

Cami Tasvirli Yapılara Kütahya'dan Bir Örnek: Koca Seyfullah Camisi

An Example from Kütahya to the Buildings Described in the Mosque: Big Seyfullah Mosque

Akın TERCANLI*

Öz

18. yüzyılın ikinci yarısında Topkapı Sarayı'nın duvarlarına daha önceleri Osmanlı resminde, yazmalarda ya da albümlerde görmeye alışık olduğumuz birtakım resimler çizilmeye başlanır. Çoğunlukla sanatçısı bilinmeyen bu resimlerde ana tema doğanın ya da bilinen bir mekânın tasviridir. Saraydaki ilk resimler, figürsüz manzara betimlemeleridir. I. Abdülhamid döneminde (1774-1789) ilk örnekleri görülen, kalem işi tekniğiyle Barok ya da Rokoko kartuşlar içinde yapılmış bu manzara resimlerine de "Duvar Resimleri" adı verilmektedir (Renda, 1977:9). 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı resim sanatının bir türü olan duvar resimleri, saray dışında da ilgi görmeye başlar. Anadolu'da duvar resimli yapıların özellikle Ege bölgesinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu yapılar, genellikle dış cephelerinde herhangi bir süslemesi olmayan, ahşap destekli "Köy Camileri"dir. Bu çalışmanın konusunu da Kütahya'nın Şaphane ilçesindeki "Koca Seyfullah Cami" içinde yer alan duvar resimleri oluşturmaktadır. Yapıdaki "cami" tasvirinin çağdaşları ve benzerleriyle olan ilişkisini ele alarak, betimlemenin kent silüetinin bir parçası olarak okunması ve değerlendirilmesi bu çalışmanın sonunda ulaşılmak istenen amaçların başında gelir.

Anahtar Kelimeler: Duvar Resimleri, Şaphane, Koca Seyfullah, Mimari Tasvir.

Abstract

In the second half of the 18th century, a number of pictures that we are used to seeing in the Ottoman pictures, manuscripts or albums started to be drawn on the walls of the Topkapı Palace. The main theme in these pictures whose artists are usually unknown is the description of the nature or a known place. The first pictures in the Palace are the description of the nature landscape. These landscape pictures whose first examples are seen in the Period of Abdülhamid (1774-1789) and which were hand-drawn in Baroque or Rococo cartridges, are named "Wall Pictures" (Renda, 1977: 9). In the second half of the 18th century, Wall Pictures, which are a type of Ottoman painting art, started to draw attention also outside of the Palace. It is seen that the structures with wall paintings in Anatolia center around in Aegean Region. These structures are predominantly wooden-supported "Village Mosques" which do not have any ornamentation outside. The topic of this study is the wall paintings in Big Seyfullah Mosque located in Şaphane county in Kütahya. The focal point of this study is that the representation should be read and evaluated as a part of the city's silhouette by handling the relationship between the representation of the "Mosque" and its contemporaries and the like.

Keywords: Wall Paintings, Şaphane, Big Seyfullah, Architectural Description.

Giriş

III. Ahmed (1703-1730) ve sadrazamı Nevşehirli Damad İbrahim Paşa'nın (1660-1730) saltanat yıllarını (1712-1730) kapsayan ve "Lâle Devri" (1718-1730) olarak adlandırılan dönem, Osmanlı sanatında batılılaşmanın başlangıcı olarak kabul edilir (Eyice, 2002: 284; Özcan, 2003: 81-84).¹ Bu zaman dilimi kimi araştırmacılar tarafından, "Osmanlı üst sınıfının Avrupa'nın varlığını kabul ettiği dönem" olarak da adlandırılmaktadır (Yenişehirlioğlu, 1993: 69). Avrupa devletleri ile kurulan diplomatik ilişkilerin şekli değişmiş ve 18. yüzyılda Batı'ya elçiler gönderilmiştir (Germaner, 2000: 116). Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi'nin 7 Ekim 1720-8 Ekim 1721 yılında Fransa'ya yaptığı gezi, batıya açılan ilk pencere olarak kabul edilmektedir (Akyavaş, 1993: 5-60).

Başta Fransa olmak üzere Avrupa devletleriyle kurulan siyasi ve ekonomik ilişkiler, imparatorluğun kültürel ortamını büyük ölçüde etkilemiştir. Önceleri Osmanlı saray çevresinde merakla izlenen Avrupa yaşantısı ve kültürü giderek saray dışında da ilgi görmeye

* Arş. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, İslâm Sanatları ve Tarihi Bölümü, İslâm Sanatları ve Dinî Müsikî Anabilim Dalı, akintercanli@kilis.edu.tr

¹ 18.-19. yüzyılda İstanbul'un kültür ve sanat hayatı hakkında bilgi veren yayınlardan bazıları şunlardır: Germaner, 1993: 69-74; 1996: 129-137; İnankur, 1993: 75-82.

başlamıştır (İrepoğlu, 1986: 56).² Günlük kullanım eşyasından, mutfak eşyasına, mimari dekorasyondan süsleme sanatına kadar birçok alanda Batı etkisi Osmanlı toplumunda yoğun olarak hissedilmeye başlamıştır (Arık, 1998: 424).

Resim sanatında da bu değişimin etkilerini görmek mümkündür. Lâle Devri'nde, dönemin ileri gelen devlet adamlarının yabancı resamlara kendi portrelerini yaptırdıkları söylenir. Böylece 18. yüzyıl boyunca ülkeye gelen Batılı sanatçıların, ülkede gelişecek yeni sanat beğenisine önemli katkısı olduğu ileri sürülebilir (Bağcı, vd., 2006: 226). Özellikle, 16. yüzyılın ortalarından beri var olan kıyafet albümlerinin, bu dönemde yoğunlaştığı dikkat çeker. 18. yüzyılda, İstanbul'da bulunan birçok Avrupalı diplomatın yanında gelen ressamın Osmanlı toplumunu yakından tanımak amacıyla farklı etnik ve meslek grubundaki insanların kıyafetlerinin yer aldığı kıyafet albümleri hazırladıkları ifade edilmektedir. Bu albümlerde İstanbul'un çeşitli semtlerinin tasvirleri de bulunur. 18. yüzyılda, Boğaziçi ve çevresini çokça resmettiklerinden dolayı "Boğaziçi Ressamları" olarak tanınmış bir sanatçı topluluğu vardır. Bu sanatçılardan Jean Baptiste Vanmour (1671-1757), 17. yüzyılda da Fransız elçisinin himayesinde İstanbul'a gelmiş ve uzun süre kalmıştır. Bu ressamın eserlerinde İstanbul manzaraları geniş yer tutmaktadır (Boppe, 1998: 14), (Resim 1).

17. yüzyıl sonlarına kadar Osmanlı yapılarının iç mekânlarında genellikle kalem işi tekniğiyle³ yapılmış, bitkisel ve geometrik süslemelerin yer aldığı bilinmektedir. 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren bu süsleme programının da değiştiği görülmektedir. Kalem işi tekniğinde yapılan bitkisel ve geometrik süslemeler, yerini Barok ve Rokoko kartuşların içindeki manzara kompozisyonlarından oluşan resimlere bırakır (Bağcı, vd., 2006: 739-740). Bu anlamda ilk örneklerini 18. yüzyılın ikinci yarısında veren "Duvar Resmi" denilen bir resim türü oluşmaya başlar. Bu resimlerin genellikle duvar yüzeylerini yatay ve dikey şeritlere bölen, kare ya da dikdörtgen şekilli panoların içerisinde yer aldığı görülür. İstanbul ve Anadolu'daki duvar resimleri batıdaki gibi fresko tekniğiyle yapılmamış olup, yaş siva üzerine kalem işi tekniğiyle uygulanmıştır (Erzen, 1997: 488-489).

