

BATILILAŞMA DEVRİ TASVİR SANATININ AZERBAJCAN CAMİ MİMARİSİNDE GÖRÜLEN DUVAR RESİMLERİNDEN ÖRNEKLER

*Anar AZİZSOY**

ÖZET

Türk resim sanatının Osmanlıda batılılaşma süreci ile ortaya çıkarak kısa süre içerisinde İmparatorluk sınırlarını aşan geniş coğrafyada benimsenmiş duvar resimlerinin başkent etkili uygulamalarına, Azerbaycan'ın söz konusu dönemden ulaşan bazı yapılarında da rastlanmaktadır. Başta anıtsal saray mimarisi olmak üzere, Hanlıklar devri itibarıyla ülkede gelişen sivil yapılarda, doğa motifleri ve soyut karakterli figürlü konulara yer verilen duvar resimleriyle karşılaşmaktadır. Bununla birlikte, duvar resimlerinin yaygınlaşan ilk türleri olarak kabul edilen, vazolarda çiçek demetli bitkisel kompozisyonlar ve natüralist öğelerin dini mimaride kullanıldığı sınırlı örnekler de mevcuttur.

Üslup ve motiflerdeki yerel farklılıkla beraber, döneme özgü konu ve kompozisyonların tekrarı itibarıyla, Batı Anadolu camilerinde yaygın duvar dekorasyonu ile paralellik sürdüren çalışmaya konu cami ve mescitlerin bezeme programında, aynı zamanda ahşap tavanlı çitakari ve kalemişi süslemelerle, geleneksel ortaklığa işaret edecek kadar ilgi çekici örnekler bulunmaktadır. Ne var ki, çoğu metruk muamele gördükleri Sovyetler döneminde, bir kısmı işlev değişimine uğrayarak ciddi ölçüde tahrip olan dini yapıların, bilahare son dönemlerde imece usulü kaynaklarla yürütülen gelişigüzel onarımlarda mimari özgünlüğünü yitirmenin yanında, duvar resimlerinin büyük çoğunluğu da sıvalar altında bırakılmış veya yenilemelerle asli durumlarını kaybetmişlerdir.

Tescilli olmalarına rağmen hiçbir koruma ve onarım çalışmasına tabi tutulmayan yapılardan kimisi mimari yönden de ilk defa araştırılarak, kitabe ve diğer yazılı kaynaklardan saptanan bilgiler ile asli durumları belirlenmeğe çalışılmıştır. Ayrıca, yapıların niteliksiz müdahalelerden kaynaklı değişim evresine

* Yrd.Doç.Dr., Batman Üniversitesi, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım Bölümü, 72100, Batman, an.azizsoy@gmail.com

değinilerek, korunması gereken söz konusu yapılara yaklaşım sorunu da, genel çerçevede ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: Batılılaşma, Tasvir Sanatı, Azerbaycan, Cami Mimarisi.

ABSTRACT

Examples From Wall Paintings Seen In Azerbaijan Mosque Architecture Of Westernization Period Depiction Art

Some applications und the influence of capital city of wall paintings adopted in a large geography extending the borders of Empire in a very short time and appeared with the westernization process in Ottoman in Turkish painting are encountered in some buildings reaching today from settlement centres of Khanates of aforementioned period of Azerbaijan.

Initially monumental palace architecture, wall paintings in which nature motives and themes with abstract character are given place are come across in the civil buildings developing in the country especially during Khanates period. However, there are limited examples where flower bunched vegetative composition and naturalist elements accepted as the first kinds of frescos widespreading are used in religious architecture. Although there are local differentiations in style and motives, according to theme and composition special to the period, there are as interesting examples as to point the traditional partnership in decorating program of mosques and small mosques that make the subject for this study and which continually show parallel features with wall decorations of West Anatolia mosques, and also with lathing and hand-carved wooden ceilings. Nevertheless, most of the religious buildings some of which were treated as ruin during Soviets, during the period when they were used for different functions, and their authentic buildings and architectural decorations have been seriously ruined; and afterwards during the last periods, great many of the wall paintings were let under the plaster in restorations done haphazardly carried out with sources collected collectively or they lost their originality with renovations.

Although they are registered, some of the buildings not subjected to any conservation and restoration work are studied architecturally for the first time, with information gathered from inscriptions and other written documents their original status are tried to be determined. Moreover, touching the changing phase stemming from unqualified interferences, the problem of approach to the art works in question and that are to be preserved will be handled in general sense.

Key Words: Westernization period, Azerbaijan, wall paintings, religious architecture.

GİRİŞ

Osmanlıda, padişah III. Ahmet'le başlayan “Batılılaşma” veya “Yenileşme” hareketi, mimariye kazandırılan barok ve rokoko gibi gösterişli bezeme üsluplarının yanında, başlı başına bir sanat dalı olarak gelişen duvar resimlerinin de çıkış dönemi oldu. XVIII. yy.da filizlenen bir değişimin ürünü olarak başta saray ve su yapılarında görülen meyve ve çiçek demetli saksı veya vazolarda yer alan natürmortlar, aynı yüzyılın ikinci yarısından itibaren manzara ve mimari tasvir konularıyla daha da zenginleşerek, süslemede yeni bir tarz oluşturuldu (Arık, 1988: 23). Anıtsal saray yapılarından kısa süre içerisinde diğer sivil ve dini mimarlık ürünlerine de yayılan söz konusu resimlerin etki alanı, aynı hızla İstanbul dışında tüm Anadolu'nun yanı sıra, Osmanlının hakimiyet sağladığı Balkanlar, Ortadoğu, Kırım gibi geniş coğrafyaya uzadı¹.

Kalemişi nakışların yerini resimlerin aldığı ve Avrupa beğenisinin arttığı bu kültür ortamının getirdiği ivmeyle, Osmanlıda olduğu gibi, bağımsızlığını o dönem elde eden Azerbaycan Hanlıklarında da siyasi ve ekonomik gücün yeni toplumsal alt yapıyı oluşturduğu bir sanat eğilimi görülmeğe başladı.

Batı tekniğini uygulamakla birlikte, kısmen de olsa kitap resmi kurgusunun sürdürüldüğü bu geçiş evresi tasvir sanatının Azerbaycan mimari eserlerine yansıyan örnekleri ise başkent İstanbul'da olduğu gibi önce saraylarda başlamıştır². XVIII. yy.ın ortalarından itibaren Derbent ve Revan hanlıklarının da aralarında bulunduğu ülke sınırları dahilinde kurulan bağımsız hanlıkların neredeyse tümünün kent dokusunda merkezi belirleyen anıtsal saray yapılarından günümüze sağlam şekilde ulaşmayı başaran Şeki Han Sarayı (XVIII. yy.ın ikinci yarısı), Batılılaşma devrinin İstanbul etkili resimlerine yakınlığı açısından önemli örnekler barındırmaktadır.

¹ Bazı kaynaklar için bkz.: (Okçuoğlu, 2000: 153-178; Al-Jasser, 2002: 295-312; Viktorovna, 2011: 117).

² Kuru siva üzerine tutkal ve su ile karışık kökboyalı (secco) resimler, Osmanlıda XVIII. yy.ın ikinci yarısından itibaren önce Topkapı Saray daireleri ve sonrasında kent merkezindeki sivil yapı dekorasyonunda denenmiş, kısa süre sonra ise Anadolu'ya yayılarak dini yapı türlerinde yaygın kullanım alanı bulmuştur. Şeritler halinde veya panoları dolduran manzara ve natürmort kompozisyonlarda, giderek polikromlaşan tonlamalarla yapı ve figürlü tasvirlerle de yer verilerek, konulardaki çeşitlilik artmıştır. Işık-gölge uygulamalı batılı kavramların hakim olduğu resimlerde, ayrıca boyut ve perspektif denemeleri görülür. Ancak buna rağmen hala, geleneksel Türk minyatür sanatının şematik ifade biçimi ve belgeleme geleneği, bu sürecin Türk mimari süslemesinde belirgin özellik olarak kalmaktadır (Renda, 1985: 173). Aynı dönem Azerbaycan Hanlıkları ile başlayıp, sonrasındaki Çar Rusya'sı devri yapılarını etkileyen duvar resimleri, XX. yy. başlarına kadar özellikle sivil yapılarda zengin çeşitlemeleriyle uygulanmıştır.

Hanlıkların kurulmasıyla özellikle saray ekolünde oluşan doğa tasvirli kompozisyonlar, Anadolu örneklerinde olduğu gibi halk ressamlarının da kimi gözleme dayalı şematik resim konuları ile hızla çoğalma göstermiştir.

