

## Antalya Panagia Kilisesi'nin (Alaeddin Cami) Kalemîşi Süslemeleri<sup>1</sup>

### *Kalemîşi<sup>2</sup> Decorations of Antalya Panagia Church (aka Alaaddin Mosque)*

**Süreyya EROĞLU BİLGİN**

Süleyman Demirel Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü

[sureyyaeroglu@sdu.edu.tr](mailto:sureyyaeroglu@sdu.edu.tr)

ORCID Numarası|ORCID Numbers: 0000-0003-1430-1210

**Seda ÖZDEMİR**

[seda\\_ozdemir@hotmail.com](mailto:seda_ozdemir@hotmail.com)

ORCID Numarası|ORCID Numbers: 0000-0002-2724-0843

#### Öz

Osmanlı Dönemi'nde inşa edilmiş kilise ve manastırlar, Kurtuluş Savaşı sonrasındaki mübadelenin ardından işlevsiz kalmıştır. Bu kiliselerden biri olan Antalya Panagia Kilisesi, Cumhuriyet döneminde S.F. Erten'in girişimiyle Antalya Müzesi olarak kullanılmıştır. 1937 yılına kadar müze olarak kullanılan yapı, sonrasında bir süre müze deposu olarak işlevini sürdürmeye devam etmiştir. 1940'lı yıllarda ise Halkevi tarafından Batı müziği konser salonu olarak işlevlendirilmiştir. 1950'lerin başında minber ve mihrap eklenerek camiye dönüştürülen yapıya, 1962 yılında minare ilave edilmiştir. Kilisenin özgün süsleme programı, camiye dönüştürüldükten sonra da muhafaza edilmiştir. Yapının sıva üzerine kalemîşi süslemeleri, 19. yüzyıl Batılılaşma etkisinde ortaya çıkan Osmanlı süsleme üslubunu yansıtmaktadır. Tonozlar ve kubbede yoğunlaşan kalemîşi tekniğinde yapılmış olan süslemelerde, kompozisyonların zenginliği dikkat çekmektedir. Bu çalışma kapsamında yapıda bulunan kalemîşi süslemeler üslup, teknik ve kompozisyon özellikleri bağlamında irdelenecektir.

**Anahtar Kelimeler:** 19. yy Kiliseleri, Antalya Alaeddin Camisi, Panagia Kilisesi, Kalemîşi, Süsleme

#### Abstract

Churches and monasteries built in the Ottoman period remained largely dysfunctional after the population exchange after the War of Independence. Antalya Panagia Church, one of these churches, was used as the Antalya Museum at the initiative of S.F. Erten during the Republican era. The building, which was used as a museum until 1937, continued to function as a museum depot for a while. In the 1940s, it was used as a Western music concert hall by the Community Center. In 1962, a minaret was added to the building, which was converted into a mosque with the addition of a minbar and mihrab in the early 1950s. The church's original decorations were preserved after it was converted into a mosque. The kalemîşi decorations of the building reflect the Ottoman style of decoration that emerged in the 19th century under the influence of Westernization. The richness of the composition draws attention in the ornaments made with the hand-drawn technique concentrated on the vaults and the dome. Within the scope of this study, the kalemîşi ornaments in the building will be examined in terms of style, technical and composition features.

**Keywords:** 19<sup>th</sup> Cent. Churches, Antalya, Alaeddin Mosque, Panagia Church, Kalemîşi, Ornament, Decoration, Ottoman, Republic, Museum

#### Giriş

Antalya, cazip coğrafi konumu nedeniyle tarih boyunca çeşitli uygarlıklara ev sahipliği yapmıştır. Kentte tarihsel süreç içinde oluşan ve çeşitlilikten beslenen kültürel birikim, toplumsal bellek vasıtasıyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Bu çeşitlilik gelenek görenek gibi somut olmayan kültür varlıklarına olduğu kadar, sanat ve mimari ürünlerine de yansımıştır. Bu ürünleri yaratan sanatçıların, imgelerin ve tekniklerin bir

<sup>1</sup> Bu makale, Süleyman Demirel Üniversitesi, BAP birimi tarafından desteklenmiş olan, 3148- 3335-YL1-12 numaralı "Antalya Camilerinde Süsleme Özellikleri" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

<sup>2</sup> Kalemîşi terimi tam karşılığı olmadığı için özgün haliyle kullanılmıştır.

## Antalya Panagia Kilisesi'nin (Alaeddin Cami) Kalemışı Süslemeleri

topluluktan diğerine, bir kültürden diğerine geçmesi; başat kültürlerin sanat banilerinin zevk ve istemleri 'sanatta etkileşim' olgusunun araçlarını açıklar niteliktedir.<sup>3</sup>

Pamphylia müslümanların eline geçtikten sonra<sup>4</sup> Attalia (Antalya) Hıristiyanlığın yegane merkezi olarak kalmıştır.<sup>5</sup> Kentte Müslüman halkın çoğalmasının ve Hıristiyan halkın giderek azalmasının sonucu olarak, camiye dönüştürülen ana kiliseye kıyasla daha küçük olan, günümüzde Alaeddin Cami olarak adlandırılan Panagia Kilisesi inşa edilmiştir.<sup>6</sup> S. F. Erten'in 1921-22 yılına ait kent planında Cumanın Cami,<sup>7</sup> "Korkut Cami" olarak, yakınında Seferoğlu Sokak'ta bulunan Alaeddin Cami ise "Panaya Kilisesi" olarak tanıtılmıştır. Bu da, büyük kilisenin Cumanın Cami adıyla camiye çevrildikten sonra, isim ve fonksiyonunun sonraki süreçte başka bir kilise tarafından üstlenildiğini göstermektedir.<sup>8</sup>

Panagia Kilisesi'nden bölge ve kentle ilgili araştırmaların çoğunda bahsedilmemektedir.<sup>9</sup> Danieloğlu'nun, 1850 yılında kaleme aldığı Pamphylia Seyahati notlarında saydığı Hıristiyanlara ait üç kilise arasında Panagia Kilisesi'nin adı geçmez.<sup>10</sup> Benzer şekilde kilise, Hans Rott'un 1908 tarihinde yayınlanan Pisidia, Pamphylia, Kapadokya ve Likya'nın çoğunlukla Hıristiyanlık dönemi eserlerini tanıtan kitabında da yer almaz. Rott'un Cûmanun Cami'ni detaylı olarak incelemesine rağmen hemen çaprazında bulunan ve geldiği tarihte muhtemelen kilise olarak kullanılan bu yapıdan bahsetmemesi dikkat çekmektedir.<sup>11</sup> Buna karşılık kilise, Rott ile aynı tarihlerde bölgeye gelen İtalyan araştırmacı Scarpa'nın çizdiği Antalya kent planında yer almaktadır.<sup>12</sup> Rudolf M. Reifstahl ise ilgili yayınında Panagia Kilisesi'nden Antalya Müzesi hakkında bilgi verdiği bölümde bahseder. Reifstahl, "öncesinde Panhagia'ya adanmış bir Yunan kilisesi olan yapı, şimdi Antalya Müzesi olarak kullanılmaktadır" bilgisini aktarırken, kilisenin ikonostatis bölümünün işçiliğine de dikkat çekmiştir.<sup>13</sup>

