www.turkishstudies.net/turkishstudies

Turkish Studies

eISSN: 1308-2140

INTERNATIONAL BALKAN UNIVERSITY
Sponsored by IBU

Research Article / Araştırma Makalesi

Temsiliyet ve Teslimiyet Aksında: Üsküdar Selimiye ve Yıldız Hamidiye Camilerinde Taçkapı-Mihrap İlişkisi*

On the Axis of Representation and Surrender: The Relation Between the Portal and Mihrab in Usküdar Selimiye and Yıldız Hamidiye Mosques

Hatice Çopur** - Muhammet Görür***

Abstract: The relationship between the plan, material-technique and ornamental compositions of the portal and mihrabs of Usküdar Selimiye Mosque built by Sultan Selim III (1789-1807) and Yıldız Hamidiye Mosque built by Sultan Abdulhamid II (1876-1909) and builder/boss, architect/artist and art movements etc. that took part in their formation form the subject of our study. In addition, opinions presented about the religious and ideological symbolism of the portal and the mihrab, and what extent the patron and the artist observe the harmony between the interior and exterior of the building. In Ottoman art, the portal and the mihrab are two building elements that are important enough to contain data about the construction dates, functions, stylistic features of the buildings they belong to, the identities of artists and patrons, and even the spirit, belief and world of thought. In this respect, considering the two on the same axis is also a first for Ottoman art historiography. The importance of the interaction of the mihrab, which is one of the most important physical and symbolic elements shaping the Ottoman religious architecture, and the portal, which is the expression of the ruler and monarchical structure through architecture in both civil and religious architecture, in Ottoman art and architecture was also be emphasized. The Ottoman architecture of the modernization period was shaped within the political, ideological and economic turmoil of the period first-hand, that is, under the patronage of the ruling class, of the elective art movements with east-west synthesis. Therefore, looking at this period from the portal-mihrab axis will enable us to see all this change and mobility in architecture in the light of objective data.

Structured Abstract: This study deals with the relationship between the plan, material-technical and ornamental compositions of the portal and mihrabs of Usküdar Selimiye Mosque and Yıldız Hamidiye Mosque, and the relationship between the builder/patron, architect/artist and art movements etc. on its features. In Ottoman architecture, portal and mihrabs were shaped in a certain hierarchical order in accordance with the unwritten rules "*decorum*", that is, "*architectural etiquette*", the boundaries of which were drawn in the classical period, both within themselves and in their relations with each other (Necipoglu,

---

* Bu çalışma Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalında hazırlanan "19. Yüzyıl İstanbul Camilerinde Taçkapı-Mihrap İlişkisi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

** Sanat Tarihçisi
Art Historian
ORCID 0000-0002-2320-0705
haticecopurr@gmail.com
*** Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü
Asst. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Universty, Faculty of latter, Derpartmen of Art History
ORCID 0000-0002-1642-6773
muhammet.goru@hbv.edu.tr

Cite as/ Atıf: Çopur, H.& Görür, M. (2022). Temsiliyet ve teslimiyet aksında: Üsküdar Selimiye ve Yıldız Hamidiye camilerinde taçkapı-mihrap ilişkisi.*Turkish Studies, 17*(3), 489-509. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.57871
Received/Geliş:04 March/Mart 2022
Accepted/Kabul:25June/Haziran 2022
Published/Yayın: 30June/ Haziran 2022
Checked by plagiarism software
© Yazar(lar)/Author(s) | CC BY-NC 4.0

2013, p. 158). This hierarchy includes material, fictional and ornamental features as well as symbolic meanings. These two building elements were evaluated in terms of the religious and ideological symbolism of the portal and the mihrab, and the way in which the builders of these buildings, which marked the first and last quarters of the century, were transferred through architectural representations.

Sultan Selim III. put into effect the "*Nizam-ı Cedid*" projects, in which Western-style education and military structuring was adopted, in order to regain the lost reputation of the state and to draw a new and strong image against internal and external threats (Cezar, 1995, p.74). However, the continuation of political and economic losses caused the sultan's legitimacy and caliphate to be questioned, and the sultan, like his predecessors, showed his piety and philanthropy and built public soup kitchens, islamic monastery and mosques to legitimize his religious authority. Sultan Selim III, who is known to have corresponded with King of France XVI. Louis, had the opportunity to closely observe the architecture, lifestyles, cultural and military models of Europe thanks to foreign state representatives in Istanbul (Uzuncarsili, 1938; Ugurlu, 2012, p. 53). Official and religious buildings that reflect the architectural tastes of the period to Istanbul should be perceived as an effort by Sultan Selim III and his predecessors to see the Ottoman Empire as modern and powerful, with the same status as European states, beyond accusations of "sentimental" and "imitation".

During the period of Sultan Abdulhamid II, the tensions experienced in domestic and foreign politics led the sultan to follow a centralist management approach and to adopt various currents of thought that he could protect his people and territorial integrity at the same time. The fact that the Ottomanism policy he followed at first did not have the desired effect, especially due to the differences in the religious and nationalist structure of the Balkans, led the sultan to implement the Pan-Islamism policy with the power he received from the caliphate, aiming at a political unity. The fact that the sultan behind the closed doors of Yıldız Palace communicates with the outside world through symbols makes mosques a visual confirmation of his legitimacy and caliphate (Deringil, 2007, p. 34). Sultan Abdulhamid II interpreted the eclectic understanding of art in the buildings he had built with the concerns we mentioned, in line with his own ideology.

In addition to their physical features, portals are architectural elements that contain ideological messages that glorify the image of authority/state over people/slaves in monarchical and oligarchic systems, with their magnificence and decorations. The meanings of "*gate of mercy/goodness*" and "*gate of heaven*" mentioned in the verses and hadiths included in the portals of the mosques also support their religious symbolic meanings (Titus, 2013; Caycı, 2017, p. 128,130).

In addition to their functional qualities, holiness was attributed to the mihrabs in terms of being the place where Hz. Muhammad led prayers as the first imam (Bozkurt, 2015, p. 192). The word mihrab, which has been accepted as a mihrab verse for centuries and is placed on the pediments, in the 37th Verse of Al-i Imran Surah, corresponds to the meanings of "*shelter*", "*specialsection*", "*room*", "*prayer cell*" (www.kuran.diyanet.gov.tr, 2022)Oleg Grabar mentions that it can also contain "*a mysterious connotation, such as the appearance of a door that opens the way to divine grace, as seen in the example of Kurtuba*" (Grabar, 2018).

The mihrab and the portal located in the direction of the qibla are generally on the same axis, so that a divine way has been opened on the axis of the mihrab, the gateway to heaven/submission, which opens the way to divine grace, and the portal, which is the representative of the greatness/supremacy of the state.

As a result; the formal characteristics of the portal and mihrab of the Usküdar Selimiye Mosque, the work of Sultan Selim III, are in a quality to meet the abstract elements expressed within the framework of classical norms and on the axis of representation. These two elements are defined under the influence of western art movements in the Ottoman architecture of the modernization period. While Selim III, a reformist sultan who embraced Ottoman modernization, applied the requirements of the modern age at various levels of the state to strengthen his power, the meaning level of the portal and the mihrab in the mosque that bears his name creates a traditional and conservative impression.

When it came to the reign of Sultan Abdulhamid II, with the ideologies determining the direction of the philosophy of the state, the axis of power, magnificence and sublimity has shifted symbolic meanings thanks to the physical bonds established on the axis of the portal-mihrab. In the portal and mihrab of Yıldız Hamidiye Mosque, both its dimensions, magnificence and the traditional architectural understanding of the classical period, advancing in the axis of the portal-mihrab, can be followed. In the structure shaped in the

eclectic style of the period of Sultan Abdulhamid II, the portal and the mihrab are defined according to the traditional form features of Turkish-Islamic architecture. The portal, which refers to the Seljuk monumental portal, has once again undertaken the mission of being a symbol of power of the sultan. In the construction contract of Sultan Abdulhamid II, the building in question, the emphasis on the resemblance to the architecture of the Bursa Ulu Mosque and the traces of "*Turkish*" art is a symbolic link between the former glorious days of the state and the regime. This indicates the tendency towards Turkish neoclassicism as a result of the political envorimental with a Turkish-Islam synthesis dominated by Sultan II. Abdülhamid and the Committee of Union and Progress.

Keywords: Art History, Ottoman Architecture, Selimiye Mosque, Yıldız Hamidiye Mosque, portal, mihrab, symbolism

Öz: Sultan 3. Selim (1789-1807) tarafından inşa ettirilen Üsküdar Selimiye Camisi ve Sultan 2. Abdülhamid'in (1876-1909) inşa ettirdiği Yıldız Hamidiye Camisi'nin taçkapı ve mihraplarının plan, malzeme-teknik ve süsleme kompozisyonlarının birbiriyle ilişkisi ile bunların oluşumunda rol alan yaptıran/patron, mimar/sanatçı ve sanat akımları vb. özelikler çalışmamızın konusunu oluşturmaktadır. Ayrıca, taçkapı ve mihrabın dini ve ideolojik sembolizmleri ile patron ve sanatçının, yapının içi ile dışı arasındaki uyumu ne derece gözettikleri hakkında da görüşler sunulmuştur. Osmanlı sanatı içinde taçkapı ve mihrap, kurgusal özellikleriyle ait oldukları yapıların inşa tarihleri, işlevleri, üslup özellikleri ile sanatçı ve banilerin kimlikleri hatta ruh, inanç ve düşünce dünyası hakkında verileri bünyesinde barındıracak kadar önemli iki yapı elemanıdır. Bu bakımdan ikisinin aynı eksende ele alınması Osmanlı sanat tarihçiliği için bir ilk olma özelliği taşımaktadır. Osmanlı dini mimarisini şekillendiren en önemli fiziksel ve simgesel unsurlardan biri olan mihrap ile gerek sivil gerekse dini mimaride yöneticinin ve monarşik yapının mimari aracılığıyla dışa vurumu olan taçkapının Osmanlı sanatı ve mimarisi içindeki etkileşimlerinin önemi üzerinde de durulmuştur. Modernleşme dönemi Osmanlı mimarisi, Batılı barok, rokoko, ampir ve Doğu-Batı sentezli seçmeci sanat akımlarının ilk elden yani yönetici tabakanın patronluğunda dönemin siyasi, ideolojik ve ekonomik çalkantıları içerisinde şekillenmiştir. Dolayısıyla bu döneme taçkapı-mihrap ekseninden bakabilmek, bize mimarideki tüm bu değişim ve hareketliliği nesnel veriler ışığında görebilmemizi sağlayacaktır.

