

# 'GELENEĞİN YENİDEN İCADI': BULANIKLAŞAN SINIRLARDA BİR KÖY CAMİSİNİN TASVİRLERİ\*

'Reinvention of the Tradition': The Wall Paintings of a Village-Mosque  
in Blurred Margins

Doç. Dr. Tülün DEĞİRMENCİ\*\*

## ÖZ

Bu çalışmanın konusunu bir köy camisinin tasvirleri oluşturmaktadır. Denizli'de, Bayat Köyünde bulunan bu cami 1950'li yıllarda bölgede dolaşan bir sanatçı grubu tarafından tasvirlerle donatılmıştır. Ellerindeki şablonlar halindeki süslemeleri duvarlara geçirerek çalışan bu grupların aynı dönemde Batı ve Orta Anadolu'da dolaşarak pek çok köy camisini benzer bir şekilde süsledikleri günümüze ulaşan örneklerden anlaşılmaktadır. Camilerin içindeki bu rengârenk, cümbüşlü tasvirler dışardan bakıldığında kerpiç duvarlarıyla bir konuttan ayırt edilemeyen mütevazı yapıları bir "halk sanatı galerisine" çevirmiştir. Köy camilerinin duvarlarını tasvirlerle süslemek bu dönemde ortaya çıkan bir yenilik değildir. 15. yüzyıldan beri izleri takip edilen, 18. ve 19. yüzyılda ise mebzul miktarda örnekle günümüze ulaşan kadim bir geleneğin Cumhuriyet devrindeki yeni yorumlarıdır. Makalede değinilecek eserlerin bazıları kısa tanıtım yazılarına konu olurken bazıları da genel çalışmalarda kısa değinmelerle zikredilmiştir. Bu yazının amacı hâlihazırda bilinen bu yapıları tanıtmaktan ziyade bu grubun en zengin örneklerinden biri olan Çivril Bayat Köyü Camisi üzerinden 1950'lerde yeniden gündeme gelen bu beğenin niteliğini anlamaktır. Bu tartışmada şu temel soruların peşinden gidilecektir: köy camilerini bezeyen bu tasvirler eskinin "basit" tekrarlarmıdır? Yoksa ünlü tarihçi Eric Hobsbawm'dan ödünç alarak söylersek kadim bir geleneğin yeniden "icadı" mıdır? Bu köklü geleneğin 20. yüzyılın ortalarında yeniden moda olması bir tesadüf müdür? Yahut da bu yapılarda karşımıza çıkan süslemeler üretildiği dönemin özgül koşullarıyla yeniden yorumlanan bir geleneği mi yansıtır? Zira, 1950'ler Anadolu köylerinin iktisadi ve sosyal açıdan büyük bir değişim yaşadığı Demokrat Parti devrine denk gelmektedir. Okuyacağımız makalenin ana eksenini oluşturacak bu sorulara önerilecek yanıtlar, sadece bu eser grubunu tarihsel bağlamına yerleştirmeyecek; aynı zamanda da "halk" sanatı ya da "popüler" kültür olarak nitelenen kültürel üretimi anlamaya yönelik bir çabayı da beraberinde getirecektir. Bu çalışmanın sonunda, 1950'lerde yenilenen bu camilerdeki tasvirlerin geçmişin basit bir tekrarındandır ibaret olmadığı; camilerde karşımıza çıkan her bir süslemenin geçmişten izler taşımakla birlikte yeni bir tarihsel bağlam içinde tekrardan üretildiği ya da "icat edildiği" savlanacaktır. 1950'lere gelindiğinde artık bulanık bir geçmişin izlerini taşıyan bu imgeler, ellerindeki şablonları hızlı bir şekilde duvara geçiren ustaların elinde birer bezeme motifine dönüşmüştür. Yeniden icat edilen bu motifler camiden kahvehaneye, tekeden eve uzanan farklı mekânların teşrifinde kullanılarak mekânlar arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Bu süslemelerle, Anadolu'daki köy camileri kuralları katı bir şekilde belirlenmiş uzak bir mekân değildir; bilakis hayatın ve de halkın hakiki derleriyle yaratılmış neşeli bir yaşam alanıdır.

## Anahtar Kelimeler

Bayat Köyü Camisi, halk sanatı, duvar resmi, popüler kültür, Denizli.

## ABSTRACT

This article focuses on the wall paintings of a small mosque found in Bayat village of Denizli province. A group of traveling artist has painted the Bayat mosque in the years of 1950's. Similar examples found in Western and Central Anatolia indicate that the same artist groups wandered in the same years and decorated many village mosques using similar stencils. The astonishingly rich and cheerful repertoire of the mural decorations converted these modest mosques with earth-plastered walls into a "folk art gallery". Decorating village-mosques with murals is not a novel convention pertaining to interiors our examples. These walls are decorated with new interpretations of an ancient tradition whose traces have been followed since the 15th century and became wide spread in the 18th and 19th centuries. The mosques mentioned in this essay are not unknown examples in the field. They have been introduced in articles or mentioned in general studies. However, the purpose of this article is to understand this decorative program of the 1950s through the Çivril Bayat Village Mosque, one of the richest examples of this group. This study will address to some certain questions: Are these

\* Geliş tarihi: 27 Şubat 2020 - Kabul tarihi: 10 Haziran 2020  
Değirmenci, Tülün. "Geleneğin Yeniden İcadi: Bulanıklaşan Sınırlarda Bir Köy Camisinin Tasvirleri"  
*Millî Folklor* 126 (Yaz 2020): 118-135

\*\* Hacettepe Üniversitesi, Ankara/Türkiye, tdegirmenci@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6142-2395.

painted decorations seen on the walls of village-mosques were "simple" repetitions of old models? Or, is it a "reinvention" of an ancient tradition if we borrow the words of Eric Hobsbawm, the famous historian? Is it a coincidence that this deep-rooted tradition is back in the mid-20th century? Or an established tradition is reinterpreted in the new historical context of Turkey? In fact, the works discussed here were executed during the Democratic Party period in which the villages that hosted these mosques experienced a great economic and social change. The probable answers to these questions that will constitute the main axis of the article will not only place these mosques in a historical context; they will also help to understand a certain cultural-artistic production, which is epithelized as "folk" art or "popular" culture. The decorations in these mosques, which were renovated in the 1950s, are not just simple repetitions of the past. The iconography that we encounter in the mosques has been taken from the past, lost many qualities, and has been "invented" again in a new historical context. These images from 1950's, bear the traces of a blurred past, yet they have been turned into decorative motifs in the hands of the craftsmen using prefabricated stencils. These re-invented motifs decorated different spaces ranging from mosques to coffeehouses, from lodges to houses, and blurred the boundaries between these spaces. At the end, in Anatolian villages the mosque was not a distant place with strict rules, but a joyful living space.

#### Key Words

Bayat Village-Mosque, folk art, wall painting, popular culture, Denizli.

#### Giriş

1950'li yılların hemen başında Batı Anadolu'daki bir grup köy camisi bölgede dolaşan gezici sanatkarlar tarafından tasvirlerle donatılmıştır. Bu tasvirler dışarıdan bakıldığında herhangi bir köy evinden ayrılması pek de kolay olmayan düz damlı, kerpiç sıvalı ve çoğu 19. yüzyılda inşa edilen ya da yenilenen halleriyle günümüze ulaşan mütevazı camileri birer sanat eserine çevirmiştir. Çivril Bayat Köyü Camisi, Çivril Menteş Köyü Camisi, Acıpayam Yassihöyük Köyü Camisi, Çal Belevi Köyü Camisi bu grubun Denizli sınırları içindeki sağlam örnekleridir. Günümüze ulaşmayan benzer camilerin tasvirlerinin 1952 ve 1953 yılında yapıldığına dair tanıklıklar (Çakmak 1991: 75, 101) bu grubun diğer örneklerini de aynı yıllara tarihlendirmemizi sağlar. Denizli dışında Muğla ve Konya'ya bağlı köylerde de aynı tarzda süslenmiş camilerin bulunması söz konusu sanatçı grubunun/gruplarının aynı yıllarda İç ve Batı Anadolu'yu kapsayan geniş bir bölgede dolaştığını gösterir. Yeni saha araştırmalarıyla bu grubun çoğalacağı muhakkaktır.