Günümüzde cami olarak kullanılan Kaleiçi Kılıçaslan Mahallesi'nde, Seferoğlu Sokak ile Zafer Sokağın kesiştiği köşede bulunan Panagia<sup>14</sup> Kilisesi'nin inşa tarihi, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 1955 tarihli tescil fişinde, kuzey kapısı üzerindeki tarih esas alınarak 1834 olarak verilmiştir.<sup>15</sup> VGM arşivinde bulunan yapı ile ilgili ilk belge, 1955 tarihli'dir. Bu belgede, yapının kuzeyde yer alan kapısının üzerinde 1834 tarihinin yazıldığı belirtilmektedir.<sup>16</sup> Ancak günümüzde yapıda, tarih konusunda bilgi verebilecek herhangi bir kitabe bulunmamaktadır. 1964 tarihli VGM eski eser fişinde yapı ile ilgili Güler Bilecen, "Kiliseden muhavveldir, Sultan Alaeddin tarafından camiye çevrilmiştir" ifadesini kullanmıştır.<sup>17</sup> 1979 yılında düzenlenen envanter kaydında ise yapı Bizans dönemine ait olarak tanımlanmıştır.<sup>18</sup> Şüphesiz arşiv kayıtları esas alınarak yapılan bazı yayınlarda,<sup>19</sup> Sultan Alaeddin tarafından, Rum Kilisesi olan Panaya (Panagia) Kilisesi'nin camiye dönüştürüldüğü yazmaktadır. Ancak eldeki mevcut verilerle kilisenin Alaeddin döneminde camiye

<sup>3</sup> Yenişehirlioğlu, 2014, 1

<sup>4</sup> Antalya Arşiv belgelerine göre II. Murad, 1427 yılında Antalya'yı fethettiği zaman burada yaşayanların din özgürlüğüne müdahale etmemiş, Büyük Kilise olarak bilinen Panhagia Kilisesi'nin vakıf mülklerini mevcut durumuyla Metropolit'e bırakmıştır. Güçlü, 2015, 6; Alkan, 2009, 96

<sup>5</sup> Ramsay, 1960, 470

<sup>6</sup> Kaymak, 2009, 135

<sup>7</sup> Cumanın Cami, çeşitli kaynaklarda atfedilen diğer isimlerinin yanı sıra Panhagia ya da Panaya adlarıyla da tanımlanmaktadır. Kaymak, 2009, 123,

<sup>8</sup> Kaymak, 2009, 135; Erten, 2007, 10-11

<sup>9</sup> Evliya Çelebi'nin dikkatini çekmediğine göre küçük bir yapı olmalı şeklinde ifadeler, Evliya Çelebi'nin camiye dönüştürülen iki kilise dışında kiliselerden bahsetmediği düşünüldüğünde gerçekçi bir yaklaşım sayılamaz. Evliya Çelebi, 2005, 147

<sup>10</sup> Danieloğlu, 2010, 141

<sup>11</sup> Rott, 1908, 31-45

<sup>12</sup> Asır Proje, Antalya Kaleiçi Sultan Alaeddin Camii Röleve - Restitüsyon Raporu Ankara 2007, s., 18-19

Vakıflar Bölge Müdürlüğü Belgeleri 1955 No.55, 1979 No.9

<sup>13</sup> Riefstahl, 1931, 51

<sup>14</sup> Yapının özgün adı olan "Panagia", birçok kaynakta "Panaya" olarak geçer. Panagia: Meryem'e verilen sıfatlardan biri olan, "kutsalların kutsalı" anlamındadır. Bu ifade tüm Ortodoks Hıristiyanlar tarafından benimsenip kullanılmıştır. Çünkü Meryem, Tanrı ile özgür irade sahibi insan arasındaki iş birliğinin en üstün örneğidir. "İşte Rabbin hizmetkârı, bu konuda, bana dediğin gibi olsun" (Luka 1:38) Daha fazla bilgi için bkz., T. Ware, The Orthodox Church, 1963, s. 263, Middlesex, England; J. B. Pettis, "Panagia" The Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity, (edited by: J.A. McGuckin), Volume I, A-M, 2011, West Sussex, England, s. 432.

<sup>15</sup> VGM, 23.08. 1955, belge no: 55, Kemal Turfan imzalı.

<sup>16</sup> VGM, 1955, 55

<sup>17</sup> VGM, 1964, 8

<sup>18</sup> VGM, 1979, 9

<sup>19</sup> Yıldız-Duran, 1999, 7

çevrilmiş olması mümkün görünmemektedir. Muhtemelen Eski Büyük Kilise (Panhagia Kilisesi), Cumanun Cami adıyla camiye dönüştürüldükten sonra hemen yakınına inşa edilen mütevazı kilise Panagia olarak adlandırılmış ve kaynaklarda belirtildiği üzere 1834 yılında yenilenmiştir. Danieloğlu'nun kitabında kullandığı “kiliselerin tamamı yeniden yapılmıştır” ifadesi de bu bilgiyi destekler niteliktedir.<sup>20</sup>

Osmanlı Dönemi'nde inşa edilen kilise ve manastırlar mübadelenin ardından işlevsiz kalmıştır.<sup>21</sup> Kimi kaderine terk edilmiş, kimine ise farklı işlevler kazandırılmıştır. Bu yapılardan biri olan Panagia Kilisesi'nin camiye dönüştürüldükten sonra Alaeddin Cami adını alması, muhtemelen Alaeddin Keykubad'ın Anadolu Türk mimarisi söz konusu olduğunda ilk akla gelen bani oluşuyla ilgili olmalıdır.<sup>22</sup>

I. Dünya savaşı sonrasında 12-18 Ekim 1922'de<sup>23</sup> Antalya Rumları kenti terketmeye başlayınca evlerin yanı sıra kiliselerde boş kalmıştır.<sup>24</sup> Antalya Müzesi'nin kurucusu Süleyman Fikri Erten, “*Tekeli Mehmet Paşa Cami'nin karşısında bulunan ufak ve metruk mescitte topladığım tarihi eserler ile Antalya Müzesi'nin ilk temel taşıyı kurdum*” dediği 1 Temmuz 1940 tarihli Antalya Müzesi'nin teşekkül tarihi raporunda “*Antalya Rumlarının tehciri üzerine boş kalan beş kiliseden Panaya Kilisesi'ni işgal ile Mescit'ten oraya naklettim, 1937 yılına kadar bu binada kalınmıştır*” şeklinde ifade etmiştir.<sup>25</sup> Böylece Cumhuriyet döneminde yapı, Antalya Müzesi olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1937 yılına kadar müze olarak kullanılan yapı, bir süre müze deposu olarak işlevini sürdürmüştür, 1940'lı yıllarda ise Halkevi tarafından Batı müziği konser salonu olarak kullanılmıştır.<sup>26</sup> 1955 yılına ait eski eser fişinde kullanılan, “*eskiden müze binası iken şimdi cami olarak kullanılmaktadır*” ifadesi, Panagia Kilisesi'nin 1950'lerin başında camiye dönüştürülmüş olduğunu gösterir.<sup>27</sup>

*Mimari Özellikler;* Yapı, doğu-batı ekseninden hafifçe kuzeydoğu -güneybatıya doğru kaydırılarak konumlanmıştır. Küçük bir avlu içinde yer alan yapının taş malzeme ile örülü beden duvarlarını kiremit kaplı çatı örtmektedir. Kuzey duvarının kesme taş olması, yapının daha önce sıvasız olduğunu düşündürmektedir. Diğer duvarlar ise ahşap hatıllı moloz taşla örülmüştür. Yapının içi doğu duvarında üç, batı duvarında dört, güney duvarında dokuz ve kuzey duvarında dokuz olmak üzere toplam yirmi beş pencereyle aydınlatılmıştır. Batı duvarında bulunan pencereler, yapı camiye dönüştürüldükten sonra kadınlar mahfili olarak kullanılan kısma denk geldiği için kapatılmıştır. Yapı camiye dönüştürüldükten sonra ibadet mekânının güneybatısına eklenen minare, taş malzeme ile yapılmıştır. VGM arşivinde bulunan belgelerde, minarenin inşa tarihi 1964 yılına ait eski eser fişinde 1962, 1979 yılına ait eski eser fişinde ise 1958 olarak kaydedilmiştir.<sup>28</sup> Kuzeybatı köşesindeki kare planlı çan kulesi, Kaleiçi'ndeki diğer kiliseler arasında günümüze gelen tek çan kulesidir. (Fig.1)