Topkapı Sarayı'nda tarihlenebilen en eski duvar resimleri Harem Dairesi'ne I. Abdülhamid döneminde (1774-1789) eklenmiş bölümlerde bulunur. Cevri Kalfa ya da Gözdeler Dairesi üst katındaki büyük odada duvarları kaplayan resimlerin birinde 1779 tarihinin bulunuşu bir grup resmin bu dönemde yapıldığını ortaya çıkarmıştır. Resimlerin hepsinde mimari çizimler çok başarılıdır. Tüm mimari ayrıntılarıyla verilmeye çalışılan yapıların duvarları griye, pencereleri ise kırmızı ya da koyu griye boyanmıştır. Odadaki resimler açık renkleriyle dikkat çeker. Odanın sekiliğindeki tavan pervazında görülen kartuşların içine yerleştirilmiş ufak manzara kompozisyonlarında da aynı teknikler uygulanmıştır. Yer yer dar cepheli, çok katlı, kuleli ve yabancı mimari öğeler taşıyan yapıların görüldüğü bu resimlerde sadece açık ve koyu kırmızı boya kullanılmıştır. Yalnız iki rengin kullanıldığı manzara resimlerine başka yerlerde de rastlanılacaktır. Bunlar I.

²Osmanlı elçileri ve raporları hakkında son zamanlarda yapılan çalışmalar diplomatik ve kültürel ilişkilerin yeniden okunması ve anlamlandırılması bakımından oldukça önemlidir. Bu bağlamda Yirmisekiz Çelebi Mehmed Efendi ile başlayan uluslararası diplomasi geleneğinin ürünleri olan elçi raporlarının, sadece bürokratik notlar nezdinde okunmaması gerektiği vurgulanır. Araştırmacılar, uluslararası ilişkiler ekseninden birincil elden okunması gereken bu kaynakları "Osmanlı Modernizasyonunu" belgeleyen kayıtlar olarak da görmektedirler. 18. yüzyıl Osmanlı elçileri, raporları ve bu raporların yönetici seçkinler tarafından yorumlanması hakkında daha detaylı bilgi için bkz (Faroghi, 2016: 64-72).

³Kalem işi: Bir mimari eserde cami, türbe, mescid, saray, kasır, köşk, yalı gibi yapıların kubbelerini, tavanlarını ve iç duvarlarını siva, ahşap, bez, taş, deri gibi elemanlar üzerine renkli boyalar, kabartma ve bazen de altın varak kullanılarak ince uzun kıllı kalem tabir edilen fırçalarla yapılan süsleme sanatına denir. Bu tür işleri yapan sanatçılara da "kalemkâr" adı verilir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz (Pakalın, 1983: 145).

Abdülhamid ve III. Selim dönemlerinde (1789-1807) yaygınlaşacak olan duvar süsleme türünü oluşturmaktadır (Renda, 1977: 83).

18. yüzyılın ikinci yarısında bir resim türü olarak İstanbul'da başlayan ve yaygınlaşan duvar resimlerinin, kısa zamanda Anadolu ve Rumeli'de de benimsendiği görülür (Renda, 1977: 84).

III. Selim döneminde duvar resimlerinin Anadolu'ya yayılmasında bu dönemde güç kazanan ve Sened-i İttifak (24 Eylül 1808) ile resmi bir kurum haline gelen "âyanların" payı büyük olmuştur. Bu varlıklı ailelerin, buldukları bölgede önemli imar faaliyetlerine giriştikleri de anlaşılmaktadır. Özellikle 18. yüzyılın ikinci yarısında âyanların yaptırdığı eserlerde bu durum daha da açık görülür (Renda, 2002: 269).

Yozgat'ta Çapanoğulları'nın, Manisa bölgesinde Yeğenoğulları'nın, Aydın ve çevresinde ise Cihanoğulları'nın⁴ yaptırdığı duvar resimli yapılardaki tasvirler, başkentte başlayan resim türünün Anadolu'daki dağılımını ve yayılımını göstermesi açısından da ayrı bir öneme sahiptir.

İstanbul'dan Anadolu'ya doğru yayılan duvar resimli yapıların cami, türbe, konak, ev ve şadırvan gibi birbirinden farklı yapılarda genellikle iç mekân süslemesi olarak yer aldığı görülür. Cami, kâbe, cennet-cehennem, ikonografik öğeler (keşkül, teber ve tesbih) ve şehir manzaraları bu resim türünde işlenen konuların başında yer alan temalardır. Çoğunlukla sanatçısı bilinmeyen bu tasvir geleneğinin 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürdürüldüğü anlaşılmaktadır.

Yapının Tanıtımı

Koca Seyfullah Cami Kütahya'nın 120 km. uzağındaki "Şaphane" ilçesinin merkezinde yer alır. İç mekânda yer alan kalem işi süslemeleri yapan sanatçı/sanatçılara ait herhangi bir bilgiye ulaşamadığımız yapının 1310/1892 yılında inşa edilmiş⁵ olduğu tahmin edilmektedir (İnce, 2011: 266), (Resim 2). Binanın adını aldığı Seyfullah Ağa'nın, ilk camiye tamir ettiren ya da yerine yenisini yaptıran kişi olduğu düşünülmektedir (İnce, 2011: 266).

Koca Seyfullah Cami, 1970 yılındaki Gediz depreminden etkilenen yapılar arasındadır.⁶ Yapının zemininde sarsıntıdan dolayı birtakım bozulmalar yaşanmıştır. Zemindeki bu sorun günümüzde demir desteklerle sağlamlaştırılmak suretiyle giderilmiştir (İnce, 2011: 266). Zaman içerisinde caminin mimari yapılanmasında değişikliklerin yapıldığı anlaşılmaktadır. Cami, engebeli ve meyilli bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Binanın bulunduğu arsa, kuzey tarafından sınırlanılarak bu alana düzgün olmayan dikdörtgen planlı kapalı bir son cemaat yeri inşa edilmiştir. Alt kısımda dükkânlara yer verilmiştir. Kuzeyden güneye doğru devam eden alt kısımda yer alan düzlem, ahşap direklerle sağlamlaştırılmıştır. Destek için kullanılan bu ahşap direkler 1970 yılındaki deprem sonrasında betonarme

⁴18-19. yüzyılda hüküm süren âyan aileleri ve bu ailelerin yaptırdıkları eserler için bkz (Mert, 1980: 21-25; Arık, 1974: 4-7; 1976: 24-29; 1988: 10; Şener, 2014: 715-738; Arel, 1987: 43-76; 1993: 184-221).

⁵Kasım İnce, kible tarafındaki taşıyıcılardan ortadakinin kuzey yüzünde 1114/1702 tarihli mermer bir kitabe bulunduğunu ancak kitabede geçen isimle yapının adının örtüşmediğini belirtir. Arşiv kayıtlarında da 02.12.1223/19 Ocak 1809 tarihli Seyfullah Ağa (Seyfullah Çelebi) Cami isimli bir belgenin olduğunu "1809" tarihinin de camideki özellikle süsleme üslubuyla örtüşmeyeceğini ifade eder. Yapının üslubunun; doğu girişi ve mihrap nişinin üst kısımlarındaki panolarda yer alan hat örnekleriyle örtüştüğünü bu nedenle yapının 1892 tarihinde yapılmış olmasının kuvvetli bir ihtimal olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz (İnce, 2011: 266).

⁶28 Mart 1970 yılında, Kütahya'nın Gediz ilçesinde 7.2 şiddetinde bir deprem meydana gelmiştir. Arşiv kayıtlarına "Gediz Depremi" olarak geçen bu felakette binlerce kişi ölmüş, yaralanmış Kütahya ve çevresindeki pek çok yapı yıkılmış ya da büyük oranda hasar görmüştür. Gediz depremi hakkında bilgi için bkz. www.eskigediz.bel.tr

malzeme ile kuşatılarak sağlamlaştırma yapılmıştır (İnce, 2011: 266). Mimarideki yenilemenin yanında yapıdaki kalem işi süslemelerin zaman içerisinde yenilediği gösteren ibareler vardır. Harime girişin yukarıdaki bir panoda Arap harfleriyle “1973” tarihinin yer alması Gediz depreminden sonra süslemelerde de yenilemenin olduğunu düşündürmektedir (İnce, 2011: 266). Günümüze yakın son büyük değişiklik, Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 2005 yılında yaptırılmıştır (Resim 3).