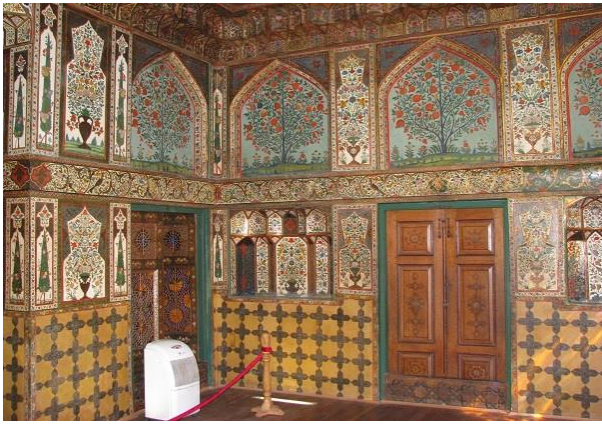
Osmanlı ile yapılan ticari ve diplomatik ilişkiler dışında ciddi bir sanatsal etkileşimin de yaşandığı anlaşılan bu devir mimari bezemesine, aynı zamanda Avşar hakimiyetinin Nadir Şah'la Hindistan seferi sonrası (Ağayeva, 2010: 95) ileride Kaçar stili oluşturacak olan doğulu unsurlar da hakim olarak eklettik bir sanat anlayışı gelişmiştir. Dolayısıyla her kültüre kendi temsili yerel özelliklerini de uygulama fırsatı sunan Batılı süreç, önceleri saray çevresinde başlasa da, giderek merkezden kırsala uzanan bir yayılma göstermiştir.

Genelde panolar ve kartuşlar içerisindeki doğa tasvirli kompozisyonlarda, kimi vazolardan taşan natüralist çiçekler, genel konu temsili itibarıyla Batılılaşma etkisini sürdürmüş olup, duvar dekorasyonundaki çinihaneli tasarım (Saner, 1999: 37), III. Ahmet ile Topkapı Sarayı Yemiş Odası'nda başlayan geleneğin önemli örneği halinde karşımıza çıkar (resim 1,2,16). Şeki Sarayı'ndan az bir süre sonra yaptırıldığı düşünülen Şekihanovlar Evi (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları) ise saraya özenen seçkin sınıf evlerinin Şeki Hanlarından bilinen ilk ve tek yapısıdır (Azizov, 2013: 3).

Sivil mimaride olduğu kadar bu dönem dini yapıların bezeme programına da duvar resimlerinin hakim olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, Anadolu'daki örneklerinden farklı olarak, Azerbaycan camii mimarisinde uygulanan resimler ciddi ölçüde tahrip olmuş ve günümüze sadece çalışmamıza dahil ettiğimiz sınırlı sayı ile ulaşmışlardır.



Resim 1: Topkapı Sarayı, Yemiş Odası, 1705
(<http://theearthhistoryjournal.blogspot.com>)



Resim 2: Şeki, Han Sarayı, XVIII. yy.ın ikinci yarısı
(Han Odası'ndan ayrıntı, 2010)

Mosul (Zakatala) Cuma Mescidi (1836/37)

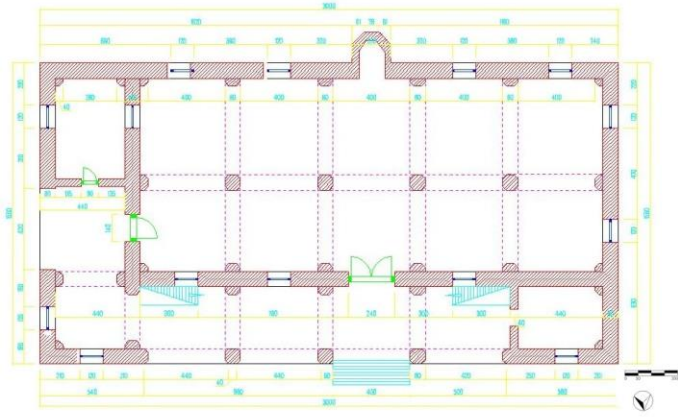
Mosul Mescidi, ülkenin kuzeybatı bölge kentlerinden Zakatala'nın yaklaşık 25 km. güneyindeki Mosul Köyünde yer alır (harita 1). Çok sayıda kitabesi ile ulaşan mescidin yapım yılının 1836 tarihli olduğu da yine usta kitabesinden öğrenilmektedir³. Doğu-batı doğrultulu enine plan gelişimi gösteren mescit, dıştan kırma çatılı olup, dışa açılan iki sıra pencere düzeni, düşey doğrultuda sağır alınlıklı yuvarlak kemerlerle çözülmüş ve yapının doğu ve kuzey cephelerine son cemaat yeri eklenmiştir. Bu yönde aynı zamanda zaviye karakterli iki katlı hücreleri bulunan mescidin kuzeydoğusunda, ana yapıdan uzakta yer alan poligonal gövdeli tuğla minare, Türklerde ilki Karahanlılar döneminde görülen geleneği yerel ölçekte sürdüren örneklerden birisi olarak, özellikle yüzeylerini hareketlendiren geometrik örgelerle dikkat çekicidir (resim 3). Harim duvarlarının dış cephelerini de süsleyen tuğla dekorasyonunun dışında, iç

³ Taş panolara kayıtlı tarih ve yapım bilgileri iki kitabede tekrar edilmektedir. Uzun süredir harimde muhafaza edilen kitabede; “...Abdurrahman Bedevi, Muhammed Çardaki, Hüseyin isimli ustalar ve Mosul Köyü halkının büyük fedakarlıklarıyla sağladıkları katılım ile H. 1252/ M. 1836/37 yıllarında tamamlandığı ve kitabe hattatının (kâtip) Kûlablı Hacı Hasan...” olduğundan bahsedilirken, doğu cephenin kuzey ucunda, ikinci kat hücresinin bu yöne bakan pencere alınlığına yerleştirilen tuğla niş içerisindeki diğer taş panoya da yapım ustaları ve inşa yılının tekrarlandığı benzer bir metin kaydedilmiştir. Söz konusu kitabelerden ilkinin kayıtlı olduğu taş üzerine ayrıca İslam süsleme sanatında sembolik manalar içeren ibrik, bıçak, hançer, tüfek, güneş ve at benzeri stilize figürler hakedilmiştir. Toplamda sekiz kitabesi mevcut bulunan mescidin duvar resimlerinin 1914 yılında yapıldığı da yine onarım kitabesindeki bilgiler arasındadır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz.: (Çağlıtütüncigil, 2007: 187-189; Azizov, 2010: 290-291).

mekan süslemelerinde aynı zamanda yoğun kullanılan duvar resimleri, Batılılaşma devri tasvir sanatının önemli temsilcileridir. Kare kaideli poligonal ayak ve köşelerden konsollara binen yuvarlak kemer dizilerinin taşıdığı düz ahşap tavanla örtülü harim, mihraba paralel gelişen eşit sahnalara bölünmüştür (çizim 1). Dördü serbest, geri kalanları ise duvara bitişik olmak üzere sekiz kenarlı 18 ayağın taşıdığı iç mekan, günümüze kadar birkaç kez elden geçmiş ve mescidin renkli boyalı duvar resimleri, harim duvarında kısmen korunabilmiştir (resim 4). Mihrap nişini sınırlandıran ayaklar arasındaki alanda, tavana kadar olan bölüm ile alt sıra pencere çevresindekilerden üst panoyu dolduran kalemşi resimler orijinal iken, alt sıranın konu bütünlüğünü bozan dokuyla uyumsuz renk ve kompozisyonlar, muhtemelen mescidin yeniden işlev kazandığı 1990'lı yılların başlarında yapılmıştır. Bugün ayak yüzeylerinde tamamlanmadan bırakılan mihrap süslemesinin taklidi siyah konturlu serviler de, söz konusu dönemin boşluğundan kaynaklı gelişigüzel uygulamalardan birisi olmalıdır. Orta aksta derin tutulan beş kenarlı mihrabın ortadaki üç yüzeyinin tezyininde kullanılan büyük boy simgeler, düşey doğrultulu nişler içerisinde perspektif kaygısıyla ele alınmıştır (resim 5).