<sup>20</sup> Danieloğlu, 2010, 144

<sup>21</sup> Pekak, 2014, 885

<sup>22</sup> “*Anadolu'da birçok kentte ulu caminin adı aynı zamanda Alaeddin Cami'dir, bu camilerin çoğunun onunla ilgisi yoktur. Fakat O'nun şöhreti, Selçuklulardan kalma bütün eserlerin onun döneminden kalmış olabileceğini akla getiriyor. Bu yönü ile Alaeddin Keykubad'ın adı Türk halkı arasında yüzyıllardır en büyük imarçı olarak yaşamıştır*”. Bkz. Tuncer Baykara, Alaeddin Keykubad'ın İmar Faaliyetlerinde Antalya ve Alaiye'nin Yeri, *Antalya II. Selçuklu Semineri*, 26-27 Aralık 1987, Antalya 1988, s.8

<sup>23</sup> Dinç, 2017, 784

<sup>24</sup> Güçlü, 2015, 7

<sup>25</sup> Erten, 1940 Antalya Müzesi Arşivi

<sup>26</sup> Güçlü, 2015, 7

<sup>27</sup> VGM, 1855,55

<sup>28</sup> VGM arşiv belgelerinde minare ile ilgili iki farklı tarih yer almaktadır. Belgelerin birinde 1962 (belgenin düzenlendiği tarihten iki yıl önce yapıldığı bilgisine göre) diğerinde ise 1958 tarihi verilmektedir. VGM arşivi; Belge no: 1964/8, Haz. Güler Bilecen, Belge no:1979/9, Haz. N. Eren, S. Kor, M. Kırmızı

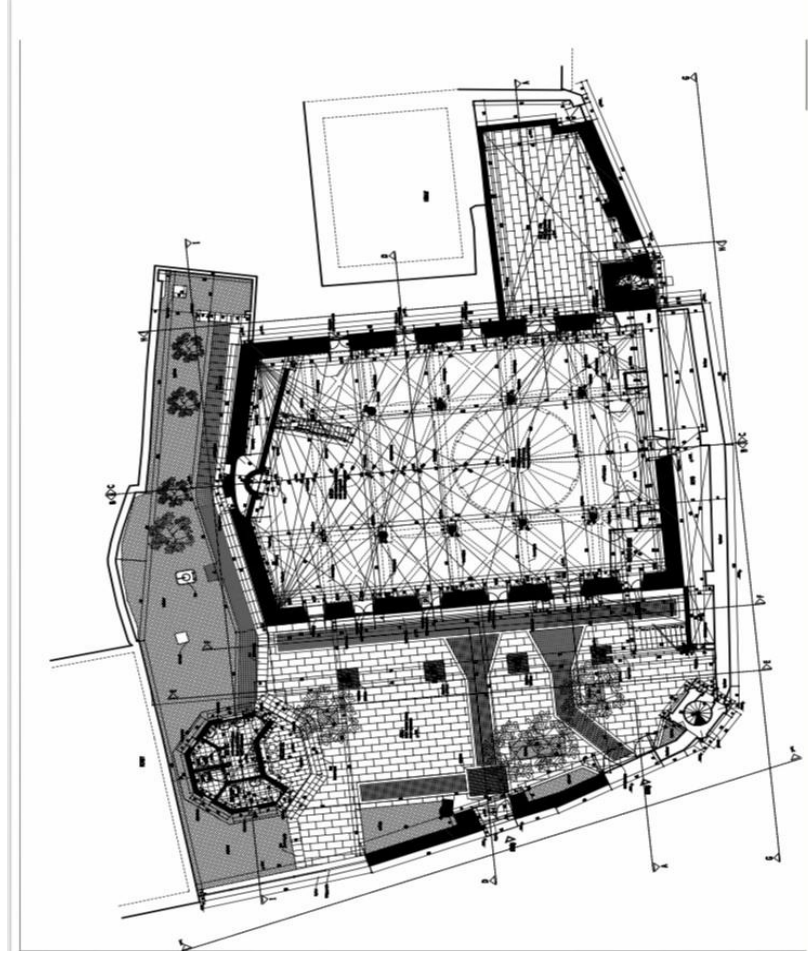


Fig. 1: Alaeddin Cami Planı (Vakıflar Genel Müdürlüğü)

Yapının kuzey cephesinde bulunan giriş kapısı, iki yandan burmalı sütuncelerle sınırlanmıştır. Ahşap iki kanatlı kapının orta aynasındaki oyma işçiliği dikkat çekicidir. Kuzey cephesindeki asıl giriş kapısının aksında, güney cephesine yapının ikinci giriş kapısı yerleştirilmiştir. Ayrıca kuzey duvarında apsise yakın köşede, yuvarlak kemerli üç basamakla çıkılan üçüncü kapı yer alır. Bu kapının papazın giriş çıkışı için yapıldığı düşünülmektedir.<sup>29</sup>

Anadolu'da 19. yüzyıla tarihlenen çok sayıda kilise de olduğu gibi<sup>30</sup> üç nefli bazilikal planda inşa edilmiş yapının, beşer sütunla yan neflerden ayrılan orta nefi daha geniş tutulmuştur. Giriş aksında yer alan altı sütun üzerine oturtulmuş, pendentiflerle geçilen merkezi kubbe dışında kalan bölümler tonoz ile örtülmüştür. Kubbe ve tonozlar, ahşap iskelet altına bağdadi çıtalarının çakılması ve üzerinin sıvanması ile oluşturulmuştur. Yapı camiye dönüştürüldükten sonra ikonostasis kaldırılmış, apsis bir duvarla kapatılarak mihrap yerleştirilmiştir. (Fig.2-3)

<sup>29</sup> Asır Proje, 2007,10

<sup>30</sup> Aydın,2017, 134-135



Fig.2. İç Mekân, İkonostatis (1955, Antalya Müzesi Arşivi)



Fig. 3. İç Mekân (Kuzey Yönünden)

### Yapıdaki Kalemî Süslemelerin Yapısal ve İşlevsel Yüzeylelere Göre Dağılımı

Yapının genel süsleme programında, 19. yüzyıl süsleme üslubu hakimdir. Ahşap malzeme ile bağdadi tekniğinde yapılmış kubbe ve tonozlar sıva üzerine kalemî tekniğinde, batılılaşma dönemi üslubunu yansıtan motiflerin kullanıldığı kompozisyonlarla süslenmiştir. Doğu-batı doğrultusunda uzanan, dikdörtgen planlı ve üç nefli olan yapının yan neflerinde bir, altı ve yedi numaralı; orta nefte ise bir, beş ve yedi numaralı tonoz yüzeyleri bezemesizdir. (Fig.4)