Caminin harimi, kibleye paralel dikdörtgen bir plana sahiptir (İnce, 2011: 267). İçe kısımda serbest halde yerleştirilmiş çatıyı destekleyen dört kalın direğin ortasına, direklerin meydana getirdiği alandan daha küçük olmak üzere dışarıdan belirli olmayan yalancı bir kubbe de yerleştirilmiştir.

Son cemaat yerinden harime ulaşmayı sağlayan iki giriş bulunmaktadır. Minare girişine yakın olanı basit bir düzenlemeye sahip iken doğu girişine yakın olanı farklıdır. Burada yuvarlak kemerli bir geçiş alanı dikkatlerden kaçmaz. Geçişin yer aldığı kapının yüzeyinde ise kapıyı hareketlendiren birbirlerinden farklı büyüklükte dikdörtgenlere ayrılmış alanlar yer alır. Harime girildiğinde girişin sağ ve solundaki merdivenleriyle ahşap destekler üzerine oturan mahfil katı dikkat çeker. Burada harime doğru uzanan yarım daire şeklinde düzenlenmiş bir balkon da bulunur.

Harim, mihraba paralel bir şekilde düzenlenen çıtalarla düzenlenen farklı geometrik şekillerden meydana getirilmiş ahşap bir tavanla örtülmüştür. İbadet mekânında, dışarıdan belli olmayan dört kalın ayak üzerine oturan yalancı bir kubbe vardır. Günümüzde caminin üzeri kiremitle kaplanmıştır.

Cami, engebeli ve yüksek bir arazi üzerine inşa edilmiştir. Yapının iki tane girişi vardır. Bu girişlerden ilki kuzeybatı köşesinde minareye yakın alanda yer alan, düz lentolu ve iki ahşap kapı kanatlı olan kısımdır. Son cemaat yerinden harime ulaşmayı sağlayan ikinci giriş kuzeydoğu köşede yer alır (Resim 4). Yapının yüksek bir alana inşa edilmiş olması harime girişteki uygulamalarda da birtakım değişikliklerin yaşanmasına sebep olmuştur. Uzun merdivenlerin varlığı bu değişikliğin kanıtları arasındadır. Girişlerdeki bir diğer değişiklik de örtülerde yaşanmıştır. Kuzeybatıdaki girişin önünde batıya doğru uzanan dikdörtgen bir sundurmanın varlığı dikkat çekerken kuzeydoğudaki girişin önünde iki sütundan meydana getirilmiş bir alan görülür.

Doğu cephedeki girişin önünde yer alan yuvarlak taş kaideli ahşap direklerin başlıkları sade bir görünüme sahiptir. Bu alana hareketlilik kazandıran uygulama; ahşap direkleri birbirine bağlayan ahşap malzemelerin köşelerde iç bükey yapan ve volütlerle sonlanan kısımdır. Buradaki tavanın da çıtalarla hareketlendirilmiş olması dikkat çekicidir.

Caminin doğu ve batı cephesinde üçü altta biri üstte olmak üzere dört pencere açılmıştır. Mihrabın olduğu güney cepheye ise dört adet pencere açılmıştır. Doğudaki girişin üst kısmında yer alan pencerenin oval formu olduğu dikkate alındığında bu açıklıkların cephelere ışık ve hareket kazandırmak üzere açıldığı anlaşılmaktadır.

Yapının beden duvarlarında taşla inşa edilmiş üzeri ise sıvayla kaplanmıştır. Taşın yanında camide ahşap malzeme de kullanılmıştır. Caminin alt kısmında yer alan ve kuzeyden-güneye doğru devam eden düzlemelerin olduğu alanlarda yalancı kubbenin desteklerinde ve harim duvarlarının arasında ahşap malzemenin kullanıldığı anlaşılmaktadır.⁷

⁷Harimin güney, doğu ve batı duvarlarının ahşap direklerin arası 0.20 cm., kalınlığında olup, çam ağacı kabukları konularak üzerlerinin sıvanması suretiyle oluşturulduğunu Kasım İnce'den öğrenmekteyiz. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz (İnce, 2011: 266).

Camideki süslemeler; harim duvarları, ahşap tavan, kubbe içi, minber ve vaaz kürsüsünde yoğunlaşmıştır. İç kısımdaki bu süslemeleri tekniklerine göre şu başlıklar altında inceleyebiliriz:

Ahşap Süslemeler

Çıtalarla düzenlenen ahşap tavadaki geometrik yüzeylerin içleri farklı renklere boyanarak tavana hareketlilik kazandırılmıştır. Sarı, siyah, mavi ve kiremit kırmızı rengin yoğun olarak kullanıldığı tavanda yıldız ve kare şeklinde motiflerden oluşan süslemeler tüm yüzeye yayılmıştır. Özellikle mihrap önündeki alanda iç içe geçmiş sekiz kollu yıldız motifinden oluşan göbek dikkatlerden kaçmaz.

Mihrabın batısında yer alan minber pencere ile duvara gömülmüş bir direk arasında kalmıştır. Duvara yaslandığı köşk kısmının altındaki bölüm iki ahşap ayakla seki üzerinde yer alır. Süpürgeliğin üstündeki yan aynalık kısmının üzerinde altıgenlerin ağırlıkta olduğu geometrik süslemeler bulunur. Sekizgen kasnak halinde düzenlenen külah kısmı piramidaldir.

Döneminden olduğu düşünülen (İnce, 2011: 270) ahşap kürsü, yalancı kubbeyi taşıyan ayaklardan güneydoğu köşesindekinin yüzeyine raptedilmiştir. Zeminden yukarıya doğru beş köşeli olacak şekilde genişleyen kaidenin korkulukları da aynı formda sonlanmıştır. Korkulukların dikdörtgen formlu yüzeylerinde oyma tekniğinde yapılmış bitkisel bezemeler yer alır. Lale ve vazodan çıkan kıvrık dal şeklindeki bezemelerden sadece kuzeye bakan kısım sağlam olarak günümüze ulaşmıştır.

Harimde Görülen Kalem İşi Süslemeler

Sıva üzerine yapılan kalem işi süslemeler; harim duvarları ve yalancı kubbe içinde yoğunlaşmıştır. Doğu, batı ve güney duvarları birbirlerinden farklı boyutlardaki panolara ayrılmış ve süslemeler bu panoların içerisine yapılmıştır (Resim 5).

Doğu duvarı, üçgen motiflerinden meydana getirilmiş bir şerit ile farklı büyüklükte panolara ayrılmıştır. Güney duvarı ile doğu duvarının kesiştiği noktadaki ilk panoda⁸ madalyon içerisinde “Osman” yazısı okunur. Bu yazının hemen altında yeşile boyanan ve havada asılı duran kayık şeklindeki bir nesne nesnenin üzerinde de kulplu vazunun içinden çıkan natüralist süsleme kompozisyonu yer alır. Bu süslemenin yanında pencere bulunur. Pencerenin tepe noktasında yeşil ve kahverengi tonlarından meydana getirilmiş Barok karakterli bezeme dikkat çeker. Duvara gömülü geniş ayağın sınırladığı ikinci panonun bulunduğu alan ilk panoya göre daha geniş tutulmuştur. Madalyon içerisindeki “Ali” yazısı ilk dikkat çeken unsurdur. Bu yazının altında da “Kelime-i Tevhit” yazısı okunur. Panonun zeminine yeşil tonlarından bir arazi oluşturulmuştur. Zeminin güney köşesine doğru bitki topluluğu yerleştirilmiştir. Bu bitkilerin arasında ise portakal ağacı olduğu düşünülen bir ağaç yer alır. “Hasan” yazısının okunduğu panodaki süsleme unsurları burada da kendini tekrar eder. Yeşil zemin üzerindeki diğerinden daha büyük portakal ağacı alanın tam ortasına konulmuştur. Barok karakterli yeşil ve kahverengiye boyanan kıvrım dallı süslemelerin yer aldığı alanın solunda dördüncü pano vardır. Madalyon içerisindeki “Hüseyin” yazısının hemen altında boşlukta duran ve yeşile boyanan kayık benzeri nesnenin üstündeki natüralist süsleme kompozisyonu bulunur. Benzerlerinden büyük tutulan bu panonun zeminine de tıpkı diğerlerinde olduğu gibi yeşil tonlarında bir üzüm bağı yerleştirilmiştir. Karşısındakine simetrik olarak yerleştirilmiş büyük ayaklı saat tasviri de panonun kuzeyinde yer alır.

