



TARİHSEL KONUMU ve MİMARİSİYLE NUSRETİYE CAMİİ

Dursun ARSLAN*

Öz

Bu makalenin amacı, İstanbul'un Tophane semtinde yer alan Nusretiye Camii'nin gerek tarihsel konumu, gerekse dönemin önemli yenilikleri içinde nasıl bir yer tuttuğu ve inşasından günümüze geçirdiği yapısal değişimlere; sanat, mimari ve kültür tarihimiz açısından değinmektir. Beyoğlu'nun Tophâne semtinde, tarihî İstanbul'un sınırları dışında yer alan caminin inşasına 1823 yılının Haziran ayında başlanmış, 8 Nisan 1826'da tamamlanmıştır. Barok ve Ampir üslubun bir arada görüldüğü eser bir selâtin camidir. Bunun yanı sıra yapıyı farklı kılan özelliği; tarihsel konumu sebebiyle hakkında çok fazla politik yorumun olmasıdır. Caminin adı kitâbesinde Câmî-i Nusret şeklinde geçiyorsa da yapı, halk arasında genellikle Tophane Camii olarak bilinir. Nusret adının, dönemin önemli olaylarından biri olup sonrasında Vaka-i Hayriye olarak anılacak olan; Sultan II. Mahmud'un yeniçeri ocağını kaldırması münasebetiyle verildiği kabul edilmektedir. Fakat bu görüş bizi diğer tüm ihtimalleri yok saymaya götürmektedir. Sanat tarihi kaynaklarına “zafer” anlamıyla geçen “nusret” kelimesinin asıl anlamlarını ele alarak meseleye farklı bir bakış açısıyla yaklaşmanın faydalı olacağı kanaatindeyiz.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Mimarılığı, Sultan Mahmud II, İstanbul, Tophane, Nusretiye Camii, Camii.

* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi.
e-posta: dursun.arslan@outlook.com

Makale Gönderim Tarihi: 06.01.2018 / Makale Kabul Tarihi: 25.07.2018

ABSTRACT
NUSRETIYE MOSQUE WITH HISTORICAL LOCATION
AND ARCHITECTURE

The aim of this article is to comment on Nusretiye Mosque's -which is in Istanbul's Tophane district- historical location, its place in important innovations of its era and its structural changes which have been taken place since its first construction; through the terms of our art, architecture and cultural history. The construction of the mosque, located in Beyoğlu's Tophane district, outside the borders of historical Istanbul, started in June of 1823 and was completed by the April 8 1826. The mosque is a selâtin (imperial) creation in which we can see features of both baroque and imperial style. In addition to this another feature that makes the building different is, because of its historical location there is a lot of political commentary regarding the building. The name of Nusret (victory) is one of the important events of the period and will be referred as Vaka-i Hayriye in future and it is believed that the name was given as a reference for abolition of janisary corpses by Sultan Mahmoud II. However this view leads us to ignore all other possibilities. We believe that it would be more useful to approach the matter from another point of view that is by taking into account of main meaning of the word "Nusret" which means "victory" in the written publications of art history.

Key Words: Ottoman Architecture, Sultan Mahmoud II., Istanbul, Tophane, Nusretiye Mosque, Mosque

Beyoğlu'nun Tophâne semtinde, tarihi İstanbul'un sınırları dışında inşa edilen cami, 24 Şubat 1823'te Tophane yakınında çıkan ve Dolmabahçe'ye kadar yayılan büyük yangında yanan, Top Arabacıları Kışlası ve Camii yerinde Sultan II. Mahmud tarafından yaptırılmıştır¹. İnşasına 1823 yılının Haziran ayında başlanan cami 8 Nisan 1826'da tamamlanmıştır. Bir selâtin camii olmanın yanı sıra yapıyı diğer selâtin camilere göre onu farklı kılan özelliği boyutu ve etrafında çeşitli vakıf binaları yerine askeri yapılar yer almasıdır². Caminin adı kitâbesinde *Câmi-i Nusret* şeklinde geçiyorsa da yapı, halk arasında *Tophane Camii* olarak da anılmaktadır. Nusret adının "zafer" an-

lamında kullanıldığı ve dönemin önemli olaylarından biri olup sonrasında *Vaka-i Hayriye* olarak anılacak olan; II. Mahmud'un yeniçeri ocağını kaldırması münasebetiyle verildiği kabul edilip³, sanat tarihi kaynaklarına genel olarak bu şekilde aktarılıyorsa da, biz bu kelimenin burada "Allah'ın yardımı" ya da "kurtuluş" anlamında kullanıldığını düşünmekteyiz. Nitekim kelimenin önde gelen anlamı "Allah'ın yardımı" dır⁴. Her şeyden önce kışlanın yanan camisinden kaynaklı bir ihtiyaç ortaya çıktığı için bir cami inşa edilmeliydi. Tophane yangınının çok büyük hasarlara yol açtığını düşündüğümüzde, yangınlarıyla ünlü İstanbul'un bundan daha vahim neticeler yaşamamış olması "Allah'ın yardımı" olarak görülemez miydi? Bir başka açıdan bakacak olursak; birçok dönemde isyanlarıyla devleti büyük sıkıntılara sokmuş ve artık kontrolü zorlaşmış bir askeri kurumun Sultan II. Mahmud'a kadar birçok kez kaldırılmasının ya da düzenlenmesinin düşünülmüş olması fakat bunun

1 Mehmed Raif yangın hadisesini şöyle aktarmaktadır: "1238 Cemaziyelahirinin on ikinci günü saat üçte Tophane kurbinden zuhur iden ateş, etrafına sirayetle ferdası günü saat yedi buçuğa kadar devam etmiş ve bu müddet zarfında Dolmabahçe yakınına dek ilerilemiş, 48 cami-i şerif ile Arabacılar kışlası ve Tophane kışlalarının ikisi ve pek çok hane ve dükkân muhterik olduğu sırada bu cami-i şerif ile Tophane kışlasında olan mescid-i şerif dahi muhterik olmuştur." Bkz. *Mir'at-ı İstanbul*, İstanbul, H.1314, s.354.

2 Semavi Eyice, "Nusretiye Camii", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt. 33, Ankara 2007, s. 274.

3 a.g.e, s. 275.

4 Bkz. "nusret" - نصر ت - (a. i.) : 1. yardım. 2. Allah'ın yardımı. ۳. başarı, üstünlük. ۴. erkek adı. / Ferid Develioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Ankara, 2018.

bir türlü yapılamayışı, ancak Sultan II. Mahmud döneminde kaldırılabilmesi bir “zafer” olarak tanımlanabilir mi? Öyle düşünüyoruz ki; Osmanlı İmparatorluğu hiçbir zaman kendi askerinin isyanını bastırmaya ya da disiplini bozulmuş bir kurumu ıslah etmeye “zafer” dememiştir. Ancak bu meseleye işlevselliğini yitirmiş bir sistemden “kurtuluş” olarak bakmak da mümkündür. Birçok araştırmada yer alan “nusret-zafer” ilişkisini bir de bu açıdan sorgulamış olmanın konuya zenginlik kazandıracağı kanaatindeyiz. Yapı ile ilgili araştırmalarda ve yayınlarda mimarının Krikor Amira Balyan⁵ olduğuna işaret edilmekle birlikte mimarın Abdülhalim Bey olduğu da düşünülmektedir⁶. Bir başka görüşe göre; Balyan’ın karıştığı, Gregoryen ve Katolik Ermeniler arasındaki ihtilafı olaylar yüzünden 1822 yılında Kayseri’ye sürgüne gönderildiğini, dolayısıyla yapının planlanma aşamasında Payitaht’ta olmadığını belirten kaynaklar, yapının mimarlığını o dönemde başmimar olan Mehmet Rasim Ağa’nın üstlendiğini aktarmaktadır⁷.

Cami günümüze çevresel düzenlemeler ve çeşitli onarımlar geçirerek gelmiştir. Çevresel düzenlemeler hakkında bildiklerimiz genellikle caminin avlu duvarı ve etrafındaki yapılarla sınırlı kalmaktadır. 1850-1860 yılları arasında çekilen fotoğraflardan (*Fotoğraf 1*) anlaşıldığı üzere; yapının ilk şekliyle barok düzen pencerelere sahip yüksek avlu duvarları dış harem sınırlarını belirlemekteydi. Dış hareme giriş yine barok düzende, girlandlarla (*askı*) süslü ve kitabeli, dalgalı saçaklı kapılardan sağlanmaktaydı. Bu saçaklar kapıları örten kurşun külâhın etekleriydi adeta. Aynı örtü biçimi muvakkithane, sebil ve şadırvanda da görülmektedir (*Fo-*

toğraf 1). Kapılar Sultan Abdülaziz (1861-1876) devrinde cadde düzenleme çalışmaları sebebiyle kaldırılmış, avlunun sınırları değişmiş, alçak duvarlar üzerine demir şebekelerin yerleştirildiği bir düzenleme ortaya çıkmıştır⁸ (*Fotoğraf 2*).