Harita 1: Azerbaycan'ın Siyasi Haritası (www.judicialcouncil.gov.az)



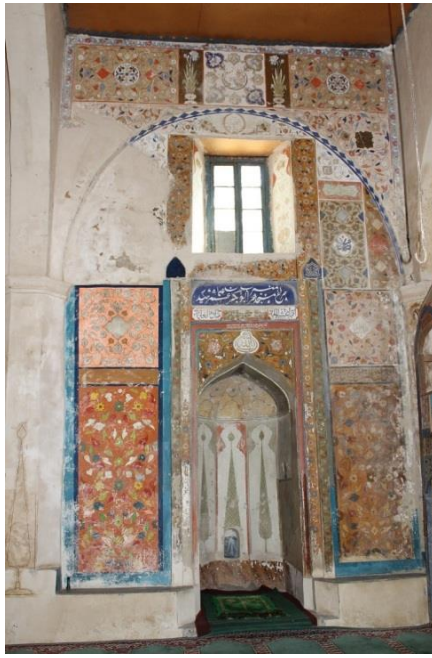
Çizim 1: Mosul Mescidi, plan (2009)



Resim 3: Zakatala, Mosul Mescidi, genel görünüm (2014)



Resim 4: Mosul Mescidi, harim (2014)



Resim 5: Mosul Mescidi, mihrap süslemeleri (2014)

Batılılaşma devri unsurlarının başarıyla uygulandığı natüralist üsluplu resimler, mihrap duvarının iki sıra halindeki panolarında izlenmektedir. Üst sırada kalın kartuşla sınırı belirlenerek oluşturulan düzlem üzerinde perspektif denirirken, Bursa kemer formulu niş içerisinde fon ve derinlik kaygısıyla ele alınan kompozisyon, vazodan dik çıkan altı taç yapraklı çiçeğin kır çiçekli ve kıvrım saplı bitki demetleri ile oluşturduğu başarılı bir natürmort denemesidir. Aynı kompozisyon nişin karşı duvarında da tekrarlanırken, alt sıra panolara, üç iri yapraklı natüralist çiçeklerle sınırlandırılan ince saplı soyut bitki motifi işlenmiştir. Bitkisel dekorasyon aynı zamanda iç içe geçmiş profilli silmeyle çerçevelenen mihrabın çift şeritli bordürlerinde ve ayrıca, kemer köşelikleri ile tavana kadar yüzeylerde oluşturulan panolar içerisinde de yer almaktadır. Serbest ve dönüşümlü repertuarı izlenen resimlerde genellikle rumilerin C-S kıvrımlı ilerleyen ince dallarında çok yapraklı bahar çiçekleri, ara boşluklarda palmetlerden müteşekkil polikrom denemelerle çözülmüş olup, ayrıca, Batılılaşmaya karakteristik Barok kartuşlar ve dönemin yaygın konulu çiçek buketlerinin Kaçar resim üslubuna özgü soyut karakterli örnekleri işlenmiştir (resim 5)⁴.

⁴ Aynı üslupta örneklerine Şeki Han Sarayı ve Şekihanovlar Evi'nde rastlanan kompozisyonların, Tebriz'den erken tarihli uygulamaları, İran'la ciddi bir sanatsal

Bitki kompozisyonları arasında ayrıca, özellikle mihrap çevresinde yoğunlaşan yazı çeşidi ile süslü madalyon ve panolara da yer verilmiştir⁵.

Mihrabın dış yüzeylerinde yer alan vazoda çiçek demetli natüralist betimlemelerin mihrap nişinin tavana doğru en üst panosunda, Barok kartuşları sınırlandıran alanda yan-yana ve üst sıra pencerelerinin iç yüzündeki yan duvarlarında (içbükey sövelerde) karşılıklı tasvirleri tekrar edilmektedir. Genelde, derinlik çabasıyla çeşitli geometrik nişler içerisine yerleştirilen kompozisyonlarda, vazo boyutları ve çiçek çeşitlemelerinde farklılık izlenirken, genel anlamda yassı kaide ve hafif şişkin sığ gövdeli vazolar, eserdeki yerel özelliği yansıtmaktadır. Vazolardaki çiçeklerde bazen zambakların tek başına konu edilişi de yine yerel uygulamalardan birisi olup, Şeki Han Sarayı duvar resimlerinde yaygın kullanım alanı bulmuştur. Resimlerde ayrıca Batılılaşma devrinin erken evresinden itibaren Osmanlıda sevilerek uygulanan meyve konulu/motifli natürmortlara yer verilmiş olması, kültürel bütünlüğün dekorasyondaki ortaklığına işaret eden önemli ipuçları sunmaktadır (resim 6-8). Siyah konturlu bordürle sınırı belirlenen üst sıra panolarda, başlangıçta arka fonda yer verilmiş hissi uyandıran meyveler, oldukça gerçekçi bir üslupta işlenmiştir. Düşey doğrultulu büyük boy dilimli madalyonların ara bağlantılarındaki boşluklarda dönüşümlü programı izlenen meyveler, kavak ve kayın gibi döneme özgü manzara resimlerinde sıkça tercih edilen ağaç türleri ile alternatif düzende betimlenmişlerdir. Boş alanlara serpiştirilen motiflerde aynı zamanda palmye ağaçları, otlar ve farklı bitki türleri ile karpuz, elma, armut, kiraz ve yörede çokça yetişen göyem⁶ meyvesi resmedilmiştir (resim 6-7). Düzgün oran biçimi ve ışık-gölge kontrastının başarılı uygulandığı itibariyle Batı tekniğini tam manada özümsemiş bir sanatçının fırçasından çıkan konularda, meyveler bütün halde, dallardan asılı ilk halleri ile tasvir edilirken, yapraklar rüzgardan sağa sola kıvrılmış vaziyette gerçekçi bir ifade biçimi ile ele alınmıştır. Ölçeğe

etkileşimin olduğunu ve Kaçar üslubunun bu dönem yapı dekorasyonundaki belirgin etkisini göstermektedir. Örnekler için bkz.: (Kaynejad-Shirazi, 2011: 39,55,66-71).

5 Mihrabın sağ yan duvarı ve aynı eksen üzerinden yukarıya doğru daha iyi durumda ulaşılmış olan kitabelerden orta kısımdaki büyük boy madalyonda “*Maşallah*”, mihrap kavсарasının yukarisında yer alan panolarda bir kısmı zamanla tahrip olan Kur’an’dan Ayetler, en üst panoda ise “*Çerağ-ı Mescit, mihrap, minber Ebubekir, Ömer, Osman, Haydar*” yazılıdır. Süslü hat ve nesih yazı çeşidi kullanılan yazılar dış bordürün başlık yüzeyinde “*Ya Fettah*” ile tamamlanmış olup, mihrap nişi üzerindeki pencere “*Kelime-i Tevhid*” ile taçlandırılmış iken, mihrabı yanlardan sınırlandıran duvarların üst kat penceresine kadarki uygun alanlara, panolar içerisinde Ayetler ve madalyonda “*Muhammed*” yazısı kaydedilmiştir; bkz.: (Çağlıtütüncigil, 2007: 183-185; Azizov, 2010: 290-292).

6 Latince adı “*prunus spinosa*” olan ve özellikle Zakatala’nın çevre köylerinde bolca yetiştirilen meyve türüdür. Zeytin büyüklüğünde yuvarlak ve mayhoş tada sahip olup, siyah ve patlıcan moru renginde çeşitleri bulunur (Aliyev, 1998: 21).

uygun resimlerde, temel konular madalyon boşluklarına işlenerek derinlik hissi uyandırılmıştır. Ağırlıklı olarak solgun yeşil tonlamalı zemin üzerine kurgulanan kompozisyonlarda aynı zamanda, meyvelerden iki farklı çeşidin aynı dalda soyut tasviri ile cennet imgesine vurgu yapılarak, motiflerin anlam katmanlarında saklı sanatçı hayalindeki cennet mekanı, doğanın güzellikleri üzerinden anlatılmak istenmiştir (Okçuoğlu, 2000: 31), (resim 8). Konu aralarında işlenen hakim madalyonların içerisi de yine İslam süsleme sanatında sıkça kullanılan rumi, palmet ve çok yapraklı çiçeklerden müteşekkil bitkisel kompozisyonla tezyin edilmiştir. Solgun yeşil ve kahverenginin mat tonlarıyla boyanan madalyon zemini dışında panoyu kuşatan çerçevede, kahverengi tonlarının fırça darbeleri dalgalı hatlarıyla oluşturulan yanılısamayla, çerçeveye ahşap görünümü kazandırılmıştır (Çağlıtütüncil, 2007: 187). Genel anlamda resimlerde kullanılan renklere ise devetüyü ve solgun yeşil ile kırmızı, beyaz, mavi ve kahverenginin mat tonları tercih edilmiş olup, resimlerin farklı kalınlıklardaki konturları, genelde siyahla belirlenmiştir. Halihazırda uçlara doğru alt kısımlarda ve özellikle doğu yönde ciddi bir tahribata maruz kalan mevcut resimler dışında, dönemin resim programında yaygın kullanılan manzara konularının da, yapı süslemesinde yer aldığı ancak, 2003 yılı sonrasındaki yenilemeler sırasında sıvanarak ortadan kaldırıldığı anlaşılmaktadır (Çağlıtütüncil, 2007: 186).