Anahtar kelimeler: Sanat Tarihi, Osmanlı Mimarisi, Selimiye Camisi, Yıldız Hamidiye Camisi, taçkapı, mihrap, sembolizm.

Giriş

Bu çalışma, Üsküdar Selimiye ve Yıldız Hamidiye camilerinin taçkapı ve mihraplarının plan, malzeme-teknik ve süsleme kompozisyonlarının birbiriyle ilişkisi ile bunların oluşumunda rol alan yaptıran/patron, mimar/sanatçı ve sanat akımları vb. özeliklerini konu almaktadır. Osmanlı sanatı içinde taçkapı ve mihrap, kurgusal ve süsleme karakterleriyle ait oldukları yapıların inşa tarihleri, işlevleri, üslup özellikleri ile sanatçı ve banilerin kimlikleri hatta ruh, inanç ve düşünce dünyası hakkında verileri bünyesinde barındıracak kadar önemli iki yapı elemanıdır.

Anadolu-Türk mimarisinde taçkapı ve mihraplar her dönemde camilerin iç ve dış cephelerinde kurguları, boyutları ve süsleme özellikleriyle odak noktasının belirlemişlerdir. Osmanlı mimarisinde fiziksel olarak birbirinin benzeri olmasına özen gösterilen bu iki yapı elemanı, gerek kendi içinde gerekse de birbirleriyle olan ilişkilerinde klasik dönemde sınırları çizilmiş yazılı olmayan kurallar "*decorum*" yani "*mimari adab*" gereği belirli bir hiyerarşik düzen içerisinde şekillendirilmiştir (Necipoğlu, 2013, s. 158). Bu hiyerarşi malzeme, kurgu ve süsleme özelliklerinin yanı sıra sembolik anlamlar da içermektedir.

Modernleşme dönemine kadar Osmanlı mimarisinde sultanların suni-hanefi kimlikleri cami merkezli külliyeleri oluşturur iken, modernleşmeyle birlikte yönetim, askeri ve saray mimarisi ağırlıklı devletin meşruiyetini ve gücünü temsil eden farklı yapı türleri izlenmektedir. Bu dönemde sultanların daha dünyevileşen dünya görüşleri ve halk nezdinde kendisini daha görünür kılan faaliyetleri, dekoratif unsurların ağır bastığı bir cami tipi meydana getirmiştir. Osmanlı

mimarisinde modernleşme dönemi öncesinde de taçkapı ve mihrap arasında fiziksel unsurlara bağlı ilişkiler gözlemlenirken, 19. yüzyılda ve özellikle söz konusu iki sultan yapısında yöneticilerin dünya görüşleri ve ideolojik anlayışlarının mimari temsilleri biçimlendirme etkisi daha net kavranabilmektedir.

Sultan 3. Selim, Osmanlı Devleti'nin maddi-manevi yıprandığı bir dönemde tahta çıkmıştır. Sultan devletin kaybettiği itibarı geri kazandırmak, iç ve dış tehditlere karşı yeni ve güçlü bir imaj çizmek maksadıyla Batılı tarzda eğitim ve askeri yapılanmanın benimsendiği "*Nizam-ı Cedid*" projelerini yürürlüğe koymuştur (Cezar, 1995). Ancak siyasi ve ekonomik kayıpların devam etmesi sultanın meşruiyetinin ve hilafetinin sorgulanmasına sebep olmuş, sultan çareyi selefleri gibi dindarlığını ve hayırseverliğini ortayacak, dini otoritesini meşrulaştıracak camiler yaptırmakta bulmuştur. Fransa Kralı 16. Louis'le mektuplaştığı bilinen Sultan 3. Selim, İstanbul'daki yabancı devlet temsilcileri sayesinde Avrupa'nın mimarisini, yaşam biçimini, kültürü öğelerini ve askeri modellerini yakından gözlemleme fırsatı bulmuştur (Uzunçarşılı, 1938; Uğurlu, 2012, s. 53). Mühendishane-i Berr-i Hümayun, Levend Çiftliği, Selimiye, Humbaracılar, Top Arabacıları kışlaları hem şehrin çehresini değiştiren hem de devleti içerisinde bulunduğu buhrandan kurtarmayı amaçlayan imar faaliyetleridir (Uğurlu, 2012). Dönemin mimari zevklerini İstanbul'a yansıtan resmi ve dini yapılar "*özenti*" ve "*taklit*" ithamlarının ötesinde Sultan 3. Selim ve seleflerinin Osmanlı Devleti'ni Avrupa devletleriyle aynı statüde modern ve güçlü görme çabası olarak algılanmalıdır. Üsküdar Selimiye Camisi, Sultan 3. Selim tarafından Selimiye Kışlası bünyesinde inşa edilen yapılardan biridir. Sultan Üsküdar Selimiye Camisi'nde Batılı sanat akımlarını benimserken mimarinin dini ve politik simgesel unsurlarını ön plana çıkarmaya gayret etmiştir.

Sultan 2. Abdülhamid döneminde, Avrupa'yı derinden etkileyen milliyetçi düşünce akımlarının uzağında kalamayan Osmanlı Devleti'nde kopuş ve kutuplaşmaların yaşandığı çalkantılı bir siyasi atmosfer hâkimdir. İç ve dış siyasette yaşanan gerilimler sultanı merkeziyetçi bir yönetim anlayışı izlemeye aynı zamanda tebaasını ve toprak bütünlüğünü koruyabileceği çeşitli düşünce akımlarını benimsemeye sevk etmiştir. İlk önce izlediği Osmanlılık politikasının özellikle Balkanların dini ve milliyetçi yapısındaki ayrılıklar nedeniyle istediği etkiyi uyandırmaması, sultanı hilafet makamından edindiği güçle Panislamizim politikasını siyasi bütünlüğü de hedefleyerek uygulamaya yöneltmiştir. Dönemin siyasi atmosferi, Batı dünyası ile yoğunlaşan ekonomik faaliyetler ve kurulan ittifaklar, ilk örneklerini Avrupa'da veren seçmeci sanat akımının özellikle mimari alanda İstanbul'a taşınmasını sağlamıştır. Yıldız Sarayı'nın kapalı kapıları ardındaki sultanın dış dünya ile olan iletişimini simgeler aracılığıyla kurması, camileri meşruiyetinin ve hilafetinin görsel teyidi kılmaktadır (Deringil, 2007, s. 34). Güvenlik endişesiyle Yıldız Sarayına çok yakın bir noktada inşa ettirdiği Yıldız Hamidiye Camisi'nde sultan, mimari anlamda "*geleneğin icadı*"[1] olarak tanımlanabilecek biçimleri taçkapı ve mihrabın ikonografik ve politik sembolizminde, siyasi idelojisini temellendirdiği Doğu-Batı sentezinin temsilcisi mimari akımlar aracılığıyla aktarmayı seçmiştir.

Anıtsal, büyük ve önemli yapıların ön/giriş cephesinde ihtişamlı kurguları ve zengin süslemeleriyle, yapının mimari üslubunu temsil eden girişlere taçkapı (cümle kapısı, derveze, piştak, portal) denilmektedir (Hasol, 1975, s. 433; Ödekan, 1993, s. 115; Çoruhlu, 1993, s. 198; Sözen & Tanyeli, 1996, s. 228; Arseven, 1998, s. 1895). Anadolu-Türk sanatında, her devirde bulundukları yapı türüne göre taçkapıların önemi boyut, kurgu, malzeme ve süsleme ölçeği dikkate alınarak değerlendirilmiştir[2]. Fiziksel özelliklerinin yanında taçkapılar, monarşik ve oligarşik sistemlerde, insanların/kulların üstündeki otorite/devlet imgesini, ihtişamları ve bezemeleri ile yücelten ideolojik mesajlar içeren mimari elemanlardır. Cami taçkapılarında yer verilen ayet ve

[1] "*Geleneğin icadı*" bu kavram hakında daha detaylı bilgi için bkz. (Deringil, 2019, s. 19-53)
[2]Taçkapılar hakkında deteylı bilgi için bkz. (Ünal, 1982; Çakmak, 1999; Karademir, 2014; Ekmekçi, 2020)

hadislerde geçen "*rahmet/hayır kapısı*" ve "*cennet kapısı*" anlamlarının taçkapılara yüklenmesi onların dini sembolik anlamlarını desteklemektedir (Titus, 2013; Çaycı, 2017, s. 128,130).

Mihrap, "*cami, mescit, vb. yerlerde Kâbe yönünü gösteren duvarda bulunan ve imama ayrılmış olan oyuk veya girintili yer*" anlamında 7. yüzyıldan sonra İslam sanatında kullanılmıştır (www.sozluk.gov.tr, 2022). İslam mimarisinde "*yarım daire niş*" planlı ilk mihrap 8. yüzyılda Emeviler döneminde Mescid-i Nebevi'nin yeniden inşası sırasında ortaya çıkmıştır (Titus, 2013). Mihraplara işlevsel niteliklerinin yanında Hz. Muhammed'in ilk imam sıfatıyla namaz kıldırdığı yer olması bakımından kutsiyet atfedilmiştir (Bozkurt, 2015, s. 192). Mihrap ayeti olarak yüzyıllardır kabul gören ve alınlıklara yerleştirilen *Al-i İmran Suresi 37. Ayet*'te geçen mihrap kelimesi "*sığınak*", "*özel bölüm*", "*oda*", "*dua hücresi*" anlamlarını karşılamaktadır (www.kuran.diyanet.gov.tr, 2022)[3]. Oleg Grabar, mihrabın "*Kurtuba örneğinde görülen biçimiyle insanlara Tanrısal lütfun yolunu açan bir kapı görünümü gibi gizemli bir yan anlam*" da içerebileceğinden söz etmektedir (Grabar, 2018). Cami içinde bir yönelim ve odak noktası oluşturan mihrabın dini, politik ve mimari anlamları zamanla kubbe tarafından da vurgulanmıştır (Özel, 2013, s. 233).