Yüksekçe bir platform üzerine inşa edilen caminin inşasında kefeki taşı ve mermer kullanılmıştır. Yapı kasr-ı hümayûnu, sebili, muvakkithanesi ve şadırvanı ile kendi içinde küçük bir kompleks meydana getirmektedir. Son dönem cami tipolojisinde yerini almış olan hünkar kasırları, cuma selamlığında ibadet mekanı olarak kullanılmasının yanı sıra aynı zamanda padişahın dinlenmesi için tahsis edilmiş özel birimlere sahiptir. Kasr-ı hümayûn caminin kuzey cephesinin iki yanına birer kanat halinde taşmakta ve dairevi kemerlerle birbirine bağlanan mermer sütunlara oturmaktadır. İki katlı olan kasrın zemin katında üst kata çıkan merdivenler görülmektedir. Kasrın ikinci kat pencereleri caminin pencerelerinden farklı olarak dikdörtgen formda düzenlenmiştir (*Fotoğraf 3*). Batı kanadı padişahın kullandığı dairelerden meydana gelirken, doğu kanadı devlet erkanına ayrılmış, bu iki kanat harem kısmında bir ara mahfille birbirine bağlanmıştır.

Harem (harem-i enderun) dikdörtgen bir plan arz etmekle beraber yek kubbe bir örtü sistemine sahiptir (*Çizim1*). Kubbe dört büyük kemer üzerine, dairevi kemerli pencerelere sahip kasnağı ile oturmakta ve kubbeye geçişler aslan göğüsleri (pandantif) vasıtasıyla sağlanmaktadır. Kasnakta yer alan pencere düzeni bir pencere, bir payanda şeklinde devam etmektedir (*Fotoğraf 4*). Bu payandalar kasnak boyunca bir sütun düzeni göstererek “s” formunda devam eder, kubbeye ulaşır ve gövdesi armudi formu alemlerle sonlanırlar. Buradaki alemler ile kubbe alemi arasında form farklılığı görülmektedir. Söz konusu olan ve kubbeyi bir tacın çıkıntıları gibi tezyin eden alemlerin formu temel olarak; kaide, armudi gövde, yedi adet kıvrımdan oluşan bir bilezik ve son olarak yine

5 Balyan Ailesi için Bkz. Doğan Kuban, *Osmanlı Mimarisi*, İstanbul, 2016, s. 609-610. - Selman Can, *Bilinmeyen Olayları ve Aktörleri İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, İstanbul 2010

6 Oktay Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 2004, s. 510. - Yapının mimarı genel olarak Krikor Amira Balyan olarak aktarılmışsa, mimarın Abdülhalim Bey olduğunu aktaran kaynaklar mevcuttur. (Bkz. Mustafa Cezar, *Osmanlı Başkenti İstanbul*, İstanbul, 2002).

7 Selman Can, *Bilinmeyen Olayları ve Aktörleri İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, İstanbul 2010, s. 99.

8 Eyice, s. 275.

küre bir tepelikten müteşekkildir. Kubbe alemi ise klasik dönem hilallerinden farklı olarak uçları dışa bükülen ve merkezinde bir yıldız yer alan hilal formu olarak karşımıza çıkmaktadır. Gerek kubbe kasnağında yer alan “s” kıvrımlı payandalar, gerek armudi formlu alemler, gerekse kubbeyi taşıyan kemerlerin köşelerinde yer alan beктаşi kuleleri form açısından Osmanlı Mimarisi için Geç Barok etkisini bütüncül bir tema içerisinde yansıtmaktadır. Kemerleri taşıyan payelerin birer uzantısı olan beктаşi kuleleri Barok payandalarla kubbe kasnağına bağlanmaktadır. Bu kemerler uçlarında volütlerle sonlanmaktadır (*Fotoğraf 4*). Kubbeyi taşıyan dört adet büyük kemer tezyini olarak Barok ve Ampir-*empire*- üslubun niteliklerini taşımakla birlikte, kademeli bir şekilde oluk ve kaval silmelerle hareketlendirilmiştir. Kemer yüzeyi Batılılaşma dönemi mimarisi için öncü mahiyetinde olan Nuruosmaniye Camii’nde gördüğümüz kubbeyi taşıyan kademeli silmeli kemerleri anımsatmaktadır (*Fotoğraf 5*). Bu silmeler küçük boyutlu konsol sırası ile taşınırken, kilit taşında yer alan kıvrımlı akantus yaprağı, kemerin etrafını bir dantel gibi dönen mermer korkuluğun merkezinde yer alan yıldız motifi ile bir kontrast oluşturmaktadır (*Fotoğraf 4*). Son dönem mimarisi için Barok, Rokoko, Ampir üslup ayırımına gitmek ne derece doğru bir yöntemdir, sorgulanmalıdır. Çünkü Batı’da birbirini takiben gelişen ve birer temeli olan bu üsluplar adeta toplu halde ithal edilerek Osmanlı Mimarisi’ne nüfuz etmiş, temelini olmadığı bir ortamda tutunmaya çalışmışlardır. Bu durumda felsefi bir temeli olmayan bu üsluplar yoruma açık bir hale gelmiş, dolayısıyla birçok yapıda farklı halde uygulanabilmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında Batılılaşma dönemi mimarisi için hem Barok, hem de Ampir üslupların aynı yapıda görülebilmesi gayet tabii bir durumdur. Nusretiye Camii için Barok ve Ampir etkilerin örtü sisteminde yoğunlaştığını, cephelerde ve minarelerde, haremde ve kasr-ı hümayûnda görüldüğünü söyleyebiliriz.

Haremi örten kubbeden başka yapıda sadece kuzey cephede yer alan üç açıklıklı giriş sofasında kubbe kullanılmıştır (*Çizim1*). Burada kare kesitli sütunlar, kasr-ı hümayûnun dikdörtgen pencere-leri, girlandlı korkuluklar Ampir etkiyi ön plana çıkarırken, giriş sofasının tonoz ile değil de kubbe ile örtülmesi eski ile yeni arasında bir kontrast meydana getirmektedir. Kuzey cephe duvarı ve giriş sofası arasında tekne tonozlarla örtülü bölüm, haremi kuzeye doğru genişletmektedir. Caminin tüm cephe pencereleri ve kubbe kasnağındaki pencereler haremde bakıldığında toplam beş pencere sırası olarak yapıyı aydınlatmaktadır. Birinci sıra pencereler düz atkı kemerli iken diğer tüm cephe pencereleri yuvarlak kemerlidir. Doğu ve Batı cephelerinde yan sofaların hemen üstünde görülen pencere sırası birbirinden kare kesitli sütunçelerle ayrılır. Pencerelerin yuvarlak kemerinde, kilit taşından başlayarak bir vazodan çıkarcasına yanlara ve yukarıya yayılan yüksek kabartma stilize yapraklar cephede hareketliliği sağlayan önemli bir faktördür. Bu yapraklardan ortadaki yukarı doğru uzarken, iki yanında akantus yaprakları aşağı doğru sarkarak kıvrılır. Caminin batı cephesinin bir kısmı kasr-ı hümayûnun kanadı tarafından kesintiye uğramaktadır (*Fotoğraf 6*). Cephe düzeninin kesintisiz bir şekilde görüldüğü tek cephe doğu cephesidir (*Fotoğraf 7*). Güney cephede hakim unsur dışarı çıkıntı yapan mihrap nişidir. Diğer tüm cephelerden farklı olarak sadece mihrap cephesinde mihrap nişinin yarım kubbesi hizasına yerleştirilen iki pencere fil gözünü andıran fakat elips formlu pencereler olarak düzenlenmiştir. Dışa taşkın mihrap nişi yüzeysel nimpayelerle beş sağır nişe ayrılmakta ve her nişte birer pencere olmak suretiyle iki pencere sırası oluşmaktadır.

Caminin ikişer şerefeli iki minaresi vardır. İlk yapılan minareler arasına kurulan mahya ile kubbe arasında yeterli mesafe olmadığından minareler daha yüksek yapılmak amacıyla 1826 yılının Ekim ayının altıncı gününde alt şerefeye kadar

yıkılıp yeniden inşa olunmuştur⁹. Minarelerin kaideleri masif bir şekilde yükselmekte ve armudi formu pabuç kısmına geçilmektedir. (Fotoğraf 3). Pabuçlar üzerinde akantus yaprağı işlemeli kalın damarlar yer almaktadır. Bu damarlar minare gövdesine geçişte volütlerle sonlanır. Silindirik minare gövdesi yivli bir düzenlemeye sahiptir. Şerefe altına kadar kesintisiz devam eden yivler burada kesilir ve önce girlandlı bir friz, sonra bir bilezik, akabinde stilize yaprak dolgusu ile şerefe kısmı gelmektedir. Şerefe korkulukları dalgalı bir forma sahiptir ve üzerinde yine girlandlı bir kompozisyon görülmektedir (Fotoğraf 7). Birinci şerefeden sonra devam eden silindirik gövde üzerinde yivler tekrarlanmakta ve ilk şerefe düzenini tekrarlayan ikinci bir şerefe gelmektedir. Petek kısmı gövdenin yivli formunu devam ettirmekte ve külah kısmına doğru yine girlandlı bir friz ile son bulmaktadır. Külah ise gövdenin yivli formuna uygun olarak kurşunla kaplanmış ve tepede bir alem ile taçlandırılmıştır.

