiin ana kubbe göbeğindeki âyet ile yarım kubbelerdeki âyetler ise (Fâtır, 35/41) Mustafa Halim Özyazıcı hattıyla istiflenmiştir (Resim 22). Kubbe göbeğindeki yazının tasarımıyla, mihrap duvarındaki İhlas Sûresi yazılı panoların tasarımı arasındaki benzerlik ilk bakışta dikkat çekmektedir. Her ne kadar iki yazının estetik seviyesi bakımından dörtyüz yıla yakın zaman farkının doğurduğu farklılaşmalar sözkonusu olsa da, Halim Efendi, camiin orijinal yazılarıyla kendi yazılarını en güzel şekilde uyumlu kılmak için olsa gerek, güzel bir tasarım esprisi yapmıştır. Metin farklı olmasına rağmen, dikey harflerin aralarındaki mesafeleri ayarlayarak, bu çizgilerle merkezde benzer bir geometrik süsleme meydana getirmiştir. Sözkonusu uygulama ile Halim Efendi, selevin hattına adetâ nazîre yapmıştır. Kadırga Sokullu Camii ve Azapkapı Sokullu Camii kubbe yazılarının hattatı da ibaresi de istifi de aynıdır. Söz konusu âyetin sonunda geçen Halim kelimesinin hemen altına Hattat Halim'in imza koyması ise manidar bir tevafuk olmuştur.

Halim Efendi'nin istiflediği ve lâcivert zemin üzerine altın yaldızla, kalemişi tekniği kullanılarak sıva üzerine uygulanan yazılarda, hat sanatının asırlar içinde süzülerek gelişen ve XIX. yüzyıl sonunda zirveye ulaşan estetiğini görmek mümkündür. Harf anatomileri en güzel formlarına

kavuşmuş, istif alanı dengeli bir şekilde doldurulmuş ve ideal ölçülere riayet edilmiştir. Harfler gayet seyyâl yazılmış ve harflerin birbirleriyle tenasübüne itina gösterilmiştir. Kalem hakkına titizlikle uyulmuş; ayrıca hareketler ile tezyinî işaretler ihmal edilmemiştir.

Yarım kubbeler üzerindeki yazılarda ise yazı, merkezdeki geometrik süslemeden bağımsız olarak tasarlanmış ve yazı ile süsleme arasında küçük bir boşluk bırakılmıştır. Elif, lâm gibi dikey harfleri, istif icabı olarak normal ölçüsünden fazla uzatmak icap ettiğinde bile Halim Efendi, ustalığını göstererek, gözü rahatsız etmeyecek şekilde bunu yapmayı başarmıştır.

Gerek ana kubbe göbeğindeki yazısında gerekse yarım kubbelerdeki yazılarından birinde Halim Efendi'ye ait hattat imzası ve tarih yer almaktadır. Klasik dönem ve öncesindeki mimari yazılarda hattat imzasına daha az rastlanırken, geç dönem Osmanlı mimarisinde ve sonrasında genellikle bütün hattatlar yazılarına imza koymuşlardır. Kadırga Sokullu Camii'nde de orijinal yazılara ait hattat imzası yer almamakta iken XX. yüzyılda yazılan yazılarda hattat imzası yer almaktadır.

Umulur ki; sonradan yazılmış olan bu yazıların Halim Efendi gibi bir usta elinden çıkmış olmasından, Sinan'ın ruhaniyeti de memnun olmuştur. Zira o, camilerindeki mükemmel mimarînin tamamlayıcısı olan her sanatın da en mükemmeliğini kullanmıştır. Hüsn-i hat da bunlardan biridir (Derman, 1989: 290).