Duvar resmi olarak adlandırabileceğimiz sıva üzerine yapılan bezemeler Ortaçağ örneklerinden itibaren izlenebilen, 18. yüzyıla birlikte ise yaygınlaşan kadim bir gelenektir. Burada konu edilen eserler işte bu köklü ve de yaygın geleneğin yeni yorumlarıdır. Bu yazının niyeti bu geleneğin serencamını tartışmak ya da burada değinilecek örnekleri tanıtmak değildir. Nitekim bu örneklerin bazıları monografik olarak (Ciritil 2007: 115-124; Çakmak 2017: 169-178) bazıları da toplu bir şekilde (Gürbıyık 2007: 131-153) tanıtılmıştır. Buradaki amaç ise bu grubun ikonografik olarak en zengin veriyi sağlayan örneklerinden biri olan Çivril Bayat Köyü Camisi üzerinden 1950'lerin hemen başında bir grup köy camisinin geleneksel bir yöntemin yeni bir uyarlamasıyla yeniden tefriş edilmesinin niteliğinin tarihsel bağlamı içinde okunmasıdır.

Bu tartışmada şu iki soru önemli olacaktır: 1950'lerde yapılan bu tasvirler gerçekten de literatürde sürekli tekrarlandığı gibi "Batılılaşma devriyle" birlikte 18. ve 19. yüzyılda Osmanlı sanatına giren yaygın bir geleneğin "basit" bir devamı mıdır? Yoksa ünlü tarihçi Eric Hobsbawm'dan (ölm. 2012) ödünç alarak söylersek kadim bir geleneğin "icadı" mıdır? Hobsbawm'a göre icat edilmiş geleneğin özelliklerinden biri geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır tekrarlara dayalı olmasıdır. Ancak, belirli bir tarihsel referansı olmakla

birlikte bu süreklilik yapay ve uydurmadır. Kuşkusuz buradaki niyet konumuz olan eserleri Hobsbawm'ın teorisinin bir örneği olarak yorumlamaktan ziyade, bu teoriyi söz konusu örnekleri tarihsel bağlamları içinde okumak/değerlendirmek üzere bir düşünme aracı olarak kullanmaktır. Nitekim Hobsbawm'ın açtığı bu kışkırtıcı kapı 1950'lerde bir moda gibi, yoğun ve hızlı bir şekilde yeniden tasvirlerle süslenen bu camilere şu iki soruyu yöneltmeyi mümkün kılmaktadır: Bu camilerin ikonografik programı gelenekte var olan bir imge havuzundan mı derlenmiştir? Yoksa sadece geçmişi anıştıran biçimlerden mi ibarettir? Cevaplar "halk sanatı" olarak tarif edilen üretimin niteliğini ve oluşum biçimini anlamak üzere de bir izlek görevi üstlenebilir.

Bir diğer mesele bu yeniden canlanmanın tekabül ettiği tarihsel süreçtir. Nitekim bu dönem modern Türkiye tarihinin en önemli kırılmalarından birine, on yıl süren Demokrat Parti iktidarına denk gelmektedir. On yılda, ilerleyen satırlarda da değinileceği gibi burada tartışılan camilere ev sahipliği yapan köyler iktisadi ve sosyal açıdan büyük bir değişim yaşamıştır. Dolayısıyla bu camilerin 1950'lerde yeniden yaratılmalarını bu siyasi iklimin bir ürünü olarak okumak daha kapsamlı ve kavrayıcı bir tartışma yaratabilir. Bu bağlamda, Bayat Köyü Camisi'nin merkeze alınması muhtemel, hatta arzulanır tartışmalara çözümleyici bir örnekle giriş teklif etmek içindir.

### **Bayat Köyü Camisi**

Cami Denizli'nin ilçelerinden biri olan Çivril'e epeyce yakın Bayat Köyü'ndedir. Anadolu'daki Oğuz boyu isimlerini taşıyan pek çok köyden biri olan Bayat'ın izine, bağlı bulunduğu idari taksimat farklılaşmakla birlikte 16. yüzyılın ilk yarısından itibaren belgelerde rastlamak mümkündür. Bu kayıtlar Bayat Köyünde 16. yüzyıldan itibaren bir caminin varlığından bizi haberdar eder (Beyazıt 2011: 299-322). Bu eserin ya da eserlerin günümüzde mevcut camiyle aynı olup olmadığını söylemek güç olmakla birlikte, yerleşim yerinin tarihi boyunca küçük bir köy olarak kalması bu caminin en azından aynı yerde, birbirinin yerine inşa edildiğini düşündürür.

Bugünkü caminin inşa tarihine gelince, harimdeki ahşap direklerden biri üzerindeki 1289/1872-73 tarihi yapının süslemelerinin tarihi olarak kabul edilmiş; inşa tarihinin ise 1870 civarı olabileceği öne sürülmüştür (Cirtil 2007: 117). Ancak kanımca 1872-73 tarihi süslemelerden ziyade günümüzdeki yapının inşa tarihi olmalıdır. Nitekim günümüze ulaşan tasvirler üslup ve ikonografik özellikleri bakımından bölgedeki 19. yüzyıl örneklerinden ziyade, 1950'li yıllarda bölgede dolaşan sanatçı grubunun elinden çıkan ve yukarıda zikredilen camilerin tasvirlerine benzemektedir. Bayat Köyü sakinlerinden Hüseyin Kuyuldar'ın caminin tasvirlerinin babası Mustafa Kuyuldar'ın İzmir'den getirttiği iki usta (birinin adı Adem) tarafından yapıldığına dair tanıklığı da bu tarihlmeyi doğrulamaktadır (Görüşme tarihi: 6 Ağustos 2015). Mimari olarak bakıldığında ise dikdörtgen planı, ahşap desteklere oturan düz damıyla Denizli'nin diğer köylerindeki 18. yüzyıl sonunda ve 19. yüzyılda inşa edilen köy camileriyle benzerlikler taşır. Artık kullanılmayan, metruk bir halde bırakılmış eserin kaderi ne yazık ki bölgedeki diğer örneklerin uğradığı kötü yenileme ile yok olma arasında sıkışıp kalmıştır (Resim 1).



Resim 1: Bayat Köyü Camisi'nin girişi (fotoğraf 2015 yılında çekilmiştir).

### **Bayat Köyü Camisi'nin Süsleri: Duvarları Dolanan Ayet, Hadis ve Dualar**

Bayat Köyü Camisi'nin süsleme programının en önemli parçasını diğer camilerde olduğu gibi yazı oluşturmaktadır. Camide yazı, mihrabı ve de harim duvarlarını dolanan kuşaklar ya da daire, armut gibi çeşitli formlardaki istifler biçiminde karşımıza çıkar. Cami tefrişatının mütemmim cüzi olan epigrafik program sadece basit bir süsleme değil, eserin üretildiği bağlam içindeki anlamının da en doğrudan ifade biçimidir. Bu nedenle, Bayat Köyü Camisi'nin duvarlarındaki yazıların içeriği ile mekânın işlevi ve gündelik dini pratikler arasındaki bağlantı, üzerinde durulması gereken bir meseledir.