Hareme giriş kuzey cephede yer alan basık kemerli cümle kapısından yapılmaktadır (Fotoğraf 8). Bunun haricinde caminin doğusunda bir hünkar kapısı mevcuttur (Fotoğraf 9). Aynı zamanda giriş sofasından yan sofalara geçit veren iki kapı (Fotoğraf 10) ve bu sofalardan hareme açılan kapılar mevcuttur (Fotoğraf 11). Doğu sofasında ise kasr-ı hümayûna çıkan merdivenler görülmektedir. Üç kubbeli giriş sofasına -Barok mimaride sıklıkla görülen- iki yönde kıvrımlı merdivenlerle ulaşılmaktadır (Fotoğraf 12). Burada korkuluklar üzerinde girlandlar görülür. Merdivenin bulunduğu bölümde iç içe geçen dairelerden müteşekkil bir korkuluk yer alır. Kare kesitli sütunların başlıklarında volütleri birbirine bağlayan bir girland ve bu girlandın ortasında bir salkım üzüm, alt kısmında bir yaprak sırası bulunmaktadır. 2018 onarımlarında giriş sofası dairevi kemerlerinin arasına çelik gergiler yerleştirilmiştir. Sütun başlıklarında, kapı

alınlıklarında genellikle kenger ve akantus yaprağının hareketli, "s-c" kıvrımlı kompozisyonları görülmektedir. Giriş sofasındaki bir başka tezyinat ögesi kalem işleridir. Camiinin kalem işleri doksanlı yıllarda yapılan onarımlar¹⁰ ve 2018 yılında tamamlanan onarımların ürünüdür. Kalem işleri; kubbeye intikali sağlayan aslan göğüslerinde, kubbe içinde, eteğinde ve pencere alınlıklarında görülmektedir. Özellikle örtü sisteminde gördüğümüz kalem işi tezyinatı hakim renk turuncu ve beyaz olmakla birlikte turkuaz ve kırmızının tonları kullanılmıştır. Burada kullanılan motifler Türk İslâm motiflerine yabancı unsurlardır. Revak kemerleri iç yüzeyinde görülen kalem işlerinin genel teması; kartuşlar içinde beş uçlu stilize yaprakların cepheden ve profilden tasviri ile kabara motiflerinin tekrarlanmasıyla oluşturulmuştur. Kubbelerinin geçişinde kullanılan aslan göğüslerinde kalem işi teması; üçgen yüzeye yayılan stilize bitkisel motifler ve yine düğümlü geçmeli kompozisyon merkezinde istiridye formu bitkisel motifler şeklindedir (Fotoğraf 13). Kubbelerin eteklerinde ise palmetlerle sonlanan stilize bitkisel motifler görülürken, bu kubbeğin merkezinde yine uçları palmetlerle son bulan çok kollu bir kompozisyon bulunmaktadır. Giriş sofasında kalem işi süslemenin dışında taş bezeme önemli bir yer tutmaktadır. Bilhassa cümle kapısı ve yan sofalara geçilen kapılar taş tezyinat açısından dikkat çekicidir. Cümle kapısı dıştan içe kademeli sütunçeli düzenleme içine yerleştirilmiştir. Bu sütunçeler yaklaşık 30 santimlik bir kaideler üzerine oturmaktadır. Sütun başlıklarında yukarıda anlattığımız şekilde, volütleri birbirine bağlayan bir girland ve bu girlandın alt kısmında yaprak frizi görülmektedir. Sütunçelerin gövdeleri nimpaye gibi düzenlenmiş ve yarım gövde olarak yüzeyden birkaç santim yükseltilmiştir. Sütunçelerin başlıkları form açısından kare kesitli olmayıp yarım daire formundadır. Cümle kapısı en tepede bir taç kısmı ile başlar. Burada kenger yapraklarından müteşekkil oval bir madalyon

9 Ayvansarayî Hüseyin Efendi, *Hadikatü'l Ceva-mi, Hadikatü'l Ceva-mi (2. Bölüm)*, İstanbul, H. 1281, s.64.

10 Eyice, s. 275.

görülmektedir. Esasen bu madalyonun içinde II. Mahmud'un tuğrasını görmek beklenirdi fakat bir tuğra vardı ise de akıbeti bilinmemektedir. Madalyonun çevresi kabarık ve kıvrımlı akantus yapraklarıyla çevrelenmiş ve tüm bu unsurlar taç kısmına üçgen bir form kazandırmıştır. Akantus yapraklarının kalın dalları belirgin bir halde ele alınmış, sağda ve solda bu dalların ucu kıvrılarak volütler halinde sonlandırılmıştır. Taç kısmının hemen altında yapının inşa kitabesi yer almaktadır (Fotoğraf 14). Mermer kitabe taç kısmından bir korniş ile ayrılmış, iki yanda "c" kıvrımlı volütlü akantus yaprakları ile çerçevelemiştir. Kitabe dört bölüme ayrılmıştır ve toplam 24 kartuştan oluşmaktadır. Kitabenin hemen altında sütunçelerin taşıdığı iki korniş arasında bir dizi gül frizi görülmektedir. Bu güller-kabaralar kapı ve pencere sövelerinin köşelerinde de kullanılmıştır. Karakteristik özellikleri; içe doğru kıvrılan yapraklarıdır ve bu kabaraları dönemin bir çok yapısında görmek mümkündür -günümüz İstanbul Valiliği olan, dönemin Bâb-ı Âlîsinin Gülhane tarafına bakan kapısı gibi-. Alt tarafta basık kemerin ortasında bir kilit taşı görülür. Kemer ile sövelerin birleştiği noktada minder yoktur. Yukarıdaki gül frizinde gördüğümüz kabaraların boyut olarak daha büyükleri kemer ile sövenin birleştiği noktalara yerleştirilmiştir. Kemer ve frizli lento arasında kalan köşe kısımları volütlü bir merkezden dağılan akantus yapraklı kompozisyonlar ile doldurulmuştur. Cümle kapısının ahşap kapı kanatları son derece sadedir. Cümle kapısının iki yanında üçer pencere iki sıra olarak yerleştirilmiştir. Bunlardan birinci sıradaki iki pencere dikdörtgen formdadır. Mermer sövelerin köşelerinde cümle kapısında kullanılan kabaralar kullanılmıştır. Bu pencerelerin yuvarlak kemerli alınlığı dış bükey bir bordür ile sınırlanmaktadır. Son onarım çalışmalarında bu alınlıklara gri tonlarında, ortada bir vazoya bağlanan girlandlar ve iki yana uzanan stilize yapraklar olmak üzere yeni bir kalem işi programı uygulanmıştır. Fakat bu kalem işleri tamamen son onarımın ürünüdür. Üst

sıra pencereleri ise cümle kapısının kemer formunu tekrarlar. Söve köşelerinde kabaralar mevcuttur. Giriş sofasının tüm pencereleri devrinin özelliklerini yansıtan metal şebekelere sahiptir. Mustafa Rakım Efendi'ye ait ta'lik hattıyla yazılan kitabe Hadikat'ül Cevâmi' de şu şekilde aktarılmıştır¹¹ :

*Topdan Tophâne'yi âbâd kıldı pâdişâh
Mısrâ' ıyle eylemişdim vasf-ı âsâr-ı behin
Câmi'i kalmışdı ancak anı da tekmi idüb
Secde-i şükr itdi Mevlâ'ya cünüd-ı müslimin
Görmedik mislin bi-Rabbi'l-Ka'be bu nev câmi'in
İşite işite dünyâ âsâr-ı selâtin-i güzîn
Varsa çarhın beyt-i ma'mûrı bu da sânisidir
Ba'd-ezin eflâke fabr itse nola rû-yı zemîn
Eyledi mibrâbına çâk-i giribân âsumân
Oldı mânend-i şefik ol matla'-ı nûr-ı mübin
Minber oldu arş-ı Rahmâna mu'alla nerdbân
Gelse şâyândır hitâber itmeğe Rûhül- emin
Oldı her bir zerkâri birer mihr-i felek
Ziynet kürsisidir reşk-i sipihr-i çârümün
İki serv-i bâğ-ı din oldı minâreyn-i bülend
Ser-nigûn-i reşkidir tûbâ-yı Firdevs-i berin
Câmi'i Nusret ola nâmı bu vâlâ ma'bedin
Eyleye bânisini mansûr Rabbül- âlemin
Haşredek dergâhını zâtıyle Mevlâ eylesün
Kible-i ikmâl-i âlem muktedâ-yı ehl-i din
Vaktini hayr ü gazâya sarfdan dür olmadı
Kışlada bu ma'bedinden fark ider ehl-i yakîn
İzzet ol beyt-i Hudâ'nın söyledim târibini
Câmi'-i Mahmûd Hân oldı mutâf-ı mü'minin,
1241*

Kitabede son mısra tarihi vermektedir ve harfler ebced hesabına göre 1241 yılını göstermektedir. Yan sofalara geçen kapılar giriş sofasında sağda ve solda karşılıklı aynı aks üzerine yerleştirilmiştir. Cümle kapısına oranla daha sade bir düzenleme