Dolayısıyla Kadırga Sokullu Camii, Sinan'ın yapıları içerisinde, hat sanatının yaklaşık dört asır içinde nereden nereye geldiğini bir cami bünyesinde teşhir etmesi bakımından güzel bir örnektir (Özkafa, 2012: 2761). Sinan camileri içinde, ilk dönemden kalma ve sonraki asırlarda eklenmiş yazıları birarada ihtiva eden, Süleymaniye ve Kadırga Sokullu camilerinden başka camiler de vardır. Meselâ; Edirnekapi Mihrimah Sultan Camii kubbe yazısı ve Üsküdar Şemsi Paşa Camii kubbe ve kasnak yazıları Tuğrakeş İsmail Hakkı Altunbezer (1872-1946) tarafından 1940 yılında yeniden yazılmıştır. Mihrimah'ın cami yazı takımları da Sami Efendi (1838-1912) tarafından yazılmıştır. Fındıklı Molla Çelebi Camii'nin kubbe yazısı ise Hâmid Aytaç (1891-1982) tarafından yenilenmiştir (Derman, 1989: 291).

Tophane'deki Kılıç Ali Paşa Camii de yazı zenginliği bakımından önemli bir Sinan eseridir. Bu câminin tâk kapısı üzerindeki müselles yazı sahasına müsennâ olarak istiflenmiş olan “(kul)illahu haliku külli şey'in ve hüve 'alâ külli şey'in vekîl, sadekallahu te'âlâ” (Zümer, 39/62) ibaresi ilginç özellikler barındırır. Her şeyden önce, bu ibarenin başındaki “kul” kelimesi Zümer Sûresi 62. âyetle geçmemesine rağmen bu kitabeye ilâve edilmiştir (Resim 23). Ancak başlangıcı buna çok benzeyen bir âyet olup Süleymaniye Camii'ndeki aslangöğsünde de ilk yarısı bulunan, Ra'd Sûresi'nin 16. âyeti “kulillahu haliku külli şey'in ve hüve'l-vâhidu'l-kahhar” şeklindedir. Dolayısıyla hattat bu kitabeyi ezberinden yazmışsa iki âyeti birbirine karıştırmış olmalıdır. Bunu, farkına varılmayan bir hata olarak görmek istemezsek şöyle yorumlamak da mümkündür: Kılıç Ali Paşa Camii tâk kapısındaki bu müselles ve müsennâ istifte her iki âyetten birer parça yazılmış olabilir. Yani Ra'd Sûresi 16. âyetin başı ile Zümer Sûresi 62. âyetin sonu tek istifte birleştirilmiş olabilir. Fakat bu, zorlama bir yorum olacağı için bunu bir zühul saymak daha isabetli olsa gerektir. Zira farklı sûrelerden seçilmiş iki âyetten birer bölümün cem'edilerek tek istifte ele alınması gibi bir uygulama gelenekte görülmez. İstif icabı âyete bir kelime eklemek ise hoşgörülecek bir durum değildir. Dolayısıyla izahı kabil olmayan bu ziyadenin dikkatlerden kaçarak böyle mühim bir Sinan eserinin tâk kapısında yer alması ve asırlardır müdahale edilmeksizin günümüze ulaşması çok ilginç bir durumdur. Bahsi geçen kitabenin bir diğer hususiyeti, hat sanatı tarihinde Şeyh Hamdullah'tan günümüze kadar yaşamış olan Türk üslûbunun bir ara dönemi kabul edilen Karahisarî ekolünde yazılmış olmasıdır. Çünkü bu kitabenin hattatı, Ahmed Karahisarî ekolünün has takipçilerinden olan Demircikulu Yusuf'tur. İstifteki makûs yâ harflerinin ufkî uzanışlarla yazı sahasını bölümlere ayırması, Topkapı Sarayı Bâb-ı Humayûn üzerindeki Ali bin Yahyâ Sûfî istifine atıf yapar gibidir.

Kılıç Ali Paşa Camii'ndeki yazılı çini panolarda harflerin gözleri mercan kırmızısı ile doldurularak güzel bir renk harmonisi sağlanmıştır (Resim 24-25). Sinan yapılarının pek çoğunda olduğu gibi çinilerde zemin lâcivert, yazı ise beyazdır. Yazı sahasında harekelerin eksiksiz kullanımı henüz yaygın değildir. Bunun yerine, aralardaki boşluklara muhtelif yapraklardan veya rumilerden teşekkül eden tezyinat serpiştirilmiştir. Yazı ve tezyinatın içiçe olması sadece çinilerde sözkonusu olmayıp mermer ve taşâ hâkkedilmiş kitabelerde de bunlara rastlamak mümkündür. Mesela yine Kılıç Ali Paşa Camii mihrabındaki mermer mahkûk “küllemâ de hale aleyhâ Zekerîyya'l-mihribân” âyetinde, harflerin arasına benzer motifler yerleştirilmiş, ayrıca mebsût vaziyette yazılmış olan be harfinin ortasına da tepelik şeklinde bir düğüm atılmıştır.