Kıble yönünde konumlanan mihrap ile çoğunlukla kuzey cephede konumlanan taçkapı genellikle aynı aks üzerinde yer almış böylece tanrısal lütfun yolunu açan cennet/teslimiyet kapısı mihrap ile devletin büyüklüğünün/ululuğunun temsilcisi taçkapı aksında ilahi bir yol açılmıştır.

Çalışmamızda kronolojik olarak sıralanan Üsküdar Selimiye ve Yıldız Hamidiye camilerinin inşa tarihleri, banileri, mimarları ve ilgili arşiv belgeleri açıklandıktan sonra yapıların mimari tasvirleri yapılmıştır. Ardından her yapının taçkapısı ve mihrabının konumları, malzeme-teknik özellikleri, elemanları ve süsleme kompozisyonları tanımlanıp taçkapı-mihrap ilişkileri kendi içerisinde değerlendirilmiştir. Son olarak bu iki yapıya ait söz konusu elemanlar karşılaştırılarak tespit edilen bulgular aktarılırken, taçkapı ve mihrabın dini ve ideolojik sembolizmi, yüzyılın ilk ve son çeyreğine damga vuran söz konusu yapıların banilerinin, mimari temsiller üzerinden aktarım biçimi ekseninde bu iki yapı elemanı değerlendirilmiştir.

Üsküdar Selimiye Camisi: Cami, taçkapısı üzerindeki inşa kitabesine göre, Sultan 3. Selim (1789-1807) tarafından 1804/1805 yılında yaptırılmıştır (Konyalı, 1976, s. 260,261; Öz, 1962, s. 58; Batur S. , 1988, s. 376). (Resim 1) Caminin mimarı, kendisine bir takım imtiyazlar kazandıran fermanda hizmetleri, "*cami-i latifin tersimi* (çizilmesi, resmedilmesi) ve *ibda'ı* (yeni ve güzel bir eser yaratması) ve *tasviri* ve *ihtira'ı* (icad etmesi)" şeklinde tanımlanan Foti Kalfa'dır (Beydilli, 1995; Uğurlu, 2012, s. 123).

Kitabenin okunuşu;

Zîver-i tâc-ı hilafet şah-ı âlî-menkıbet
Mukteda-yi ehl-i sünnet sâye-i Rabb'i-rahîm

Camiü'l hayrât Şahenşah-ı kerrubi-nihâd
Eyledi bu ma'bedi âbâd çün kasr-ı naîm

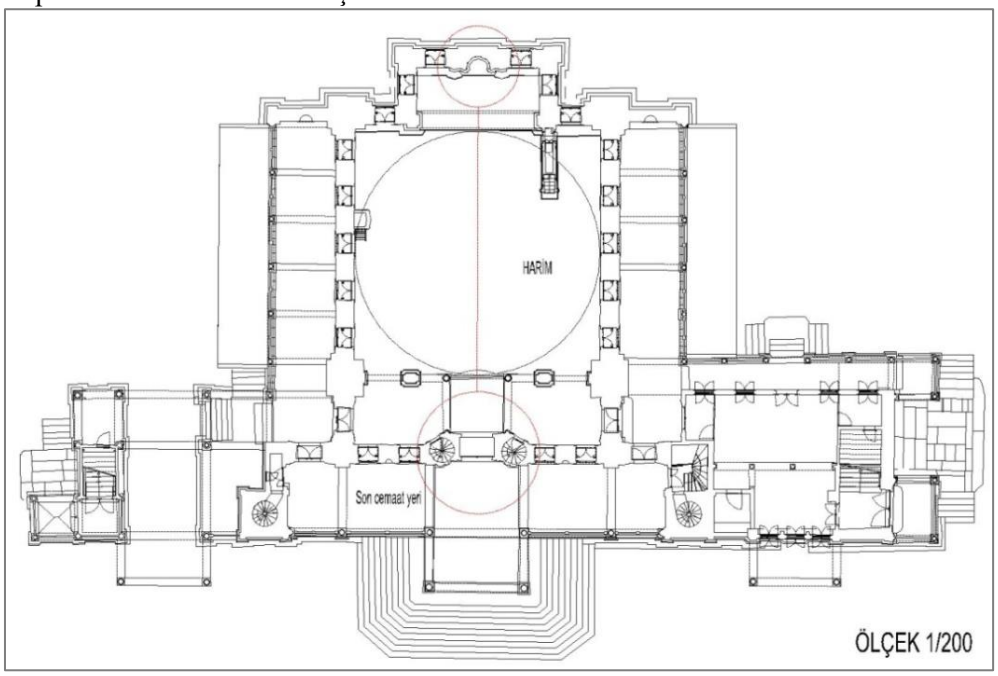
Üsküdar'ı kıldı ihya çünkü hüsn-i himmeti
İki nev târihle zeyn oldı bu beyt-i nazım

Yapdı a'lâ tarh ile cami îmamü'l-müttakîn 1219/1804-05
Bir mücessem nûrdan bu ma'bed-i Sultan Selim 1219/1804-05(Raif, 1996, s. 114)

[3] *"Rabbi Meryem'e hüsnü kabul gösterdi; onu güzel bir bitki gibi yetiştirdi. Zekeriyya'yı da onun bakımı ile görevlendirdi. Zekeriyya, onun yanına, mabede her gelişinde orada bir rızık bulur ve "Ey Meryem, bu sana nereden geliyor?" der; o da: Bu, Allah tarafındandır. Allah, dilediğine sayısız rızık verir, derdi."*

Resim 1: Taçkapı Kitabesi

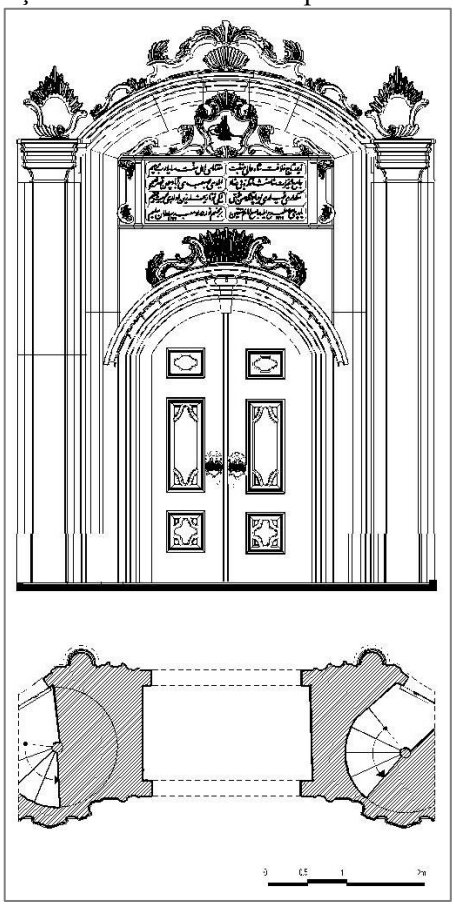
Selimiye Kışlası etrafında şekillenen yapı topluluğunun parçası olan Selimiye Camisi, dört yönde girişleri bulunan bir avlunun merkezine konumlandırılmıştır. Cami kareye yakın dikdörtgen planlı kubbeli harim, kuzeydeki son cemaat yeri ile doğu ve batı yakasındaki hünkâr kasırlarından oluşmaktadır. (Çizim 1) Kasırlarla son cemaat yerinin birleşim noktasında tek şerefeli minareler yükselmektedir. Harim, pandantifler aracılığıyla dört askı kemer üzerine oturtulan 14,60 m çapında yüksek kasnaklı kubbe ile örtülüdür. Doğu, batı ve kuzeyde çapraz tonoz örtülü galerilerle çevrili harimin güneyinde, mekânın ½ 'sini aşan doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı, çapraz tonoz örtülü dışa doğru çıkıntılı mihrap bölümü yer almaktadır. Caminin kuzey cephesinde farklı boyutlarda beş bölümlü, çapraz tonoz örtülü son cemaat yeri bulunur. Üç yönlü merdivenlerle ulaşılan son cemaat yerinin ortası ikinci bir gözle cepheden uzatılarak giriş aksı vurgulanmıştır. Son cemaat yerinin ortasındaki taçkapıdan girilen harim, giriş aksındaki mihrap bölümü de dâhil olmak üzere altlı-üstü tüm cephelerde ve kubbe kasnağında açılan pencerelerle oldukça ferah ve aydınlık bir mekândır. Harimin kuzeyinde iki serbest ayağın taşıdığı büyük kemerli bir açıklık ile iki yandaki nispeten daha küçük kemerli açıklıklar mahfil olarak düzenlenmiştir. Kalemişi nakışlarla süslenen harimde mihrap gibi minber ve vaaz kürsüsü de caminin hâkim üslubu olan barok üslup etkisi altında tasarlanmıştır.



Çizim 1: Selimiye Camisi Planı (VBM işlenerek)

Taçkapı: Kuzey cephede, son cemaat yerinin merkezinde mihrap eksenindedir. Zeminden tonoz eteğine kadar uzanan mermer taçkapı, 532 cm. genişliğinde ve 722 cm. yüksekliğindedir. Beden duvarları içerisinde çözümlenen taçkapı; tepelik, çerçeve, alınlık, köşelik ve giriş açıklığından meydana gelmektedir. (Çizim 2) (Resim 2)