Yuvarlak kemerli basit bir nişten oluşan mihrabının bordüründe, *Kur'an*'ın en uzun surelerinden biri olan ve Allah'ın tüm evrene hükmeden en yüce varlık olduğuna vurgulayan Bakara Suresi'nin 255. Ayeti yani Âyetü'l-kürsî yazılmıştır. İki kademeli mihrap nişinin kavsara bölümünde ise altta mavi boya ile “Ona, ancak tertemiz olanlar dokunabilir. Âlemlerin Rabb'inden indirilmedir” ayeti (Vakıa: 79-80); hemen üzerinde de mihraplardaki yazı programının vazgeçilmezi “Zekeriya, onun bulunduğu bölmeye her girişinde” mealindeki Ali İmran Suresi'nin 37. ayetinden alınmış cümle yer almaktadır. Bu düzenleme hem biçim hem de yazı içeriği bakımından Bayat Köyü Camisi'ne has bir özgünlük içermez. Aynı epigrafik program Ortaçağ'dan günümüze değin pek çok mihrapta karşımıza çıkar (Bakırer 1976: 99). Bölgedeki 18-19. yüzyılda tasvirleri yapılan bu geleneğin öncüsü camiler de buna dâhildir. Anlaşılan o ki, mihrap gibi hem formu hem de mekândaki konumu ile daha “geleneksel” olan bir kurguda çok fazla değişiklik yapılamamış; var olan yerleşik ikonografi 1950'li yıllarda tasvirleri yapılan tüm örneklerde değişikliğe uğramadan yeniden kullanılmıştır.



Resim 2: Bayat Köyü Camisi (kuzeyden mihrap duvarına bakış).

Mihraba nazaran süsleme için daha geniş yüzeyler sunan harim duvarları ise sanatçılara görece özgür davranacakları bir alan yaratmışa benzer. Bayat Köyü Camisi'nin harim duvarlarını dolanan iki yazı kuşağı hem epigrafik programın ana unsurunu oluşturur hem de duvar yüzeyini iki farklı bölüme ayırarak süsleme alanının da sınırlarını belirler (Resim 2). Bunlardan batı duvarda yer alan sarı renkli şeritte, *Kur'an*'dan bir bölüm değil, halkın rağbet ettiği duaların başında gelen Salâten Tüncina (Salât-ı Münciye) yer alır (Resim 3). Bu sarı kuşağın hemen altında, beyaz zemine camilerde ve de levhalarda sıklıkla kullanılan (Tatlı 2012: 227-229) “Namaz dinin direğidir. Kim onu ayakta tutarsa, dini ayakta tutmuş olur; kim de onu bırakırsa, dini yıkmış olur” hadisi yazılmıştır.



Resim 3: Bayat Köyü Camisi (kuzey ve doğu duvar).

Mihrap bordürünü dolanan Âyetü'l-kürsî'den farklı olarak, görünen o ki Salâten Tüncina duası camilerdeki geleneksel yazı programının ayrılmaz bir parçası değildir. Aynı epigrafik programın yine 1950'li yıllarda resimleri yapılan Çivril Menteş Köyü Camisi (Resim 4) ve Acıpayam Yassihöyük Camisi'nin duvarlarında da karşımıza çıkması gezici sanatkârların ellerindeki yazı şablonlarından birinde bu duanın yazılı olduğunu gösterir. Peygamber'e salavat olan Salâten Tüncina'nın en eski rivayeti 14. yüzyılda Şeyh Salih Ebu Musa Darir'e dayandırılrsa da, Osmanlı popüler kültüründe yaygınlık kazanması 18. yüzyıldadır. Akla yatkın sebep, o devirde en fazla okunan kitaplardan *Delâilü'l-Hayrât*'ın genişletilmiş şerhinden aktarılmış olması ihtimalidir. Eserde Salâten Tüncina duasının her türlü doğal afetten, ahiretin zorluklarından, başa gelecek elem, keder ve zıyandan, mala ve de ziraata gelecek zarardan korunmak için okunması gerektiği belirtilir. Ardından nakledilen hikâyede ise bu salavâtın ortaya çıkışı anlatılır. Buna göre, Musa Darir beraberindekilerle bir deniz yolculuğundayken aniden kopan fırtınadan bu salavatı okuyarak kurtulmuşlardır (Kara Davud, 1975: 614-618).



Resim 4: Çivril Menteş Köyü Camisi mihrabı ve doğu duvarı (Çakmak 2017).

Bu rivayet duanın şifa vasıtası olarak halk kültüründeki yaygın kullanımını da belirlemiş olmalıdır. Nitekim *Delâilü'l-Hayrât* nüshalarının birinde yazılan nota göre, Salâten Tüncina'yı bin kere okuyan kişi belalardan kurtulacak, muradına erecektir (Tökel 2019: 109-113). Benzer bir şekilde Anadolu'da da kıtlık, savaş gibi kötü günlerde özellikle bu duaya rağbet artmış, camilerde ya da köylerde düzenlenen çeşitli ritüellerde dua sıklıkla okunmuştur. Mesela, bir tefsirci olan Ali Özek'in hatıralarında, Salâten Tüncina duasının camilerde okunmasının II. Dünya Savaşı sırasında halkın moralini yükseltmek üzere başladığı söylenmektedir (Yıldırım 2012: 49). Tokat'a bağlı Kat köyünde düzenlenen ve köyün sınırları içindeki toprakların bereketli olması ve afetlerden korunması için hafızların

*Kur'an* okuyarak köyün sınırlarını dolaştığı Hudut Okuma törenlerinde en çok okunan dua Salaten Tüncina'dır (Avşar 2015: 15, 21).

Tüm bu kullanım pratikleri her tür doğa olayına açık bir şekilde yaşayan ve bu olaylardan doğrudan etkilenen köy halkının camilerinin duvarında bu duaya yer açmalarını anlamlı kılmaktadır. Benzer bir kullanım Memluk şairi Busûri'ye (ölm. 1297) ait olan ve Anadolu'da şifa dileği için sıklıkla okunan Kâside-i Bürde'nin bölgedeki camilerin duvarlarına yazılmasında da karşımıza çıkar (Değirmenci 2019: 379-381). Bu tür şiir ve duaların cami duvarlarına yazılması, korunma amacıyla çeşitli törenlerde ya da camilerde okunmasından daha farklı değildir. Emekli bir öğretmen olan Tarhan Toker, *Denizli Tarihi* (1967-68) adlı kitabında çocukluğundan da hatırladığı büyük çekirge istilasına karşı verilen olağanüstü mücadeleyi anlatırken Hicaz tarafından geldiği söylenen bazı insanların köy camilerinde dua ederek, cami minberlerine birer şişe içinde dualı sular bulunan şişeler astıklarını haber verir. Toker'in anlattığı bu gelenek, cami duvarlarındaki korunma amaçlı dualarla aynı zihniyet dünyasının tezahürleridir.

Bayat Köyü Camisi'nde harimin doğu duvarında mavi ve kahverenginde iki ayrı yazı kuşağı daha vardır. Bunlardan mavi olanda Mülk Suresi'nin 21. ayete kadarki bölümü yazılmıştır. Surenin devamı ise giriş kapısının da bulunduğu kuzey duvarda, sarı ve pembe renkli iki kuşakta devam etmektedir. Bayat Köyü Camisi'nin harim duvarlarında halk arasında Tebareke olarak bilinen ve çok okunan surelerden biri olan Mülk Suresi'ne genişçe bir yer ayrılması, Salâten Tüncina duasının tercihindeki gibi eserin yazı programı ile halkın dini pratikleri arasındaki kuvvetli bağı göstermektedir.

Bayat Köyü Camisi'ndeki bir diğer yazı grubu ise farklı biçimlerdeki istiflerdir. Bu istifler tekke levhaları olarak tanımlanan ve Anadolu'da evlerden kahvehanelere değin pek çok farklı mekânın tefrişinde sıkça karşımıza çıkan levha tasvirleriyle akrabadır. Daire ya da armut formundaki bu istiflerin bazılarında çeşitli ayetler yazarken bazılarında ise koruma duaları yer alır. Bu grubun en ilginç örneği ise hariminin doğu duvarında, köşeye yerleştirilen ahşap vaaz kürsüsünün hemen altında yer alır ve bu istif hem içeriği hem de formuyla ayrıca üzerinde durmayı hak eder (Resim 5).