Resim 6: Mosul Mescidi mihrap duvarı, şeritler içerisindeki resimlerden ayrıntı (2014)



Resim 7: Mosul Mescidi mihrap duvarı, üst pano resimleri (2014)



Resim 8: Mosul Mescidi mihrap duvarı, üst panoda meyvelerden ayrıntı (2014)

Şeki, Güdük Minare Mescidi (1809)

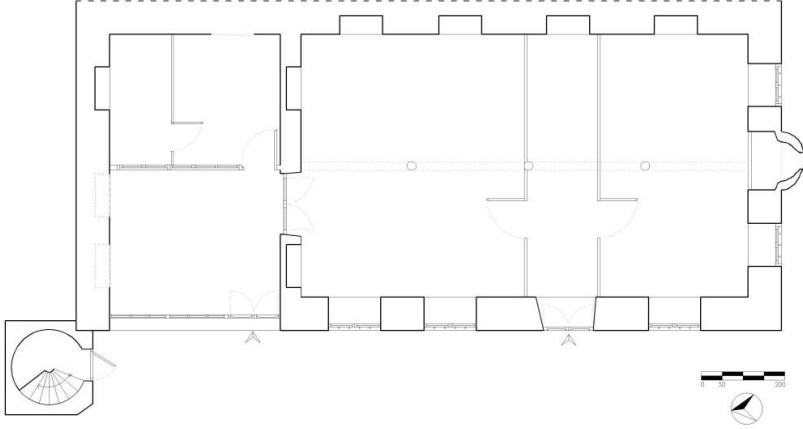
Şeki il merkezinde, Sarıtoprak Mahallesinde bulunan yapının, sınırlı sayıda yerel yayına konu edilen sembolik minaresi dıŐında, Sovyetler döneminden beri yakın zamana kadar kamuya bağlı kent çocuk yuvası olarak kullanılan mescit binası, hićbir araŐtırmada yer almamıŐtır (harita 1, resim 9). Halihazırda yıkılma durumuna gelen mescit, zaman içerisinde geçirdiği deėiŐikliklerle bir hayli harap olmuŐtur.

Yapıya giriş açıklığının üzerinde, basık kemerli niş içerisindeki taş üzerine sls hatla kayıtlı kitabesine göre 1809 yılında inşa edilen mescit⁷, Anadolu Selçuklu döneminin derinlemesine gelişen kuzey-güney doğrultulu cami plan tipinde tasarlanmıŐtır (Kuban, 2002: 107), (izim 2). Kuzeyden eklenen son cemaat yeri ve batıya doğru köŐeden yükselen tek minaresiyle aynı zamanda yerel özellikler sunan yapının iten düz tavanla örtülü harimi, dıştan kiremit kaplı kırma çatı altında toplanmıŐtır. Orijinalinde dışa açılan tek sıra ve az sayıda pencere düzeni ile kapalı mekan kuruluŐuna sahip olduğu anlaşılan mescit, mimari zgnlğının önemli bir bölümünü zaman içerisinde karşılaştığı deėiŐikliklerle yitirmiştir. Sanat Tarihi literatürünün aŐŐap direkli anıtsal camilerine mahalli ölçekte örnek olabilecek yapı tipinin  aŐŐap direkle taŐınan iç mekanı, muhtemelen işlev değişimine maruz kaldığı Sovyet döneminde, aŐŐap kompozit malzemeli ince levhalarla  bölüme ayrılmıŐtır. Bu sırada güney duvarın orta eksenindeki mihrap nişi ve kuzey duvara açılan ikiŐer niş örülerek kapatıldığı gibi, batı cephede güneye yakın yer alan pencere, kapıya dönüŐtürülmüŐ ve mescidin kuzeyde yer alan son cemaat yeri, kuzeybatı uçtan camekanla kapatılarak kullanım amacına uygun Şekil almıştır.

⁷ Arapça kitabede; *“Her Őey fanidir, ikram ve celal sahibi Rabbimiz kalıcıdır. Bu hayırlı amelleri iŐleyip, mescit ve çevresini inŐa etmeye muvaffak kılan Allah’a hamd ederim ki, O Allah semayı direksiz dikti ve arŐı da hićbir talep olmaksızın yaydı, dŐedi. Takva zerine kurulan bu mescit, insanlardan herhangi bir kazanç beklemeyen; Allah’ı zikrin haricinde ve namaz ve ibadet dıŐında hićbir menfaat gütmeyen, mübarek ilahi kerim olan Rabbimiz için Haremeynl Őerifeyn görevlisi Hacı Sadrettin ve Hacı Abdurrahman adına yapılmıŐtır. Allah her ikisine merhamet etsin; Cemazil Ahir Ayı, H. 1223/M. 1809”* anlamında bir metin yazılıdır. Metnin çevirisinde göstermiŐ olduğu yardımlarından dolayı Akdeniz Üniversitesi Tarih Bölümü ėretim yesi Doç. Dr. Sayın M. Emin Ően’e teŐekkür ederim.



Resim 9: Güdük Minare Mescidi, genel görünüm (2014)



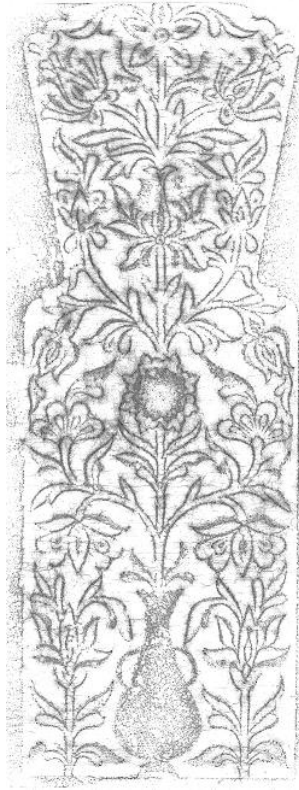
Çizim 2: Güdük Minare Mescidi, plan (2014)



Resim 10: Güdük Minare Mescidi, harim tavan düzenlemesi (2014)

Günümüze kadar ciddi tahribata maruz bırakılan mescidin renkli boyalı ve kalemişi süslemeli çitakarı tavanı, Türk Evi tavan yapım tekniğinin yaygın örneklerini sunmakla, aynı zamanda kent sivil mimarisinde de aynı dönem benzerine çok rastlanır üslupta düzenlenmiştir (resim 10). Çıtalardan çatma yöntemiyle oluşturulan dama tahtalı zeminlerde kırmızı ve siyahın alternatif renklendirilmesi denirken, tavan göbeğinde kümeleşen çok yapraklı bahar çiçekli kompozisyon, kenarlardan tam ve yarım sekizgenlerden müteşekkil geometrik desenli bordürle çerçevelenmiştir. İnce uçlu siyah boyalı fırçayla süslenen kirişlerin ön yüzeylerinde “S” kıvrımı yapan ince dal şeklindeki bitki motifinin dışında, bugün çökme durumundaki tavanı destekleyen pahlı direklerin palmet şeklinde dekoratif başlıkla vurgulanan tepelik bölümü de, geleneksel ahşap oymacılığının özgün numunesini sergilemektedir. Tavan düzeninden hareketle zengin bir tezyinatın bulunması gerektiğine inandıran harim duvarları mevcut halde ne yazık ki, sıva ve boyalarla defalarca elden geçtiği için özgün dokusunu tamamen yitirmiştir. Resimlerden ulaşan tek örnek ise taşıntı yapan mihrap yüzeyinde, kısmen korunabilen servi motifidir (resim 11). Karşılıklı betimlenen stilize üsluplu servilerin Mosul Mescidi süslemesine benzer örneği, yanlardan Barok karakterli bitki dekoruyla çerçevelenmiş, tepelik bölümü ters yönlü iki hilalle vurgulanmıştır. Resimlerde kahverengi, siyah, sarı, yeşil ve grinin mat tonları tercih edilirken, yüzeyi noktalı fırça darbeleriyle oluşturulan geniş kartuşlu panolarda, hanımeli veya zambak çiçeğini anımsatır uzun yapraklı bitki motifleri, dönüşümlü programda tezyin edilmiştir. Batılılaşma devri tasvir sanatının özelliklerini açıkça hissettiren resimler, sarı tonlu killi toprak ve saman karşımı yerel bir tür harç sıvalı yüzeye uygulanmıştır. Günümüzde yıkılma durumuna gelen mescidin haziresinde, yarısı toprağa gömülü terk edilmiş haldeki mezar taşları üzerinde yer alan bitki örgeli kompozisyonlardan vazoda çiçek tasvirleri de, söz konusu dönem sanatına konu ve üslup yakınlığı açısından ilgi uyandırmaktadır (çizim 3)⁸.

⁸ Mescit haziresinde gömülü mezarlara ait dört mezar taşından iyi durumda ulaşan birisi üzerinde, sürahi şeklinde dar ve uzun formda yerel özellik sunan naturalist kompozisyonlar; vazodan, dik çıkan saplı/dallı çiçekler ve birkaç bitki türüyle bir arada denenmiştir. Yüzeylerindeki aşınmadan tahrip olan motiflerin dışında, diğer taşlar üzerindeki yazılar da önemli ölçüde zarar görmüştür.