11 Ayvansarayı Hüseyin Efendi, *Hadikat'ül Cevâmi İstanbul Camileri ve Diğer Dini Sivil Mimari Yapılar*, İstanbul, 2001, s. 463.

izlenen bu kapılar düzen açısından birbirini tekrarlar. Düz atkı kemerin sövelerle birleştiği köşelerde yine uçları içbükey olarak dışa taşırılmış kabaralar görülür. Tepede akantus ve kenger yapraklarından mürekkebe bir taç mevcuttur. Üçgen formu tacın tepesinde soyut yapraklardan oluşan bir düzenleme vardır. Buradan çıkan kıvrımlı yapraklar tacı çevrelemektedir. İki yanda içe doğru kıvrılan akantus yaprakları görülür. Taç kısmının hemen altında bir kitabe mevcut olmakla birlikte kitabe altta ve üstte kornişlerle, iki yanda ise “s” kıvrımlı akantus yapraklı bir düzenleme ile çerçeve içine alınmıştır ve koyu zemin üzerine altın varaklıdır. Bu kapılardan sol taraftakinin kitabesinde Tirmizi’den aktarılan bir Hadis-i Şerif yer alır¹² (Fotoğraf 15). Kapının diğer yüzünde daha basit bir düzenleme görülür. Burada yüzeyi ince profillerle hareketlendirilmiş söveler, düz atkı kemer ve kitabeden müteşekkil bir kapı söz konusudur. Buradaki kitabede ise Buhari’den aktarılan bir Hadis-i Şerif görülür¹³ (Fotoğraf 16). Sağ taraftaki kapının kitabesinde ise “Her emire itaat et. Her imamın arkasında namaz kıl.” ibaresi karşımıza çıkar (Fotoğraf 17).

Hünkar kapısı batı tarafta kasr-ı hümâyûna geçiş sağlamaktadır. Barok unsurların ağırlıkta olduğu bir düzenlemeye sahiptir (Fotoğraf 9). İki yanda kare kesitli sütunçeler ikişerli olarak yerleştirilmiştir. Bu sütunçelerin kaideleri ortaktır. Barok etkisini vurgulayan dalgalı saçağın altında akantus yaprakları ve stilize bitki motifleriyle oluşturulmuş bir bezeme kompozisyonu görülür. Burada tek merkezden ışınsal kompozisyonda dağılan bitki motifleri dikkat çekici olup, *Mahmud Güneşi* olarak anılan ışınsal kompozisyonlara bir gönderme yapmaktadır. Saçağın hemen altında yine akantus yapraklarının son derece kıvrımlı ve hareketli bir çerçeveye oluşturduğu madalyon içerisinde “Allah te’ala buyuruyor ki.” ibaresi yer alır. Bu ibare alttaki ayet kitabesine atıfta bulun-

12 *Mevârit* 13. : “Amellerin en hayırlısı ilk vaktinde kılınan namazdır.”.

13 *Mevâkit* 26. : “İki serinlik namazını kılan kimse cennete girer.”.

maktadır¹⁴. İki korniş arasında alınan kitabe diğer kapılarda olduğu gibi iki yanda stilize bitkisel motiflerle sınırlanmıştır. Kitabe koyu zemin üzerine altın varaklıdır ve ayetin sonunda Mustafa Rakım Efendi’nin imzası “Ketebehû Mustafa Rakım” şeklinde yer alır. Hemen altında yer alan frizde tıpkı cümle kapısında gördüğümüz gibi uçları içbükey kıvrılan güllerden müteşekkil bir friz yer alır. Bu motiflerin arasına girlandlar yerleştirilmiştir. Kapı kemeri Barok vurgunun güçlendiği bir noktadır. Dalgalı bir forma sahip olan kemeri dilimli kemer olarak nitelendirmek mümkündür. Cümle kapısında olduğu gibi köşelerde kalan boşluklar son derece hareketli kıvrım yapraklarla doldurulmuştur. Diğer kapılardan farklı olarak kemerin sövelere oturduğu kısımda kabara yerine basit profilli minderler kullanılmıştır. Ahşap kapı altta ve üstte kartuşlarla hareketlendirilmiştir.

Cümle kapısından hareme (*harem-i enderun*) geçildiğinde haremi kuzeye doğru genişleten bir bölüm görülmektedir. Tonozlu birimlerin bulunduğu bölüm iki katlı olup üst kat mahfil olarak düzenlenmiştir. Bu mahfil bölümü aynı zamanda kasr-ı hümâyûnun doğu ve batı kanadını harem içinde birbirine bağlayan bölümdür. Mahfil bölümü dıştan tekne tonoz, içten eliptik kubbelerle örtülmüştür. Mahfilin orta birimi diğer iki birime oranla daha geniş tutulmuştur. Mahfilin korkuluk levhaları giriş sofası korkuluklarında olduğu gibi girlandlarla bezenmiş olup orta birimin korkuluğunu hareme doğru oval formu bir çıkıntı oluşturmaktadır. Mahfil katını zemin katta iki büyük “t” kesitli paye ve bunların arasında daha küçük iki kare kesitli paye taşımaktadır. (Fotoğraf 18). Üst kat mahfilinin altında girişin sağlı sollu iki yanında bugün müezzin mahfili ve bayanlar mahfili olarak kullanılan maksureler vardır ve geç dönem eklemeleridir. Bu maksurelerin olduğu kısımlardan yani girişin sağlı sollu iki yanında üst kata çı-

14 *Mü’minün Suresi* 29. Ayet: “Rabbim! Beni bereketli bir yere indir; en uygun şekilde indirip yerleştiren sensin.”.

kış veren yuvarlak kemerli açıklığı ile iki merdiven görülür.

Harem kubbe kasnağındaki pencereler dahil olmak üzere toplam beş pencere sırası ile aydınlanmaktadır. Haremde kalem işi bezemenin görüldüğü bölgeler genellikle ana kubbe ve mahfil eliptik kubbelerinin içi, intikal unsurları, pencerelerin etrafıdır. Daha evvel de belirttiğimiz gibi yapının kalem işi programı önce doksanlı yıllarda yapılan onarımlar, daha sonra 2018 yılı onarımları sonucu değişmiştir. Özellikle harem kısmında bulunan kalem işi tezyinat tamamen farklı bir programla ele alınmıştır. Günümüzde harem duvarlarının mermer kaplı alt seviyesinden sonrasına sıva üzerine kalem işi uygulanarak mermer görünümü kazandırılmıştır. Bu vesile ile tarihi eserlerimizin onarımlarında uygulanan tezyinat programlarının günümüzde inşa olunan yeni bir camide görebileceğimiz tezyinat programlarından pek farkı olmadığını görmüş oluyoruz. Yapının 2018 onarımından önceki halini gösteren ve günümüz halini gösteren iki fotoğrafı sizlerle paylaşmak daha somut bir etki oluşturacaktır (*Fotoğraf 19-20*). Kuşak yazısının üzerindeki tüm pencereler kalem işi ile tezyin olunmuştur. Yuvarlak kemerli pencerelerde kalem işi kenar suyu (*bordür*) pencerelerin iki yanına uygulanmıştır. Pencerelerin üstünde ise alt sıra pencerelerinin mermer alınlıklarında gördüğümüz kompozisyona benzer bir süsleme kompozisyonu kalem işi olarak uygulanmıştır. Aslan göğüsleri üzerinde Allah (*Cc.*), Hz. Muhammed (*Sav.*), Hz. Ebu Bekir ve Hz. Ömer (*Ra.*) isimleri çelenkli madalyonlar içinde koyu zemin üzerine altın varaklı olarak yazılmıştır. Kubbe kasnağının hemen altında yer alan kafa tahtı (*keci yolu*) yaprak bezemeli küçük konsollarla desteklenmektedir. Burada demir korkuluklar tavus kuşu figürünü andıran stilize bir motifle oluşturulmuştur. Demir korkuluklar birbirinden kare kesitli mermer balarla ayrılmıştır. Kubbenin merkezinde yer alan yaprak motifli dekoratif madalyon altın yıldızlıdır. Kubbede görülen kalem işi bezemelerin geç

dönemlerde değiştiği onarımlar esnasında çekilen bir fotoğraftan anlaşılmaktadır (*Fotoğraf 21*). Günümüzde kubbe yüzeyinde gördüğümüz kalem işleri üst üste binen sıva katmanlarının altında çıkan ve kronolojik olarak daha erken bir dönemi işaret eden özelliklere sahiptir (*Fotoğraf 22*). Alt sıva katmanlarında görülen kalem işi kompozisyon günümüzde üzerinden geçilerek yenilenmiştir. Bu kalem işleri, yapı ile Ampir üslubu arasında; koyu renkler ve pastel tonlarla, yer yer gırlanlar, püsküllü perdeler ve stilize bitkisel motiflerden müteşekkil bir kompozisyon ile uyumlu bir şema oluşturmaktadır.