Sinan'ın yaptığı selâtin camilerinden olan Üsküdar Atik Valide Camii celîlerinin hattatı olarak kaynaklarda Hasan Üsküdarî'nin adı geçmektedir. Dört asrı aşkın bir zamandır camii süsleyen celî sülüs kuşak yazısının üzerinde bulunduğu çiniler renk ve desen itibarıyla ender niteliktedir. İznik çiniciliğinin en parlak dönemlerini yaşadığı XV. ve XVI. yüzyılların kalitesini yansıtan bu çiniler, hem teknik hem de renk ve kompozisyon açısından oldukça başarılı örneklerdir (Özkafa, 2009: 206) Bu dönemde, klasik renkler olan kobalt mavisi ve beyazın yanı sıra yeşil, turkuaz, firuze ve ilk örnekleri Süleymaniye Camii ile Hürrem Sultan Türbesi çinilerinde görülen kabarık kırmızı (mercan kırmızısı) da kullanılmıştır.

Ayrıca yazının zemininde de yer yer harflerin arasından geçen kırmızı, yeşil ve beyaz renkli hançer yapraklarla küçük çiçekler, rozetler ve geometrik geçmeler yer almaktadır. Bu görüntü bize, tezyinatla yazının iç içe vaziyette sıkça kullanıldığı Selçuklu dönemini hatırlatmaktadır. Camiinin yapım tarihini de dikkate alacak olursak, yazıdan henüz Selçuklu etkilerinin tamamen silinmediği anlaşılır.

Bu kuşaktaki harf gözlerinin renklendirilmesi ve kelime aralarına motiflerin, kıvrık dalların serpiştirilmesi gibi tasarrufların Mimar Sinan veya Hattat Hasan Üsküdarî tarafından talep edildiği ya da bilgisi dahilinde yapıp yapılmadığı ve hattatın yazı kalıplarını çini ustalarına teslim ettikten sonra tekrar kontrol edip etmediği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak şurası unutulmamalıdır ki; hattatlar cami yazılarının kalıplarını yazarlarken, aksi gerekmedikçe siyah mürekkep kullanırlar ve harf gözlerini farklı renklerle doldurmak gibi bir yömeme başvurmazlar. Hattâ, istifteki boşlukları hareke ve diğer tezyinî unsurlarla kendileri doldururlar. Çünkü bu da istif işleminin bir parçasıdır. Bu yüzden sözkonusu kuşaktaki motiflerin, kıvrık dal vb. çiçeklerin, harf gözlerindeki renklendirmenin hattat tarafından değil; çini ustaları tarafından yapılmış olması ihtimali yüksektir (Resim 26-27).

Her ne kadar birçok kaynakta Mimar Sinan'a atfedilse de Piyale Paşa Camii'nin mimarı hakkında bazı ihtilaflar sözkonusudur. Meselâ; Sedat Çetintaş'ın 1936 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nde neşrettiği makalede sıraladığı gerekçelere binaen bu caminin Sinan'a ait olma ihtimali düşüktür (Çetintaş, 2011: 49). Asıl konumuz bu olmamakla birlikte, Piyale Paşa Camii'nde yer alan çini üzerindeki kuşak yazıları, Sinan'a ait olduğu ittifakla kabul edilen camilerle mukayese edildiğinde sık rastlanmayan bir özellik olark dikkat çeker. Çünkü Sinan camilerinde ince uzun bir kuşak halinde duvarları dolanan kuşak yazısı pek görülmez. Bunun yerine, pencere alınlıklarında panolar halinde devam eden veya mihrap duvarındaki çini kaplamalarla birlikte programlanan yazılar daha çoktur.