Batı duvarındaki süslemeler geneli itibarıyla doğu duvarındakilere benzemektedir. Hareme doğrudan girişi sağlayan batıdaki kapının sağında kalan duvar yüzeyi duvara gömülü direkler ve pencerelerin sınırladığı panolara bölünmüştür. Bölünen bu alanlar dama

⁸Panolarda numaralandırma güneyden-kuzeye doğrudur.

motifli şeritlerle de dört yönden çerçeve içine alınmıştır. Madalyon içerisindeki “Ya Hazret-i Bilâl-i Habeşî” yazısının okunduğu ilk panoda⁹ karşındakine simetrik olarak yerleştirilmiş bir saat tasviri yer alır. Saatin güneye doğru bakan yönüne de bir ağaç ve yeşil tonlarının kullanıldığı bir arazi parçası yerleştirilmiştir. Barok karakterli yeşil ve kahverengi tonlarına boyanan kıvrım dallı süslemelerin yer aldığı alanın solundaki ikinci pano ilkinde nazaran daha geniş ve büyük tutulmuştur. Panoda madalyon içerisindeki “İsrafil” yazısı ile bu yazının altındaki “Kelime-i Tevhit” yazısı dikkat çeker. Yazıların altında kalan kısımda bir doğa betimlemesinin yapıldığı söylenebilir. Yeşil rengin egemen olduğu bir arazi üzerinde birbirlerine karşılıklı gelecek şekilde yerleştirilmiş iki ağaç dikkat çeker. Ağaçların arasındaki boşlukta havada üzerine bir bıçağın saplandığı havada asılı duran bir dilim karpuz resmedilmiştir. Yarısı duvara gömülmüş direk ile pencere arasında kalan diğer panoda madalyon içinde “Mikail” yazısı okunur. Boşlukta duran ayaklı ve çift kulplu bir vazo ve bu vazunun içinden çıkan çiçekler panonun orta noktasına denk gelecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu süslemenin altında yeşil tonlarından meydana getirilmiş bir arazi görülür. Dört büyük meleklerden “Cebrail” isminin yer aldığı son panoda, natüralist süsleme kompozisyonu ile havada asılı duran bir karpuz resmedilmiştir.

Harimdeki süslemelerin en yoğun olduğu alan mihrap duvarıdır. Duvardaki bezemeler kuzey ve doğu duvarındakiler gibi yerleştirilmiştir. Benzer süsleme programının yer aldığı güney duvarda da ilk dikkati çeken madalyonlar içindeki yazılardır. Pencerenin solunda mihrabın ise sağında kalan panoda beyaz zemin üzerine sıralanmış yazı kuşakları görülür.¹⁰ Güney duvardaki ilk panoda¹¹ madalyon içinde “Azrail” ismi okunur. Bu yazının hemen altında boşlukta duran, ayaklı ve kulplu bir vazo ile vazunun içinden çıkan çiçek demetleri görülür. Minberin sağında kalan kısım ile “Azrail” yazısının solunda kalan alanda pencere açıklığı bulunur. Açıklığın üstünde mavi zemin üzerine dikdörtgen bir alan içine sığdırılarak yapılan bitkisel karakterli süslemeler görülür. Yarısı duvara gömülmüş desteğin solundaki ikinci panoda yuvarlak madalyon içindeki “Allah” yazısı dikkat çeker. Madalyonun altında dallarını iki yana açan ve kahverengi boyanan bir ağaç yer alır. Panonun solunda kalan alanda da pencere üstündeki Barok karakterli bitkisel süslemeler bulunur. Yuvarlak madalyon içerisinde “Muhammed” isminin okunduğu yarısı duvara gömülmüş direğin sağında kalan panoda yeşil zemin üzerinde yükselen bir ağaç yer alır. “Ebu Bekir” isminin okunduğu kare bir alan içinde Barok karakterli bitkisel süslemelerin yer aldığı alanın sağındaki panoda bir “cami” tasviri yer alır. Buradaki cami tasviri harimde yer alan tek mimari betimleme olması bakımından önemlidir.

Cami Tasviri

Mimari betimleme yeşile boyanmış bir tepe üzerinde yer almaktadır. Tepenin üzerinde tek sıra halinde ve aralıklı olarak yerleştirilmiş küçük ağaçlar görülür. Ağaçların gövdeleri siyaha tepe noktaları ise yeşile boyanmıştır. Betimlemede iki minareli dört şerefeli ve tek kubbeli bir cami tasvir edilmiştir. Tepenin tam orta noktasında yer alan yapıya detaylı bakıldığında dört bölmesi sütunlarla belirlenen sütunların ortasında ise bir kapı açıklığı bulunan bir mekân görülür. Mekânın üzeri dört kubbeyle kapatılmıştır. Buranın son cemaat yeri olması kuvvetli bir ihtimaldir. Son cemaat yerinin üzeri altı kubbe ile örtülmüştür. Kubbelere dörtünün üzerine mavi işaretler konulmuştur. Bu alanın üzerinde ise caminin ana gövdesinin yer aldığı bölüm görülür. Buradaki duvar yüzeyinde ikisi aynı büyüklükte ortadaki ise diğerlerinden daha geniş tutulmuş kemer formunda alanlar bulunur. Bu kemerli

⁹Panolarda numaralandırma kuzeyden-güneye doğrudur.

¹⁰Mihrap nişinin tepe noktasında “Maşallah”, bu yazının sağında “El Mehden Lâilâhe İllâllah Vahdehû Lâ Şerike Leh” Allah’tan başka ilâh yoktur. O, birdir ve tektir. Bu yazıların altında da Muhammed ve “Ya Fettah” ibaresi okunur.

¹¹Panolarda numaralandırma batıdan-doğuya doğrudur.

yüzeylerin içinde ortadakinde iki diğerlerinde ise bir tane pencere olduğunu düşündüğümüz açıklıklar yer alır. Küçük pencerelerin olduğu alanlar maviye boyanmıştır. Köşelerinde ağırlık kuleleri bulunan dilimli kubbenin oturduğu duvar yüzeyi ile kubbe arasında iki sıra halinde tanzim edilmiş silmelerin varlığı dikkat çekicidir. Kubbenin tepe noktasında ağırlık kulelerinden daha büyük tutulmuş soğanimsi bir kubbe ve onun da üzerinde alem yer alır. Mimari betimlemede kullanılan renklerde de bir uyum görülür. Son cemaat yeri olarak düşündüğümüz alan ile geniş tutulmuş duvar yüzeyinde ve büyük kemerde gri renk hâkimken; ağırlık kuleleri, kubbe ve alemlerde kiremit kırmızısı kullanılmıştır. Duvardaki sarı renge ise minarelerdeki şerefeler eşlik etmiştir (Resim 6-7)

Güney duvarı ile doğu duvarının kesiştiği noktadaki son panoda yuvarlak madalyon içinde “Ömer” ismi okunur. Yazının altındaki panonun zemininde yeşil arazi üzerine kondurulan ve gövdesi siyaha boyanan bir ağaç görülür.