Taçkapıyı iki yandan sınırlayan içbükey-dışbükey kademeli silmeler ve dalgalı hatlı pilastrdan oluşan çerçeve basık kuşatma kemeriyle birlikte ters U biçiminde kapı açıklığını kuşatmaktadır. Dalgalı hatlı pilastrlar dışa açılımlı dışbükey, içbükey-dışbükey ve düz silmelerden oluşturulmuş barok başlıklara sahiptir. (Resim 2) Bu başlıkların üzerinde, adeta içinde inci bulunan bir istiridyeyi anımsatan ortası bombeli, üst kenarları ışınsal açılımlı üsluplaşmış akant yaprağı biçiminde tasarlanmış yüksek kabartma kartuşlar yer alır. Kartuşların arasındaki yaprak sırtlı S eğriler, akant yaprakları ve istiridye kabuğundan oluşan kompozisyonla çerçeve taçlandırılmıştır. (Resim 3) Çerçeve ve köşelik arasına dört satır ve iki sütunda oluşan altın yaldız boyalı çerçeveler içerisinde yapının ta'lik hatlı inşa kitabesini içeren dikdörtgen alınlık ve üzerine de Sultan 3. Selim tuğralı kartuş yerleştirilmiştir. (Resim 4, 5) Kitabe panosu iki yanda pilastrlar ve akant yaprakları ile üsten dikene de benzetilen yaprak sırtlı C ve S eğrilerle kuşatılmıştır (Kuban, 1954, s. 33). Benzer biçimde ters-düz C eğrilerin çerçevelendirdiği tuğralı kartuşu kuşatan yüksek kabartma yaprak sırtlı C ve S eğriler taçkapıda plastik etkiyi arttıran unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Taçkapının düz yüzeyli köşeliği basık kemerli kapı açıklığını taçlandıran üsluplaşmış akant yaprakları ile yaprak sırtlı C ve S eğrilerle; geçit açıklığının iki yanında söveleri meydana getiren silme grupları kapı açıklığının basık kemer ve dışa taşkın kilit taşı yüzeyinde de devam ederek hareketlendirmektedir. (Resim 6, 7) Çift kanatlı ahşap kapıda kapı kanatları yatay ve düşey aynalıdır. Barok üslupta C ve S eğrilerle biçimlendirilen madeni kapı tokmaklarına "*Kelime-i Tevhid*"[4] yazılmıştır. (Resim 8)



Çizim 2: Taçkapı Plan-Görünüş
(Avunduk Mimarlık'tan işlenerek)

Resim 2: Taçkapı Görünüş

[4] "*lâ ilâhe illallah Muhammedün resûlullah/Allah'tan başka tanrı yoktur, Muhammed Allah'ın elçisidir"*(Arpaguş K., 2002, s. 214)

Resim 3: Taçkapı Tepelik

Resim 4: Taçkapı Alınlık

Resim 5: Taçkapı Tuğra

Resim 6: Taçkapı Açıklığı

Resim 7: Taçkapı Kemer Detay

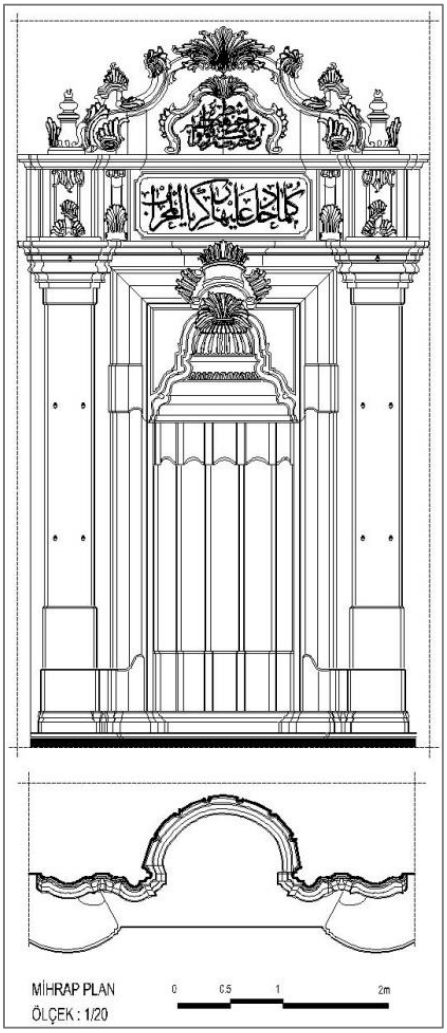
Resim 8: Taçkapı Tokmakları

Mihrap: Kıble duvarının merkezinde, kuzey giriş aksındadır. Harimin ½ 'sini aşan tonoz örtülü dikdörtgen planlı çıkıntılı bir alan içerisine yerleştirilen mihrap nişi, beden duvarları içerisinde çözümlenmiş ve dış cepheye yansıtılmamıştır. Mihrap, kıble duvarı boyunca uzanan ve çerçeve önündeki mumluklara yarım daire planlı kaideler oluşturan mermer seki üzerine oturtulmuştur. 343 x 674 cm. ölçülerindeki mihrap; tepelik, çerçeve, alınlık, köşelik, kavsara, niş ve oturtmalıktan oluşmaktadır[5]. (Çizim 3) (Resim 8)

Silme dizileri ve pilastrlardan oluşan çerçeve, niş ve alınlık hizasında iki katmanlı bir görünüm almakta ve niş ağzı ile pilastr arasında içbükey, düz ve dışbükey silmeli ikinci bir görünümle nişi ters U biçiminde kuşatmaktadır. (Resim 8) Niş bölümüyle de bütünlük arz eden dışbükey-içbükey silme dizilerinin oluşturduğu süpürgelik üzerinde çerçeve yükselmektedir. Dalgalı hatlı pilastrlar üzerine iki yana açılımlı düz, dışbükey ve içbükey-dışbükey barok başlıklar yerleştirilmiş bunların üzerine de benzer başlıklara sahip alınlık seviyesinde çerçevenin ikinci kademesini oluşturan pilastrlar oturtulmuştur. (Resim 10) İkinci kademe pilastr başlıkları, alınlığın üzerinde devam eden saçak silmesine bağlanmaktadır. Çerçevenin saçak silmesi, iki yanda birer barok alem bulunan yüksek kabartma bitkisel kompozisyonlu üçgen tepeliğe altlık oluşturmaktadır. Merkezinde, *Bakara Suresi 150. Ayet*'in (www.kuran.diyanet.gov.tr 2022)[6] bir bölümünü içeren barok bir kartuşun yer aldığı tepelik, tepe noktasında istiridye kabuğumsu üsluplaşmış akant yaprağı ile yaprak sırtlı C ve S eğrilerin oluşturduğu üçgen biçimli bir düzenleme meydana getirmiştir. (Resim 9) Çerçevenin ikinci kademe pilastrları seviyesinde altın yaldız boyalı çerçeve içerisinde *Al-i İmran Suresi 37. Ayet*'in (www.kuran.diyanet.gov.tr 2022)[7] yazılı olduğu alınlık panosu yer almaktadır. (Resim 8) Yarım daire mihrap nişinde niş yüzeyi, birbirlerine basık kemerlerle bağlı dışbükey silmelerle altı dilimli düşey düzlemde ve silmelerle yatay düzlemde kademelendirilmiştir. (Resim 11, 12) Kavsara kısmı, tepe noktasındaki istiridye kabuğu motifi ile silmelerin oluşturduğu yatay katmanlar sayesinde mihrabın barok karakterini tamamlamaktadır. (Resim 12)

Selimiye Camisi'nin taçkapısı ve mihrabı kuzey-güney doğrultuda düşey aks üzerinde konumlandırılmıştır. (Çizim 1) Her ikisinde de kullanılan malzeme ve teknikler aynıdır. Taçkapı ve mihrabın gerek elemanların oluşumu gerekse de süslemesinde kullanılan silme tipleri, pilastrlar, kartuşlar, akant yaprakları, C ve S eğrileri, istiridye kabukları ve amorf bölünmeler dönemin hâkim sanat akımı barok-rokoko etkisi altında şekillendirilmiştir. Mihrap taçkapıya nazaran daha nitelikli, estetik ve dengeli bir görünüm sergilemektedir. Taçkapı ve mihrabın yapının genel üslup özellikleriyle örtüşmesinin yanı sıra tepelik, çerçeve, alınlık kurgusu ve süsleme karakterlerinin birbiriyle olan benzerliği mimarın, caminin yapısal niteliklerin yanında bu iki elemanın kendi içindeki bütünlüğünde de bilinçli tercihini ortaya koymaktadır. Bu elemanlar aynı atölye ya da sanatçı tarafından tasarlanmış olmalıdır.

[5] Osmanlı mimarisinde mihrap elemanları hakkında detaylı bilgi için bkz. (Bozkurt, 2007).
[6] "*Her nerden çıktıysan, yüzünü Mescid-i Haram tarafına çevir…*"
[7] Bkz. dipnot 3.



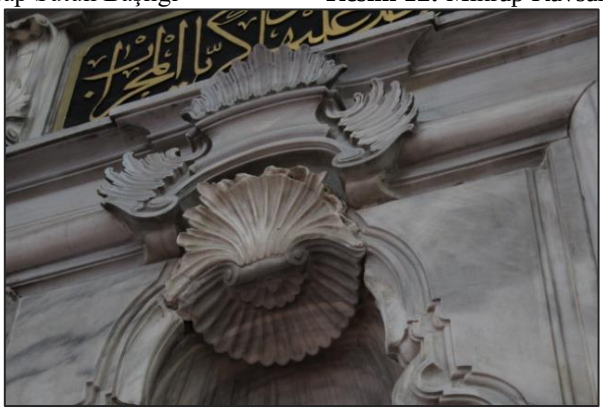
Çizim 3: Mihrap Plan-Görünüş
(Avunduk Mimarlık'tan İşlenerek)

Resim 9: Mihrap Görünüş

Resim 10: Mihrap Tepelik

Resim 11: Mihrap Sütun Başlığı

Resim 12: Mihrap Kavsara



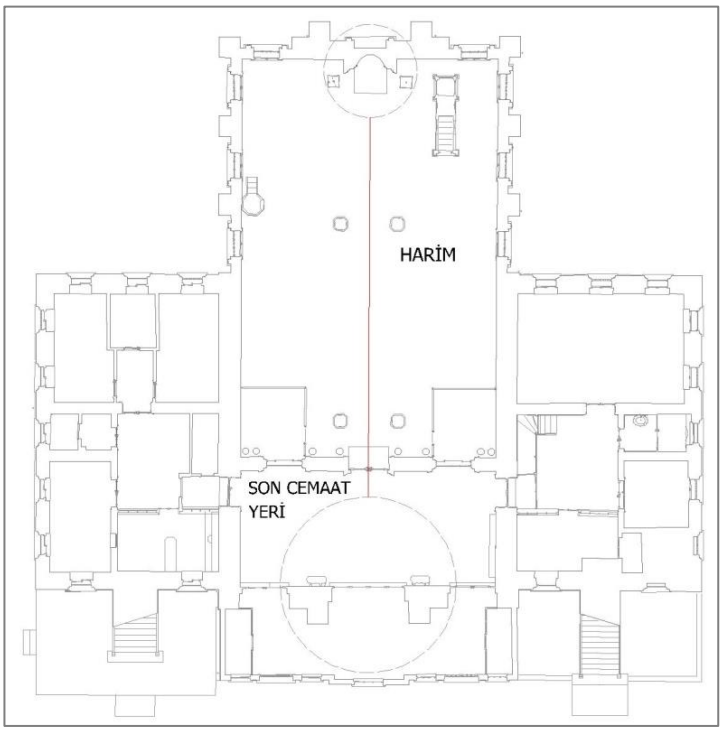
Resim 13: Mihrap Kilit Taşı

Resim 14: Mihrap Nişi

Yıldız Hamidiye Camisi: Sultan 2. Abdülhamid (1876-1909) tarafından 1881-1885 yılları arasında inşa ettirilmiştir (Batur S. , 1994; Yücel, 1998, s. 36; Duymaz, 2003, s. 109; Can, 2014).