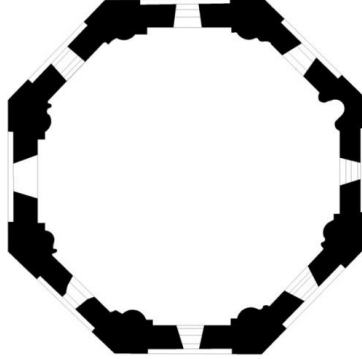
Çizim 3: Güdük Minare, I no'lu mezar taşı (2014)



Resim 11: Güdük Minare Mescidi, mihrap yüzeyinden ulaşan duvar resminden ayrıntı (2014)

Kuba Cuma Mescidi (1802)

Çalışma kapsamında incelediğimiz son örnek, sınırlı sayıda plan tipi ile özellikle Kuba ve yakın çevresinde lokalleşen sekizgen şemalı mescit gruplarından olup⁹, az uzaklıktaki minaresi yakın bir tarihte eklendiği gibi, hafif sivri kubbeli örtü üzeri de aynı dönemde saca kaplanarak dış cephe ve iç mekan, günümüze kadar birkaç kez boyanmıştır (harita 1; çizim 4; resim 12). Sekiz kenarlı dış cephe iç içe iki düşey dikdörtgen kesitli çökertme ile kuşatılmış ve yüzeyleri sivri kemerlerle ayrılan nişlerin orta aksına açılan açıklıklar da aynı karakterde çözümlenerek tek yönlü giriş, kuzeyden sağlanmıştır. Ana malzemesi tuğla olan mescidin dıştan dış sıralı saçakla nihayetlenen dekoratif cephe düzenlemesi dışında harim, kalemşi ve alçıyla tezyin edilmiştir.



Çizim 4: Kuba Mescidi, plan (Fatullayev 1986: 303)

Duvara gömülü sekiz adet yarım daire kesitli taşıyıcıların desteklediği iç mekanda, duvar yüzeylerine açılan sivri kemerli büyük çökertmelerle monotonluk giderilmiş ve harim aynı karakterde düşey doğrultulu pencerelerle aydınlatılmıştır. Sivri kemerli ve çok kenarlı mihrap nişi dilimli çeyrek kubbe ile örtülerek, bitki dekorlu ve geometrik desenli alçı kabartmalarla süslenmiştir. Dıştan içe doğru kademeli bir tasarımla çözülen mihrapta, yan sınırları belirleyen pilastır yüzeyleri, alçıdan kabartma çift sıra sütünce ile tezyin edilmiş ve mihrabın tepelik bölümü dış sıralı

⁹ Cami mimarisinde sekizgen plan şemasının Erken İslam döneminin anıtsal eseri olan Kubettü's Sähra (691/692) sonrası, Ortaçağın kümbet mimarisinde Büyük Selçuklular eliyle yayılan anıtsal örnekleri bilinmekle birlikte, Azerbaycan'da XIX. yy. içerisinde yerel geleneğe işaret eden ve ülkenin özellikle kuzeybatı bölgesinin mescit mimarisinde lokalleşen gelişim seyri izlenir. Kuba-Kusar çevre dokusundan Yasab, Avaran, Lecit, Yukarı Leğyar köyleri mescitleri ile Zakatala, Yengiyan Köyü Mescidi söz konusu plan tipinin bilinen örnekleridir.

sarkıtlı dekoratif unsurla taçlandırılmıştır (resim 13). Burada kullanılan mukarnas kuşağı süslemelere, kubbe taşıyıcılarının yanı sıra, mihrabın niş kavсарasında da rastlanmış olup, alçı bezemelerde aynı zamanda “S” formunda ilerleyerek köşeliklerde ince dal ve palmetlerle birleşen zengin kompozisyonlar denenmiştir. Yakın zamanda boyandığı anlaşılan alçı süsleme dışında mihrap yüzeylerine, uçlardan palmetlerle düğümlü madalyonlar ve sütünce aralarında, yine yakın zamanda boyanan dört yapraklı ve küçük birer göbeğe sahip çiçeklerden müteşekkil kompozisyonlar işlenmiştir. Daha yoğun programı izlenen kalemişi süslemelerin özellikle Batılılaşma devri etkili resimleri ise kubbe eteğine uygulanmıştır (resim 14).



Resim 12: Kuba Mescidi, genel görünüm (2014)



Resim 13: Kuba Mescidi, mihrap (2014)



Resim 14: Kuba Mescidi, harim süslemelerinden ayrıntı (2014)

Kubbe merkezinin alçı kabartmalı geometrik ağından yayılarak uçlara doğru oluşan boş alanlara işlenen konularda, farklı tiplerde vazvo ve saksılardan dik çıkan karanfil demetleri, iri yapraklar ve zambaklarla bir arada betimlenirken, çevreyi kuşatan taşırılmış çok yapraklı bitki dekorlarında, yan konturlar mavi boyalı rumi kıvrımlarla şematize edilmiştir. Resimlerde özellikle kaseyi anımsatır alternatif saksı ayakları sembolik anlamda ele alınarak, dönüşümlü programı izlenen bitki dekorları da, soyut karakterde tasvir edilmiştir. Daha realist janrda bitkisel süslemeler ise kubbe eteğini dolanan mukarnaslı korniş yüzeylerine, küçük ölçekte ve birbirinin tekrarı olarak çok yapraklı işlenmiştir. Resimlerde yeşil, kırmızı ve sarı renklerin parlak tonları tercih edilirken, boyamada aynı zamanda altın sarısı, lacivert, gri, beyaz ve kahverengi de kullanılmıştır. Yapı tezyininde ayrıca, kubbe destek unsurlarının üst bölümüne doğru iki yana çekilmiş formda perde motifinin alçı kabartma uygulaması, çağdaşı dönem resim konularını temsilen sürdürülen geleneğe yakınlığı açısından kayda değerdir.

Değerlendirme ve Sonuç

Çalışma kapsamında incelediğimiz örnekler, Batılılaşma dönemi Osmanlı başkentinde görülen duvar resimlerinden bir takım mahalli unsurlarla gösterdikleri farklılığın dışında, konu ve kompozisyon temsili ve genel üslup karakterinde çok fazla yakınlığı izlememize olanak tanıyan ortaklıklar içermektedir. Vazoda çiçek demetli ve meyve kompozisyonlu natüralist örneklerin yanı sıra, manzara ve yapı tasvirleri ile çağdaşı dönem Anadolu cami mimarisindeki bezeme tarzını sürdüren¹⁰ yapılardan Mosul Mescidinin içyapı tezyinatında, mihrap yüzeylerini süsleyen büyük boy stilize servilerle, aynı zamanda yerel unsurlar da en iyi şekilde yansıtılmıştır. Çalışmamıza konu Güdük Minare Mescidinin de mihrap süslemesinden kısmen ulaşan servinin, çağdaşı dönem eserlerinin mimari bezemelerine sıkça konu edildiği anlaşılmaktadır (resim 5,11,15).

Sürekli yeşil olup, göklere uzanan erişilmezliği ile Türklerin İslam öncesinden beri kutsal ağacı olan servi, İslam sonrasında da Türk inancındaki hayat ağacıyla özdeşleşerek, dünya ve ahiretin sembolü olmuş, elif benzerliği dolayısıyla tasavvufta vahdaniyeti çağrıştıran, uzun boyluluğundaki güzellik, gençlik ve bahar remzi olmanın yanı sıra, Osmanlı minyatürlerinin hakim motifi olarak uğurlu koruyuculuğu, ölümsüzlüğü, hayat ve ölüm arasındaki sonsuzluk ve benzeri anlamlar da yüklenmiştir

¹⁰ Duvar resimleri ile süslü camilerin Anadolu'da yoğun olarak karşılaşılan Denizli, İzmir, Muğla, Yozgat Aydın, Kula, Amasya kent dokusu ve kırsalından bazı önemli örnekleri için bkz.: (Arık, 1988: 27-55; Renda, 1977:151-155; Acun, 2005: 14-21; Kuyulu Ersoy, 1988: 767; Bozer, 1987: 18; Çağlıtütüncügil, 2012: 140 ve bşk.).