Harime girişin karşısında yer alan mihrabın yuvarlak kemerli bir kavsarası vardır. Yarım daire formundaki sarıya boyanan nişin içinde iki yana doğru açılan ve püskülleri bulunan bir perde motifi yer alır. Perde motifinin ortasından zemine doğru bir kandil sarkıtılmıştır. Nişin sağına ve soluna birer tane sütunçe yerleştirilmiştir. Başlıkları olmayan ama tepe noktasında Barok karakterli “C” motifli süslemelerin yer aldığı sütunçelerin üstünde ise yukarıya doğru daralarak devam eden kıvrımlar kendini gösterir. Bezemelerin alt tarafında dikdörtgen bir alan meydana getirilerek mihrap ayeti¹² ile 1310/1892-1893 tarihi yazılmıştır. Dikdörtgen çerçevenin sütüne oturan kulplu bir vazunun üstünde mor zemin içinde “Maşallah” yazısı okunur. Bu yazının yer aldığı mihrap alınlığı diyebileceğimiz boşlukta kalan kısımlar yeşil zemin üzerinde Barok karakterli kıvrım dallarla bezenmiştir (Resim 8)

Harimdeki kalem işi süslemelerin en son görüldüğü yer dışarıdan belirli olmayan “yalancı kubbe” adı verilen alanın içinde yer alır. Kubbenin ortasına kırmızı fon üzerinde alt kollu bir yıldız motifi yer alır. Buradaki yıldız motifi bir daire içine yerleştirilmiştir. Yıldızın kollarının ucunda natüralist bezemeler bulunur. Natüralist süslemelerin görüldüğü kubbe içi altı bölüme ayrılmıştır. Ayrılan her bir alanın içi farklı renklere boyanmıştır. Bezemelerin ortasında kalan boşluklara birer kandil motifi eklenerek alana hareket kazandırılmıştır. Resim 9)

Harimdeki kalem işi süslemelerin olmadığı tek yer kuzey duvardır. Harime girişin sağ ve solundaki panolar içine birbirlerine karşılıklı gelecek şekilde yerleştirilmiş vavlar (9) duvarı hareketlendiren tek süsleme unsurudur. Duvarın geri kalan kısmında herhangi bir süsleme unsuruna rastlanmaz (Resim 10).

Karşılaştırma ve Değerlendirme

Bu çalışmaya konu olan cami tasviri başta olmak üzere duvar resimlerinde görülen ve herhangi bir doğal manzara ya da kent panoraması içinde yer almayan cami tasvirleri kendi içlerinde önemli bir grubu oluşturur. Daha öncede ifade edildiği gibi bu tasvirlerin cami içerisinde belirlenmiş net bir yeri yoktur. Koca Seyfullah Cami’ndeki tasvire benzeyen pek çok duvar resimli eser bulunmaktadır.

İncelediğimiz yapıdaki cami tasviri sıva üzerine boya ile yapılan, Osmanlı mimarisindeki yapıların genellikle iç mekânlarında yer alan ve bir tür bezeme tekniği olarak kabul edilen “kalem işi” tekniği ile yapılmıştır (Sözen ve Tanyeli, 2010: 155). Koca Seyfullah Cami’ndeki cami tasvirine teknik, konu, tarih ve süsleme özellikleri açısından benzeyen

¹² Küllema dehule aleyhâ Zekeriyal Mihrabe” (Al-i İmran: 37).

eserlerden bazıları şunlardır:¹³ Aydın Koçarlı Cincin Köyü Cihanoğlu Cami (1785) son cemaat yerinin batısında (Arel, 1993: 43-76), Baklan Boğaziçi Kasabası Cami (1774-1876) batı duvarında,¹⁴ Denizli Acıpayam Yazır Kasabası Cami doğu duvarında (Çakmak, 1991: 62), Denizli Akköy Belenardıç Kasabası Cami son cemaat yerinde (Çamak, 1994: 26), Afyon Sandıklı Ulu Cami kubbe eteğinde ve (Önge, 1968: 11), Manisa-Kula Emre Köyü Cami (1808-1821) güney duvarındaki cami tasviri.¹⁵

Bu eserlerde yer alan cami tasvirleri de tıpkı incelediğimiz yapıdaki cami tasviri gibi kalem işi tekniğinde yapılmıştır. Bir panonun içinde yer alan mimari betimlemelerden özellikle Denizli Acıpayam Yazır Cami ve Akköy Belenardıç Cami tasvirleri ayrı bir öneme sahiptir. Bu yapılarıdaki cami tasvirlerinin üzerinde Koca Seyfullah Cami tasvirinde olduğu gibi Osmanlıca bir yazı kuşağı ya da madalyon içerisinde (Ebubekir, Ömer, Osman ve Ali) halife isimleri yer alır.

Karşılaştırmaya konu olan eserlerdeki cami tasvirleri konu ve teknik açısından Seyfullah Cami'ndeki tasvire benzemektedir.

Seyfullah Cami'nde yer alan mimari tasvire çağdaşları arasında benzeyen en yakın örnek Denizli Akköy Belenardıç Kasabası Cami son cemaat yerindeki cami tasviridir. Belenardıç Cami'nde yer alan mimari tasvir incelediğimiz yapıda yer alan cami tasvirinde olduğu gibi iki minarelidir. Yapının genel kurgusu ve mimari düzenlemesi iki tasvir arasındaki yakınlığı ortaya koyan unsurlardır. Denizli'deki yapının üzerinde yer alan "Sultan Selim Cami" ismi bu yapının İstanbul'daki Yavuz Sultan Selim Cami (1522)'nin hayali çizimi olduğunu düşündürür. Çalışma konumuzda yer alan cami tasvirinin Belenardıç Cami'ndeki tasvire çok benzemesi, üzerinde her ne kadar "Sultan Selim Cami" ismi yazması bile betimlemenin İstanbul Yavuz Sultan Selim Cami'nin hayali tasviri olduğunu ortaya koyar.

Yapıdaki cami tasviri aynı zamanda kent silüetinin bir parçasıdır. Bu tarzdaki resimlerde betimlenen camiler kent kimliğinin ayrılmaz bir parçası olarak karşımıza çıkar. İstanbul manzarası bu türdeki resimlerde işlenen konuların başında gelir. Diğer cami tasvirlerinde olduğu gibi bu resimlerde de üslubun genellikle iki boyutlu olduğu gözlerden kaçmaz. Koca Seyfullah Cami'ndeki tasvire bu yönden benzeyen pek çok duvar resimli yapı bulunmaktadır. İstanbul Süleymaniye başta olmak üzere şehir manzarası içindeki İstanbul tasvirlerine: Birgi Çakır Ağa Konağı (19. yüzyılın ilk yarısı) kışlık odasında,¹⁶ Birgi Sandık Eminogulları Evi'nde (Kuyulu, 2011: 62-64), Arnavut Berat Bekârlar Cami (19. yüzyıl başı) batı duvarında (Arik, 1988: 122; Uçar, 2013: 1161-1184), Ürgüp Sucuoğlu Konağı'nın (1915) büyük odasında (Özbek, 2014: 219-220), Amasya Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami Şadırvanı kubbe içinde (1875), (Arik, 1975: 10), Amasya Sultan II. Bayezid Cami Şadırvanı kubbe eteğinde (19. yüzyıl sonu), (Arik, 1975: 10) ve Datça Reşadiye Mehmet Ali Konağı'nın başodasında (1791-1801) (Nemlioğlu, 2008: 48) rastlanır.