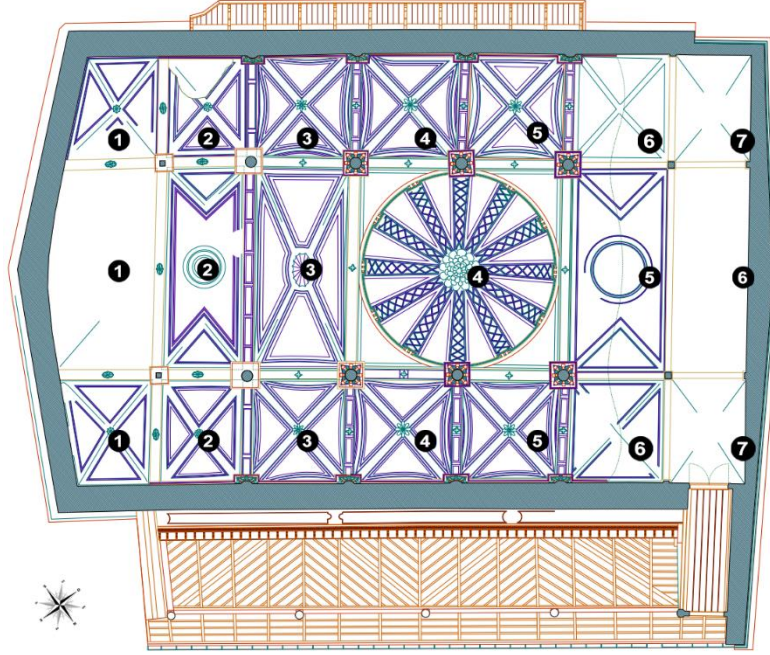


Fig.4. Alaeddin Cami Kalemîşi Süsleme Programı, Kubbe ve Tonozlar (VGM Arşivi)

### Tonozlar ve Kubbe

Yan nefleri örten çapraz tonozların yüzeylerinde bulunan süslemeler, eş kompozisyonlardan meydana gelmektedir. Doğu-batı doğrultusuna göre sıralandığında, yan nefleri örten çapraz tonozların birinci sırada yer alanlarının yüzeyleri, ortaya yerleştirilen birer rozet dışında süslemesizdir. (Fig.4, no:1) Ağırlıklı süsleme programı, birinci sırayı takip eden iki, üç, dört ve beşinci sırada yer alan tonozların yüzeylerinde karşımıza çıkmaktadır. İki yan nefi örten tonozların süsleme programında motif ve kompozisyon tekrarı görülmektedir.<sup>31</sup> Bütün tonozlarda merkeze birer rozet yerleştirilmiş, bordürlerle tonoz yüzeyi çapraz biçimde dört eşit parçaya bölünmüş, bordürlerin aralarında oluşan geniş üçgen alan bölmeleri süsleme programına dahil edilmiştir. Süsleme programının düzeni ortak, kullanılan motifler ve kompozisyonlar birbirinden farklıdır. Kullanılan farklı motif çeşitleriyle kompozisyonlara devinim kazandırılmıştır. Süslemelerde ağırlıklı olarak baskı tekniğinin kullanıldığı dikkat çekmektedir.

Bir numaralı tonozla iki numaralı tonozu birbirinden ayıran kemerin karın yüzeyleri, açık mavi zemin üzerine açık kiremit renkle boyanmış uçları düğümlü kartuşlarla süslenmiştir. Kartuşlar birbirlerine peç motifleriyle bağlanmış, merkeze yerleştirilen üsluplaşmış yaprak motifleriyle oluşturulmuş oval bir rozetle kompozisyon sonlandırılmıştır. (Fig. 5)



Fig. 5. Bir Numaralı Bordür Detayı

<sup>31</sup> Doğu-Batı doğrultusunda uzanan yan nefleri örten tonozlarda eş kompozisyon uygulanmıştır, bu nedenle kompozisyon betimlemeleri yapılrken tekrara düşmemek adına sadece benzerlik vurgulanmıştır.Bkz., (fig.4)

Doğu-batı yönünden bakıldığında yan nefi örten iki numaralı tonozun yüzeyinde,<sup>32</sup> (Fig.4) mavi zemin üzerine altın yaldızla yapılmış üsluplaşmış yedi dilimli palmet motiflerinden oluşan çift bordür uygulaması görülmektedir. Palmetler birbirine bakacak şekilde düzenlenmiştir. Üçgen alanları içten sınırlayan profilli silmelerin üzerinde yaldızla yapılmış üsluplaşmış bitkisel motifler bulunmaktadır. Yüzeyde oluşan üçgen alan bölmelerine ise, mavi zemin üzerine altın yaldızla yapılmış beş köşeli yıldızlar serpiştirilmiştir. Tonozun merkezine yerleştirilen alçı kabartma rozetle kompozisyon tamamlanmıştır. (Fig.6)



Fig.6. Yan Nef, 2 Numaralı Tonz

İki numaralı tonozla üç numaralı tonozu birbirine bağlayan kemerin karın yüzeyinde ise, çevresi bordürlerle sınırlanmış dikdörtgen kartuşlar bulunmaktadır. Bu dikdörtgen kartuşların içlerinde, merkeze yerleştirilen palmet motiflerinden iki yana doğru gelişen, s ve c kıvrımları, üsluplaşmış palmet motifleri ve şeritlerin kullanıldığı bir kompozisyon görülmektedir. Kartuşların çevresini dolanan bordür kiremit rengi, zemin mavi, motifler ise kirli sarıdır. Bu kartuşların aralarına ortada üç dilimli palmetlerle oluşturulan motifin iki yana doğru rumi ve dal motifleriyle uzanarak birer üsluplaşmış palmetle sonlandırıldığı süslemeler yerleştirilmiştir. Süslemeler beyaz zemin üzerine kiremit rengiyle yapılmıştır. (Fig.7)



Fig. 7. İki Numaralı Bordür Detayı

Üç numaralı tonozun bordürlerinde mavi zemine altın yaldızla yapılmış iki sıra meandr motifi yerleştirilmiştir. Bordürlerin arasında oluşan üçgen alanlar boş bırakılmış, içten bu alanı stilize lotus dizisinden oluşan ince bir bordür ile, daire formunun içine stilize çiçeklerin yerleştirildiği dizi şeklindeki bordür sınırlamıştır. Merkeze yerleştirilen rozetle kompozisyon tamamlanmıştır. (Fig.8)

<sup>32</sup> Yapının süsleme programı, Fig.4'te verilen görsel üzerinde yer alan numaralandırma sistemine göre yapılmıştır.



Fig. 8. Yan Nef, Üç Numaralı Tonoz

Üç numaralı tonozla dört numaralı tonozu ayıran kemerin karın yüzeyinde dikdörtgen kartuşlar yer almaktadır. Bu kartuşların iç kısımlarında köşelere yedi dilimli üsluplaşmış palmet motifleri yapılmış, merkeze ise sekiz köşeli yıldız benzer bitkisel bir motif yerleştirilmiştir. Açık mavi zemine yapılan motifler kiremit rengi boyanmıştır. Kemer karınının merkezine yerleştirilen dört dilimli, kabartma tekniğinde üsluplaşmış bitkisel bir motifle kompozisyon bitirilmiştir. Kartuşların aralarında birinci bordürde görülen desenler tekrarlanmıştır. (Fig.9)



Fig. 9. Üç Numaralı Bordür Detayı

Dört numaralı tonozu dörde bölen bordürde, rokoko üslubunda yapılmış s ve c kıvrımlarından oluşan kompozisyon yer alır. Açık mavi zemin üzerine beyaz renkle yapılan motifler, siyahla konturlanmıştır. Bordürlerin arasında kalan üçgen alan bölmeleri, baskı tekniğinde yapılmış üsluplaşmış bitkisel motiflerle dolgulanmıştır. Üçgen alan bölmelerinin zemini açık mavi, motifler ise altın yıldızla boyanmıştır. Tonozun merkezine kabartma tekniğinde üsluplaşmış bitkisel bir rozet yerleştirilmiştir. Bu tonozun yüzeyini içten, mavi zemin üzerine beyaz renkle meandr motiflerinden oluşan bordür sınırlandırmıştır. (Fig.10) Bu tonoz ile beşinci tonozu ayıran kemer karın yüzeyinde ise üç numaralı bordür tekrarlanmıştır.