Resim 5: Bayat Köyü Camisi. Doğu duvarındaki “İnnâ fetehnâ leke fethan mu-bînâ” yazılı istif.

**Duvarlara Nakşedilen Levhalar: “Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik”**

Bu istif Fetih Suresinin ilk ayeti olan “Şüphesiz biz sana apaçık bir fetih verdik” manasındaki “İnnâ fethnâ leke fethan mubînâ” cümlesinin musanna bir şekilde yazılmasıyla oluşturulmuştur. Aynı kompozisyonun Konya, Doğanhisar Karağa Ulu Camisi ve Afyon Bademli Köyü Camisi’nde mihrap nişinin köşeliğinde de bulunması bu kalıbın gezici sanatçılar tarafından yaygın kullanımına işaret eder. Aynı yazı istifi levha tasvirlerinin de sevilen konularındandır (Şentürk 1997: 95; Işın 1999: 30-31). Mesela, bu örneklerden biri 1922’de Ramazan Beyzâde İsmail Bey’e hatıra olarak yapılmıştır. Kenarlarındaki sahibinin hanesine iyi dilekler içeren şiir, bu tür levhaların kullanıma amaçlarına da ışık tutmaktadır (Resim 6) (Sergi Kitabı 2012: 297-298).



Resim 6: Camaltı levha. 1922. Sakıp Sabancı Müzesi (SBM 130-0585) (Sergi Kitabı, 2012).

Levhalarla duvar resimleri arasındaki ortaklık köy camilerinin süsleyen sanatçıların aynı kalıpları kullandığını düşündürmektedir. Bazı duvar resimlerinde levha yanılması yaratılması, bu iki gelenek arasındaki ilişkiyi daha da netleştirmektedir. Örneğin, 19. yüzyılın sonunda tasvirleri yapılan Uşak, Aktaş Köyü Camisi’nin (Acar 2019: Res. 22) son cemaat yeri duvarında aynı istife “Barok” bir çerçeve içine alınarak duvara asılmış bir levha görünümü verilmiştir. Bir diğer köy camisi olan Çanakkale Kösedere Köyü Camisi’nin mihrap nişinde (Uysal 2018: Res.15) aynı ayetin yine tekke levhalarının popüler kompozisyonlarından biri olan sarık biçiminde istiflenerek mihrap nişine bir zincirle asılmış gibi nakşedilmesi, bu ortaklığın bir diğer tezahürüdür.

Fetih Suresi’nin ilk ayeti levha formu dışında Anadolu’da bazı evlerin dış cephelelerine doğrudan duvara yazılmıştır (Yalaz 2017: 42). Dahası, silah, madeni tas, muska gibi küçük nesnelere üzerinde de aynı ayet sıklıkla karşımıza çıkar (Aksel: 54-55; Dağlı 2013: 245). Hz. Muhammed’e açık bir fethin müjdelendiği ayetle ilgili Peygamber’in “Bu gece bana öyle bir sure indirildi ki benim için o dünyadan ve dünyadaki her şeyden daha kıymetlidir” dediği ve ardından surenin birinci âyetini okuduğuna dair rivayet bu özel kullanımın nedenlerinden olmalıdır (Işık: 456-457). Bir 17. yüzyıl mesnevisinde, hikâyenin



geçtiği büyü bir mekânın tılsımının Fetih Suresi okunarak çözülmesi ise (Kaya 2015: 328), halk muhayyilesindeki bu sure etrafında oluşan zengin inançları göstermesi bakımından ilgi çekicidir. Görünen o ki bu ayetin farklı objeler üzerine yazılmasının ardında koruyucu bir tılsım olduğuna dair köklü inanç yatmaktadır. Bayat Camisi'ndeki diğer tasvirler de benzer bir şekilde halk muhayyilesindeki inançlarla sıkı sıkıya ilişkilidir.

#### **Kitaptan Duvara Yayılan İmgeler: Kâbe, Mescid-i Nebevi ve Kutsal Eşyalar**

Sıra imgelerde gördüklerimize geldi. Halk sanatı ya da popüler kültür olarak tanımlayacağımız eserlerde karşımıza çıkan imge dünyasının beslendiği kaynakların başında “popüler” dini kitaplar gelmektedir. Dua mecmuaları ya da Hacla ilgili kitaplardan oluşan bu eser külliyyatının 17. yüzyıldan itibaren Osmanlı okurları arasında yaygınlaştığı; 18. ve 19. yüzyılda da iyice bollaştığı resimli ya da resimsiz nüshalarıyla Anadolu'nun neredeyse tüm kütüphanelerinde rastlaşmamızdan anlaşılmaktadır. Bazı örneklerde okuma yazma bilmeyenlerin dahi bu mecmuaları yanlarında taşıyarak pek çok beladan kurtulacağına belirtilmesi; bu tür eserlerin her zaman okunmak için değil kimi zaman da korunma amacıyla bir nevi tılsım gibi taşındığını göstermektedir. Popüler dini ikonografinin bir diğer önemli taşıyıcısı ise hilyelerdir. Hz. Muhammed'in sözlü temsili olarak kabul edilen ve 17. yüzyıl sonuyla birlikte yaygınlık kazanan hilyeler de hem dua mecmualarının içinde yer alıyor hem de karton üzerine yapılmış örnekleriyle Anadolu'da evlerden dükkânlara değin pek çok mekânın duvarlarında asılarak kullanılıyordu. Hz. Muhammed'in hilyesini görmenin onu görmeye eş olduğu ve gören kişinin şafaate ulaşacağına dair hadis ya da hilye giren evin ve üzerinde taşıyan kişinin her türlü bela ve musibetten korunacağına dair inanç halk arasındaki bu rağbetin nedenlerindedir (Uzun 1998: 47-51; Tanındı 2019: 75-79).



Resim 7: Hilye-i Şerif. 1848-49. Hattatı Seyyid Hâfız Hüseyin. Sadberk Hanım Müzesi (SHM 17763-Y245) (Tanındı 2019).

Dua mecmuaları ve hilyeler için yüzyıllar içinde geliştirilen ikonografi köy camilerinin tasvirlerine de modellik etmiştir. Bu eserlerde sıklıkla tasvir edilen Hz. Muhammed'in el ve ayak izi, sancağı, teberi, hırkası, ibrîği gibi muhallelfatına ait eşyalar (Resim 7-8) ya da Kâbe ve Mescid-i Nebevi (Resim 9) gibi kutsal yer tasvirleri köy camilerinin duvarlarına da nakşedilmiştir (Tanındı 2019: 212-221). Peki kitaplardaki bu ikonografi duvarlarda nasıl yorumlanmıştır?



Resim 8: *Dua Mecmuası*. 1811-12. Sadberk Hanım Müzesi (SHM Küt. 558). Hz. Muhammed'in ayak izi ve muhallelfatı (Tanındı 2019).

Bayat Köyü Camisi'nde mihrabın batısındaki duvarda Kâbe tasviri yer alır. Bölgedeki 18-19. yüzyıla tarihlenen resimli camilerde de sıklıkla karşımıza çıkan bir konudur Kâbe tasviri. Kitap sanatlarından yayılarak pek çok farklı malzeme üzerinde tasvir edilen Kâbe tasvirleri üretildiği dönemin beğenilerine göre farklı üslup özellikleri yansıtısa da hemen hemen hepsinde sanatçılar aslına sadık kalmaya yani, Kâbe'yi gerçekte görüldüğü gibi tasvir etmeye büyük bir özen göstermişlerdir. Bu nedenle de zamanın beğenisine göre değişen üsluba rağmen ikonografinin aynı kaldığı gözlenir. Bu sadakatin arkasında elbette ki Kâbe tasvirlerinin bir süsten öte anlamlar taşıması; tasvirini görmenin de gerçeğini görmüş gibi sevap kazandıracağına dair inançlar etkili olmalıdır (Değirmenci 2019: 390-392).