Bu örneklerde de görüldüğü gibi cami tasvirleri, duvar resimlerinde en sık işlenen mimari betimlemelerin başında yer almaktadır. Bu tasvirlerin, genellikle köy camileri adı verilen dış cephelerinde herhangi bir süsleme özelliği olmayan yapıların içlerinde bulunduğu görülür. Tasvirlerin genelinde Osmanlı resim sanatına 18. yüzyılın ilk yarısına egemen olan

¹³Ege bölgesindeki mimari tasvirli eserleri konu edinen çalışmalardan bazıları şunlardır: (Orhun, 2006: 233; Çağlıtütüncügil, 2012: 151; Yurtsal, 2009: 85; Kuyulu, 1996: 152-153; Beykal, 1996: 40-64; Tercanlı, 2015: 102-124; Daş, 1991: 1-12).

¹⁴Baklan Boğaziçi Kasabası Cami'ni konu alan yayınlar için bkz (Çakmak, 1991: 76-79; 1995: 529; Orhun, 1997: 73-74).

¹⁵Kula Cami üzerine yapılan çalışmalar için bkz (Atanur, 1993: 14-16; Bozer, 1987: 49-53).

¹⁶Çakırağa Konağı üzerine yapılan çalışmalardan bazıları şunlardır: (Kuyulu, 2011: 62-64; Eldem, 1970: 11-15).

üslubun ağır bastığı dikkat çeker. Bir başka ifadeyle tasvirler genellikle iki boyutludur. Cami tasvirlerinin cephelerinde, avlularında ve diğer mimari detaylarında zaman zaman perspektif ve ışık-gölge gibi farklı unsurların denendiği de görülür.

Kütahya’da incelediğimiz cami gibi tasvirli yapıların varlığı yapılan çalışmalarla ortaya konmuştur. Uysal’ın “Büyük bir çoğunluğu tamamen değişmiş” olarak gruplandığı yapıların içinde “Şeyh Dede Bali Cami”nin ismi de geçmektedir (Uysal, 1990: 47-63). İlk inşası 1421 yılında yapıldığı düşünülen bu yapının konumuz açısından asıl önemli kısmı içinde “tasvir” barındırıyor olmasıdır. Günümüze ulaşamayan bu yapıda, ağaçlar arasında bir cami tasvirinin yer aldığını Günsel Renda’dan öğrenmekteyiz.¹⁷

Duvar resimli camiler türbeler ve sivil yapıların içinde karşılaştığımız bu mimari tasvirlerin özellikle İzmir, Aydın, Manisa, Kütahya ve Denizli’deki yapılarda yer alan betimlemeleri Güney İtalya ve Akdeniz kültürünün süsleme konsepti içinde değerlendiren çalışmalar vardır. Bu bağlamda, İzmir ve çevresinin 18. yüzyıldaki mimari ortamı hakkında değerlendirmelerde bulunan Arel, Ege bölgesinde sıkça karşılaştığımız duvar resimlerindeki mimar tasvirlerin “Sakız Adası”ndan beslenen bir ekol tarafından bölgeye yayılmış olabileceğini söylemektedir.¹⁸

Kütahya’da ya da Tavşanlı ve çevresinde tasvirli yapıların yoğun bir şekilde yer aldığını ve bunların günümüze ulaşmadığını söylemek için yukarıdaki örneklerden daha fazlasına ihtiyaç olduğu açıktır. Bu ön kabulde birlikte Kütahya’nın Osmanlı çini merkezlerinden biri olması desen ve tasvir bilgisinin sanatçı/sanatçı grubu tarafından biliniyor olduğunu gösteren çalışmalar da vardır. Tarkan Okçuoğlu tarafından yayımlanan “Manzaralı Bir Kütahya Çinisi” isimli makalede bir çini üzerindeki manzara tasvirinin işleniş ele alınmaktadır (Okçuoğlu, 2003: 1-8). Bu durum ise dar bir zeminde de olsa manzaralı betimlemelerin 1731 yılında Kütahya’daki sanatçı/sanatçılar tarafından bulunduğunu ve farklı eserlere uygulandığını düşündürür.

Kütahya’nın merkezine uzak bir ilçede inşa edilmiş olan Koca Seyfullah Cami’nde ilk dikkati çeken unsur yapıda yoğun olarak kullanılan ahşap malzeme olmuştur. Ana iskelet ve duvarlarda ahşap malzemenin bu denli yoğun kullanılmasının Ege bölgesindeki yapılardan ziyade Karadeniz bölgesindekilerde görüldüğü ifade edilmektedir (Yavuz, 2009: 1-17).

¹⁷Renda, siyah-beyaz bu fotoğrafın Prof. Dr. Yılmaz Önge arşivine ait olduğunu belirtir. Fotoğraf caminin 1970 yılından yani kapsamlı onarımından daha önceye ait olduğu düşünülmektedir.

¹⁸18. yüzyıl İzmir ve çevresindeki mimari ortamı araştıran çalışmasında Arel’in verdiği bilgiler önemlidir. Yazar, 18 ve 19. yüzyılda inşa edilen İzmir ve çevresindeki yapıların şehir dokusuna ve bölge kültürüne göre şekil aldığı ifade eder. Özellikle yapıların iç kısımlarındaki bezemelerin çağdaşı olan, İstanbul yapılarından ayrı bir tarzda yapılmış olduğunu açıklar. Başkentte Fransız mimari ve süslemesine yakın uygulamalar dikkat çekerken İzmir ve çevresinde Akdeniz kültürü egemen olduğunu söyler. Özellikle Güney İtalya ve “Sakızlı” ustaların süsleme ve tasvir konusundaki baskın etkinliğinin bölgeye yayılmış olmasını dikkat çekici olarak vurgular. Bu görüşüne yazar, Ege bölgesindeki bazı yapılar ve eserler üzerindeki süslemeleri değerlendirerek açıklar. Erken tarihli bir örnek olarak, Aydın’daki 1756 Cihanoğlu Abdülaziz Efendi Cami’deki süslemeleri ele alır. Burada alçı mihrap etrafındaki süsleme ve tekniklerin “Sakız” üslubunun Batı Anadolu’daki öncüsü olarak kabul edilmesi gerektiği ifade edilir. Mimari tasvirlerin Güney İtalya bir başka ifadeyle geniş zeminde Sakız Adası’ndaki kültürel etkileşimin varlığını farklı materyaller üzerinden de açıklamaya devam eden Arel, mezar taşları ve levhalardaki “cami tasvirli” kompozisyonların varlığına dikkat çeker. Süslemedeki tekniksel özellikler yapının mimari detaylarındaki kule benzeri uygulamalar İzmir Çakaloğlu Hanı’nın önüne taşınan Gaffarzade Çeşmesi’ni süsleyen mermer levha üzerindeki 1805-1806 tasvirinde görülür. Bu levhalarda görülen mimari motif istifleri, basit perspektif uygulamaları ve tasvirlerle eşlik eden perdeler ve yumuşak kesim tekniği İzmir, Aydın ve Denizli şehirlerinde yer alan 1795-1840 tarihli erkek şahidelerin çoğunda görülür. Yazara göre şahidelerde ve levhalarda kullanılan mimari tasvir tekniği ve motifler Sakız Adası’ndan gelen taş ustaların ekolünden çıkmış ve buradan Anadolu’nun diğer bölgelerine yöresel özellikler eklenerek yeniden duvar resimlerinde yerini almıştır. Bu konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz (Arel, 1998: 9-32; 1991: 231-245).

Şaphane'nin ormanla iç içe olması binada kullanılan yoğun ahşabın açıklayıcı bir sebebi olarak görülmektedir (İnce, 2011: 271).

Harimdeki kalem işi süslemelere bakıldığında duvar resimlerini bilen ama ustalık noktasında yerel bir sanatçının çalışmış olabileceğini gösteren uygulamalar vardır. Panolardaki birbirini tekrar eden uygulamalar, panoların pencere tarafından bölünmesi, ağaç ve bitki tasvirlerindeki orantısızlıklar ve detaylardaki bozulmalar usta bir duvar resim sanatçısından ziyade yerel bir sanatçının çalıştığını gösteren uygulamalardan bazılarıdır.