Fig. 10. Yan Nef, Dört Numaralı Tonoz

Beşinci sırada yer alan tonozun merkezine alçıdan yapılmış kabartma bir rozet yerleştirilmiştir. Çapraz tonozun yüzeyini dörde bölen bordür, merkezine rozeti alır. Bordürün açık mavi zemini üzerine altın yıldızla birbirini takip eden oval ve kare kartuşlardan oluşan kompozisyon kurgulanmıştır. Bu kartuşların içlerine ise üsluplaşmış bitkisel motifler yerleştirilmiştir. Bordürlerin etrafında oluşan üçgen geniş alanlar, içten iki sıra bordürle çerçevelenmiştir. Bordürlerin süslemeleri basit üsluplaşmış motiflerden oluşmaktadır. Tonoz kemerinin karın yüzeylerinde üç numaralı bordürün tekrarı yer almaktadır. (Fig.11)



Fig. 11. Yan Nef, Beş Numaralı Tonoz

Orta nefte doğu batı doğrultusuna göre yer alan ilk tonoz süslemesizdir. İkinci sırada yer alan tonozun merkezine iç içe bordürlerden oluşan bir madalyon yerleştirilmiştir. Bu madalyonun göbeğinde rumi, palmet ve dallardan oluşan grift bir kompozisyon bulunmaktadır. Göbeğin etrafında ise içten dışa iki bitkisel bordür çevrelemektedir. Göbeğin zemininde lacivert, motiflerde ise altın yıldız kullanılmıştır. İkinci bordürün zemini açık mavi, motifler beyaz; üçüncü bordürün zemini beyaz, motifler ise altın yıldızla boyanmıştır. Bu tonozun yüzeyinde farklı bir kompozisyon uygulandığı dikkat çekmektedir. Bordürlerle tonozun dar

## Antalya Panagia Kilisesi'nin (Alaeddin Cami) Kalemışı Süslemeleri

uçlarında, içe doğru birer üçgen oluşturulmuştur. Etrafı mavi zeminli geniş bir bordürle çevrili bu üçgen alanın içine beş köşeli yıldız motifleri yapılmıştır. Üçgen alanın dışı ise üsluplaşmış bitkisel motiflerden meydana gelen bordür ile sınırlanmış, ortada kalan beyaz zeminli alan bölmesi, altın yıldızla yapılmış beş köşeli yıldızlarla dolgulanmıştır. (Fig. 12, 13)



Fig. 12. Orta Nef, İkinci Tonoz



Fig. 13. Orta Nef, İkinci Tonoz, Detay

Orta nefte birinci sıradaki tonozla, ikinci sıradaki tonozu ayıran kemerin karın yüzeyinde bir numaralı bordür tekrarlanmıştır. İkinci sıradaki tonozla üçüncü sıradaki tonozu ayıran kemer karın yüzeylerinde ise dikdörtgen kartuşlar yer almaktadır. Bu kartuşlarda iki farklı kompozisyon atlamalı olarak kullanılmıştır. Kartuşlardan ilkinde, iki numaralı bordürde görülen kompozisyon tekrarlanırken, ikinci kartuşta yer alan kompozisyonda üsluplaşmış bitkisel motifler kullanılmıştır. Kartuşun zemini açık maviyle, motifler ise

beyazla boyanmıştır. Kartuşlar içten bir silmeye sınırlandırılmış, bu silmelerin üzerlerine kiremit renginde küçük üçgen biçiminde motifler yapılmıştır. (Fig.14)



Fig. 14. Dört Numaralı Bordür Detayı

Orta nefi örten üçüncü sıradaki tonozun yüzeyi de diğer tonozlarda olduğu gibi bordürlerle dört eşit alana ayrılmıştır. Üsluplaşmış palmet ve lotus motiflerinden meydana getirilmiş çifte bordürden meydana gelen kompozisyonda, her bir palmet motifinin karşısına bir lotus gelecek biçimde atlamalı bir düzen hakimdir. Bütüne bakıldığında s ve c kıvrımlarının arasına ardışık olarak motiflerin yerleştirildiği bir düzenleme görülmektedir. Bordürün motifleri açık mavi zemin üzerine altın yaldızla yapılmıştır. Tonozun merkezi oval bir madalyonla vurgulanmıştır. Bu madalyonun ortasına yüzeyi yivlerle hareketlendirilmiş, dilimli oval bir rozet yerleştirilmiştir. Krem rengi boyanmış rozetin çevresi koyu kahverengi ile konturlanmış ve aynı renkte çizgilerle motif yüzeyi hareketlendirilmiştir. Bordürlerin arasında oluşan, profilli iç içe silmelerden oluşan bir bordürle içten sınırlanmış üçgen alan bölmelerine, baskı tekniğinde haç ve Kerub figürleri<sup>33</sup> yerleştirilmiştir.

Haç ve melek figürlerinin aralarında kalan boşluklar yıldız motifleriyle dolgulanmıştır. Bu bölümde yer alan haç motifi ve melek figürlerinin yapının süsleme programında tekrarının olmadığı dikkat çekmektedir. (Fig.15,16) Üçgen alan bölmelerini içten sınırlandıran profilli silmelerin üzerine altın yaldızla üsluplaşmış bitkisel motifler yapılmıştır.

<sup>33</sup> Cherubim-Kerubim-Serafim şeklinde tanımlanan bu melekler için Bkz., Sercan Yandım Aydın, Ortaçağda Melekler ve Bizans Resim Sanatında Melek Biçimsel Yahya Peygamber İmgesi, **İslam ve Hristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler**, İstanbul 2010 s.154; A.Özmen Özdemiroğlu, Doğu Hristiyan Sanatında Melekler, **Arkeoloji ve Sanat Dergisi 118, Kasım-Aralık 2004**, İstanbul, s. 71-75; Işıl Özalan, Bizans Sanatında Melek Tasvirleri, (MSGÜ, Sos.Bil.Ens., yayınlanmamış yl tezi), İstanbul 2010; Eski Ahit, Hezekiel Bap 10 /9—10; : Eros I. Samuel 17:4; Serafim İşıya 6:2-6; Başmelekler Vahiy 8:2; Daniel 5:27; 8:15; 9: 21-22;10:21; Hakimler 13; Luka 1:26-28; 2.10-11; I. Korinthoslular 15:52; Yahuda 9; Vahiy 12-7-9; Altı kanatlı melekler (Yeşeya 6/2-7); Eski Ahit'te Yeşaya'nın Serafimler'i gördüğünden, onların Rab'bin tahtının yanında durduklarından, her birinin altı kanatları olduğundan; ikisiyle yüzlerini, ikisiyle ayaklarını örttüğünden ve diğer ikisiyle de uçtuğundan bahsedilmistir. Meleklerin, Tanrı'yı övdükleri, dehset verici görüntüye sahip oldukları ve onlara günahları bağışlama yetkisinin verildiği de anlatılmıtır. (Yeşeya 6/1-7).