(Ersoy, 2004: 248). Yaşam ve ölüm düalizminin maddesel dünya ve manevi cennet bahçelerini temsilen XVI. yy.dan itibaren Nakkaş Kara Memi'nin minyatürlerinde gül, lale, sümbül ve servi, bahar açmış meyve ağaçlı natüralist kompozisyonların ana temasını oluşturmuştur (Cicimli, 2004: 230). Osmanlı dönemi mezar taşlarında da yine cennet, abı hayat ve sonsuzluğun simgesi olarak meyvelerle bir arada betimlenen servi (Çoruhlu, 1998: 119), kumaş sanatında rüzgardan eğilmiş kozaları anımsatan literatüre bute/buta olarak farklı isim ve şekil kazanarak dahil edilen stilize çeşidi ile de ülke sanatının başta dokuma örnekleri olmak üzere sevilerek kullanılan motifi olmuştur (Cicimli, 2004: 231). Servi imgesinin dinsel/sembolik anlamının yanı sıra, resimlerde başarılı renk tonlamaları ve konturların derinleştirilmesiyle oluşturulan gölgelendirmeler, motifin Batılı anlayışın resim kurallarına uygun, estetik yanıyla da ele alındığı göstermektedir. Bilindiği gibi bahis konusu dönem resimleri, henüz geçiş evresini temsilen iki boyutluluk, şaşırın bakış açıları, ölçü dışı unsurlar, çocuksu ifade biçimleri gibi bir takım minyatür geleneğini sürdürmekte idiler¹¹. İncelediğimiz örnekler de bu özelliklerini kısmen sürdürmekle birlikte, ağırlıklı olarak Batı etkili resim kurallarını uygulamaktadırlar. Zengin unsurların denendiği Mosul Mescidi resimlerinde özellikle, nesnelerin yerleştirilmesinde perspektif kuralları gözetilerek, harim duvarlarının şeritler içerisine yerleştirilen kompozisyonlarında, ön düzlemdeki unsurlar arka düzlemdekilerden daha büyük tutularak, ağaçların rüzgardan eğilen yaprak ve dalları gerçekçi bir ifade biçimi ile ele alınmıştır. Resimlerde kullanılan renklerde de yine fon farklılaşmaları yaratılarak ışık-gölge unsurları uygulanmağa çalışılmış, aynı rengin tonlamaları ile gölgelik oluşturularak objelere boyut kazandırılmıştır. Mosul resimlerinde sanatçı ayrıca hayalinde kurguladığı peyzaj resimlerini çerçevelemekle, dönemin sıkça karşılaşılan tablo yanılması yöntemini (Okçuoğlu, 2000: 47) de, ender özelliklerden birisi olarak Mosul Mescidi duvarlarında aksettirmiştir.

¹¹ Osmanlıda XIX. yy.ın son çeyreğine kadar resimlerde oran dışılık, şaşırın bakış açıları, gölgesiz resim ve boyama teknikleri gibi minyatür dilini kullanan sanatçı yapıtları ile sık karşılaşılr. Çoğu ismi bilinmeyen sanatçıların yapıtlarında genelde naif ve şematik karakterin pek dışına çıkmamıştır. Örnekler için bkz.: (Renda, 1977: 137-170).



Resim 15: Gilehli Mescidi (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları), yıkılmadan önceki 1940'lı yılların sonlarına ait fotoğraf (Azerbaycan Mimarlık ve İnşaat Enstitüsü Arşivi)

Batılılaşma devri duvar resimlerinin döneme özgü bir diğer unsurları meyvelerdir. Türk sanatının tarih boyunca vazgeçilmez sahnelerinden birisi olarak Uygur devri fresklerine kadar uzanan meyve konulu resimler (Çoruhlu, 2006: 6-7), yendiğinde uğur kazanıldığına inanılan soyut karakterler olarak tasvir sanatında eski çağlardan beri kullanılmıştır (Gültekin, 2008: 11-12). Genel sembolizmde bolluk-bereket, türeyiş, doğuş, diriliş, hayat ağacı gibi anlamlar içeren meyvelerin bir kısmı, İslam sanatında cennet sembolü olarak kabul görmüş, Osmanlı döneminde ise yeni anlamlar kazanarak çeşitli sanat dallarında yaygınlaşmıştır¹². Dekoratif olmanın yanında, “cenneti mekan” eğretilmesine açık unsurlar içeren söz konusu motifler (Okçuoğlu, 2000, s. 31-38) çini, tablo, minyatür ve daha

¹² Cennet meyveleri sayılan nar, elma, üzüm, incir, hurma, zeytin gibi motifler, tasvir sanatında bazen tek, bazen de karışık şekilde aynı veya farklı cins meyvelerle bir arada betimlenmiştir. Tabakta sunu sahnelerinde yer aldıkları gibi, bezem hayat ağacı motifi de olabilen meyvelere Osmanlı'da XIV. yy.dan itibaren çeşitli sanat dalları ve özellikle dokuma sanatı ve mezar taşlarında sıkça yer verilmiştir. Nitekim mezar taşları üzerinde yer alan tabakta meyve motifleri, ölen kişinin cennete gideceği şeklinde anlamlar içermenin yanı sıra, meyve ağacının çekirdeğindeki gizli hikmete vurgu yapılarak, tohum, öz olarak diriliş simgesi olup, yine ata kültürünün devamı olan meyve sunma geleneği ile yaşatılmıştır. Meyve ve çiçeklerden oluşan natüralist tablolar Osmanlı sanatçılarının konu dünyasına da girmiş ve 1685 tarihli Gazneli Mahmut tablosundan kısa bir süre sonra vazoda çiçek ve meyve konulu resimler, yeni süsleme tarzı olarak yayılacak olan duvar resimlerinde yerini almıştır. Bkz.: (Çoruhlu, 1998: 122-123; Arık, 1988: 11; Çağlıtütüncügil, 2013: 62-63).

öncesi eski Türk betimlemelerinde (fresk, kazıma vs.) bulabileceğimiz biçimlenmeleri ile toplumun dinsel ve kültürel yapısını da temsil etmektedirler. Nitekim Türklere yabancı olmayan meyve/çiçek sunma sahneleri, Osmanlı toplumunun da yaşam tarzında yer edinmiş (Çalışır, 2008: 70) ve konu olduğu sanat yapıtlarında, özellikle III. Ahmet döneminde yaygınlaşmasıyla, Yemiş/Meyve Odası dekorasyonundaki semantizminin Lale devri eğlencelerini çağrıştırır benzerliğine dikkat çekilmiştir (Arel, 1975: 42). Bu dönem başkent İstanbul'un su yapıları ve saray dairelerinin mimari süslemesine hakim olan cennet bahçeli dekorasyon¹³, Azerbaycan hanlıkları döneminin de önce saraylar ve bunlara özenen seçkin sınıf evlerinde uygulanmıştır. Burada daha çalışmanın başında bahsetmiş olduğumuz imparatorluk sınırlarını aşan geniş coğrafyada görebileceğimiz Osmanlı özeni/etkisi kuşkusuz yadsınamaz. Ancak bununla birlikte, aynı dönem ülke dahilinde hakimiyet sağlayan Nadir Şah Avşar'ın, Hindistan dönüşü sonrası örnekleri görülen (Ağayeva, 2010: 96-97) ve Kaçar döneminin sivil yapılarında hızla yayılma alanı bularak ülke hanlıkları döneminin de mimari bezemesini etkisi altına alan bir akımın da buradaki rolünün göz ardı edilmemesi gerekir¹⁴.

Şeki Han Sarayı ve Şekihanovlar Evinin niş sıralı-çinihaneli (Saner, 1999: 37) duvar yüzeylerinde çok başarılı örnekleri denenen meyve konulu resimlerden Han Sarayı, Türk sanatının erken evrelerinden itibaren zengin sembolizmi bilinen nar ağaçları ile süslenmiş iken¹⁵, Şekihanovlar Evi'ndeki kesilmiş meyveler, Anadolu ile paralellik sürdüren ünik yapıtlardandır¹⁶ (resim 16).

¹³ Söz konusu dönem Türk sanatına, "Türk Baroğu" ifadesiyle bir takım üsluplar ve unsurlar dahil edilirken, Hint-Moğol kaynaklı estetik biçimlenmeyle, hazirelerdeki cennet köşk eğretilmeli meyveli-yeşil bahçeler çoğalarak, Topkapı Sarayı (III. Ahmet Yemiş Odası 1705) sonrası, Dolmabahçe Saray Dairesi (1842-56), (Valide Sultan Kabul Odası) veya çeşme mimarisinde (III. Ahmet Çeşmesi 1728) yaygınlaşan meyve/çiçek dekorasyonu gibi, yeryüzü güzelliklerini cennetle özdeşleştiren sanatçı hayalindeki tasarımlarla, çeşitlilik sunan cennet tasvirlerine dönüşür. Genel bilgi için bkz.: (Ögel, 1999: 78; ve bşk.).

¹⁴ Örnekler için bkz.: (Kaynejad-Shirazi, 2011: 39,55,66-71; Azizov, 2010: 21-38; Azizov, 2013: 5).

¹⁵ Türk sanatında kadim köklere dayanan ve zengin ikonografik anlamlar içeren narın Han Sarayında dal-budakları kuşlar ve meyvelerle süslü ağaç betimlemeleri, Türk kültüründeki "Devlet ağacını" sembolize eden heraldik karakterini yansıtmaktadır. İslam öncesinden beri Türk sanatının süsleme programında geniş yer edinen nar motifinin ikonografisi hakkında ayrıca bkz.: (Cantay, 2008: 35; Çağlıttüncügil, 2013: 61-92; ve bşk.).