Oran-orantı ve mimari perspektif açısından değerlendirilebilecek tek örnek cami tasviridir. Tasvirdeki duvar ile kubbeler arasındaki orantı bozukluğunun yanı sıra tek boyutlu olarak yapının ele alınması mimari tasvir bilgisini yansıtan somut uygulamalar olarak dikkat çeker.

Sonuç

Sonuç olarak, bir kenti oluşturan önemli yapıların kent kimliğinin parçası olarak görülmesi ve bu mimarilerin betimlenmesi Osmanlı resim sanatının sıkça işlediği konuların başında gelmiştir. Dini yapılar içindeki bu mimari betimlemelerin İstanbul'u, başkenti simgeleyen büyük programlı yapılar olması ise dikkat çekicidir. Bu bağlamda bu tasvirleri yapan sanatçı/sanatçılar bu camileri adeta “kent portresinin” en belirgin unsuru olarak görmüş olmalıdırlar. Sanatçı/sanatçılar duvar resimlerindeki bu tasvirleriyle bir bakıma “kenti yeniden inşa” etmişlerdir. Geniş halk kitlelerine ulaşmak amacıyla yapılmış cami tasvirleri dönemin popüler sanatsal ifade biçimleri olmuştur.¹⁹ Şaphane Cami'ndeki mimari betimleme hem dönemin sanatsal beğenilerini hem de yerel ölçekli sanatsal faaliyetlerin türünü belirlemesi açısından son derece önemlidir. Bu durum ise şöyle bir yorum yapılmasına olanak verir: Bir şehrin önemli yapılarını konu alan görsel betimlemelerin, farklı şehirlerde benzer bir şekilde karşımıza çıkması kent imgesinin Osmanlıların zihninde yarattığı ortak görsel dili gösterir.

Kaynakça

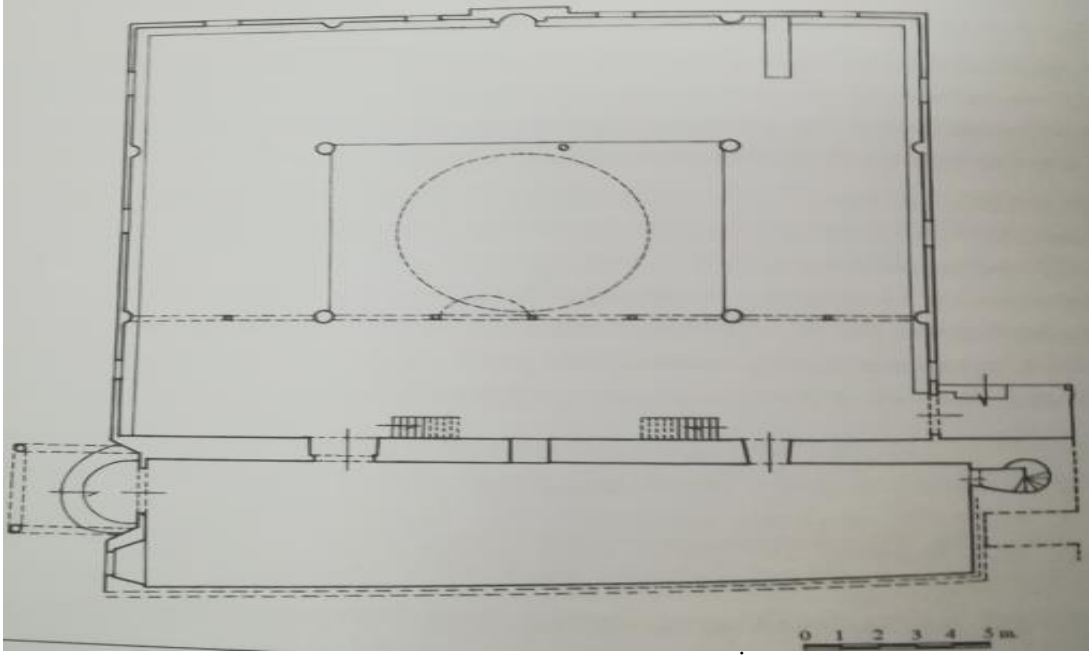
- Arel, A. (1987). “Cincin Köyü’nde Cihanoğullarına ait yapılar”. *Beşinci araştırma sonuçları toplantısı bildirileri*. Ankara.
- Arel, A. (1992). “Ege Bölgesi Ayânlık dönemi mimarisi: 1989 dönemi yüzey araştırmaları”. *Onuncu araştırma sonuçları toplantısı bildirileri*. Ankara.
- Arel, A. (1993). “Aydın ve yöresinde bir ayân ailesi ve mimarlık: Cihanoğulları”. *Osmanlı’dan Cumhuriyet’e problemler araştırmalar tartışmalar. Birinci uluslararası tarih kongresi bildirileri*. Ankara.
- Arel, A. (1998). “18. yüzyılda İzmir çevresinde mimari ortam”. *18. yüzyılda Osmanlı kültür ortamı sempozyum bildirileri*. İstanbul.
- Arık, R. (1974). Yozgat Çapanoğlu Cami. *Önasya*, 74, 8-11.
- Arık, R. (1975). Resimli Türk evlerinden iki örnek. *Sanat Dünyamız*, 4,12-19.
- Arık, R. (1975). Anadolu’da bir halk ressamı; Zileli Emin. *Türkiyemiz*, 16, 8-13.
- Arık, R. (1976). Yozgat’ta resimli bir cami ve bir ev. *Sanat Dünyamız*, 7, 24-29.
- Arık, R. (1988). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.
- Atanur, M. (1993). Kula Emre Köyü Cami süslemeleri. *Kültür ve Sanat*. 11, 14-16.
- Avcı, O. (2016). Yozgat Başçavuşoğlu Cami ve Süslemeleri Üzerine Düşünceler. *Osmanlı mirası araştırmaları dergisi*, 3(5), 49-70.
- Baloğlu, A., H. (2006). *Şeker Ahmet Paşa'nın sanatı ve sanatçı kişiliği*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Çanakkale: Çanakkale 18 Mart üniversitesi SBE.

¹⁹Dini mimaride yer alan sanatsal imgelerin zamanla geniş halk tabakalarına yayılan kolektif bir “imge” dünyasına dönüştüğünü belirten Umberto Eco’nun bu görüşlerini tartıştığı eseri için bkz (Eco, 2012: 39-41).