Fig. 15. Orta Nef, Üçüncü Tonoz



Fig. 16. Orta Nef, Üçüncü Tonoz, Detay

Orta nefi örten kubbenin merkezine, alçı malzeme ile yapılmış katmerli bir rozet yerleştirilmiştir. Kabartma şeklinde hacimli olarak yapılmış rozetin göbeği yıldız formunda yapılmış, hacimli yapraklarla motif tamamlanmıştır. Motifin göbeği beyaz, üçüncü sıradaki yapraklar sarı, kalan yaprakların tümü yeşil boyalıdır. Kubbe merkezinden çıkan bordürler kubbeyi on iki eşit parçaya böler. Yanlarda silmelerle sınırlanan bordürlerin iç kısımlarında profilli silmelerle baklava motifleri oluşturulmuştur. Baklava motiflerinin ortasına ve yanlarda oluşan üçgen boşluklara sekiz yapraklı stilize çiçek motifleri baskı tekniğinde uygulanmıştır. Aynı motif, yan kısımlardaki üçgenlere yarım olarak yerleştirilmiştir. Bu motifler beyaz zemin üzerine altın yaldızla boyanmıştır. Bordürlerin arasında kalan beyaz zeminli üçgen alanlar

bölmelerinde, altın yıldızla boyanmış beş köşeli yıldız motifi görülmektedir. Bordürleri sınırlayan silmelerin üzerine çift konturlu, altın yıldızla boyanmış yarım daireler aynı yöne bakacak biçimde yerleştirilmiştir. Bu motifler bir dizi oluşturacak biçimde tasarlanmıştır. Yıldız motiflerinin bulunduğu üçgen alanların yan kısımları stilize motiflerden oluşan ince birer bordürle sınırlanmıştır. Kubbe eteğine gelen kısımlara, iki yana doğru açılan “S” kıvrımlı iki dal, bu iki dalın birleştiği üst noktaya bir palmet motifi yerleştirilmiştir. Kıvrımların arasında çiçek motifleri de görülmektedir. (Fig.17,18)



Fig.17. Orta Nef, Kubbe Süslemeleri



Fig.18. Kubbe Süslemeleri, Detay

Kubbe kemerlerinin karın yüzeyleri açık mavi zemine açık kiremit renkle boyanmış uçları düğümlü kartuşlarla süslenmiştir. Kartuşlar birbirlerine penç motifleriyle bağlanmış, merkeze yerleştirilen kabartma tekniğinde, üsluplaşmış bitkisel bir motifle kompozisyon sonlandırılmıştır.

Kubbe doğu-batı doğrultusunda üçer sütun, kuzey-güney doğrultusunda ise ikişer sütun tarafından taşınmaktadır. Kubbeye geçiş pandantiflerle sağlanmıştır. Pandantifler ile kubbeyi ince yatay bir silme ayırır. Pandantiflerin ortasına birer madalyon yerleştirilmiş, siyah zeminli bu madalyonlar içerisine sülüs yazı ile Allah (c.c.), Hz. Muhammed (s.a.v.) yazılmıştır. Madalyonların etrafı ise mavi zemin üzerine altınla yapılmış rumi, palmet ve kıvrım dallarla doldurulmuştur. Pandantifler, yapı camiye dönüştürüldükten sonra İslami inanca uygun bir biçimde yeniden süslenmiştir. (Fig.19) Pandantifler dışında kalan iki kemerin açıklıklarına ise, koyu yeşil zemin üzerine altın yıldızla boyanmış birer katmerli rozet yerleştirilmiştir.



Fig.19. Pandantif Süslemeleri

### Pencereler

İbadet mekanında yer alan üst sıradaki pencereler, denk geldikleri tonozların kemer yayı içine yerleştirilmişlerdir. Bu pencerelerin içinde bulunduğu kemerleri takip eden bordürde, baskı tekniğinde yapılmış bitkisel karakterli motifler görülmektedir. Motifler, krem rengi zemin üzerine kiremit rengi kullanılarak yapılmıştır. Alt sıradaki pencerelerin yuvarlak kemerli alınlıklarında ise sıva üzerine kalemışı tekniğinde süslemeler yer almaktadır. Klasik Türk bezeme üslubuna uygun bir biçimde tasarlanmış olan bu süslemeler, yapı camiye dönüştürüldükten sonra yapılmıştır. Doğal olarak yapının genel süsleme programından farklılık göstermektedir. Pencerelerin tümünde eş kompozisyon uygulanmıştır. Kompozisyonun merkezine ortasında damla biçiminde bir motif olan iri bir palmet yerleştirilmiş, etrafı rumi ve kıvrık dallarla dolgulanmıştır. Zemin sarı, kıvrık dallar ve rumi motifleri mavi, palmet motifleri ise kırmızı renklidir. Alınlığı siyah renkli ince bir bordür çerçeveler. Kıvrık dallar ve rumi motifleri siyah renkle gölgeli boyanmış ve siyahla konturlanmıştır. (Fig. 20)



Fig.20. Alt Sıra, Pencere Alınlık Süslemeleri

## Mihrap

Yapı camiye dönüştürüldükten sonra, apsis duvarının önüne kible yönü alınarak eğik bir biçimde yapılmış olan alçı duvara yarım daire niş biçiminde yapılmış olan mihrap, açık pembe yağlı boyalıdır. Mihrap kavsarasından başlayarak iki yana dökülen yeşil rengin hâkim olduğu perde motifi, barok üslubun kıvrık hatlarını ve güçlü ışık- gölge etkisini zengin bir biçimde yansıtır. Motif kenar ve püsküllerinde altın renk görülmektedir. Mihrap kavsarasını çevreleyen bordürde lacivert zemin üzerine altın renkle işlenmiş rumiler ve hançeri yapraklar yer alır. Dışta kalan ikinci bordürde ise firuze zemin üzerine yine altın renk işlenmiş tek sıra stilize yapraklar bulunmaktadır. Mihrabın alınlığına dilimli kartuş içine alınmış, siyah zemine altın yıldızla yazılmış ayet yerleştirilmiştir. Kartuşun köşeliklerinde kıvrık dallardan oluşan basit süslemeler, lacivert zemine altın yıldızla yapılmıştır. (Fig.21)



Fig.21. Mihrap

## Değerlendirme

Osmanlı Devleti'nde 18. yüzyılda başlayan Avrupa etkisi, devlet ve toplumsal hayatta olduğu gibi sanat, mimari ve mimariye bağlı elemanlarda değişim/ etkileşim bağlamında 19. yüzyılda da devam etmiştir. 19. yüzyılda inşa faaliyetleri, önceki dönemlere nazaran belirli bir çeşitlilik ve değişim sunar. Bu değişim elbette her şeyden önce Osmanlı devletinin hayatında her konuda ortaya çıkan devinimin sonucudur. Kuşkusuz bu devinimin kökeni, Osmanlı devletinin genel anlamda yüzyılın devlet ve toplum hayatına getirdiği yeni koşullara uymak ya da uymaya çalışmak çabasına dayanır.<sup>34</sup> Bu yüzyılda yapı faaliyetleri her şeyden önce yeni ihtiyaçlar, modernleşme arzu ve çabalarını temel alarak devlet ve toplum anlayışında değişime gidişin neticesinde ortaya çıkan ihtiyaçlarla biçimlenmiştir.

<sup>34</sup> Cezar, 1971, 81

18. yüzyılın ikinci yarısında barok ve rokoko üsluplar Türk süsleme sanatına girmiş ve özellikle iç mimariyi etkilemiştir.<sup>35</sup> Bu dönemde özellikle süsleme ve iç dekorasyon söz konusu olduğunda, bu yönleriyle Osmanlı mimarisi barok ve rokoko etkisinde batılı olarak tanımlanabilir.<sup>36</sup> 19. yüzyıla gelindiğinde, batılı motiflerin yerel üslup anlayışıyla yorumlandığı tavan ve duvar süslemeleri zengin bir yaratma alanı olarak karşımıza çıkar.<sup>37</sup> Anadolu'da taşra üslubunun hakim olduğu süsleme programları yerel özellik taşır, ancak İstanbul merkezli dönem üsluplarının etkileri yapılarda belirgin bir şekilde izlenir. Başkent sanatçılarını izleyen Anadolu'nun yerel sanatçıları moda ve akımlar doğrultusunda yaratımlarda bulunmuşlardır 19. yüzyılda değişim, kompozisyon özelliklerinin yanı sıra renklerde de karşımıza çıkar, süslemelere monokrom bir anlayış hakim olur.<sup>38</sup> 1839 Tanzimat Fermanı ve 1856 Islahat Fermanı; Osmanlı idaresindeki Hıristiyanların, dini mimarideki kısıtlamalarını azaltmış, bağlı kalmak zorunda oldukları kuralları hafifleterek mimaride çeşitlilik yaratmıştır. Bu sürecin sonunda özellikle kubbeli ve yoğun bezemeli yapılar ortaya çıkmıştır.<sup>39</sup> Genel olarak bakıldığında bu dönemde inşa edilmiş ya da onarılmış kiliseler, Osmanlı Mimarisi'ne hakim olan 19. yüzyıl plan ve süsleme özellikleri bağlamında biçimlenmiştir.