Sinan'ın “ustalık eserim” dediği Edirne Selimiye Camii, elbette hem Türk-İslam mimarisi hem de dünya mimarisi bakımından en mühim abidelerin başında gelir. Böyle bir mimari harikasının yazı ve tezyinat programı bakımından da mükemmel olması beklenir. Ancak Selimiye Camii'nde de Sinan devrinden kalma yazılar olduğu gibi yakın dönemlere ait yazılar vardır. Selimiye Camii'nin yapıldığı dönemden kalma bütün yazıları Hasan Çelebi'ye aittir (Derman, 2006: 13). Hat sanatı tarihinde celî sülüsün tekâmül devri XIX. asra tekabül ettiği için XVI. yüzyıl, celî yazılar bakımından henüz hazırlık dönemi kabul edilir. Bu sebeple Selimiye'de cami ile yaşıt olan kitabeler devrinin en güzel yazılarına örnek gösterilebilir, fakat harf bünyeleri ve istif mükemmeliyeti bakımından gelişmekte olan yazılar sınıfında kabul edilmelidir (Resim 28-29). XIX. asrın başlarında Edirneli Nakşî Molla Mustafa (ö.

1809) tarafından caminin kubbesine, yarım kubbelerine ve muhtelif duvarlarına kalemişi olarak tatbik edilen yazılar, bunları 1883'te tamir eden Edirneli mahallî hattat Mehmed Hayrî (1839-1900) tarafından yazılan yazılar (Derman, 1989: 292) ve 1980'li yıllarda yapılan restorasyonlarda tecdid edilen yazılar celî hattın daha ideal bir güzelliğe kavuştuğu döneme ait olmalarına rağmen, bu büyük abideye hiç yakışmayacak mahiyettedir. Bahsi geçen yazılar esasen hem tarihî vasıf taşımadığı için hem de estetik değere sahip olmadığı için bir an evvel ehil bir hattat ekibine tecdit ettirilmelidir. Dolayısıyla, bu camideki taş/mermer mahkûk kitabeler orijinal haliyle muhafaza edilmeli iken, kalemişi tekniğiyle uygulanan yakın dönem yazıları yenilenmelidir. Bu iki farklı döneme ait yazılar caminin birçok yerinde yanyana veya üstüste bulunduğu için aradaki fark bariz bir şekilde anlaşılmaktadır (Resim 30).

Edirne Selimiye Camii'nin inşası esnasında Mimarbaşı ile İstanbul arasında düzenli yazışmalar sökonusudur ve bu belgeler Sultan'la mimarın inşaat hakkında karar verme mekanizmasındaki paylarını açıklamaktadır. Örneğin; 12 Ağustos 1572'de Sinan'a, Divan'dan şöyle bir emir gönderilmiştir:

“Mimarbaşına emir: Gönderdiğin mektupta binanın inşaat durumunu anlatarak ana kemerlerin dördünün kilitlenip dördünün de kilitlenmek üzere olduğunu bildirmişsin. Ayrıca şahnişin kubbesinin ve duvarın süslü mü, yoksa sade mi olması hakkında arzumuzu öğrenmek istemişsin. Ben pencerelerin hizasına kadar çini ile kaplanmasını ve *pencere üstlerine yine çini ile Fatiha Sûresi'nin yazılmasını istiyorum*. Bu dediklerimi uygun gördüğün şekilde yaptır” (Kuban, 1997: 132 - Tuncay, 1969'dan naklen-).

Bu çok ilginç emir, süsleme programının Sultan tarafından genel çizgileriyle, yazıların içeriği de bildirilerek tespit edildiğini, mimarın da uygulamada serbest bırakıldığını göstermektedir (Kuban, 1997: 132). Dolayısıyla Sinan'ın camilerinde yer alacak olan ibareler ya gelenek tarafından tabî bir şekilde belirlenmiş olan, alışılmış ve yerleri büyük ölçüde belli metinlerdir veya yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi banî tarafından özellikle istenmiş ve yeri belirtilmiş olan metinlerdir.