- Bağcı, S. Çağman, F. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları.
- Boppe, A. (1998). *XVIII. Yüzyıl Boğaziçi Ressamları*. Çeviren: Nevin Yücel Celbiş. İstanbul: Petra Turizm ve Ticaret yayıncılık.
- Bozer, R. (1987). Kula-Emre Köyü'nde resimli bir cami. *Türkiyemiz*, 53, 15-22.
- Çakmak, Ş. (1991). *Denizli ilindeki Türk anıtları (camiler)*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), İzmir: Ege üniversitesi SBE.
- Çakmak, Ş. (1995). Boğaziçi Kasabası Eski Cami (Baklan/Denizli). *Dokuzuncu milletlerarası Türk sanatları kongresi*. İstanbul.
- Çakmak, Ş. (1994). Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli). *Ege üniversitesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, 7, 19-26.
- Çağlıtütüncigil, E. (2012). Eski Mordoğan (İzmir) Köyü Cami süslemeleri. *Süleyman Demirel üniversitesi sosyal bilimler dergisi*, 25, 139-162.
- Daş, E. (1995). Dazkırı yakınlarında yayınlanmamış ahşap destekli iki köy camisi. *Dokuzuncu milletlerarası Türk sanatları kongresi*. İstanbul.
- Eco, U. (2012). *Günlük yaşamdan sanata*. Çeviren: Kemal Atakay. İstanbul: Can yayınları.
- Eldem, H., S. (1970). Çakırağa Konağı. *Türkiyemiz*, 1, 11-15.
- Erzen, J., N. (1997). Duvar resmi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. 1, 488-489. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi yayınları.
- Eyice, S. (1996). "19. yüzyılda İstanbul'da Batılı mimarlar, ressamalar, edebiyatçılar". 19. yüzyıl İstanbul'unda sanat ortamı. *Habibat ikiye hazırlık sempozyumu*, İstanbul.
- Faroghi, S. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu'nda yollara düşümler: zanaatkârlar, köylüler, tacirler, sığınmacılar, elçiler 16-18. Yüzyıllar*. Çeviren: Zülal Kılıç. İstanbul Kitap yayınevi.
- Germaner, S. (1993). "1850 sonrası Türk resminde kaynak ve konular". *Osman Hamdi Bey Sempozyumu*, İstanbul.
- Germaner, S. (1996). "Batı tarzı resmin İstanbul yaşamına katılımı ve yer aldığı ortamlar". 19. yüzyıl İstanbul'unda sanat ortamı. *Habibat ikiye hazırlık sempozyumu*, İstanbul.
- Germaner, S. (2000). "XIX. yüzyıl sanatından iki etkileşim örneği: Oryantalizm ve Türk resminde batılılaşma". *Sanatta etkileşim sempozyumu*, İstanbul.
- Hâfız, N. (1977). Prizren'de Sinan Paşa Camii. *Sanat Dünyamız*, 11, 19-21.
- İnankur, Z. (1993). "19. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul'a gelen batılı sanatçılar". *Osman Hamdi Bey sempozyumu*, İstanbul.
- İnce, K. (2011). "Koca Seyfullah Camii-Şaphane / Kütahya". *Anadolu kültürlerinde süreklilik ve değişim Dr. A. Mine Kadiroğlu'na armağan*, Ankara.
- İrepoğlu, G. (1986). Topkapı Sarayı Müzesi Hazine Kütüphanesi'ndeki batılı kaynaklar üzerine düşümler. *Topkapı Sarayı Müzesi Yıllığı*, 1, 56-72.
- Kuyulu, İnci (1994). Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir). *Vakıflar Dergisi*, S. 24, s. 147-158.
- Kuyulu, İ. (2011). Çakırağa Konağı. *Birgi tarihi, tarihi coğrafyası ve Türk dönemi anıtları*, (Hazırlayan: Rahmi Hüseyin Ünal. Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.
- Sint, E. İrepoğlu, G. (2003). *Lâle Devri'nin bir görgü tanığı Jean Babiliste Vanmour*. Çeviren: Reyhan Alp ve Sevin Okyay. İstanbul: Koçbank yayınları.
- Mert, Ö. (1980). *XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Çapanoğulları*. Ankara: Kültür Bakanlığı yayınları.
- Nemlioğlu, C. (2008). "Osmanlı mimari eserleri bezemelerinde Üsküdar Sancağı'dan görüntüler". *Altıncı Üsküdar sempozyumu*, İstanbul.
- Şener, K., D. (2014). Soma Hızır Bey (Çarşı) Cami duvar resimleri üzerine bir değerlendirme. *Turkish Studies*, 9 (10), 715-738.

-
- Okçuoğlu, T. (2003). Manzara Resimli Bir Kütahya Çinisi Üzerine Değerlendirme. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 16, 1-8.
- Orhun, B., F. (2007). “Kaybolan bir kültür değerimiz Çal Ortaköy “Saray Evi” duvar resmi süslemeleri”. *Uluslararası Denizli ve çevresi tarih ve kültür sempozyumu bildiriler*, İstanbul.
- Orhun, B., F. (1996). *Denizli ilinde 19. yüzyılda yapılan duvar resimli yapılar*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Denizli: Pamukkale üniversitesi SBE.
- Orhun, B., F. (1997). Baklan Boğaziçi Eski Cami. *Pamukkale üniversitesi. Eğitim fakültesi dergisi*, 2, 73-90.
- Önge, Y. (1968). Anadolu sanatında cami motifi. *Önasya*, 4 (38), 10-12.
- Özbek, Y. (2006). Duvar resimli bir Ürgüp evi: Sucuoğlu Konağı. *Journal of Turkish Studies*, 30 (2), 329-356.
- Özbek, Y. (2014). Kapadokya’da Osmanlı dönemi duvar resimlerinde kent tasvirleri. *Mediterranean Journal of Humanites*”, 4(1), 216-230.
- Özcan, A. (2003). Lâle Devri. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. 27, 81-84. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı yayınları.
- Pakalın, Z., M. (1993). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü. 1-2-3*, İstanbul.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma dönemi Türk resim sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi yayınları.
- Renda, G. (2002). Yenileşme döneminde kültür ve sanat. *Türkler Ansiklopedisi*. 15, 269-272. Ankara: Yeni Türkiye yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2010). *Sanat kavramları ve terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tercanlı, A. (2015). *Denizli camilerindeki mimari betimlemeler*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Denizli: Pamukkale üniversitesi SBE.
- Uçar, M. (2013). Berat Bekârlar Cami duvar resimleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(7), 1161-1184.
- Uysal, O., A. (1990). *Germiyanoğulları Beyliđinin Mimari Eserleri-I (Metin)*. (Yayınlanmış doktora tezi, Ankara: Ankara üniversitesi SBE.
- Yavuz, M. (2009). Doğu Karadeniz Köy camilerinde bezeme anlayışı. *Uluslararası sosyal araştırmalar dergisi*, 1-17.
- Yenişehirlioğlu, F. (1993). Sanatta Osmanlı imparatorluğu Fransa etkileşimi. *Osman Hamdi Bey sempozyumu*, İstanbul.
- Yurtsal, T. (2009). *Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara: Gazi üniversitesi SBE.
-

Şekiller



Şekil 1: Koca Seyfullah Cami planı (Kasım İnce'den).

Resimler



Resim 1: Jean Baptiste Vanmour, Sultan Ahmed Cami ve At Meydanı, 18. yüzyılın ilk yarısı, tuval üzerine yağlıboya, 61x84 cm. (www.rijksmuseum.nl).



Resim 2: Koca Seyfullah Cami taşıyıcıları.



Resim 3: Koca Seyfullah Cami, 2005 yılında yapılan restorasyondan görüntüler (Kütahya vakıflar bölge



Resim 4: Koca Seyfullah Cami Kuzeydoğudaki giriş.

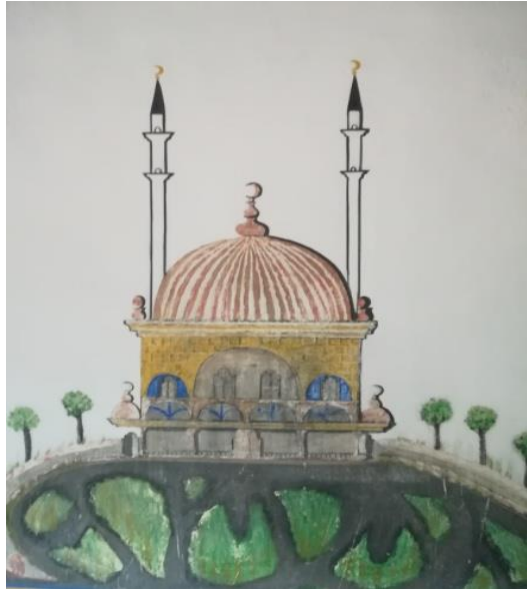
müdürlüğü arşivi'nden).



Resim 5: Koca Seyfullah Cami iç mekân süslemeleri.



Resim 6: Koca Seyfullah Cami, Güney duvarındaki "Ebu Bekir" yazısı ve cami tasviri.



Resim 7: Koca Seyfullah Cami Güney duvardaki cami tasviri detay.



Resim 8: Koca Seyfullah Cami mihrabı.



Resim 9: Koca Seyfullah Cami, harimde yer alan "Yalancı Kubbe" genel görünüm.



Resim 10: Koca Seyfullah Cami, Kuzey duvar genel görünüm.