Resim 9: *Dua Mecmuası*. 1811-12. Sadberk Hanım Müzesi (SHM Küt. 558). Mekke ve Medine'nin tasviri (Tanındı 2019).

Bayat Köyü Camisi'ndeki Kâbe 19. yüzyıl örneklerinde gördüğümüz yaygın üslup ve ikonografiye uygun olarak fotoğrafik bir bakış açısıyla (Maury 2017: 259-260) tasvir edilmiştir. Ancak bir fark vardır. Kâbe'nin meşhur siyah örtüsünün yerini açık yeşil bir örtü ile almıştır. Bu grubun diğer örnekleri olan Çivril Menteş Köyü Camisi ve Acıpayam Yassihöyük Köyü Camisi'nde de aynı yeşil örtü görülür.

Geleneksel ikonografiden bir diğer ayrılış hem Bayat hem de Menteş Köyü Camisi'nde yer alan ve olasılıkla da Mescid-i Nebevi'yi temsil eden tasvirlerde izlenir. Dua kitapları ve de Hacla ilgili pek çok resimli kitapta ve de hilyelerde Kâbe ile karşılıklı olarak resmedilen Mescid-i Nebevi'nin de yerleşik bir ikonografik kurgusu vardır. Bu kurguda caminin köşesinde yer alan Hz. Muhammed'in mezarı yapıyı tanımlayan önemli ayrıntılardan biridir. Burada bahsedilen köy camilerindeki Mescid-i Nebevi tasvirlerinde ise bu bölüm yapılmadığı gibi yapının görünümü de geleneksel ikonografisinden tanımayı zorlaştıracak derecede farklıdır.

Dua kitapları ve hilyelerden mülhem köy camilerinde karşımıza sıkça çıkan bir diğer motif ise sancaktır. Bayat Köyü Camisi'nde mihrabın hemen doğusunda ve harimin batı duvarında birer sancak tasviri yer alır (Resim 3). Sancakların üzerinde Kelime-i Tevhid ve de sancağın Hz. Muhammed'e ait olduğuna dair bir ibare vardır. Bu sancağın benzerlerine Menteş Köyü Camisi, Çal Belevi Camisi, Acıpayam Yassihöyük Camisi, Bodrum Çömlekçi Köyü Camisi'nde de rastlarız. Cami duvarlarındaki sancak motifleri hilyelerde Hz. Muhammed'in muhallefatının bir parçası olan sancağın bire bir aynıdır. Hilyelerle

köy camilerindeki ortak motif kullanımının en ilgi çekici örneği ise Menteş Köyü Camisi'nin ahşap sütunlarından biri üzerine belirli belirsiz kazanmış motiflerde karşımıza çıkar. Sütunun üzerindeki çadır, nalın, sancak, ibrik, kılıç ve çadır Hz. Muhammed'in kutsal eşyalarının diğer parçaları gibidir. Aynı caminin doğu duvarında bir madalyon içinde yazılı olan ve mimaride kullanımı pek de yaygın olmayan "Biz seni ancak cihana rahmet olmak üzere gönderdik" ayetinin (Enbiya: 107) hilyelerin vazgeçilmez metinlerinden biri olması da pek tesadüfe benzemektedir. Bunun dışında tüm örneklerde harim duvarlarına madalyonlar içinde yazılan Allah ve Muhammed, Çaharyâr-ı Güzin, Hasan, Hüseyin, Aşere-i Mübeşşere ve Bilal-ı Habeşi'nin isimleri de hilyelerde çok karşımıza çıkar. Osmanlı camilerinde, çoğunlukla da pandantif gibi geçiş sistemlerine Çaharyâr-ı Güzin ve Ehl-i Beyt isimlerinin yazılması yaygın bir gelenek olmakla birlikte bu isimlere Cennetle müjdelenen sahabenin ve Bilal-ı Habeşi'nin eklenmesi köy camilerine özgü bir durum gibi görünmektedir ve popüler dini eserlerle alakalıdır. Tüm bu imge içeriği birlikte düşünüldüğünde, hilyelerde terkip edilen her bir motif ve yazı Menteş Köyü Camisi'nin duvarlarına serpiştirilmiş gibidir. Anlaşılan o ki, Anadolu'da girmediği mekân kalmayan hilyeler köy camilerinin teşrifati için bir imge havuzu gibi kullanılmış; hilyelerde belirli bir ikonografik programın parçaları olan bu motifler duvar yüzeylerine tek tek imgeler olarak nakşedilmiştir.

Tüm bu örnekler 1950'li yıllarda köy camilerini süslemek amacıyla yapılan tasvirlerin geleneksel bir imge havuzundan beslenmekle birlikte bu geleneğin bir kopyası/tekrarı olmadığını gösterir niteliktedir. İlk bakışta eskiyi tekrar eden imgeler aslında geleneksel olmaktan ziyade o geleneği anıştıran motiflere dönüşmüştür. Yeni bir tarihsel bağlam içinde bir nevi tekrardan "icat edilmiştir". Bu üretimde ellerindeki farklı türdeki modellerden ya da zihinlerindeki imgelerden duvara resimler nakşeden sanatçıların yerini şablonla oluşturulmuş desenleri hızlı bir şekilde duvara geçiren ustalar almıştır. Anlaşılan o ki bu ustaların dünyasında kutsal mekânları "doğru" betimleme kaygısı kaybolmuş, 1950'lere gelindiğinde bulanık bir geçmişin izlerini taşıyan bu imgeler "asıl" modelden uzaklaştıkça taşıdıkları pek çok anlamı yitirerek birer bezeme motifine dönüşmüşlerdir. Bazı köy camilerinde Kur'an alıntılarındaki yanlış yazımlar da bu uzaklaşmanın bir diğer tezahürüdür. Eskiden mülhem ancak ondan farklı olan bu yeni ikonografi ve içerik Walter Benjamin'in baskı makinalarının ürettiği resimler için söylediği "Mekânik çoğaltım çağında solmakta olan şey sanat eserinin havasıdır" sözünü ne çok haklı kılmaktadır (Burke 2003: 18).

### **Kahvehaneden Camiye: Bulanıklaşan Sınırlar**

Yukarıda Bayat Köyü Camisi'nde geleneğin yeniden yorumlanma biçimini benzer örneklerine de değinerek göstermeye çalıştım. Bayat Köyü Camisi'ndeki bazı imgeler ve yazı içeriği ise bu gruptaki hiçbir örnekte karşılaşmadığımız bir özgünlüğe sahiptir. Bir köy camisinde karşılaştığımız bu zengin ve ilginç içerik, bir mekân olarak camiyle ilgili zihnimizdeki tasavvuru ve genellemeleri tekrardan düşünmemize/sorgulamamıza vesile olur.

### **Âh mine'l-âşk**

Bu ilginç imge/yazı terkiplerinden ilki Cami'nin batı duvarındaki "Âh mine'l-âşk" yazı-resmidir (Resim 10). Tasvirde, Arap alfabesi ile yazılı "Âh" kelimesini oluşturan güzel he'nin gözlerinden yaşlar akmaya başlamış; aşkın bu ahından yanan tepelerin üzerinden dumanlar çıkmıştır. Hemen yanında ise şu beyitler yer alır:

“Âh mine’l-‘aşkı ve hâlâtihi / Ahraka kalbî bi-harârâtihi  
Âh aşkıyla akan gözyaşlarım deryâ oldu / Âteşim müdhîş dağları yakdı”



Resim 10: Bayat Köyü Camisi. Batı duvardaki “Âh mine’l-‘aşk” yazı-resmi.

Buradaki ilk iki mısra Şeyh Galib’in (ölm. 1799) bir terci-i bendinin vasıta beytidir. Altında yer alan beyit ise Âh mine’l-‘aşk tasvirlerindeki he’nin gözlerinden akan yaşlarla oluşan nehirleri ve aşk ateşiyle yanarak dumanları tüten dağları anlatmaktadır.