Zemin katı ve ikinci katı belirten silme harem-i çepeçevre dolanmaktadır. Birinci silmeye kadar harem duvarları mermer ile kaplanmış olup bu kat pencereleri tabii olarak diğer pencerelerden hem malzeme hem de tezyinat olarak farklılık arz eder (*Fotoğraf 24*). Söz konusu pencerelerde en dikkat çeken tezyinat unsuru merkezde yer alan süslü bir vazodan birer kulp uzantısı gibi yanlara uzanan kıvrık dallı kompozisyondur. Kompozisyon dış bükey bir bordür ile sınırlanan yuvarlak kemerli alınlığın merkezinde yer almaktadır (*Fotoğraf 24*). Geçmişini Antik Dönem'e kadar götürebileceğimiz bu motif şüphesiz ki Batılılaşma dönemi mimarisine Avrupalı etkilerle birlikte gelmiştir (*Fotoğraf 25*). Bu durum tarihin tekerrür etmesine güzel bir örnektir. Böylelikle ikinci kez aynı motif İslam Mimarisi içinde kullanılmıştır. Diğer bir örneği ise Emeviler Dönemi'nde *Kubbetüs Sabre*'de görülmektedir. Pencerelerin hem taş tezyinatı hem de altın yıldızları Barok üslubun süslemeci eğilimine güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Altı sıra pencerelerin biraz üstünde Mustafa Rakım Efendi'nin son dönem hatlarından olan yazı kuşağı mahfil katı hizasında, hünkar mahfilinin dışa taşan kafesinin dibinden başlayıp kesintisiz bir şekilde köşe payesine kadar devam eder. Burada küçük bir kesintiden sonra minber külahının arkasından devam ederek mihrap sofasına (şah niş) ulaşır. Burada nimpayeler tarafında kesi-

len kuşak, sofaya geçiş yaptığında iç bükey bir yüzey üzerinde ilerler, mihrap aksına yakın bir yerde “s” (deve boynu) çizerek esas seviyesinden yükselir, mihrap aksı boyunca devam ettikten sonra tekrar “s” çizerek esas seviyesine geri döner ve aynı şekilde mahfil katına kadar ilerlemeyi sürdürür (*Fotoğraf 26*). Mustafa Rakım Efendi'nin Nusretiye Camii hatları, hem kendisinin hem de Osmanlı Hat Sanatı'nın en olgun eserlerinin içinde değerlendirilmelidir. Celi sülüs hat ile koyu zemine hakkedilen yazılar altın varaklıdır. Haremde kuşak yazısından başka hat örnekleri mihrap ve minber üzerinde, yan sofalara geçiş kapılarının kitabelerinde, üst kat mahfilinde kasr-ı hümayûnuna geçiş kapılarının kitabelerinde ve kuzeydoğu payesi üzerinde kuşak yazısının sonunda konumlanmış eliptik bir madalyonun içinde yer alan hattat imzası olarak karşımıza çıkmaktadır. (*Fotoğraf 27*).

Mermer mihraba baktığımızda dönemi itibariyle öncülü ve ardılı olacak mihraplara oranla sade bir düzenleme göstermektedir (*Fotoğraf 28*). İç bükey bir şahniş içine yerleştirilen mihrabın yanlarında kare kesitli ve dairevi sütunçeler görülür. Bombeli kaideleri akantus yapraklarıyla müzeyyendir. Sütun başlıkları karakteristik açıdan yapının diğer sütun başlıklarını tekrarlamaktadır. Mihrap kavсарası dairevi kemerli olup yedi dilimlidir. Kavсарada tek süsleme unsuru kavсарanın merkezinde yer alan istiridyeye formlu bir yaprak motifidir ve köşelikler yaprak motifleriyle doldurulmuştur¹⁵. Mihrabın taç kısmı, birinci sıra pencerelerinin alınlığında olduğu gibi vazo ve ondan çıkan “c-s” kıvrım dal ve yapraklardan oluşan kompozisyonun tekrarından ibarettir. Hemen altında mihrap kitabesi yer almaktadır. Kitabede Âl-i İmrân Suresi'nin 39. Ayeti Mustafa Rakım Efendi'nin kalem-i eseridir. Camide Rakım Efendi'den başka, Mehmed Haşim ve Recâi Şâkir efendilerin hatları mevcuttur¹⁶. Mihrabın iki yanında armudi formda bir tür yeşil mermerden yapılan şamdanlar

altın varaklı olup dönemin özelliklerini göstermektedir.

Mermer minber klasik ölçülere bağlı kalmakla birlikte tezyinatta yoğun bir Barok ve Ampir etkisi izlenir (*Fotoğraf 29*). Minber kapısında kabarik bir palmet gibi düzenlenen taç kısmına, akantus yapraklarının “s-c” kıvrımları ve volütlü hareketler Barok bir özellik kazandırmıştır. Tacın hemen altında yer alan aynalık kısmındaki kitabesinde, yine koyu zemin üzerine varaklı “Kelime-i Tevhid” mahkuktur (*Fotoğraf 30*). Kitabe yanlarda akantus yaprakları ile sınırlanmıştır. Korkuluk birbirini takip eden akantus yaprakları ve çan çiçekleri ile kırık çubukların oluşturduğu bir zikzak hattını takip ederler. Üçgen aynalık lotus, palmet ve akantus yapraklarından mürekkebe bir demet düzenlenmesi ile karşımıza çıkmaktadır. Minberin altındaki süpürgelikte yuvarlak kemerli pencerelerin arasında sütunlu bir düzenleme görülmektedir. Pencereler zeytin ve defne yapraklı bordürlerle çevrelenmekte, dekoratif sütunlar stilize yapraklar ile hareketlendirilmektedir. Minberin gösterişli köşkünü yine kare kesitli sütunlar taşımaktadır. Sütun başlıkları bitkisel düzenlemeleri ve volütleri ihtiva eder. Bu sütun başlıklarının arasına girlandlar gerilmiştir. Düz atkılar ve kaval silmesi ile hareketlendirilen platform üzerinde kaburgalı külah yükselmektedir. Tepede alemle sonlanan külahın başlangıcında dalgalı ve yapraklarla süslü bir friz görülür. Külah altın yaldızla süslenmiştir. Külahın yükseldiği platformun dört tarafında bitkisel düzenlemeli taçlar yer alırken, köşelerde kozalak formunda topuzlar görülmektedir. Minberin altındaki geçit basit bir şekilde düzenlenmiş yuvarlak kemerli bir kapı şeklindedir.

Mermer vaaz kürsüsü haremın doğu duvarında konumlandırılmıştır (*Fotoğraf 31*). Dalgalı bir forma sahip olan kürsünün gövdesi genel olarak üç frize bölünmüştür. Orta friz süslemesiz bırakılmıştır. Süsleme unsuru olarak akantus yaprağı motifini yoğunluk göstermekle birlikte ritmik bir sıra ile birbirini tekrar eden demetler şeklinde

15 *Âl-i İmrân Suresi'nin 39. Ayet:* “O mâbedde durmuş namaz kılarken melekler ona şöyle seslendiler.”.

16 Eyice, s. 275.

kullanılmıştır. Kürsü ile zemin ilişkisi bir ayakla sağlanmıştır. Yuvarlak kemerli nişi pencerelerin alınlığına kadar devam etmektedir. Bu kemerin akantus yapraklarıyla bezeli bir kilit taşı vardır.

Mahfil-i hümayûn, kasr-ı hümayûnun batı karnadında yer almakta ve kafesi hareme doğru çıkıntı yapmaktadır (Fotoğraf 32). Üsküf (taç) kısmında sırayla kozalak formu topuzlar ve akantus yapraklarından müteşekkil demetler kullanılmıştır. Sütun başlıklarının arasına gerilen perde motifli bir friz görülmektedir. Cephesi kare kesitli sütunlarla üçe ayrılan mahfil-i hümayûnun köşeleri oval olarak dönülmüştür. Korkuluğunda girlandlı ve frizli bir düzenleme görülmektedir. Armudi forma sahip sütunçe kaideleri akantus yapraklarıyla hareketlendirilmiştir. Mahfil-i hümayûnun kafesi yekpare pirinçten ve altın varaklıdır¹⁷. Pirinç kafes mahfili tam kapatmaz. Mahfilde genel itibarıyla Ampir üslubun yoğun olduğu söylenebilirse de Barok etkinin devam ettiğini vurgulamak gerekir.

Muvakkithane ve sebil ilk zamanlar caminin karşısında konumlandırılmışken, Sultan Abdülaziz Dönemi çevre düzenleme çalışmalarında bugünkü konumuna, caminin doğusundaki şadırvanlı avluya taşınmıştır (Fotoğraf 33). Muvakkithane ve sebil ön cephede içten oval dıştan dalgalı bir şema çizerken, yan ve arka cepheleri düz hatlarla devam etmektedir (Çizim 2). Cephelede yoğun bir Barok etkisi görülmektedir. Muvakkithane ve sebile tıpkı caminin inşa kitabesinde olduğu gibi İzzet Efendi tarih düşmüştür. Dalgalı cephede yer alan yuvarlak kemerli pencereler camide gördüğümüz sütunçelerle ayrılmış, pencerelerin üzerinde dolanan dalgalı bir friz üzerine cephenin bombeli formuna uygun olarak kitabeler yerleştirilmiştir (Fotoğraf 34). Pencereleri birbirinden ayıran sütunçelerin başlıkları volütlü ve gilandlı bir düzenleme ile Ampir etkisi göstermektedir. Kitabe ile pencerelerin arasında kalan frizde kabara ve

girlandlar birbiri ardına kullanılarak bir süreklilik sağlanmıştır. Süsleme detayları ve plan şeması itibarıyla birbirini tekrarlayan sebil ve muvakkithane pencerelerinin demir şebekeleri altın varaklıdır. Her iki yapıya da sade düzenlemesiyle ahşap kanatlı kapılardan girilir. Külahla örtülü muvakkithane ve sebilde hafif dışa taşkın basit profilli bir saçak görülmektedir. Sebilin arka cephesinde bir dizi çeşme yer alır. Çeşmelerin aynalıkları dikdörtgen şemada olup sövelerinin birleşme köşeleri belirtilmiştir fakat günümüzde çeşmeler aktif değildir (Fotoğraf 35).