Sonuç

Mimar Sinan eseri olan camilerde hat sanatı, mimari ile âhenk içinde ve yerli yerinde kullanılmıştır. Yazıların hem muhteva hem de görsel etki bakımından mekâna kattığı atmosferden en iyi şekilde istifade edilmiştir. Mekânın ibadethane olduğunu vurgulamak bakımından celî yazıların çok güçlü bir imge gücü olduğu muhakkaktır ve Sinan bu avantajı makul bir seviyede kullanmasını bilmiştir. Kitabelerin veya yazılı panoların camilerdeki konumları o kadar isabetlidir ki, henüz cami planlanırken bunların yerleri ayrılmış intibai bırakır ve bu yüzden de hiçbir kitabe gözü rahatsız edici boyutta veya fazladan eklenmiş havasında değildir.

Mimar Sinan eseri olan camilerdeki yazıların bir kısmı orijinal olup bazıları sonradan eklenmiştir. Orijinal yazılar genellikle taş/mermer mahkûk kitabelerle çini üzerindeki yazılardır. Bunlardan bazılarının ketebe mevcut olup hattatı biliniyorken bazılarının hattatı bilinmemektedir. Sinan eserlerindeki yazıların büyük bir kısmı devrin en meşhur, en iyi hattatlarına aittir. Zamana direnci en zayıf yazılar sıva üzerine kalemişi olarak tatbik edilenler olduğu için bunlar aslî hüviyetlerin muhafaza edememiş, zamanla yenilenmiştir. Bu tamirat esnasında bir kısım orijinal yazılar nâhil ellerde ziyan olmuştur. Süleymaniye Camii kubbesinde olduğu gibi bazen yazılar çinko üzerine işlenerek monte edilmiştir. Bunların da varakları yapılan restorasyonlarda yenilenmiştir. İbareler yerine göre seçilmiş olup mekân-anlam ilişkisi kurulmuştur ve bu gelenek günümüze kadar devam etmiştir. Mimar Sinan eserlerinin pek çoğunda, meşhur hattatların veya bazı padişahların imzalarını taşıyan, zaman içinde asılmış müstakil levhalar da mevcut olmakla birlikte, bu çalışmanın hacmi dolayısıyla bu levhalara temas edilememiştir. Sinan, camilerinde yazıyı severek kullanmış, ancak tezyinat anlayışında da görüleceği üzere mübalağaya kaçmamıştır. Durulması gereken yeri çok iyi

bilmiş ve her yerde sadece gerektiği kadar yazı ve tezyinata yer vermiştir. Bununla birlikte, Sinan eserlerinde istisnâî miktarda da olsa yazı estetiği bakımından devrinin gerisinde kalmış bazı kitabelere rastlanmıştır. Bu kitabeler de tarihî değer taşıdığı için elbette muhafaza edilmelidir ancak yapılara sonraki asırlarda eklenmiş olan amatör yazılar güzel bir şekilde yenilenmelidir.