İnşa edildiği dönemin sanat ve mimari anlayışını yansıtan Antalya Panagia Kilisesi'nin günümüzde mevcut olan biçimsel özelliklerine bakıldığında tipik bir 19. yüzyıl eseri olduğu görülmektedir. Süsleme programının dönem özelliği göstermesi de bu fikri desteklemektedir. Yüzyıl başına kadar kilise, daha sonra müze, müze deposu ve halkevi olarak kullanılan yapının özgün kalem işleri korunmuştur. Panagia Kilisesi'nin bağdadi tavanının sıva üzerine yapılmış, dönem üslubunu yansıtan kalem işi süslemelerinde görülen kompozisyonların zenginliği dikkat çekicidir. 1950'lerin başında "Alaeddin" adıyla kiliseden camiye dönüştürülen yapıda, ölçülü bir müdahale olduğu görülmektedir. Apsis ve önündeki ikonostasis kaldırılmış, bunun yerine kible yönüne göre mihrap yerleştirilmiştir. Kuzeyde bulunan ana giriş kapısının sivri kemerinin alınışında yer alan melek kabartmaları kaldırılmış,<sup>40</sup> özgün Meryem tasvirlerinin üzeri nakışlarla kapatılmıştır.<sup>41</sup> Ancak bunlar yapılırken orta nefin tonoz yüzeyinde bulunan haç motiflerine ve melek figürlerine müdahale edilmemiş, özgün haliyle korunmuştur.

Yapının süsleme özellikleri, 1843 yılında Antalya'da inşa edilmiş, Hagios Alypios -Yenikapı Rum Kilisesi ile benzeşir. Ancak Yenikapı Rum Kilisesi'nde monokrom süslemeler tercih edilirken, Panagia Kilisesi'nde mavinin ağırlıklı olduğu pastel tonlar, altın yaldızla birlikte kullanılmıştır. İstanbul'da bulunan Altımermer Panagia Kilisesi (1834)<sup>42</sup> ve Samatya H. Konstantinos Kilisesi (1805)<sup>43</sup> bitkisel ve geometrik bordürleriyle; Samatya H. Konstantinos Kilisesi, Hasköy H. Paraskeve (1833)<sup>44</sup> ve Samatya H. Menas (1833)<sup>45</sup> kiliseleri ise, tonoz yüzeylerinde kullanılan yıldız motifleriyle Antalya Panagia Kilisesi ile benzerlik gösterir. Ayvalık, Kato Panagia Kilisesi (1850)<sup>46</sup> tonoz yüzeyinde yer alan süsleme kompozisyonu, kullanılan yıldız motifleri ve tonozun ortasında yer alan kabartma rozet ile Antalya Panagia Kilisesi'nin süsleme programına yakındır.

Fethiye Kayaköy Yukarı Kilise'nin (1910)<sup>47</sup> tonoz yüzeylerinde bulunan batılılaşma üslubundaki bitkisel süslemeler ile Fethiye Kayaköy Aşağı Kilise'nin (1888)<sup>48</sup> kubbesinde yer alan süslemeler, batılılaşma etkisini yansıtan motifleri ve kullanılan renklerle Antalya Panagia Kilisesi ile üslup birliği içindedirler. Daha yakın bir coğrafyada 19. yüzyılın ikinci yarısında inşa edilmiş olan<sup>49</sup> Eğirdir-Yeşil Ada, Aya Stefanos ve

<sup>35</sup> Renda-Erol, 1981, 50; Güney-Güney, 1999, 63; Girardelli, 2005,242

<sup>36</sup> Başkan, 2014, 185-187

<sup>37</sup> Arık, 1976,141

<sup>38</sup> Bağcı, 2004, 756

<sup>39</sup> Karaca, 1995,38; Dinç, 2017,457

<sup>40</sup> VGM,1955, 55

<sup>41</sup> VGM,1964, 8

<sup>42</sup> Karaca, 1995,76

<sup>43</sup> Karaca, 1995,221

<sup>44</sup> Karaca, 1995, 186

<sup>45</sup> Karaca, 1995, 233

<sup>46</sup> Saban,2010, 138

<sup>47</sup> Şahin, 2013, 123

<sup>48</sup> Şahin, 2013, 139

<sup>49</sup> Aydın, 2017, 14



Burdur Kavaklı Rum Kiliseleri'nin barok karakterli süslemelerinde görülen batılılaşma üslubunda yapılmış olan bitkisel motifler, kabartma rozetler; bu yapıların süslemelerinde kullanılan mavi ve altın ağırlıklı renkler, konumuzun öznesi olan yapıyla benzer özelliklere sahiptirler. Isparta, Aya İshotya (1857-60)<sup>50</sup> ve Aya Baniya Kiliseleri (1750)<sup>51</sup> ise, süsleme programlarında görülen üslup ve renk kullanımıyla Antalya Panagia Kilisesi'ne benzer örnekler oluşularıyla dikkat çekmektedirler.

Bir yapının süsleme programları, süreç içinde yapılan onarımlarda en çok müdahale edilen alandır. Çoğunlukla yapının onarımı sırasında döneme hakim olan süsleme anlayışı uygulanır.<sup>52</sup> Venedik Tüzüğü'nün 5. maddesi; “Anıtların korunması, her zaman onları toplumsal bir amaç için kullanmakla kolaylaştırılabilir. Fakat bu nedenle yapının planı, bezemeleri değiştirilmemelidir. Ancak bu sınırlar içinde yeni işlevin gerektirdiği değişiklikler tasarlanabilir ve buna izin verilebilir” der.<sup>53</sup> Bu bağlamda Alaeddin Cami, bu çerçeveye mümkün olabildiğince sadık kalınabilmiş eserlerden biridir. İşlev olarak da, 1931 tarihli Carta del Restauro tüzüğü'nün 4. Maddesinde sözü edilen; “Yaşayan anıtlara yalnızca özgün işlevinden çok uzak olmayan ve binada gerekli uyarlamaların önemli hasara neden olmayacak şekilde yapılabileceği yeni kullanımlar verilmesi kabul edilebilir” ilkesine uygun değerlendirilmiştir.<sup>54</sup>

Sanat ve mimarlık ürünlerini bir aktarım aracı olarak kabul edersek, bu eserlerin varlıklarını korumaları ancak farklılıklarının korunmasıyla mümkündür. Farklılıkların korunması, hem başat kültüre karşı, hem de farklı kültürlerin kendi aralarında korunabilmesine olanak sağlayacağı için önemlidir.<sup>55</sup> Piero Gazzola'nın,<sup>56</sup> “Bir mimari anıt artık yapıldığı amaca hizmet edemiyorsa, korunması bir gereklilik olmaktan çıkar, kültürel bir görev haline gelir. Bu konuya verilen önem gelecek kuşakların kültürel olgunluğuna ve kültür miraslarını koruma konusunda duyacakları önceliğe dayanacaktır”<sup>57</sup> cümleleriyle yaptığı tanımlama, kent kimliğini oluşturan, farklı kültürel topluluklara ait yapıların mevcut biçimsel özellikleriyle gelecek kuşaklara aktarılması fikrini özetlemektedir.