Yeterli alan olmadığından şadırvan caminin doğu tarafında yapılmıştır (Fotoğraf 36). Avlu zemininden yaklaşık 10 santimlik bir platformla yükseltilmiştir. Dıştan sivri bir külah, içten yayvan bir kubbe ile örtülmüştür. 10 adet daire kesitli sütun tarafından taşınan sivri külah muvakkithane ve sebilin külahıyla benzerdir. Sütun gövdeleri daire kesitli olmasına karşın kaideler kare kesit arz etmektedir. Mermer havuz on iki kenarlıdır ve bir kaidesi mevcuttur. Bu sütunların yuvarlak başlıkları üzerine gayet sade ve yüzeysel olarak altı kollu yıldızlar işlenmiştir. Tezyini bir öge bulundurmeyen mermer havuzda aynalıklar belirtilmemiştir. 1850-55 yıllarına ait olduğu tahmin edilen fotoğraflarda şadırvan külahında yapıda kullanılan diğer alemlerden farklı, günümüze gelmeyen ışınsal şemada bir alemin olduğunu görüyoruz. Bu alemin külahla birleşme kısımları akantus yapraklarıyla süslenmiştir (Fotoğraf 37). Buna benzer bir alem bugün II. Mahmud'un türbesinin kubbesinde de görülmektedir. Aynı fotoğrafta külahın saçaklarının hemen altında friz şeklinde bir duvar resmi panoramik olarak şadırvanı dolanmaktadır. Osmanlı mimarisinde şadırvanların resimle süslenmesi nadir ve önemli hadiselerdir. Bu duvar resmi fotoğraftan okunabildiği kadariyle içinde mimari öğeler bulunan bir manzara temasına sahiptir fakat maalesef günümüze ulaşmamıştır.

II. Abdülhamid Dönemi'nde caminin önüne yapılan ve caminin estetik hüviyetine uygun bir

¹⁷ Ayvansarayî Hüseyin Efendi, *Hadikat'ül Cevâmi*, (2. Bölüm), İstanbul, H. 1281 s. 64. "...mahfil-i hümayun minber tarafında olup kafesi yekpare pirinçten oyma ve yaldızlıdır." şeklinde aktarılmaktadır.

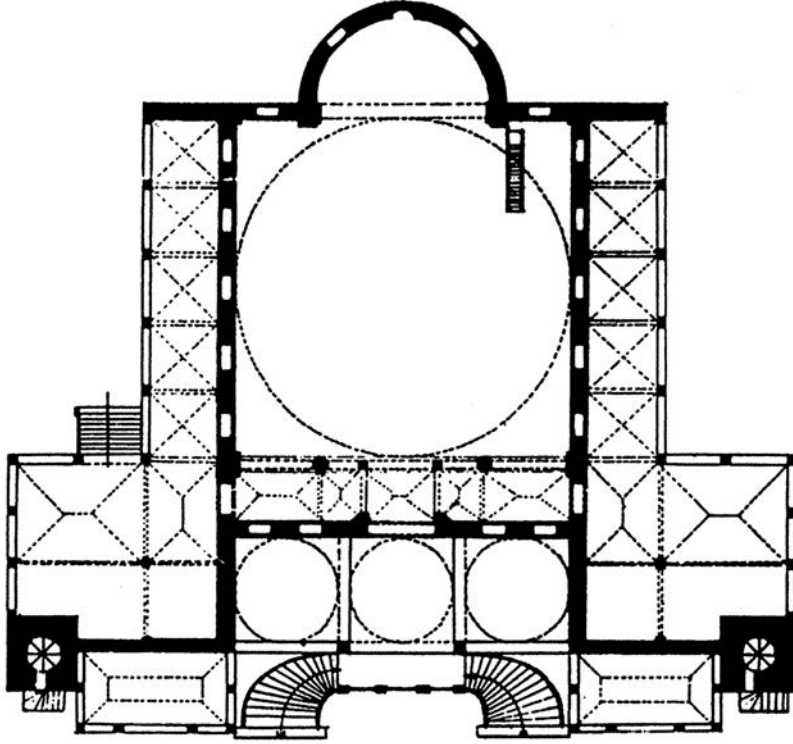
şekilde tasarlanmış, Barok ve Ampir üsluptaki çeşme 1897 tarihli olup “Hamidiye Çeşmesi” olarak anılmıştır¹⁸ (Fotoğraf 38). Çeşmede kademeli ve eklektik bir örtü sistemi dikkati çekmektedir. Burada en tepede küçük boyutlu bir soğan kubbe ile aynalı tonozun birleşiminden meydana gelen farklı bir uygulama görülmektedir. II. Abdülhamid dönemine kadar bu tarz bir uygulama görülmemesinden yola çıkarak bu dönemde Payitaht’ta yaygın olan Oryantalist üslubun bir etkisi olduğu düşünülebilir (Fotoğraf 39). Geniş saçakları ve hareketli süsleme programıyla çeşme, plan itibarıyla dikdörtgen bir şemayı ihtiva etmekte ve dört cephesinde çeşme bulunmaktadır. Profilli silmelerle hareketlendirilmiş ön ve arka cephede oluk silmeli geniş bir niş oluşturulmuştur. Nişin içi boşaltılarak bir açıklık meydana getirilmiş, açıklık üst köşelerde volütlü konsollarla desteklenmiştir. Dört köşede kare kesitli ve dairevi başlıkları olan daire kesitli sütunçeler dönemin özelliğini yansıtmaktadır. Burada kaidelerde akantus yapraklı düzenlemeler ve sütun başlıklarında akantus yapraklarının kıvrılmasıyla oluşan volütler arasında gerilmiş girdanlar Ampir etkiler göstermektedir. Dört cephede kitabeler mermer üzerine mahkuk olup ilk haliyle koyu zemin üzerine altın varaklı olduğu eski fotoğraflardan anlaşılmaktadır. Tüm kitabeler “c” kıvrımlı-volütlü bitki dalları ve yapraklarla tezyin edilen kartuşların içinde yer almaktadır. Kitabelerin bulunduğu yüzey tüm cephelerde çökertilmiş olup iki yanında “s” kıvrımlı akantus yaprakları görülmektedir. Cephedeki açıklık metal şebekelerle adeta bir dantel gibi işlenmiştir. Bu metal şebekenin merkezinde yer alan daire biçimli kasnakta, bir zamanlar Sultan II. Abdülhamid’in tuğrasının olduğu eski fotoğraflardan anlaşılmalıdır birlikte günümüze bu tuğra yerinde bulunmamaktadır (Fotoğraf 39). Taç kısmı “s” kıvrımlı dallar ve akantus yapraklarıyla düzenlenmiştir ve orta-

sında; aslında köken itibarıyla Doğu’dan gelen fakat uygulama biçimi olarak Barok etkili meyve ve küfesi ve içinde çeşitli meyveler görülmektedir. Aynalık iki yanda kare kesitli sütunçelerle çerçeveselenmiş ve Oryantalist etkili bir kemer ile hareketlendirilmiştir. Bu kısmının iki yanında süsleme unsuru olarak kullanılan küçük nişler Hamidiye Türbesi’nin cephesinde gördüğümüz çeşmelerin adeta birer minyatürü niteliğindedir ve daha çok Rokoko üslubunda gördüğümüz bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum dönemin beğenisinin farklı eserlerde karşımıza çıkması konusunda güzel bir örnek teşkil eder. Arka cephede ön cephedeki çeşme düzenlemesinin simetriği olması gerekirken bu kısım bugün boştur. Fakat bu cephede yer alan tahrip olmuş tekneden anlaşıldığına göre burada da ön cephedeki gibi bir çeşme düzenlemesi olmalıydı. Çeşme istimlak çalışmalarını neticesinde yerinden sökülüp Maçka’ya taşınmıştır. Genel hatlarıyla Barok ve Oryantalist etkilerin ağırlıkta olduğu çeşmede yer yer Ampir etkileri görülmektedir. Günümüzde ciddi hasara uğramış olan çeşme Osmanlı Son Dönem çeşmeleri arasında farklı ve önemli bir örnektir.