Anadolu halk sanatının anlaşılması en güç imgelerinden biridir Âh mine’l-‘aşk. Ve ne yazık ki Malik Aksel’in (2010a: 66-69) halk sanatı hakkındaki öncü eserinden beri üzerine bir çalışma yapılmamıştır. Anadolu’da evlerde, kahvehanelerde, dükkânlarda, tekkelerde farklı malzemeler üzerine nakşedilen ve pek çok farklı çeşitlemesi olan bu imge, Aksel’e göre ilahi ya da dünyevi, aşkın tüm bilinmezliklerinin bir simgesidir. Tıpkı aşkın kendisi gibi anlaşılması güçtür. Bu terkinin farklı türde malzemelerle çoğunlukla Şeyh Galib’in yukarıda zikredilen beytiyle ama bazen farklı şairlerin de şiirleri mezc edilmiş örnekleri çok yaygın olmakla birlikte mimari süslemede kullanımı nadirdir. Aksel’in (2010b: 126) çalışmasında Eskişehir’de bir tekkenin duvarında olduğu söylenen ve hakkında başkaca da bir bilgi verilmeyen siyah-beyaz bir fotoğraf, bu imgenin duvar resmi olarak karşılaştığım yegâne örneğidir.

Bayat Köyü Camisi’nde bu terkinin en sade ve duvar resmi olarak da nadir örneklerinden birini görürüz. Anlatımda ilgi çekici bir detay vardır. “Âh” kelimesini oluşturan iki harf de düz çizgilerle değil, budakları olan bir ağaç gibi yapılmıştır. Bazı levha tasvirlerindeki “Âh mine’l-‘aşk” terkiplerinde de kullanılan ağaç dalı biçimindeki yazıya “şecerî yazı” denildiği söylenir (Aksel 2010b: 125). Bu yazı muhtemelen hatt-ı şecerî denilen şifreli yazının (Taş 2019: 328-339) halk sanatındaki bir uygulamasıdır.

Halk muhayyilesinin zenginliğini, karmaşıklığını ve de şiirselliğini Âh mine’l-‘aşk terkininden daha güzel anlatan bir örnek yoktur. Ancak bu çalışmanın konusu açısından ilginç olan bu terkinin bir camide karşımıza çıkmasıdır. Yaratımının ardındaki sır kendisi gibi anlaşılmaz da olsa bu terkinin daha “din dışı” bir kullanımı olduğu aşikârdır. Bu bize

bir mekân olarak caminin “sınırlarını” yeniden düşündüren bir yol açar ki bu yolda Âh mine’l-‘aşk tasviri yalnız değildir.

### Amentü Gemisi

Bayat Köyü Camisi’nin hariminin doğu duvarında Âh mine’l-‘aşk kadar olmasa da yine de camilerde görmeye pek de alışık olmadığımız bir diğer kompozisyon karşımıza çıkar. Bu tasvir Amentü duasının gemi biçimindeki istifinden oluşur (Resim 11). Geminin ana gövdesini “soluya soluya kürek çeken” ve Amentü duası ile kabul edilen şartları simgeleyen yedi vav harfi oluşturmuştur. Vav harflerinin aralarında ise Ashab-ı Khef sakinlerinden Yemlihâ, Mekselinâ ve Mislinâ’nın isimleri yazılmaya başlanmış ancak yarım kalmıştır.



Resim 11. Bayat Köyü Camisi. Doğu duvardaki Amentü Gemisi tasviri.

Yüzyılların inanç ve imge dünyasından süzülerek oluşmuş ve her bir ayrıntısı kadim inançlarla şekillenmiş gemi ya da sefine istifleri pek çok farklı çeşitlemesiyle Anadolu halk sanatının en popüler konularından biri olagelmıştır. Cam altı boyama tekniğinde yahut da kâğıt, kumaş gibi farklı malzemeler üzerine uygulanmış gemi istiflerinin asıldığı evlere, kahvehanelere, dükkânlara, tekkelere uğur, bereket ve iyi şans getireceğine olan inanç bu geleneğin günümüzde de devamını sağlamıştır. Sefine tasvirlerinde birkaç yaygın model vardır (Aksel 2010b: 52-59, Schick 2013: 223). Bayat Köyü Camisi’ndeki örnek Amentü duasıyla oluşturulan gemi istifinde küreklerin arasına Ashab-ı Khef sakinlerinin adlarının yazıldığı karışık gruba dâhil edilebilir.

Kökeni hakkında rivayet muhtelif olsa da Ashab-ı Khef hikâyesinin Anadolu kültüründeki geçmişi epeyce eskidir. Günümüze ulaşan metinler ise, 17. yüzyıldan itibaren bu hikâyenin Osmanlı sözel kültüründe epeyce popüler olduğunu gösterir. Hikâyeye yüklenen anlamlar hem sıklıkla okunmasını sağlamış hem de Yedi Uyurların isimlerini çeşitli eşyalar üzerine yazma geleneğini beraberinde getirmiştir. Mecmualar içinde, bu isimleri taşımanın sayısız faydası ve taşıma şekline dair sıralananlar (Yekbaş 2013: 39-40) bu

inancın halk arasındaki yerini açıkça göstermektedir. Bu inançlar şifa taslarından muskalara, levhalardan duvarlara kadar bir nevi koruyucu tılsım gibi yazılmasını bir gelenek haline getirmiştir. Denizli camilerinde çoğunlukla duvara madalyonlar içinde ya da Mührü Süleyman motifiyle birleştirilerek yazılan bu isimlerin de aynı şekilde koruyucu bir tılsım gibi kullanıldığı açıktır.

### Camide Muamma

Bayat Köyü Camisi'nin mihrabının hemen üzerinde siyah hatla yazılmış bir beyit (Resim 12), camilerde, özellikle de mihrabın yazı programında görmeye hiç de alışık olmadığımız bir içeriğe sahiptir:

Âşık oldum bir Mîm'e / İnciler dizilmiştir Cim'e

Cim öyle bir Cim'dir kim / Elif'ten Kâf getirir Mîm'e

Hz. Muhammed'in "mim" harfi ile simgelendiği bu şiir çok bilinen bir muamma örneğidir. Bazı yayınlarda anonim gibi geçen bu dörtlük (Yeniterzi 1972), bazılarında ise Âşık İmami'ye atfedilmektedir (Artun 1996: 72). Halk edebiyatının bir türü olan muammada bir isim şifreli bir şekilde gizlenir. Çözülmesi zekâ ve kıvraklık gerektiren bu şiir formu özellikle 18. ve 19. yüzyılda halk şairleri arasında rağbet bulmuştur. Gelenekte, âşıklar tarafından kahve duvarlarına asılan bu bilmeceli şiirler, bir başka âşık tarafından çözülene kadar orada kalırdı. Bilmeceyi çözen şair ise o şiirin yerine kendi muammasını asmaya hak kazanırdı (Köprülü 1989: 188).



Resim 12: Bayat Köyü Camisi. Mihrap üzerindeki muamma.