¹⁶ Anadolu'dan örnekler için bkz.: (Arık, 1988: 21,29,91,93; ve bşk.).



Resim 16: Şekihanovlar Evi Misafirhane (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları), pano resimlerinden ayrıntılar (restorasyon sonrası 2015)

Meyve resimleri ile tezyin edilen dini mimarının tek örneği durumundaki Mosul Mescidinde, Anadolu örneklerinden farklı olarak motiflerde iki farklı meyve türünün aynı dalda tasviri ile cennet imgeli konular ele alınmıştır (resim 8). Konulardaki benzerliği vazoda çiçek dekorasyonu ile da sürdüren yapıların dini mimariden bilinen örnekleri çalışmamıza konu Mosul Mescidi ve Kuba Mescidinden kısmen ulaşmıştır. Farklı tipte vazo ve kase benzeri saksılarla çeşit oluşturulan kompozisyonlarda, demet karanfiller, iri yapraklar, çok yapraklı bahar çiçekleri ve bazen de zambak çiçeğinin tek başına konu edildiği mahalli özelliklere yer verilirken, resimlerin yapımı kalemşi tekniğinde uygulanmıştır. Güdük Minare Mescidinde de aynı yöntem tercih edilirken, Kuba Mescidinin özellikle kubbe etekleri ve alt kısım duvar yüzeylerindeki motiflerde, kalıplama tekniği denenmiştir. Bu teknikle yapılan alçıdan kabartma iki yana doğru çekilmiş perde motifleri, yine Anadolu'nun çağdaş örneklerinde duvar resimlerine konu olan benzerliği sürdürmesi açısından önem arz etmektedir¹⁷.

¹⁷ XVIII. yy. itibariyle minyatürlerin yanı sıra, duvar resimlerine de konu edilen perde motifleri, aynı resim düzleminde olduğu halde tek ve ya her iki tarafa toplanmış görünümü ve bazen yalancı pencerelerle, içe doğru sürükleyici bir derinlik yanılmasıyla, dönemin yaygın modasını devam ettirirler (Okçuoğlu, 2000: 49).



Resim 17: Han Sarayı, Divanhane, resimlerden ayrıntı

Kalemişi teknikli duvar resmi bezeme anlayışını Anadolu kırsalında olduğu gibi, XX. yy.ın 30'lu yıllarına kadar sürdüren yapılardan Gütük Minare Mescidi, boyalı nakışlı ahşap tavan konstrüksiyonu ile de Anadolu Selçuklularının ahşap direkli cami geleneğini yerel ölçekte devam ettirmektedir. Çıtakari tavan dekorasyonunda Türk sivil mimarisini örnek alan tavan bezeme tekniğinin aynı zamanda daha erken tarihli Şeki Han Sarayı ve diğer sivil yapıların da tavan düzenlemesinde uygulanması, yine kültürel bütünlüğe işaret eden dikkat çekici örnekler arasındadır. Benzer özelliklerini bölgede Balaken Cuma Camisi (1867-77) ve Tala Camisinde (1901-1910) bulabileceğimiz plan tipi ve çatı kuruluşları bakımından da, Anadolu'da 18.yy.dan tipik şeklini almış olan kırma çatılı düz ahşap tavanlı ve bağdadi ahşap kubbe ile örtülü kuruluşun tekrarladığı gözlenmektedir.

Azerbaycan Hanlıklarının İmparatorluk ile olan siyasi ve kültürel ilişkileri (Talibova, 2005: 1) ve Osmanlının aynı dönem Batı ile olan bağlantılarından yeni tarz sanat anlayışı doğmuş ve döneme özgü stil içerisinde biçimlenen söz konusu sanat unsurları, geniş yelpazede uygulama alanı bulmuştur. Batı estetiğinin nesnelere mekan içinde yerleşiklik ve hacim kazandıran resimlerinde ince çizgiler, renk tonlamaları, ışık-gölge oyunları ve derinlik kaygısıyla üçüncü boyutun arandığı bir düzlem ifade edilmektedir. Bu bağlamda özellikle Mosul Mescidi duvar resimlerinin zenginlik ve çeşitliliği dikkat çekerken, mimari bezemenin döneme özgü yaygın özelliği olarak Barok kıvrımlı kartuşların, bilinen tek örnek olarak söz konusu yapı tezyininde tercihi de, bilhassa kaydedilmelidir (resim 5).

Tasvir sanatının Anadolu'da Batı etkili duvar resimlerinin konu dünyası, I. Abdülhamit döneminde daha da zenginleşerek (Tekinalp, 2007: 114), kimisi figürlerin de aralarında bulunduğu mimari tasvirler ve başkent (İstanbul) manzaraları veya yöresel kent tasvirleri ile çeşitlendi (Önge, 1968: 11; Arık, 1974: 6-7).

Dini mimaride rastlanmayan figürlü resimler, Azerbaycan Hanlıklarının anıtsal saray yapıları ve sivil mimarlık örneklerinde sevilerek uygulanmıştır. XIX. yy. sonlarına doğru Osmanlıda av sahneli, türlü kuşlar ve yırtıcı hayvanların konu edildiği resimlerde gemi manzaralı ve insan figürlü örneklere yer verilirken (Tekinalp, 2007: 114-115), Azerbaycan’ın özellikle anıtsal ve sivil mimarlık ürünlerinin mimari bezemelerinde, benzer konuların Kaçar dönemi etkili örnekleri görülmüştür¹⁸.

Hatta yine Batılılaşma devri Osmanlı dini mimarisinde XVIII. yy. sonları itibariyle halk sanatçıların konu dünyasına giren yapı tasvirli sembolik motiflerin (Renda, 1977: 125) bir dönem Azerbaycan’da da aynı geleneğe esaslanarak sürdürüldüğü, günümüzde tek örneğini Şeki’den tespit ettiğimiz Han Sarayı Divanhane’si ile Şekihanovlar Evi’nin Salonundaki panoresimlerinden anlaşılmaktadır (Resim 16-17)¹⁹.

Belirli bir kronoloji izleyebilmemize olanak tanıyan bu resimler, göstermiş oldukları bazı karakteristik belirtileri ve yansıttıkları toplumsal karakterin, aynı kültür kökenine dayanan ortaklığına işaret etmektedir. İstanbul kültürüne egemen, başkent üslubu ile şekil alan resimlerin Azerbaycan’da Kaçar etkileri ile eklektik ayrıntılar sunan biçimlenmeleri, dönemin sosyo-kültürel arka planı bağlamında bütünlük içerisinde evrimleşmiş süreç gösteren bağımsız kimlik kazanmıştır.

Ne var ki, tespit ettiğimiz resimler, Osmanlı Batılılaşma devri özelliklerini Azerbaycan dini mimarisinde yaşatan son örnekler olup, halihazır durumları ile neredeyse yok olmak üzeredirler²⁰.

¹⁸ Özellikle halk edebiyatından konulara yer verilen figürlü örneklerin Şekihanovlar Evi’nde, Nizami’nin “Yedi Güzel” ve “Ferhat ile Şirin” mesnevileri işlenmiştir. Mücadele sahnelerinin bazılarında Firdevsi’nin Şehnamesinden konular ele alınırken, İran’ın, Kaçar dönemi etkilerini kuvvetle hissettiren Şeki Han Sarayının soyut karakterli kompozisyonlarının da, önemli örnekler arasında kaydedilmesi gerekir. Benzer konuların işlendiği ve çoğu günümüze ulaşamayan diğer örnekler için bkz.: Erivan, Serdar Sarayı (1791), Bakü, Hüseyin Kulu Han Sarayı (XVIII. yy. sonu), Ordubat/Nahçıvan, Mir Kutsi Evi (XIX. yy.), Şuşa, Mihmandarov Evi (XIX. yy.), Şuşa, Safibeyov Evi (XIX. yy.), Kuba Hamamı (XIX. yy.), Nahçıvan Hamamı (XIX. yy.), Şamahı Hamamı (XIX. yy.) (Kerimov, vd, 1992: 197-198; Fatullaev, 1986: 194).

¹⁹ Başkente özenen halk sanatçıların Anadolu yapıtlarına konu ettikleri (Sultan Ahmet Camisi, Kız Kulesi, Ayasofya, Galata Kulesi, Topkapı Sarayı gibi) İstanbul simgesi eserlerin tespit ettiğimiz Azerbaycan örneğinde, Şeki Kalesi ve kalenin güney girişinde bugün mevcut olmayan minareli mescit resminin yanı sıra, Şekihanovlar Evi’nin Salonundaki örnekte, tam olarak belirlenemeyen kilise tasvirinin Osmanlıyla aynı dili kullanan sanatçının konu dünyasındaki kent sembolü Kiş Kilisesini canlandırmış olabileceği düşünülebilir. Bu konuda daha geniş bilgi için bkz.: (Okçuoğlu, 2000: 39, 77).