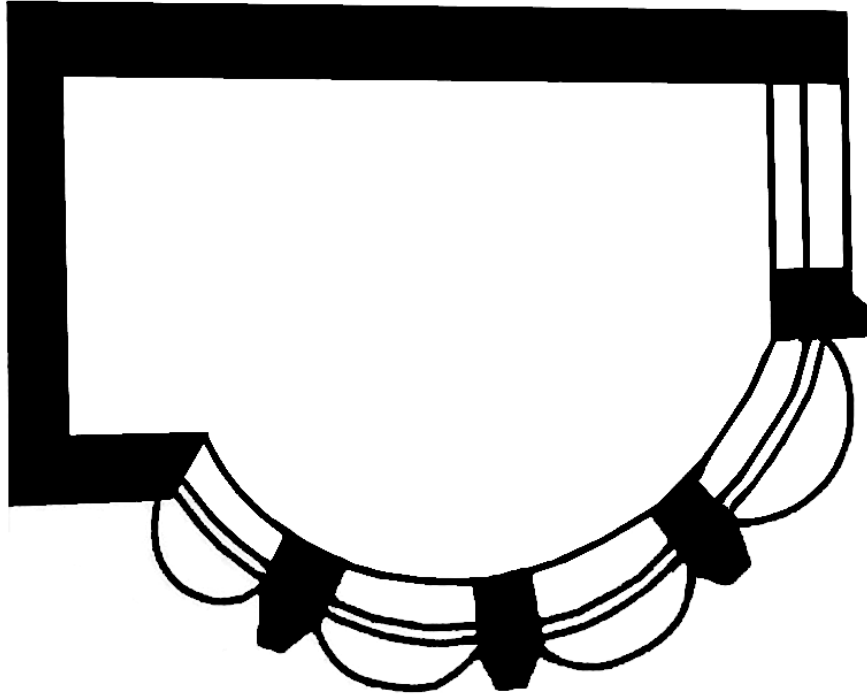
Nusretiye Camii Geç Barok ve Ampir üsluplarının mimari ve süslemede kullanıldığı önemli bir örnektir. Yapının tezyinat programına baktığımızda; zamanla değişmesi zor olan taş tezyinat büyük oranda özgünlüğünü ve tarihselliğini muhafaza ederken, kalem işi tezyinat için ne yazık ki aynı-sını söylemek mümkün değildir. Bir sanat eserini yapıldığı dönemin politik ve ses getiren olaylarıyla bağdaştırmak her zaman tutarlı bir sanat tarihi sistematigi olmayabilir. Dolayısıyla Nusretiye Camii’nin adı ile “zafer” yakıştırması; işte böyle bir durumda gerek anlamsal gerekse pratik açıdan tutarsızlık göstermektedir. Sultan II. Mahmud Dönemi’nin politik arayış ya da anlayışları her ne olursa olsun Nusretiye’nin bir ibadet mekanı olduğu gerçeğini aklımızdan çıkarmadan algılamak ve bu minvalde yorumlamak gerektiğini düşünmekteyiz.

18 M. Burak Çetintaş, *Dolmabahçe’den Nişantaşı’na*, İstanbul, 2005, s. 152.

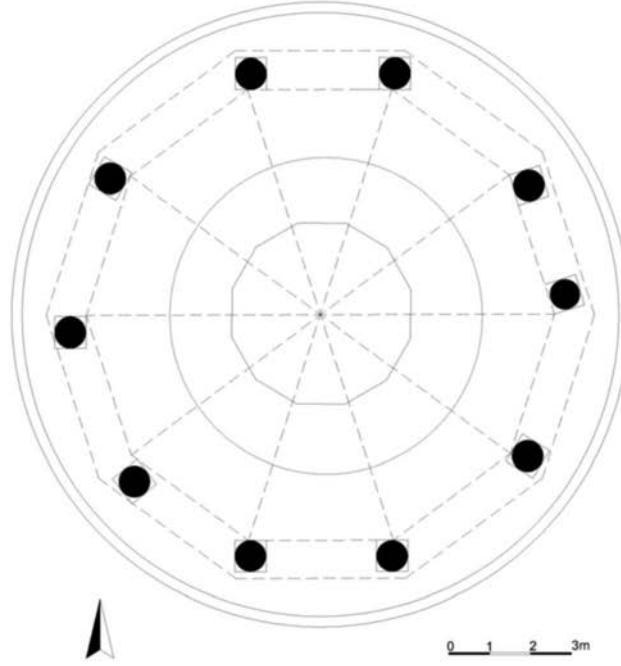
- Hamidiye Çeşmesi için bir başka tarih Tahsin Öz tarafından “1901” olarak aktarılmaktadır. Bkz. Tahsin Öz, *İstanbul Camileri*, Ankara, 1997, s. 30.



Çizim 1: Nusretiye Camii planı (Aslanapa).



Çizim 2: Nusretiye Camii sebili planı (Şerifoğlu).



Çizim 3: Nusretiye Camii şadırvan planı (Tali).



Fotoğraf 1: Nusretiye Camii'nin ilk halini gösteren bir fotoğraf. (1850-1855)



*Fotoğraf 2: Sultan Abdülaziz (1861-1876) dönemi çevre düzenleme çalışmaları sonrası.
(Sebah & Joaillier, 1880-1900, Library of Congress Photographs Archive)*



Fotoğraf 3: Kuzey cepheye bakış.



Fotoğraf 4: Bektaşî (ağırlık) kuleleri ve kuleleri kubbe kasnağına bağlayan payandalar.



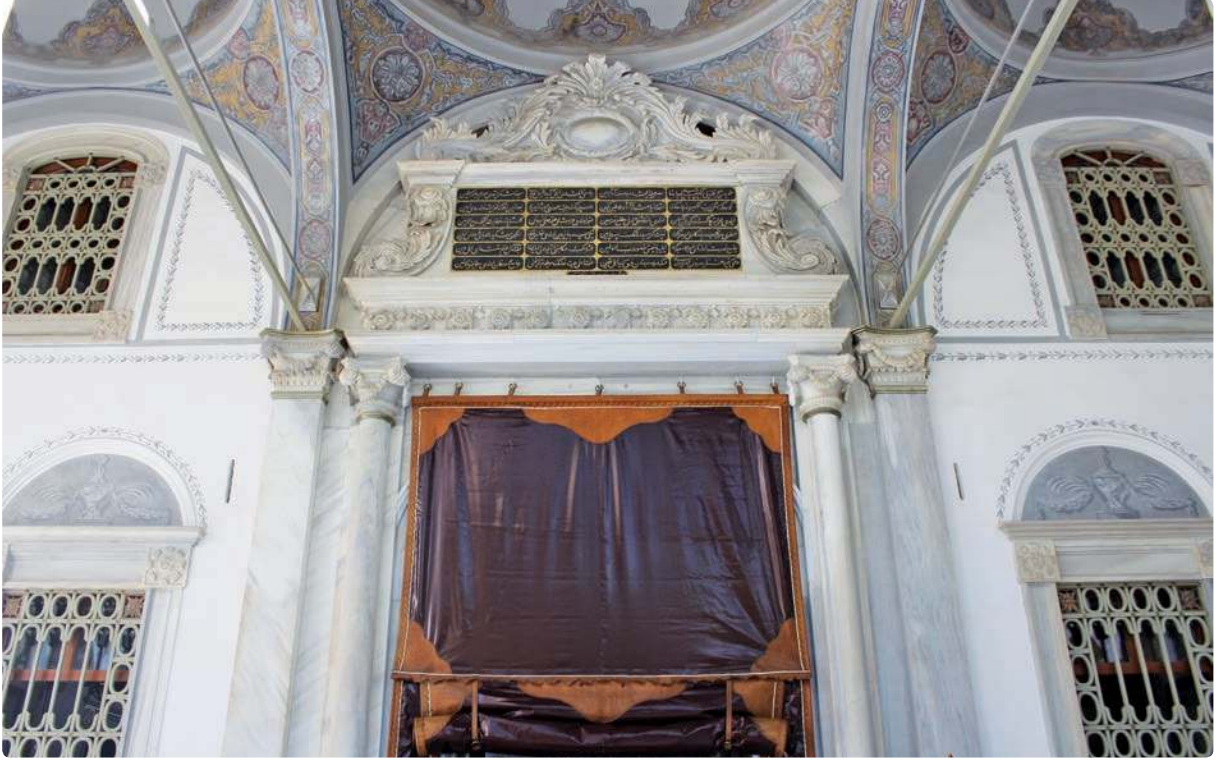
Fotoğraf 5: Nuruosmaniye Camii ve kubbeyi taşıyan kemerlerin kademeli silmeleri.



Fotoğraf 6: Batı cephesinden pencere düzenini gösteren fotoğraf.



Fotoğraf 7: Nusretiye Camii Doğu cephesinden görünüm.



Fotoğraf 8: Nusretiye Camii cümle kapısı



Fotoğraf 9: Nusretiye Camii hünkar kapısı.



Fotoğraf 10: Yan sofalara geçiş kapıları.



Fotoğraf 11: Yan sofalardan hareme geçilen kapı.



Fotoğraf 12: Kuzey cephede merdivenler.



Fotoğraf 13: Giriş sofasında görülen kalem işleri.



Fotoğraf 14: İnşa kitabesi ve cümle kapısından detay.



Fotoğraf 15: Doğu sofasına geçiş kapısı kitabesi.



Fotoğraf 16: Doğu sofasına geçiş kapısının iç yüzündeki kitabe.



Fotoğraf 17: Batı sofasına geçiş kapısı kitabesi.