Dolmabahçe Sarayı Arşivinde tespit edilen bir evrak, Yıldız Hamidiye Camisi'nin yapımını üstlenen müteahhitle imzalanan 12 maddelik sözleşme metnini içermektedir. Müteahhit isminin geçmediği sözleşmede caminin yapımına nasıl karar verildiği, mimarının kim olduğu, temelinin hangi tarihte atılacağı ve yapıda kullanılacak malzeme özelliklerine kadar pek çok bilgi yer almaktadır. Belgede yapının mimarı olarak Ebniye-i Seniyye İdaresi'nde 30 yılı aşkın bir süre hizmet eden Rum asıllı Nikolaki Jelpuylo (Kalfa)'nın adı geçmektedir (Can, 2014, s. 62; Ersoy, 2010). Sözleşmedeki maddeler arasında "*Cami-i şerifin minber, mihrap ve kürsüsü Bursa Ulu Camii minber, mihrap ve kürsü tarzında çeşitli renklerde mermerden yapılacaktır."* ve *"Cami-i şerifin iç ve dış üslubu Türk, Arabesk ve Gotik tarzda olacaktır."* ifadeleri dikkat çekmektedir (Can, 2014, s. 62). Dönemin sadrazamı Said Paşa'ya inşaatı "kapıdan mihraba değin" (*mine'l bab ile'l mihrab*)" denetleme talimatı verilmiştir (Deringil, 2007, s. 48). Kendisi Sultan 2. Abdülhamid'e konuyla ilgili sunduğu raporda yapının mimarı tarafından Bursa'ya bir fotoğrafçı gönderilmesine rağmen sultanın taleplerine uyulmadığını tespit etmiştir (Can, 2014, s. 62).

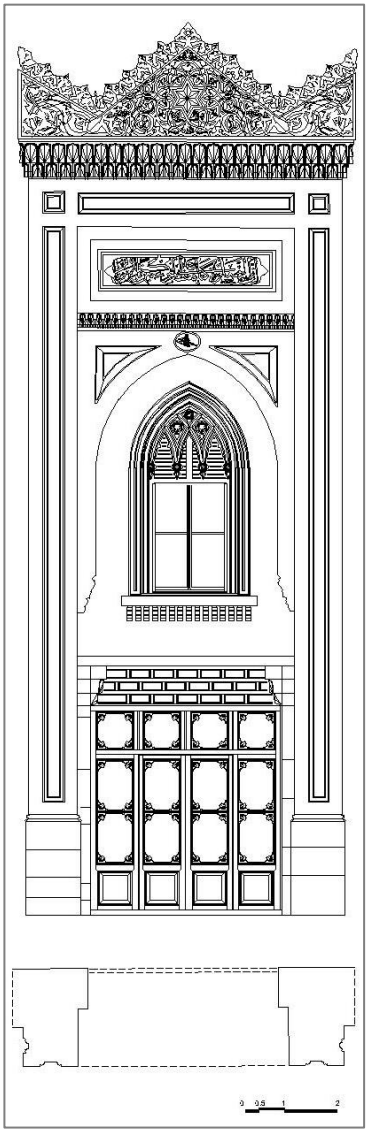
Yıldız Hamidiye Camisi, üç yönde girişleri bulunan demir parmaklıklı avlu ile çevrilidir. Yapı, kuzey-güney doğrultuda derinlemesine dikdörtgen planlı harim ile bunun doğu ve batı cephelerinde yer alan dikdörtgen planlı kütleler halinde hünkâr kasırlarından meydana gelmektedir. (Çizim 4) Caminin tek şerefeli minaresi kuzeybatı köşesinde yükselir. Kuzey cephedeki camekânlı ön giriş hacmi yapıya 1905 yılında eklenmiştir. Bu ön giriş hacminin gerisinde kubbe kasnağına kadar uzanan anıtsal taçkapıdan yapıya girilir. Kuzey cephedeki anıtsal taçkapı kurgusu simetrik bir biçimde güney cephede de tekrarlanmıştır. Taçkapı doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı son cemaat mahalline açılmakta giriş aksındaki çift kanatlı kapıyla da harime geçilmektedir. Büyük oranda düz tavan örtülü harimde, giriş kapısına yakın bir noktaya kuzeyde ve güneyde birbirine dilimli kemerlerle bağlı ikişer ayağın taşıdığı kubbe yerleştirilmiştir. Kubbe 16 pencereli yüksek bir kasnak üzerine oturtulmuştur. Harimin kuzeyine, doğrudan kubbe altına açılan zengin kalem işi süslemeli sağda ve solda kafesli odacıkları olan mahfiller yerleştirilmiştir. Doğu ve batıda ahşap kafesli cumbalarla hünkâr mahfilerinin harimle iletişimi sağlanmıştır. Giriş aksındaki mihrap gibi minber ve vaaz kürsüsü de mermerdir. Arşiv kayıtlarında belirtildiği üzere cami hem yapısal hem de süsleme karakteri ile Türk, Arabesk ve Gotik üslupların birleştirildiği seçmeci bir üslupla inşa edilmiştir.



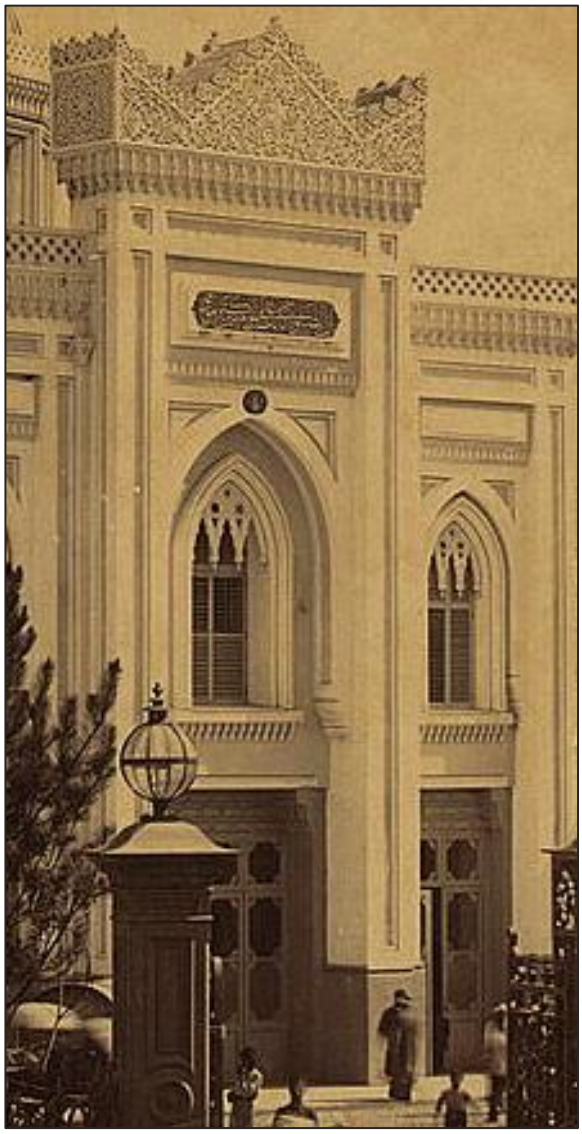
Çizim 4: Yıldız Hamidiye Camisi Planı
(VBM İşlenerek)

Taçkapı: Kuzey cephe merkezinde mihrap aksındadır. (Çizim 5) (Resim 14) Ana beden duvarlarından daha yüksekte ve cephede çıkıntı yapan taçkapının iki yanındaki taçkapı ile benzer kurguya sahip gotik kemerli birer pencere açıklığı sayesinde cephedeki simetri tamamlanmıştır. Zeminden kubbe eteğine kadar yükselen 611 cm. genişliğinde ve 17.10 cm. yüksekliğindeki taçkapı; tepelik, çerçeve, alınlık, köşelik, kemer ve kapı açıklığından meydana gelmektedir. Düzgün kesme küfeki taşından taçkapıda, çerçeve, tepelik, saçak, mukarnas geçişi ve pencere çerçevesinde görülen krem renkte Triyeste taşı renk karşıtlığı yaratarak derinlik etkisini arttırmak için tercih edilmiştir. İki yanda kapı açıklığını kuşatan çerçeve, kaideli pilastrların tepelik saçağına kadar devam ederek saçağın altındaki yatay geçişle ters U biçimini almaktadır. (Resim 14) Pilastr yüzeyleri, içleri cepheden çökertilmiş krem renkte dışbükey bir silmenin oluşturduğu düşey ve yatay dikdörtgen çerçevelerle hareketlendirilmiştir. Çerçevenin üzerindeki iki sıra mukarnaslı saçak tablasına oturan tepelikle taçkapının ihtişamı arttırılmıştır. (Resim 15) Taç biçimindeki tepelik, dış kenarları palmet dizisiyle geçilen üçgen alınlık benzeri yüzeyleri merkezde bir yıldızı saran kıvrık-dal rumi ve palmet kompozisyonuyla süslenmiştir. Alınlık panosunda şemse biçimli ayet kartuşuiçerisinde *Nisa Suresi 103. Ayet'ten* (www.kuran.diyanet.gov.tr 2022)[8] bir bölümün yer aldığı kitabe vardır. (Resim 16) Taçkapı köşeliğinin üçgenleri arasında Sultan 2. Abdülhamid'in tuğrasının bulunduğu oval madalyon yer almaktadır. Kapı açıklığının üzerindeki konsollara oturan sivri kemer geleneksel taçkapı şemasındaki ana nişe atıfta bulunmakta ve klasik tonoz ya da mukarnaslı kavsara uygulaması yerine simetri kaygısıyla gotik bir pencere açıklığı "nişi" doldurmaktadır. (Resim 16) Duvar kalınlığı içinde çözülen düz atkılı kapı açıklığının iç yüzlerinde üst köşelere mukarnaslı konsollar yerleştirilmiştir. (Resim 17) Bu tip uygulamalara erken dönem Osmanlı mimarisinde sıkça rastlanılmaktadır (Çakmak, 1999, s. 177).