KAYNAKÇA

- Alparslan, Ali (1988); “XVI. Yüzyıl İslam Dünyasında Türk Hattatlığının Yeri”, *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı*, T. İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Alparslan, Ali (1999); *Osmanlı Hat Sanatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Barkan, Ö. Lütfi (1972); *Süleymaniye Camii ve İmaret İnaatı (1550-1557)*, C. 1-2, Ankara.
- Cansever, Turgut (2005); *Mimar Sinan*, Albaraka Türk Yayınları, İstanbul.
- Çetintaş, Sedat (2011); “Piyale Paşa Camii Üstad Sinan’ın Değildir”, *İstanbul ve Mimarî Yazıları*, TTK Basımevi, Ankara, s. 47-49.
- Çulpan, Cevdet (1970); “İstanbul Süleymaniye Camii Kitabesi”, *Kanuni Armağanı*, TTK Yayınları, Ankara, s. 291-299
- Derman, M. Uğur (1982); *Türk Hat Sanatının Şaheserleri*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Derman, M. Uğur (1989); “Mimar Sinan’ın Eserlerinde Hat San’atı”, *VI. Vakıf Haftası*, İstanbul, s. 287-300.
- Derman, M. Uğur (1996); “Süleymaniye Camii’nde Hat Sanatı”, *Mimarî Mirasın Bugünü*, İrcica Yayınları, İstanbul.
- Derman, M. Uğur (2006); “Osmanlı Celî Hattında Klasik Kavramı”, *Sanat ve Klasik*, Klasik Yayınları, İstanbul.
- Evliya Çelebi (2003); *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*, C. 1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Günüç, Fevzi (2002a); “Bir İstif Mukayesesi ile XV. - XX. Yüzyıllar Arasında Osmanlı Mimarîsinde Celî Sülüs Yazının Gelişimi” *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu*, Prof. Dr. Gönül Öney’e Armağan (10-13 Ekim 2001), Bildiriler, İzmir, s. 335-343.
- Günüç, Fevzi (2002b); “Klasik Dönem Osmanlı Mimarîsinde Celî Yazılar”, *Türkler*, C. XII, Ankara, s. 274-281.
- Kuban, Doğan (1997); *Sinan’ın Sanatı ve Selimiye*, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Kuran, Aptullah (1986); *Mimar Sinan*, Hürriyet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Mülayim, Selçuk (2001); *Ters Lâle, Osmanlı Mimarisinde Sinan Çağı ve Süleymaniye*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2001
- Mülayim, Selçuk (2010); *Sinan bin Abdülmennan*, İsam Yayınları, İstanbul.
- Mülayim, Selçuk (2007); *Bir Şaheser, Süleymaniye Külliyesi*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Müstakîmzâde, S. Sa’düddin (1928); *Tuhfe-i Hattatîn*, Devlet Matbaası, İstanbul.
- Müstakîmzâde, S. Sa’düddin (2001); *Tuhfe-i Hattatîn*, (Haz.: Mustafa Koç), Klasik Yayınları, İstanbul.

- Nefeszâde İbrahim (1938); *Gülzâr-ı Savâb*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul.
- Öz, Tahsin (1987); *İstanbul Camileri*, C. 1, TTK Yayınları, İstanbul.
- Özcan, A. Rıza (2007); “Yazılar ve İmzalar”, *Bir Şaheser, Süleymaniye Külliyesi*, (Ed. Selçuk Mülayim), Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Özkafa, Fatih (2009); “Üsküdar’daki Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları”, *VI. Uluslararası Üsküdar Sempozyumu, Bildiriler Kitabı*, C. 1, İstanbul, s. 203-250.
- Özkafa, Fatih (2011); “Türk Hat Estetiğindeki Farklılaşmalar Bakımından Kadirga Sokullu Camii”, 7. *Uluslararası Türk Kültürü Kongresi (Türk ve Dünya Kültüründe İstanbul)* 06-10 Ekim 2009, Ankara, s. 2751-2772.
- Rado, Şevket (ts.); *Türk Hattatları*, İstanbul.
- Saî Mustafa Çelebi (2002); *Yapılar Kitabı-Tezkiretü’l-Bünyân ve Tezkiretü’l-Ebniye* (Sadeleştirme: Hayati Develi-Samih Rifat), Koçbank Yayınları, İstanbul.
- Subaşı, M. Hüsrev (2001); “Süleymaniye Camii Hatları 2010 Restorasyonu”, *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, Sayı 3, s. 134-151.
- Suyolcuzâde, M. Necib (1942); *Devhatü’l-Küttâb*, Güzel Sanatlar Akademisi Neşriyatı, İstanbul.
- Tuncay, Rasim (1969); “Edirne’de Selimiye Camii” *Belgelerle Türk Tarihi*, 23, s. 4-6.
- Ülker, Muammer (1978); “Süleymaniye Camii’ndeki Karahisarî Yazıları”, *Turing*, S. 63, İstanbul, s. 12-21.

Resim 1

Resim 2

Resim 3

Resim 4

Resim 5

Resim 6

Resim 7

Resim 8

Resim 9

Resim 10

Resim 11

Resim 12

Resim 13

Resim 14

Resim 15

Resim 16

Resim 17

Resim 18

Resim 19

Resim 20

Resim 21

Resim 22

Resim 23

Resim 24

Resim 25

Resim 26

Resim 27

Resim 28

Resim 29

Resim 30