Fotoğraf 18: Harem kible duvarından görünüm.



Fotoğraf 19: Harem kalem işi programı 2018 onarımları öncesi.



Fotoğraf 20: 2018 onarımları sonrası kalem işi programı. Mihrap duvarından görünüm.



Fotoğraf 21: Onarımlar esnasında kubbedeki kalem işi bezemenin değiştiğini gösteren fotoğraf. (Avunduk Mimarlık Arşivinden)



Fotoğraf 22: Nusretiye Camii kubbesi ve intikal elemanları.



Fotoğraf 23: Doğu harem duvarından görünüm.



Fotoğraf 24: Batı harem duvarından görünüm.



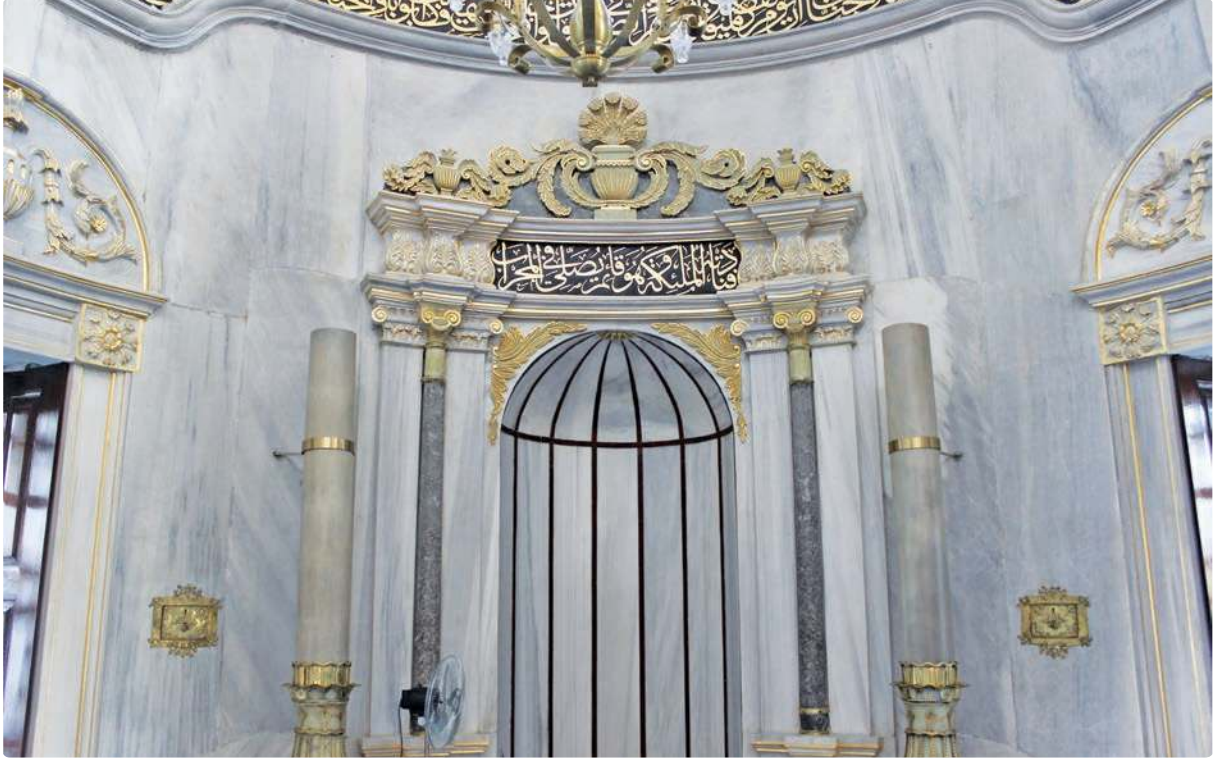
Fotoğraf 25: Harem pencere alınlığından detay.



Fotoğraf 26: Kuşak yazısının mihrap nişinde kavisli hareketi.



Fotoğraf 27: Kuşak sonunda hattatın madalyon içindeki imzası.



Fotoğraf 28: Nusretiye Camii mihrabı.



Fotoğraf 29: Nusretiye Camii minberi.



Fotoğraf 30: Nusretiye Camii minber detayı.



Fotoğraf 31: Nusretiye Camii vaaz kürsüsü.



Fotograf 32: Nusretiye Camii hünkar mahfili.



Fotoğraf 33: Nusretiye Camii sebil ve muvakkithanesinin konumu.



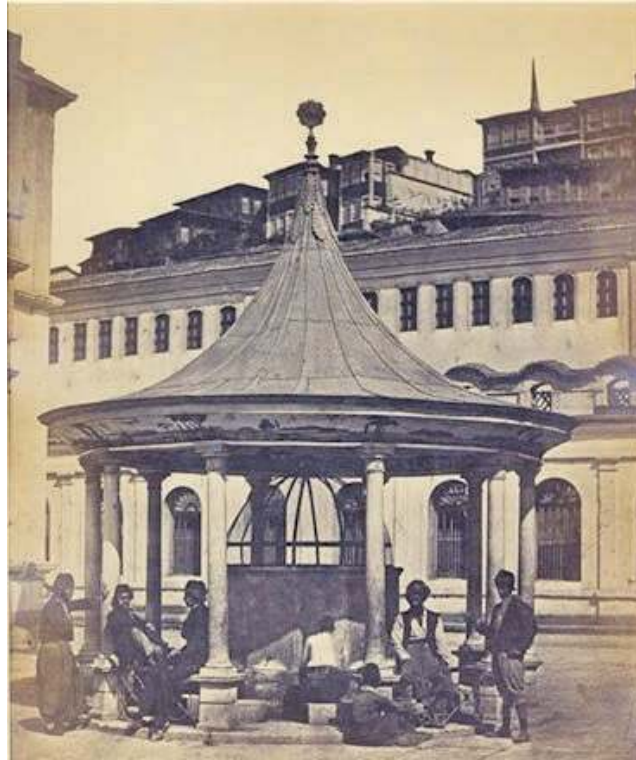
Fotoğraf 34: Nusretiye Camii muvakkithanesi.



Fotoğraf 35: Nusretiye Camii sebil arka cephesi.



Fotoğraf 36: Nusretiye Camii şadırvanı.



Fotoğraf 37: Nusretiye Camii şadırvanı. (James Robertson 1850-55)



Fotoğraf 38: Nusretiye Camii önünde Hamidiye Çeşmesi'nin açılışı 1897.



Fotoğraf 39: Hamidiye Çeşmesi, Maçka'ya taşındıktan sonra.

KAYNAKÇA

- Aslanapa, Oktay, (2004). *Osmanlı Devri Mimarisi*, İnkılap Yay., İstanbul.
- Ayvansarayı Hüseyin Efendi, *Hadikat'ül Cevâmi, Hadikat'ül Ceva-mi (2. Bölüm)*, İstanbul, H. 1281, s. 63-65.
- Ayvansarayı Hüseyin Efendi, (2001). *Hadikat'ül Cevâmi İstanbul Camileri ve Diğer Dini Sivil Mimari Yapılar*, İstanbul, s. 461-463.
- Can, Selman, (2010). *Bilinmeyen Olayları ve Aktörleri İle Son Dönem Osmanlı Mimarlığı*, Erzurum İl ve Kültür Tur. Bak., İstanbul.
- Cezar, Mustafa, (2002). *Osmanlı Başkenti İstanbul*, EKAV. Vakfi Yay., İstanbul.
- Çelik, Zeynep, (2015). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti; Değişen İstanbul*, T.C. İş Bank. Yay., İstanbul.
- Çetintaş, M. Burak, (2005). *Dolmabahçe'den Nişantaşı'na*, Antik A.Ş. Kültür Yay., İstanbul.
- Develioğlu, Ferid, (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yay., Ankara.
- Ertuğ, Necdet (Edtr.), (2006). *İstanbul Tarihi Çeşmeler Külliyesi*, İSKİ. Gen. Müd. Yay., İstanbul.
- Eyice, Semavi, (2007). "Nusretiye Camii", *TDV İslâm Ansiklopedisi*, Cilt. 33, Ankara, s. 274-276.
- Kuban, Doğan, (2016). *Osmanlı Mimarisi*, YEM Yay., İstanbul.
- Kumbaracılar, İzzet, (2008). *İstanbul Sebilleri*, Kapı Yay., İstanbul.
- Mehmed Raif, (H.1314). *Mir'at-ı İstanbul*, İstanbul.
- Özkafa, Fatih, (2008). *İstanbul Selâtin Camilerinin Kuşak Yazıları*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya.
- Öz, Tahsin, (1997). *İstanbul Camileri*, TTK. Yay., Ankara.
- Pehlivan Nuran, Urfaloğlu Nur, Yazıcıoğlu Lütfi, (2000). *Osmanlı Başkenti İstanbul'da Çeşmeler*, YEM Yay., İstanbul.
- Şerifoğlu, Ömer Faruk, (1995). *Su Güzeli*, İstanbul Sebilleri, İBB. Kült. Yay., İstanbul.
- Tali, Şerife, (2011). *Tarihi İstanbul Camilerinde Şadırvanlar*, Ankara.