[8]"*Namaz bitince de ve ayakta iken, otururken ve yatarken Allah'ı anın. Güvenlik içinde olduğunuzda namazı gerektirdiği gibi kılın. Şüphe yok ki namaz, müminler üzerine vakitleri belli olarak yazılmış bir ödevdir.*"

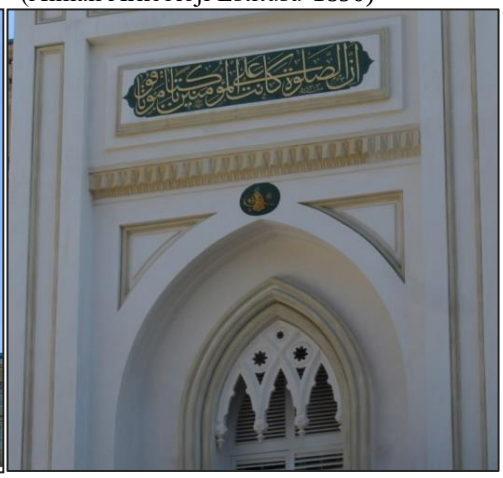


Çizim 5: Taçkapı Plan-Görünüş
(Alba İnşaat'tan İşlenerek)



Resim 15: Taçkapı Görünüş
(Alman Arkeoloji Estitüsü-1890)

Resim 16: Taçkapı Tepelik



Resim 17: Taçkapı Alınlık-Köşelik

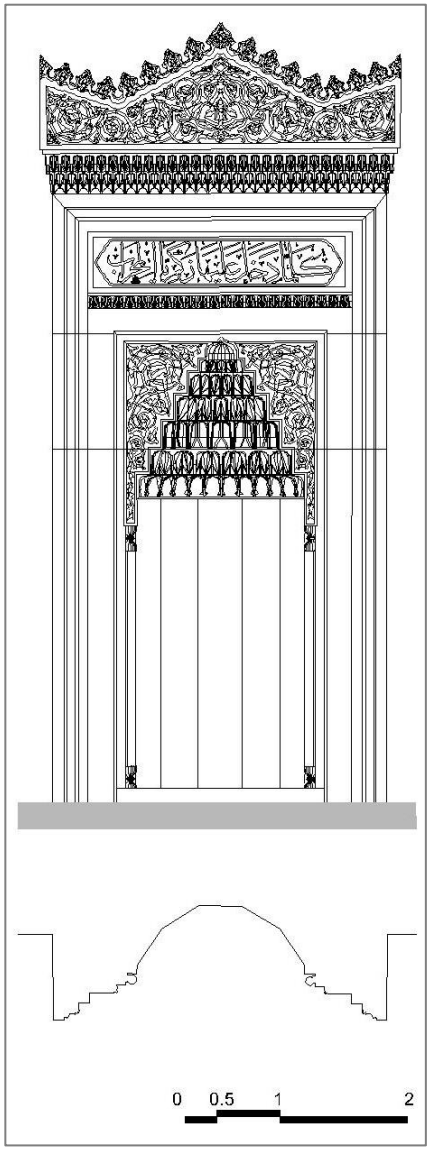
Resim 18: Taçkapı Kapı Açıklığı

Mihrap: Kıble duvarının merkezinde kuzey giriş aksındadır. (Çizim 6) (Resim 18) Mihrap, harime doğru girinti yapmakta ve kuzeydeki taçkapının simetrik bir biçimde uygulandığı düzen içinde gotik bir nişle dış cephede vurgulanmıştır.

263 x 615 cm. ölçülerindeki mihrap; tepelik, çerçeve, alınlık, köşelik, kavsara, niş ve sütuncelerden oluşmaktadır. Doğrudan zemine oturan mihrapta çerçeve, iki yanda düz ve içbükey silme dizilerinin alınlığın altından ve üstünden geçişiyle ters U biçimini almaktadır. (Resim 18) Silme tipleri ve çerçeve kurgusu klasik dönem Osmanlı uygulamalarını bilinçli bir tercihle 19. yüzyıla aktaran bir öykünmedir. Çerçeve üzerinde iki sıra mukarnas dizili saçak kornişine oturtulmuş taç biçimli tepelik yer almaktadır. (Resim 19) Tepeliğin kurgusu ve süsleme özellikleri taçkapı tepeliği ile neredeyse aynı biçimde tasarlanmıştır. Benzer bir bağ *Al-i İmran Suresi 37. Ayet*'in (www.kuran.diyanet.gov.tr 2022)[9] bir bölümünü içeren şemse çerçeveli alınlık panosunda da izlenir. Mihrabın genel kurgusuna hâkim olan Türk-İslam sanatı etkisi tepelik süslemelerinde görüldüğü gibi köşeliği süsleyen kıvrık dal-rumi kompozisyonuna da yansımıştır. (Resim 20) Beş kenarlı çokgen planlı mihrap nişi yedi sıra klasik mukarnas dizisiyle doldurulmuştur. Niş ağzındaki klasik kum saati başlık ve kaideli sütunceler 19. yüzyıl mihrap örnekleri arasında nadir bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. (Resim 20)

Taçkapı ve mihrap kuzey-güney doğrultusunda aynı aks üzerinde yer almaktadır. Farklı malzemelerden oluşturulmalarına karşın ikisi de aynı teknikler kullanılarak meydana getirilmiştir. Taçkapının kubbe eteğine kadar yükselen tepelikli kurgusu, kuzey cephedeki hiyerarşi ve simetriyi güçlendirmektedir. Aynı kurgunun güney cephede de tekrarlanmış olması taçkapının yapıdaki denge unsuru olma özelliğini arttırmıştır. Her ikisinde de tepelik, saçak kornişi, çerçeve ve alınlık panosu gibi ortak olan elemanların kurgu ve süsleme karakterinde de aynı anlayış hâkimdir. Taçkapı gotik karakterli pencere düzenlemesi hariç mihrapla birlikte caminin inşa sözleşmesinde özellikle belirtilen "*Türk*" sanatından izler taşımaktadır. Caminin içi ve dışında görülmek istenen bu üslubun taçkapı ve mihrapta baskın olarak kendini göstermesi bu elemanların içerdikleri sembolik anlamlarla açıklanabilir. Kurgu, süsleme ve işçilikleri arasındaki benzerlik ve uyum bu iki elemanın birlikte tasarlandığı ve ortak sanatçı/usta elinden çıkmış olabileceği ihtimalini arttırmaktadır.

[9] Bkz. dipnot 3.



Çizim 6: Mihrap Görünüş-Plan (Alba İnşaat'tan işlenerek)

Resim 19: Mihrap Görünüş

Resim 20: Mihrap Tepelik-Alınlık

Resim 21: Mihrap Köşelik-Kavsara

Değerlendirme ve Sonuç

Anadolu-Türk mimarisinde her dönemde cami giriş açıklıkları belirli yön, yol ya da eksen gözetilerek konumlandırılmıştır (Ünal, 1982). İstisnai durumlar arsa konumu, denize cephesinin olması, yol-cadde geçişi ve bitişiğindeki yapının durumuna göre cephe aksında kayma yaşanması ya da diğer cephelerde de kapılar açılmasına rağmen cami taçkapıları genellikle kuzey cephe merkezindedir. Taçkapının konumu değişse de mihrap, Müslümanların yüzlerinin Kâbe'ye doğru çevirmeleri için harim kıble duvarının merkezine yerleştirilerek iç mekânda odak noktasını teşkil etmektektedir (Top, 1997; 1997; Bozkurt, 2007). Osmanlı mimarisinde giriş açıklıkları ile mihrabın düşey aks üzerinde yani kuzey-güney doğrultuda bulunmasına dikkat edilmiştir (Çakmak, 1999, s. 118). Özellikle klasik dönemde taçkapı ve mihrap arasında kurulan ikonografik bağ taçkapıdan mihraba uzanan aks üzerinde ilahi bir yol açmıştır (Doğanay, 2006, s. 50). Dünya ve ahiretin birleşme noktası olan camide ilahi yolun iki ucundaki taçkapı ve mihrap ile zahiri ve batıni âleme giriş kapıları temsil edilmiştir (H. Akçıl, 2018, s. 141). Yıldız Hamidiye ve Üsküdar Selimiye camilerinde de taçkapı ve mihrap kuzey-güney aksında konumlandırılmıştır.

Osmanlı mimarisinde 15. yüzyıldan itibaren özellikle büyük boyutlu camilerde kuzeyde revaklı-şadırvanlı avlu düzenlemesi yaygınlaşmış ve bu avluya ait kuzey taçkapısının da cami taçkapısıyla aynı aks üzerinde bulunması planlanmıştır (Çakmak, 1999, s. 118; Karademir, 2014; Ekmekçi, 2020). 19. yüzyıl İstanbul camilerinde anıtsal taçkapılı ve yüksek duvarlı avlular çoğunlukla şeffaf bir görünümle klasik döneme nazaran Yıldız Hamidiye Camisi'ndeki gibi daha küçük ölçekli ve sade kapılara sahip genelliklede alçak duvarlar üzerinde madeni parmaklıklı bir görünüm kazanmıştır. Bu yapıda yol geçişi taçkapı-avlu girişi aksında kaymaya neden olsa da avlu girişinin kuzeyde bulunmasına önem verilmiştir. Selimiye Camisi'nde ise klasik avlu tipi uygulanmış ve taçkapı aksı gözetilerek dört yönde avlu girişi sağlanmıştır.