²⁰ Bugün sadece üç yapıdan kısmen ulaşmayı başaran duvar resimlerinin, dönemin modasına uyan yaygın bir gelenek olarak, bir zamanlar çok sayıda yapıyı süsledikleri muhtemeldir.



Resim 18: Zakatala, Aliabat Mescidi (1876), ayak üzerinde sembolik bir bölümü bırakılan kalemişi süslemeden ayrıntı (2014)

Ahşap işçilikli tavanı çökmüş durumdaki Guduk Minare Mescidinin ilk defa bir araştırmaya konu olan duvar resimleri, dışa taşıntılı mihrap yüzeyinde az bir kısmıyla ulaştığı gibi, Barok kartuşlu ve kimi cennet sembolü meyve tasvirli zengin unsurları saptanan Mosul Mescidi resimlerinin büyük çoğunluğu, zaman içerisinde karşılaştığı alelade onarımlarda sıvalar altında bırakılmıştır. Resimlerde yine bazı unsurlar (serviler) anlamını yitirerek program dışı alanlara sıradan bir motif olarak uygulanırken, 2012 yılında Zakatala çevre köylerini etkileyen deprem sonrası yapının duvarlarında oluşan derin çatlaklardan harime sızan yağmur suları ile zarar gören resimlerde, ayrıca nem kaynaklı boya kabartmaları da tahribata neden olmaktadır. Fiziksel bütününde çok sayıda yapısal deformasyonlar izlenebilen söz konusu yapılarla benzer özellikte çimento harçlı saygısız müdahaleye maruz bırakılan Kuba Mescidinin duvar resimleri ise iç mekanın kuralsız ve bilim dışı onarımlarıyla oldukça sık boyamadan asli durumunu yitirmiştir.

Nitekim, günümüze ulaşamayan Gilehli Mescidinin (XVIII. yy. sonu-XIX. yy. başları) yanı sıra, Mosul Mescidinin 2003 yılı sonrası sıvanan manzara resimleri ve yine Zakatala, Aliabat Mescidi'nin (1876) aynı tarih itibarıyla fayansla yenilenen kalemişi resimleri, daha yakın zamana kadar devam eden veya etmekte olan tahribatın, birçok yapıyı da etkilemiş olduğunu düşünmemize olanak tanımaktadır. Bkz.: (Çağlıtütüncügil, 2007:198-200; Resim 446, 455-460).

Koruma alanındaki yasal eksiklikten kaynaklı çok sayıda olumsuz yaklaşımlarla karşılaştıkları halihazır dönemde, bilinç geliştirecek kamuoyu oluşturulması ve birtakım yaptırımların uygulanması ile ülke tarihinin belirli bir dönemini yansıtan çok önemli belge niteliğindeki söz konusu yapıtlara verilen zararın bir nebze önüne geçilebilir. Ancak unutulmamalıdır ki, kültür varlıklarının kurtulması yolunda başarı, koruma ve onarım alanında uzman ekibin özgün nitelikte müdahalesi ve bu anlayış doğrultusunda süreklilik sağlayacak denetim mekanizmalarının geliştirilmesiyle sağlanabilir.

Kaynak Listesi

- Ağayeva, T. (2010), “Kacar Üsluplu Boyakarlıkta Mezmun, Renk, Form Halli”, *Tasviri Ve Dekoratif Sanat Meseleleri*, Sayı 2, Bakı: 95-99.
- Al-Jasser, L. (2002), “Suriye’de Erken Osmanlı Dönemine Ait Yapılarda Süsleme ve Bezemeler”, *Türkler Ansiklopedisi*, Ankara, C. XII: 295-312.
- Aliyev, N. (1998), *Azerbaycanın Derman Bitkileri ve Fizyoterapiya*, Bakı, Elm.
- Arel, A. (1975), *XVIII. Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Arık, A. (1974), “Camide Resim”, *Türkiyemiz*, İstanbul, Sayı XIV: 2-9.
- Arık, R. (1988), *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Azizov, A. (2010), *Azerbaycan’ın Kuzeybatı Bölgesinin Mimari Dokusu*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Azizov, A. (2013), “Sivil Mimarinin Azerbaycan Hanlıkları Devrinden Önemli Örneği: Şekihanovlar Evi (Mimari ve Resim Üslubu Üzerine Bazı Görüşler)”, *Sanatsal Göstergeler, V. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu (20-22 Nisan 2011)*, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Hazırlayanlar: Prof. Dr. K. Giray, Ankara Üniversitesi Basımevi: 1-16.
- Cantay, G. (2008), “Türk Süsleme Sanatında Meyve”, *Turkish Studies*, Volume 3/5, Fall: 32-64.
- Cimilli, C. (2004), “Osmanlıda Servi Motifinin İnançla Bağlantısı”, *Sanat ve İnanç 2*, İstanbul, MSGSÜ Yayınları: 225-236.
- Çağlıtütüncigil, E. (2007), *Azerbaycan’daki İslami Dönem Yapılarında Süsleme*, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İzmir.

- Çağlıtütüncügil, E. (2013), “Türk Süsleme Sanatında Nar: Form, Köken ve İkonografik Anlamı”, *TÜBAR-XXXIII*: 61-92.
- Çalışır, D. (2008), “Osmanlı Görsel Kültüründe Meyve Teması: Geleneksel Natürmort Resimleri Bağlamında Bir Değerlendirme”, *Turkish Studies*, Volume 3/5 Fall 2008: 65-86.
- Çoruhlu, Y. (1998), “Eyüp ve Çevresindeki Mezar Taşlarında Görülen Kase İçinde Meyve Tasvirlerinin Sembolizmi”, *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla II. Eyüpsultan Sempozyumu Tebliğleri*, İstanbul: 118-127.
- Çoruhlu, Y. (2006), “Meyve Sunma Sahnelerinin Anlamı”, *Meyve Kitabı*, İstanbul, Kitabevi: 3-19.
- Ersoy, A. (2004), “Geleneksel Süsleme Sanatlarında Kullanılan Bazı Çiçek Motiflerinin İslam İnancı ile İlgisi”, *Sanat ve İnanç 2*, İstanbul, MSGSÜ Yayınları: 245-249.
- Fatullaev, Sh. (1986), *Gradostroitelstvo i Arkhitektura Azerbaydjana XIX-nachala XX vek*, Leningrad, Stroyizdat Leningradskoye Otdeleniye.
- Gültekin, E. (2008), “Türklerde Bereket Sembolu Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi”, *Turkish Studies*, Volume 3/5 Fall: 9-31.
- Kerimov, K.-Efendiyev, R.-Rzayev, N.-Hebibov, N. (1992), *Azerbaycan İnceseneti*, Bakı, İşig Neşriyyatı.
- Kuban, D. (2002), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Memmedov, S. (1994), “Azerbaycan XVIII. Asrın Birinci Yarısında”, *Azerbaycan Tarihi (En Kadim Zamanlardan XX. Asra Kadar)*, Redaksiyon: Ziya Bünyadov-Yusif Yusifov, C.I, Bakı: 513-522.
- Okçuoğlu, T. (2000), *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Ögel, S. (1999), “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlıda Sanatında Taş Üzerinde Cennet İmgelerinden Örnekler”, *Sanat Tarihi Defterleri 3.*, İstanbul 1999, s. 72-88.
- Önge, Y. ((1968), “Anadolu Sanatında Cami Motifi”, *Önasya*, Ankara, Sayı 37, C.IV: 8-9.
- Renda, G. (1977), *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara.
- Renda, G. (1985), “Milli Saraylarımızın Resim Sanatı Açısından Önemi”, *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul, Yıldız Sarayı/Şale: 172-176.

- Saner, T. (1999), “Lale Devri Mimarlığında Hint Esinleri: Çinihane”, *Sanat Tarihi Defterleri VI*: 35-54.
- Talıbova, G., “Şeki Hanlığı ile Osmanlı Münasebetleri”, *Sovremennoye Yevroziystvo Tsentri Liva Gumileva v Azerbaydjane*, <http://www.gumilev-center.az/s-ki-xanligi-il-osmanli-munasib-tl-ri/>, (erişim Nisan 2015).
- Tekinalp, Ş. P. (2007), “Duvar Resimlerinde Köşk, Kasır ve Saraylar”, *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu (23-26 Kasım 2006)*, İstanbul, Dolmabahçe Sarayı Bildiriler, C. II: 113-131.
- Viktorovna, L. (2011), *Khanskiy Dvoretı Bakhchisaraya*, Moskva, Nauchno-İssledovatel'skiy Institut Teorii i İstorii Arkhitekturi i Gradostroitelstva Rossiyskoy Akademii Arkhitekturi i Stroitel'skikh Nauk.