Bayat Köyü Camisi'nde mihrabın hemen üzerinde duran bu şiir kahvehanelerdeki muamma asma geleneğinin bir devamı gibidir. Tıpkı yukarıda değinilen tasvirler gibi, burada da cami ile gündelik yaşam mekânları arasındaki sınır belirsizleşmiştir. Cami katı sınırları olan dışına kapalı bir mekân değildir; bilakis gündelik hayatla yoğrulmuş son derece neşeli bir yaşam alanına dönüşmüştür. Tam mihrabın üzerinde olmasa da, köy camilerinin duvarlarının halk şairlerinin "pazarına" dönüşmesi Bayat Köyü Camisi ile sınırlı değildir üstelik. Manisa'da Demirciler Köyü'nün 19. yüzyıl sonunda süslemeleri

yapılan camisinin duvarında halk edebiyatının bir türü olan bir devriyye yer alır (Gürbıyık 2020: 159). Uşak Aktaş Köyü'nün Camisi'nin duvarları ise bu konuda epeyce zengin malzeme sunar. Camideki adeta duvara asılmış levha yanılması yaratılmış kartuşlardan birinde 19. yüzyılın en meşhur halk ozanlarından Âşık Dertli'ye (1772-1846) ait şu beyitler yazılmıştır:

“Kul başına âlemde gelen hükm-i kaderdir / Ol hükm-i kader bizlere mirâs-ı pederdir  
Lâ havle velâ kuvvete illâ [hu ve] billâh / Aliyyü'l-azîm mümine her yerde siperdir”

Âşık Dertli'nin ömrünün büyük bölümünü kahvehane meclislerinde geçirmesi, şiirlerinin cami duvarlarında da karşımıza çıkmasını anlamlı kılmaktadır. Bu örnekler kahvehanelerde oluşan kültürel ortamın köy camilerinin ikonografisini besleyen önemli kaynaklardan biri olduğunu gösterir. Bir diğer önemli husus ise taşrada gündelik hayatın geçtiği mekânlar arasındaki sınırların belirsizliğidir.

### Sonuç

Yukarıda her bir unsuru üzerinde ayrıntılı durulmaya çalışılan süsleme repertuarı, Bayat Köyü Camisi'nin tasvirlerinin Anadolu'daki herhangi bir ev, dükkân ya da kahvehanenin tefrişinden çok da ayrıksı olmadığını gösterdi. Hem tasvir hem de yazı içeriğine bakıldığında, her bir detayın gündelik yaşamla sıkı sıkıya bağlarının olması, caminin köyde sadece ibadet zamanı kullanılan bir mekân olmadığını kanıtlar nitelikteydi. Halkın korkuları, inançlarıyla şekillenen bu ikonografi, günümüzdeki algısı ile mesafeli, katı sınırlarla belirlenmiş bir mekândan ziyade neşeli bir yaşam alanı yaratmıştır. Bu tasvirlerde tecessüm eden halk kültürü herhangi bir gruba ait değildir. Sadece “dini” olanı da içermemektedir. Anadolu'daki tüm inançlara kapılarını açmıştır. Bazı örneklerde duvara yazılan Hz. Ali isminin Zülfikar'la sonlanması ya da “*ve hüve ala külli şey'in kadir*” (67:1) ayetinin Ali yanılması yaratacak şekilde yazılarak yine Zülfikar'ın bu terkibe eklenmesi değinilen kapsayıcı tutumun ve muğlaklığın izlerini taşır (Değirmenci 2019: 387-388, res. 5). Bu eserlerdeki hava modern insanın bir beklentisi olan kültürel kesinlikten ziyade Thomas Bauer (2019) tarafından İslam kültürünün en önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilen ve birbiriyle çelişen normların aynı anda geçerli olması olarak açıklanan çok anlamlılık ve müphemlikle alakalı olmalıdır. Bauer'in Batılı modernliğin kesinlik takıntısı karşısına çıkardığı müphemiyetin sunduğu zengin ifade olanakları, konumuz olan köy camilerindeki neşeli ve birbiriyle kimi zaman “uyumsuz” gibi görünen süslemeleri anlamak için yol göstericidir.

Hiçbir sanat eseri üretildiği tarihsel bağlamdan soyutlanarak kavranamaz. 1950'li yıllarda kerpiçten köy camilerini neşeli bir halk sanatı “galerisine” dönüştüren bu moda, nedensiz yere başlamamıştı elbette. 1950-60 arası Türkiye siyasetinin önemli dönüm noktalarından biridir. 1950 seçimleriyle yüksek bir oy oranıyla hükümet etmeye başlayan Demokrat Parti sadece siyasal bir değişimi değil, beraberinde toplumsal yapıdaki önemli bir kırılmayı da getirmiştir. Cumhuriyet'in ilerlemeci politikaları ve Cumhuriyet eliti yerini liberal ekonomiye ve kendini kırsala dayandıran yeni bir muhafazakâr kesime bırakmıştır. Demokrat Parti döneminde iki alanda yaşanan farklılaşma bu çalışmanın tartışması bakımından önemlidir.



Bunlardan ilki köylerin öneminin artmasıdır. Artan karayolu ağıyla köye ulaşımın kolaylaşması ve tarım üretiminin ülke ekonomisindeki artan önemi köyün yaşadığı canlanmada önemli paya sahiptir. 1950’lerde başlayan Amerikan yardımları, savaştan henüz çıkmış Avrupa’ya yapılan tahıl ihracatı ile ekonomik bir canlanma yaşanmış, Türkiye %13 gibi rekor bir büyüme hızına ulaşmıştır. Bu canlanma köylerdeki traktör ve biçerdöver sayılarının artması gibi bir dizi refah göstergesiyle Anadolu’ya da yansımıştır. 1950’li yıllarla birlikte artan karayolu ağı, köylerin büyük şehirlere ulaşımını hızlandırmış, Batı bölgesi ilk kez turizme açılmıştır (Ahmad 2002: 139-141). DP iktidarıyla birlikte yaşanan ve bu çalışma bakımından önemli olan bir diğer husus ise dini alanda yaşanan özgürleşmedir. DP iktidarının ilk icraatlarından birinin tekrar Arapça ezana geçilmesi bu politikanın ilk işaret fişeği gibidir. Dini yayınların, cami inşaatların artışı bu politikanın tezahürleridir (Demirel 2012: 124-125; Özer 2015: 155-162).

Bayat Köyü Camisi’nin aralarında bulunduğu burada tartışılan eserlerin tam da bu dönemde yeniden tefriş edilmesi tüm bu politikaların dışında düşünülemez. 1950’lerin siyasi ve kültürel iklimi bir grup köy camisinin “geleneksel” yöntemlerle yeniden süslenmesi için bulunmaz bir fırsat oluşturmuştur. Ancak bu camilerdeki yeniden icat edilen gelenek geçmiştenden gelen ve tam seçilemeyen belirsiz bir sese dönüşmüştür. Tüm ahalinin tam çözemesi de, tam okuyamasa da sadece temaşa değil iman da ettikleri bu neşeli terkipler, Mahmut Makal’ın ünlü eseri *Bizim Köy*’de (1957: 68-69) naklettiği köy halkının olasılıkla hilve benzeri dini bir metinle imtihanını anlatan şu hikâyenin taş, toprağa ve boyaya dönüşmüş halidir:

Din konusunda bir manzumeyi ince karton üstüne basmışlar, pazarda on kuruşa satıyorlar. Kucağında bir sürü karton olduğu halde yüksek sesle ezberden okuyor. Öyle yanık bir ahenk vermiş ki sesine gelen geçen bir tane almadan edemiyor. “ölüm yeter...nâr-ı cehennem yere...akıbet gözünü doyurur bir avuç toprak” diye avaz avaz bağırırken halk etrafına toplanıyor. Her yerde, otelede, handa, dükkanda, evde bu levhaları asmışlar. Tekrar tekrar okuyorlar. Son bir yıldır herkes bu satıcıyı tanıyor, her yerde bu levhalardan asılı, köylüler heceleyerek okumaya çalışıyorlar. Okuması yazması olmayanlar bile evlerine asmışlar, “İçinde Allahın, Peygamberin adı var. Evin bereketi kaçmaz” diyorlar. Bizim köyde muhtarın odasına girdim. Bir karışıklık, gürültü kopmuş. Hepsinin bir şikayeti var. Söven sayan belli değil. Muhtar durun diye bağırıp benden duvardaki levhayı okumamı istedi. Ben de makamla okudum, hemen gürültü karmaşa sona erdi. Sonra muhtar “şu duvarda okuduğun yok mu, dedi, iyi bil ki candarmadan değil, ordudan daha kıymetlidir.