Üsküdar Selimiye Camisi bünyesinde barındırdığı farklılıklara karşın Osmanlı mimarisinde geleneksel revaklı son cemaat yeri uygulamasının taçkapıyla bütünleşmiş bir örneği olarak 19. yüzyılın ilk yarısında karşımıza çıkmaktadır[10]. Ancak bu yapıda görüldüğü üzere bu dönem camilerinin yüksek platformlar üzerine inşa edilmelerinin yanında avlularında klasik revaklı-şadırvanlı avlu şemasında yaşanan dönüşümler taçkapı-avlu ilişkisini de etkilemiştir. Özellikle klasik dönemde cemaatin kalabalık olduğu yaz aylarında şadırvanlı avluda namaz kılanlar için taçkapının mihrapla olan biçimsel benzerliği düz anlam boyutunda kapı olan bu abidevi yapı elemanını yan anlam boyutunda son cemaat yerinin mihrabı kılmaktadır (H. Akçıl, 2018, s. 140). Modernleşme dönemi Osmanlı mimarisinde hünkâr kasırlarının kütle hâkimiyetinin zamanla artmasıyla Yıldız Hamidiye Camisi örneğinde olduğu gibi revaklı son cemaat yeri uygulaması yerini zeminden birkaç merdivenle yükseltilen giriş sahanlıklarına bırakmıştır. Son cemaat yeri bu dönemde harimin kuzeyinde, varsa hünkâr kasırlarının arasında dar bir alanda harimden önceki hazırlık mekânı olarak varlığını sürdürmüştür. Osmanlı mimarisinde klasik dönemden itibaren ibadet gereksinimini karşılayan avlular 19. yüzyılda kamusal bir kimlik kazanmış böylece taçkapıların da kıble yönündeki yönlendirici kimliği sınırlanmıştır[11]. Yıldız Hamidiye Camisi'nin bir saray camisi olarak inşa edilmesi ve sultanın cuma ve bayramlaşma selamlıkları vb. dini ve resmî törenlerine ev sahipliği yapması caminin dünyevi ve kamusal kimliğine katkı sağlamıştır.

Bu noktada söz konusu camilerin yapılış amaçları doğrultusunda şekillenen ziyaretçi/kullanıcı profilleri bize sultanların onların gözünde yaratmak istedikleri imaj hakında ipuçları verebilmektedir. Yıldız Hamidiye Camisi Sultan 2. Abdülhamid'in güvenlik endişesinden dolayı saraya en yakın konumda inşa edilmiştir. Yıldız Hamidiye Camisi'ne her gelişi büyük bir güç gösterisine dönüşen sultanı, devlet erkânı, yabancı ülke temsilcileri, seyyahlar ve tebası karşılamaktadır (Deringil, 2007, s. 40). Bu caminin dış mekânında kurgusal ve sembolik

[10]19. Yüzyıl İstanbul camilerinde revaklı son cemaat yeri uygulaması Nusretiye Camisi'nden sonra terk edilmiştir.
[11]Selâtin camilerinin avlularının işlevleri hakkında bkz. (Uğurlu, 2016, s. 259)

hiyarerşinin merkezine taçkapı yerleştirilmiştir. Selçuklu anıtsal taçkapılarının izindeki taçkapı sultanın meşruiyetinin temelerine vurgu yapmakta, mimaride klasik normların belirlendiği döneme ait şemanın uygulandığı mihrap ise, devletin en kudretli olduğu zamandaki sürekliliği temsil etmektedir.

Üsküdar Selimiye Camisi Sultan 3. Selim'in yeni kurduğu Nizam-ı Cedid ordu karargâhıyla birlikte planlanarak askerlerin kullanımı için inşa edilmiştir (Uğurlu, 2012). Sultan 3. Selim adını taşıyan camisinde kendisine bağlı askerlerle birlikte ibadet ederken, askerlik, eğitim vb. alanlarda benimsediği çağdaş nizamları Batılı sanat akımları dağarcığından beslenen camisinin taçkapı ve mihrabında da sergileyerek sadık askerleriyle birlikte tasdik etmek istemiş olmalıdır.

Erken Osmanlı Döneminden itibaren son cemaat yeri uygulamasıyla birlikte cami taçkapılarının boyutları küçülmüş ve cepheden çıkıntı yapan dikdörtgen prizma kütleleri azalmıştır (Çakmak, 1999). Buna rağmen sembolik anlamlarını koruyan sultan camilerinde taçkapılar her dönemde son cemaat yerini zorlayan boyutları, malzeme ve işçilikleriyle bulundukları cephenin en ihtişamlı ve kudretli unsuru olmuşlardır (Karademir, 2014, s. 376). Yıldız Hamidiye Camisi'nin taçkapısı beden duvarlarının aşan 611 x 17.10 metrelik boyutlarıyla Osmanlı öncesi Anadolu-Türk mimarisindeki anıtsal taçkapı kavramını 19. yüzyıla taşıyan gelenekçi yaklaşımın devamı niteliğindedir.

18. yüzyılın ortalarına kadar Osmanlı mimarisinde geleneksel taçkapı elemanları; saçak/tepelik, silmeler, köşelik, kavsara kuşatma kemeri, kavsara, kitabe, mihrabiye, köşe sütuncesi ve giriş açıklıklarıdır (Ünal, 1982; Çakmak, 1999; Karademir, 2014; Ekmekçi, 2020). Bu dönemden sonra geleneksel taçkapı şemasında derinliği arttıran mukarnaslı (kemerli/tonozlu) kavsaranın dolayısıyla da ana nişin kurgudan çıkarılmasıyla Batılı sanat biçimlerinin yönlendirdiği bir dönüşüm yaşamıştır. Aslında 18. yüzyıldan daha önce Mimar Sinan camilerinin taçkapılarında mukarnas kavsaralı nişe yaptıranlarının sultani statülerinin ifadesi olarak sembolik anlamlar yüklenmiş ve Sinan'ın kimi yapılarının taçkapı programından çıkarılmıştır (H. Akçıl, 2018, s. 141)[12]. 19. yüzyıl İstanbul camilerinin taçkapı elemanları; tepelik/saçak, çerçeve, alınlık, köşelik ve giriş açıklığından oluşmaktadır.

Anadolu Selçuklu dönemi mihrap elemanları; tepelik, çerçeve, köşelik, kemer, alınlık, kavsara, niş, sütunce ve oturtmalığın oluşturduğu şemada kemer uygulamasına klasik dönem Osmanlı mihraplarında yer verilmemesi alınlığın konumunda değişikliğe yol açmıştır (Bakırer, 1976, s. 35-84; Bozkurt, 2007, s. 219-240). Klasik dönemde tanımlanan mihrap elemanları 19. yüzyılda da geçerliliğini korumuştur. Selimiye Camisi'nin taçkapısı ve mihrabı tüm elemanlarıyla 19. yüzyıl şemasını karşılamaktadır. 18. yüzyılın ortalarına kadar silmelerin şekillendirdiği çerçeve artık silmeler, pilastrlar ve sütunların yatay-düşey düzlemdeki yeri ve biçimi dikkate alınarak sınıflandırılmaktadır. Selimiye Camisi'nin taçkapı ve mihrabındaki silmelerde klasik döneme oranla bir silme dizisi içindeki silmelerin sayısı artmış ve aralarındaki meyilli geçiş dişlerinde daha güçlü gölge veren dik açılı dişler tercih edilmiştir (Batur, 1988, s. 395; Kuban, 1954, s. 126). Her iki elemanda da Osmanlı mimarisinde kullanılan mimari unsurlar ve süsleme kompozisyonunda kurgu/kavramlar aynı kalsa da biçim ve motif dağarcığı Batılı barok-rokoko sanat akımlarından beslenmiştir.

Geleneksel taçkapı şemasındaki ana niş formunun istisnai örneği Yıldız Hamidiye Camisi'nin taçkapısında, klasik ana niş formunu anımsatan sivri kemer uygulaması görülmektedir. Taçkapıda geleneksel mukarnas dolgu yerine simetriye öncelik tanınmış sivri kemerin içi üç dilimli gotik bir pencere ile doldurulmuştur. Söz konusu yapının mihrabında da geleneksel kaideleri canlandırma gayretiyle silme biçimlerinden, tepeliğe, mukarnaslı kavsara uygulamasına ve süslemedeki motif-kompozisyon birlikteliğine kadar her anlamda Anadolu-Türk sanatından alışık

[12]Sinan Paşa (1556), Rüstem Paşa (1563), Kara Ahmet Paşa (1572) ve Edirnekapı Mihrümah (1570) camilerinin taçkapılarında mukarnas kavsaralı niş görülmez (Necipoğlu, 2013, s. 455).

olduğumuz biçimler tercih edilmiştir. Süsleme detaylarında dikkat çekici unsurlardan biri olan taçkapı tepeliğinin merkezindeki altı köşeli yıldız motifi ile caminin genel üslubunu teşkil eden "Doğu-Batı" sentezinde dinin ve devletin merkezi sembolize etmektedir.

Anadolu-Türk sanatında taçkapıların genellikle giriş açıklıkları üzerine inşa kitabeleri ya da Kur'an'dan bir ayet içeren levhalar yerleştirilmiştir. Üsküdar Selimiye Camisi'nin taçkapısındaki inşa kitabesinde, Sultan Selim'in hilafetine, kişiliğine, dindarlığına, liderliğine ve caminin güzelliğine övgüler dizilmektedir. Yıldız Hamidiye Camisi'nin taçkapısında ise yapının inşa tarihi ve namazın gerekliliğine vurgu yapan levha *Nisa Suresi 103. Ayet'*ten (www.kuran.diyanet.gov.tr 2022) bir bölüm içermektedir. Her iki caminin mihrap alınlığında mihrap ayeti olarak kabul gören *Al-i İmran Suresi 37. Ayet'te*[13](www.kuran.diyanet.gov.tr 2022) geçen mihrap sözcüğü ile kapı analojisi pekiştirilmiştir. Söz konusu camilerin taçkapılarında da görülen tuğra, devlet ve hükümdar simgesi olarak Osmanlı mimarisinde erken dönemlerden itibaren tercih edilmiştir.