Kuşkusuz mevcut biçimsel özellikleriyle korunması gereken taşınmaz kültür varlıkları, kentsel belleğin ve mirasın en önemli parçalarıdır. Öncelik, özünden uzaklaşmadan, biçimsizleştirmeden, yeni işlevine uyarlanarak mevcut özellikleriyle korunmaları yönünde olmalıdır. 19. yüzyıla ait kiliseler ile ilgili çalışmalar, ağırlıklı olarak tipoloji ve tasvirler üzerine odaklanmıştır. Yapılacak olan bilhassa kalemişi süslemelere odaklı çalışmalar, bu dönemde inşa edilen ya da onarılan kiliselerin bu teknik kullanılarak yapılmış olan süslemelerinin daha sağlıklı değerlendirilmesini sağlayacaktır.

<sup>50</sup> Aydın, 2017, 42

<sup>51</sup> Aydın, 2017, 14

<sup>52</sup> Bu uygulamanın en güzel örnekleri Bursa'da 1855 tarihinde ki depremi takip eden onarımlarda karşımıza çıkar. Bu dönemde onarılan tüm yapılarda Türk Barok süsleme üslubu hakimdir. Bkz., Çalığışu, 2010

<sup>53</sup> Venedik Tüzüğü, Mayıs 1964; Ahunbay, 2014, 150

<sup>54</sup> Ahunbay, 2014, 148

<sup>55</sup> Yenişehirlioğlu, 2014, 2

<sup>56</sup> “When an architectural monument no longer serves the purpose for which it was built, its conservation ceases to be a practical necessity and becomes a purely cultural task, the importance attributed to which will depend on the cultural maturity of succeeding generations and their sense of the urgency of preserving their cultural heritage” Bkz. Piero Gazzola, Restoring Monuments: Historical Background, Preserving and Restoring Monuments Historic Buildings, Paris 1972, p., 16

<sup>57</sup> Gazzola, 1972,16

### Kaynakça

*Antalya Valiliği Kültür Envanteri*. Antalya. 2003.

Asır Proje (2007). *Antalya Kaleiçi Sultan Alaeddin Camii Röleve –Restitüsyon Raporu* Ankara.

Ahunbay Z. (2014). *Tarihi Çevre Koruma ve Restorasyon*, (7.baskı). İstanbul.

Alkan M. (2009).” Azınlık Vakıfları (Tarihi Arka Planı, Hukuki Yapısı ve İç Analizi)”. *Akademik Bakış*. C. II. sayı 4. Yaz 2009. İstanbul.

Arik R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Ankara.

Aydın S.Y. (2010). “Ortaçağ’da Melekler ve Bizans Resim Sanatında Melek Biçimsel Yahya Peygamber İmgesi”. *İslam ve Hıristiyan Sanatında Melekler, Peygamberler ve Azizler*. İstanbul.

Aydın, A. (2011). *19. Yüzyıl Mersin Kiliseleri*, İstanbul.

Aydın A. (2017). *Osmanlı Dönemi Isparta ve Burdur Kiliseleri*, Ankara

Bağcı S. (2004). “Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar”. *Osmanlı Uygarlığı*. C. II. Ankara.

Başkan S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*. Ankara.

Baykara T. (2010). “Dünden Bugüne Antalya”. *Türk Dönemi Antalyası*. I. Cilt. Antalya.

Cezar M. (1971). *Sanatta Btiya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul.

Çalikuşu, E. (2010). *Bursa Dini Mimarisinde Türk Barok Bezemeleri*, Bursa.

Çelebi E. (2005). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*. 9. Kitap (çev. Y. Dağlı, S.A. Kahraman, R. Dankoff). İstanbul.

Danieloğlu D.E. (2010). *1850 Yılında Yapılan Bir Pamphylia Seyahati*. Antalya.

Diñç, G. (2017) The Social and Economic Status of the Rum (Greeks) of Antalya in the First Half of the 19th Century, *Adalya*, S, 20, s. 449-90.

Diñç, G. (2017). Osmanlı’dan Cumhuriyet’e Antalya’ya Olan Göçler ve Sonuçları (1800-1923), *Geçmişten Günümüze Göç II*, Samsun, s.771-785

Erten S.F. (1940). *Antalya Müzesi’nin Teşekkül Raporu*, Antalya Müzesi Arşivi, Antalya.

Erten S.F. (2007). *Antalya Livası Tarihi. 1922-1924*. Haz.A. Tekin. Antalya.

Gazzola P. (1972). *Restoring Monuments: Historical Background, Preserving and Restoring Monuments Historic Buildings*. Paris. p, 16.

Girardelli P (2005). “Architecture, Identity and Liminality: on the Use and Meaning of Catholic Spaces in Late Ottoman Istanbul”. *Muqarnas*. Vol. 22.pp, 242.

Güçlü M. (2015). “Panaya Kilisesi’nin İnşası ve Tarihi Seyri” *TAÇ Dergisi*. İlkbahar-Yaz 2015. İstanbul.

Güney K.Z-Güney A.N. (1999). *Osmanlı Süsleme Sanatı*. Ankara.

İnalçık H.-Renda G. (2004). *Osmanlı Uygarlığı II*. Ankara.

- Karaca Z. (1995). *İstanbul'da Osmanlı Dönemi Kiliseleri*. İstanbul.
- Özalan I. (2010). *Bizans Sanatında Melek Tasvirleri*. Yüksek Lisans Tezi MSGSÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Ana Bilim Dalı. İstanbul.
- Özkeçeci İ. (2004). *Zamanı Aşanlar IX. Yüzyıla Kadar Türk Sanatı*. İstanbul.
- Özdemiroğlu A.Ö. (2004). Doğu Hristiyan Sanatında Melekler. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi 118. Kasım-Aralık*. İstanbul.
- Pekak S. (2014). “Kappadokia Bölgesindeki (Özellikle Kayseri ve Çevresindeki) Osmanlı Dönemi Hristiyan Dini Mimarisi”. *Turkish Studies*. Volume 9/10 Fall. p. 885-928. Ankara.
- Pettis, J. B (2011). “Panagia” The Encyclopedia of Eastern Orthodox Christianity, (edited by: J.A. McGuckin), Volume I, A-M, West Sussex, England, pp., 432.
- Ramsay, W.M. (1960). Anadolu'nun Tarihi Coğrafyası, (çev. Mihri Pektaş), İstanbul.
- Renda G.&Erol T. (1981). *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*. C. I, İstanbul.
- Riefstahl, R.M. (1931). Turkish Architecture in Southwestern Anatolia, Cambridge.
- Rott H. (1908). Kleinasiatische Denkmaler aus Pisidien, Pamphylien. Kappadokien und Lykien. Leipzig.
- Şahin, N. (2013). *Muğla İli Sınırları İçindeki Osmanlı Dönemi Kiliseleri*, (yayımlanmamış yüksek lisans tezi) Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı
- Tanaç Z. M. (2009). “Dini Yapıların Farklı İşlevlerde Kullanımı”. *Yapı Dergisi S.334. sf:64-68*. İstanbul.
- Tekeoğlu R. (2010). *Dünden Bugüne Antalya, Eski Dönem Antalya*. I. Cilt, Antalya. 2010.
- Yıldız H.&Güvenç Duran Ş. (1999). “Antalya, Kaleiçi Yerleşiminde Kilise Yapıları III”. *Batı Akdeniz Mimarlık Dergisi*. Sayı 11. Nisan Antalya.
- Ware, T. (1993). The Orthodox Church, Middlesex, England, p. 263
- Yenişehirlioğlu, F. (2014). Sanat Tarihi Araştırmaları: Kültürel Kimlikte Gelenek, Çeşitlilik ve Değişim, Turkish Studies, Volume 9/10, Ankara, s. 1-3.
- Yılmaz L. (2002). *Antalya (16.yy. Sonuna kadar)*. Ankara.
- VGM Arşivi Eski Eser Fişleri (1955, No 55; 1964, no 55; 1979, no 1850)