#### KAYNAKÇA

- Ahmad, Feroz. *Modern Türkiye’nin Oluşumu*. Çev. Yavuz Alogan. İstanbul: Kaynak Yayınları, 2002.
- Aksel, Malik. *Anadolu Halk Resimleri*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010a.
- \_\_\_\_\_. *Türklerde Dinî Resimler*. Haz. Beşir Ayvazoğlu. İstanbul: Kapı Yayınları, 2010b.
- Avşar, Muhammed. “Kat Köyünde Bereket Kurbanı Ritüeli ve Buna Bağlı Yitirilmiş Bir Gelenek: Hudut Okuma”, *Gaziosman Paşa Üniversitesi Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu*. 25-26 Eylül 2014, Tokat, *Bildiriler*. Cilt 2. Tokat: Salmat Basın Yayıncılık, 2015.
- Artun, Erman. *Günümüzde Adana Aşıklık Geleneği (1966 - 1996) ve Aşık Feymani*. Adana: Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü, 1996.
- Bakırer, Ömür. *Onüç ve Ondördüncü Yüzyıllarda Anadolu Mihrablari*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1976.
- Bauer, Thomas. *Müphemlik Kültürü ve İslâm: Farklı bir İslâm Tarihi Okuması*. Çev. Tanıl Bora. İstanbul: İletişim Yayınları, 2019.
- Beyazıt, Yasemin. “XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Şeyhli Kazası ve Vakıf Kurumları,” *Eumeneia-Şeyhli-İşikli*. Ed. Bilal Söğüt. İstanbul: Ege Yayınları, 2011: 299-322.

- Burke, Peter. *Afişten Heykele Minyatürden Fotoğrafa. Tarihin Görgü Tanıkları*. Çev. Zeynep Yelçe. İstanbul: Kitap Yayınevi, 2003.
- Cirtil, Saim. "Çivril Bayat Köyü Camii", *Sanat Tarihi Araştırmaları. Prof. Dr. Haşim Karpuz'a Armağan*, Ed. Mustafa Denktaş-Osman Eravşar. 2007: 115-124.
- Çakmak, Şakir "Denizli İli'ndeki Türk Anıtları (Camiler)," Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 1991.
- \_\_\_\_\_. "Denizli Çivril-Menteş Köyü Camisi", *Uluslararası XVIII. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (22-25 Ekim 2014) Bildiriler*. Aydın: Efeler Belediyesi, 2017: 169-178.
- Dağlı, Şemsettin Ziya. "Hat Sanatımızda Resimsel Bir Yaklaşım Aynalı Yazılar", *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6/11 (2013): 245.
- Değirmenci, Tülün. "Popular Imagery in the Late Ottoman Periphery: The Wall Paintings in Village Mosques of Denizli", *The Medieval History Journal*. 22, 2 (2019): 367-401.
- Demirel, Taner. *Türkiye'nin Uzun On Yılı: Demokrat Parti İktidarı ve 27 Mayıs Darbesi*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Hobsbawm, Eric ve Terence Ranger, der. *Gelenegin İcadı*. (çev. Mehmet Murat Şahin) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2006.
- Gürbıyık, Cengiz. "Bodrum Yarımadası'ndaki Türk Eserleri". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İzmir: Ege Üniversitesi, 2007.
- Gürbıyık, Cengiz. "Demirci Küpeler Köyü Camii Duvar Resimleri", *Art-Sanat Dergisi*. 13 (2020): 167-143.
- Kara Davud. *Delâil-i Hayrat Şerhi*. Ed. Abdülkadir Akçiçek. İstanbul: Merve Yayınevi, 1975.
- Kaya, Hasan. "Üsküdarlı Sırrı'nın Hikâye-i Garâibü'l-âsâr Adıyla Bilinen Mesnevisi", *Uluslararası Üsküdar Sempozyumu, VIII, 21-23 Kasım 2014, Bildiriler*, Cilt 1. İstanbul: Üsküdar Belediyesi, 2015: 319-367.
- Köprülü, Fuad. *Edebiyat Araştırmaları*. Cilt 1. İstanbul: Ötügen Neşriyat, 1989.
- Makal, Mahmut. *Bizim Köy (Bir köy öğretmenin notları)*. 6. Baskı. İstanbul: Varlık Yayınevi, 1957.
- Maury, Charlotte. "İki Harem Bölgesinin (Haremeynü'ş-Şerifeyn) Osmanlı Dönemindeki Tasvirleri: Topografik Diyagramlardan Perspektifle Çizilmiş Görünümlere". *Tasvir. Teori ve Pratik Arasında İslam Görsel Kültürü*. Editör Nicole Kaçal-Ferrari-Ayşe Taşkent. (İstanbul: Klasik, 2016): 235- 245.
- Işık, Emin "Feth Süresi", *İslam Ansiklopedisi*, cilt 12: 456-457.
- Işın, Ekrem, Selahattin Özpallabıyıklar (haz.) *Hoş Gör Yâ Hü" Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller Nesnelere*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.
- Özer, İlbeyi. *Demokrat Parti Dönemi Siyasi ve Sosyal Hayat*. İstanbul: İskenderiye Kitap, 2015.
- Schick, İrvin ve E. Neumeier. "Hat Sanatında Sefine İstifleri ve Nuh'un Gemisi", *Nuh Kitabı*. Editör Emine Gürsoy Naskali. İstanbul: Kitabevi, 2013: 221-32.
- Sergi Kitabı. *Sakıp Sabancı Müzesi Kitap Sanatları ve Hat Koleksiyonu*. İstanbul: Sakıp Sabancı Müzesi, 2012.
- Şentürk Şennur (haz.). *Cam Altında Yirmi Bin Fersah. Geleneksel Halk Resim Sanatından "Camalıtı Resimleri"*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997.
- Tali, Şerife. "Kırşehir/Mucur'daki Hüseyin Ağa Camii ile Emine Hanım Camii'nin Kalemşileri", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6/25(): 506.
- Tanırdı, Zeren. *Yazıda Âhenk ve Renk: Sadberk Hanım Müzesi Koleksiyonundan Sanatlı Kitaplar, Belgeler ve Hüsn-i Hatlar*, Cilt 1-2. Editör Ayşen Anadol. İstanbul: Sadberk Hanım Müzesi, 2019.
- Taş, Bünyamin. "Kadim bir şifreleme yönteminin kültürümüzdeki yansımaları: Hatt-ı şeceri". *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 16 (2019): 328-339.
- Toker, Tarhan. *Denizli Tarihi*. Denizli: Yenigün Matbası, 1967-68.
- Tökel, Dursun Ali. "Sadece Okunan Değil, Yaşanan Bir Kitap: Delâil-i Hayrât", *Mahalle Mektebi*, Mart-Nisan (46) 2019: 109-113.
- Uysal, Zekiye. "Çanakkale'nin Ayvacı İlçesi Kösedere Köyü'ndeki Osmanlı Yapıları", *The Journal of Academic Social Science Studies*, 69 (2018): 331-347.
- Uzun, Mustafa "Hilye". *TDV İslam Ansiklopedisi*, 18 (1998): 47-51.
- Yalaz, Berna. "Islamic Calligraphy in Residential Architecture in İstanbul and Anatolian Territories in the Late Ottoman Period: A Cultural Agent". Yayınlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Şehir Üniversitesi, 2017.
- Yekbaş, Hakan. *Divan Şirinde Ashâb-ı Kehf ve Râşih'in Ashâb-ı Kehf Mesnevisi*. İstanbul: Kitabevi, 2013.
- Yeniterzi, Emine. "Edebiyatımızda Hz. Peygamber'in İsimleri ve Harflere Dair". *Türk Mânileri*, C. II Haz. Sâmî Akalın, İstanbul, 1972.
- Yıldırım, Ramazan. *Elmalı'dan Almatı'ya Ali Özek'in Hatıraları*. İstanbul: Düşün Yayıncılık, 2012.