Taçkapı ve mihrap fiziksel özelliklerinin ötesinde yapılacak okumalarla sembolik ve özellikle taçkapılar ideolojik anlamlar da arz etmektedirler. Taçkapılar, insanların/kulların üstündeki otorite/devlet imgesini, ihtişamları ve bezemeleri ile yücelten ideolojik mesajlar içeren mimari elemanlardır. Kıble yönünde konumlanan mihrap ile taçkapı genellikle aynı aks üzerinde yer almış böylece tanrısal lütfun yolunu açan cennet/teslimiyet kapısı mihrap ile devletin büyüklüğünün/ululuğunun temsilcisi taçkapı aksında ilahi bir yol açılmıştır. Taçkapı ve mihraplarda bordür, silme, pilastr ile sütunlarla oluşturulan çerçeve şemaları anıtsallığı ve ihtişama katkılarının ötesinde dini sembolik anlamlarda içermektedir. İslam literatüründe camiler "*Allah'ın evi*" ya da insanlara vadedilen en kutsal mekan olan cennetin yeryüzündeki yansıması biçiminde kabul görmüştür (Okçuoğlu, 2000, s. 33). Kur'an'da cennet, sekiz dereceli ya da isimleri belli sekiz cennetten söz edilmekte ve bu sekiz cennetin her birine bir kapıdan girilmektedir (Topaloğlu, 1993, s. 376-377). Bu doğrultuda 19. yüzyılda yeniden basılan Muhammediye'de cennet tasvir edilirken, sekiz silme/bordürden oluşan bir çerçeveyle kuşatılmış yarım daire kemerli açıklığın içinde cennet imgesini karşılayan çeşitli nesne ya da motiflerle resmedilmiştir (Harman, 2014, s. 98,99). Osmanlı mimarisinde taçkapı ve mihraplarda nişe doğru kademelenerek belirli bir derinlik yaratan bordürler/silmeler her dönem ve yapıda değişiklik gösteren sayılarına rağmen, İslam inancındaki cennet kapılarının yeryüzündeki izdüşümleri olmalıdır. Üsküdar Selimiye Camisi'nde taçkapı tokmaklarında geçen "*Kelime-i Tevhid*" ibaresiyle de cennet kapılarının anahtarı işaret edilmektedir.

Sonuç olarak; Sultan 3. Selim'in eseri Üsküdar Selimiye Camisi'nin taçkapı ve mihrabının biçimsel nitelikleri, klasik normlar çerçevesinde ve temsiliyet ekseninde ifade edilen soyut unsurları karşılayacak niteliktedir. Söz konusu iki eleman modernleşme dönemi Osmanlı mimarisinde Batılı sanat akımları etkisi altında tanımlanmaktadır. Osmanlı modernleşmesini benimsemiş reformist bir sultan olan 3. Selim iktidarını güçlendirmek için modern çağın gereklerini devletin çeşitli kademelerinde uygularken adını taşıyan camide taçkapı ve mihrabın anlam düzeyi gelenekçi ve muhafazakâr bir izlenim yaratmaktadır.

Sultan 2. Abdülhamid dönemine gelindiğinde ise devletin felsefesinin yönünü ideolojilerin belirlemesiyle güç, ihtişam ve ulviyet ekseni, taçkapı-mihrap aksında kurulan fiziksel ve ikonografik bağlar sayesinde sembolik anlamlara doğru ivme kazanmıştır. Yıldız Hamidiye Camisinin taçkapı ve mihrabında gerek boyutları, ihtişamları gerekse de taçkapı-mihrap ekseninde ilerleyen klasik dönem geleneksel mimari anlayış çizgisi takip edilebilmektedir. Sultan 2. Abdülhamid döneminin seçmeci üslubunda şekillenen yapıda taçkapı ve mihrap Türk-İslam mimarisinin geleneksel biçim özelliklerine göre tanımlanmıştır. Selçuklu anıtsal taçkapılarının izinden giden taçkapı, sultanın güç ve iktidar simgesi olma misyonunu yeniden üstlenmiştir. Sultan 2. Abdülhamid'in söz konusu yapının inşa sözleşmesinde Bursa Ulu Camisi'nin mimarisine

[13] *"Zekeriya onun (Meryem) bulunduğu yere, mabeddeki odaya (mihraba)her girdiğinde…)"*

benzemesi ve yapılan "Türk" sanatı vurgusu devletin eski şanlı günleriyle rejim arasındaki bir simgesel bağlantıdır. Bu da Sultan 2. Abdülhamid ve İttihat ve Terakki Fırkası'nın hakim olduğu Türk-İslam sentezli politik ortamın sonucu olarak, Türk neoklasizmine yönelimi işaret etmektedir.

Kaynakça

Arpaguş, K., H. (2002)."Kelime-i Tevhid", *TDV İslam Ansiklopedisi*, (25), 214-215.

Arseven, C. E. (1998). "Taçkapı", *Sanat Ansiklopedisi,* (4), 1895.

Bakırer, Ö. (1976). *Onuç ve ondördüncü yüzyıllarda Anadolu mihrapları*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Batur, S. (1988). "Bir geç Osmanlı yapısı Üsküdar Selimiye Camisi". *Ord. Prof. İsmail Hakkı Uzunçarşılı'ya Armağan,* 375-396. Türk Tarih Kurumu Basımevi

Batur, S. (1994). "Yıldız Camii". *Dünden bugüne İstanbul ansiklopedisi* 7, 514-515.

Beydilli, K. (1995). III. Selim. *Türk-Osmanlı diplomatiği semineri 30-31 Mayıs 1994,* 75-89. Edebiyat Fakültesi Basımevi.

Bozkurt, T. (2015). "İslam mimarisinde mihrap sembolizmi". A. Doğanay (Eds), *Prof. Dr. Selçuk Mülayim Armağanı*, 185-205. Lale Yaıncılık.

Bozkurt, T. (2007). *Osmanlı selatin cami mihrapları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Can, S. (2014). Yıldız Hamidiye Camii'nin inşası ve mimarına ilişkin yeni bilgiler. B. Tanman (Eds.), *Nurhan Atasoy'a Armağan*, 59-66. Lale Yayıncılık.

Cezar, M. (1995). *Sanatta batıya açılış ve Osman Hamdi.* Erol Kerim Aksoy Vakfı Yayınları.

Çakmak, Ş. (1999). *Erken Osmanlı dönemi mimarisinde taçkapılar (1300-1500)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Çaycı, A. (2017). *İslam mimarisinde anlam ve sembol.* Palet Yayınları.

Çoruhlu, Y. (1993). Batılılaşma dönemi İstanbul cami mimarisinde taçkapılar. *Türk Dünyası Araştırmaları* (85), 198-213.

Deringil, S. (2007). *İktidarın sembolleri ve ideoloji II. Abdülhamid dönemi (1876-1909).* (G. Çağalı Güven, Çev.) YKY.

Deringil, S. (2019). *Simgeden millete*. İletişim Yayınları.

Doğanay, A. (2006). *Sanat ve klasik-Türk yapı detaylarının klasik dili.* Klasik Yayınları.

Duymaz, Ş. (2003).*II. Abdülhamid dönemi imar faliyetleri (Türkiye örnekleri)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Süleyman Demirel Üniverisitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ekmekçi, M. (2020). *XVIII. yüzyıl İstanbul yapılarında taçkapılar* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Ersoy, A. (2010). Aykırı binanın saklı kalfası: Hamidiye Camisi ve Nikolaos Tzelepis (Celepis). H Kuruyazıcı, & E. Şarlak (Haz.). *Batılılaşan İstanbu'un rum mimarları*, 104-114 ZoğrafyonLisesi Mezunları Derneği Yayınları.

Grabar, O. (2018). *İslam sanatının oluşumu.*Alfa Yayınları.

Akçıl H., N. Ç. (2018). *Mimar Sinan Camilerinde Sembolizm.* Kitabevi Yayınları.

Hasol, D. (1975). *Ansiklopedik mimarlık sözlüğü*. Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.

Karademir, M. (2014). *Mimar Sinan dönemi yapılarında taçkapılar* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Konyalı, İ. H. (1976). *Abideleri ve kitabeleri ile Üsküdar tarihiCilt I*, Türkiye Yeşilay Cemiyeti Yayınları.

Kuban, D. (1954). *Türk barok mimarisi hakkında bir deneme. Pulhan Matbaası.*

Necipoğlu, G. (2013). *Sinan çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda mimari kültür.* İstanbul Bilgi Üniveristesi Yayınları.

Ödekan, A. (1993). "Taçkapı". *TDV İslam ansiklopedisi.* (8), 115.

Öz, T. (1962). *İstanbul camileri (1)*. TTK Basımevi.

Raif, M. (1996). *Mir'at-ı İstanbul* (2). Çelik Gülersoy Vakfı Yayınları.

Ramazanoğlu, G. (2003). *Osmanlı yenileşme hareketleri içerisinde Selimiye Kışlası ve yerleşim alanı* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Sözen, M., & Tanyeli, U. (1996). "Taçkapı" *Sanat kavram ve terimleri sözlüğü. 228.* Remzi Kitabevi.

Titus, B. (2013). *İslam sanatı dil ve anlam.* (Çev. T. Koç)

Top, M. (1997). *Erken dönem Osmanlı mihrapları (XIV-XV.Yüzyıl)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Van Yüzüncü Yıl Üniveristesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Uğurlu, A. H. (2012). *III. Selim'in İstanbul'u: siyasi ve askeri dönüşümler ışığında imar faaliyetleri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

Uğurlu, A. H. (2016). İstanbul halkının günlük hayatında selatin camilerinin yeri: avlular üzerinden bir okuma. H. Aynur, & A. H. Uğurlu (Haz.). *Ekrem Hakkı Ayverdi hatırasına Osmanlı mimarlık kültürü*, 257-273.

Uzunçarşılı, İ. H. (1938). Selim III'ün Fransız Kralı Louis XVI ile muharebeleri. *Belleten* (5/6), 191-246.

Ünal, H. R. (1982). *Osmanlı öncesi Anadolu-Türk mimarisinde taçapılar:*Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Yücel, S. (1998). *Yıldız Hamidiye Camisi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü.

www.sozluk.gov.tr erişim tarihi: 25.02. 2022

https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C3%82l-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/330/37-ayet-tefsiri erişim tarihi: 01.03. 2022

https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Bakara-suresi/156/149-150-ayet-tefsiri erişim tarihi: 01.03. 2022

https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/Nis%C3%A2-suresi/596/103-ayet-tefsiri erişim tarihi: 01.03. 2022

Beyan ve Açıklamalar (Disclosure Statements)

1. Araştırmacıların katkı oranı beyanı / Contribution rate statement of researchers:

   1. Yazar/First author %50

   2. Yazar/Second author %50

2. Yazarlar tarafından herhangi bir çıkar çatışması beyan edilmemiştir (No potentialconflict of interestwasreportedbytheauthors).