



Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi

Ayşe Nermin Uz Taşkesen *

Özet

Batılılaşma dönemi tasvir sanatının en önemli örneklerinden sayılan Amasya, II. Beyazıt Camisi Şadırvan resimlerinin 2006 yılında yapılan restorasyonu ile bilinmeyen ve karmaşık görünen bazı yönlerine ışık tutulmaya çalışılmıştır. Bir halk sanatçısı olan Zileli Emin ustanın II. Beyazıt Camisi Şadırvanı kubbesini süsleyen resimlerinde Osmanlı dünyasına ait zengin görsel ifade çeşitliliği dikkat çekmektedir. Bu görsel ifade zenginliği içerisinde, Osmanlı dünyasına yeni girmiş teknolojik araçlar ve objeler ile Osmanlı'nın günlük hayatından örnekler sunan kesitler görülmektedir.

Bu çalışmada, şadırvan resimlerinin restorasyon sürecinin anlatımı yanında resimlerde konu edinilmiş motiflerin, sahnelerin ve sembollerin ikonografik çözümlemesi yapılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı, Zileli Emin, Tasvir Sanatı, Kalemîşi, İkonografi.

Iconographic Analysis of Wall Paintings of the Amasya Beyazıt II. Mosque's Fountain

Abstract

By the restoration held in the year 2006, the wall paintings of the Amasya Beyazıt II Mosque's Fountain have been restored. The Fountain has some phenomenal illustrations by which the most important examples of westernization period in visual arts in the Ottoman Civilization might be clearly seen. In this study, on the one hand, whole restoration process of those wall paintings shall be explained in details by emphasizing their compositional and historical integrity, on the other hand, it shall be endeavored to illuminate some unknown, unclear and complicated parts of those paintings.

In the wall paintings drawn on the Fountain's dome by Zileli Emin who was a public craftsman in the nineteenth century, a rich visual representation of the Ottoman's world becomes striking. In this rich visual representation, some technological devices and instruments which have been just become the part of Ottoman's world are observed.

By this study, in addition to explanations including some details of restoration process, it is also attempted doing some iconographic analysis of the motives, scenes and symbols observed in those wall paintings of the Fountain.

Key Words: Amasya Beyazıt II Mosque's Fountain, Zileli Emin, Art of Illustration, Wall Paintings, Iconography.

* Tasarımcı, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Dış İlişkiler Daire Başkanlığı

Giriş

1482–1486 yılları arasında Sultan II. Beyazıt adına Yeşilırmak kıyısında inşa edilen ve Amasya il merkezinde bulunan caminin kuzey avlusunda yer alan şadırvan, 12 ahşap sütunun taşıdığı sivri kemerler üzerine oturtulmuş, içte bağdadi bir kubbe dışta ise piramidal kurşun malzeme ile örtüldür.

Şadırvan, ırmak kenarında konumlandırılmasından dolayı uzun yıllar neme maruz kalmıştır. Özellikle kubbenin güney aksında bulunan iki bölüm, yağmur ve kar suyu alarak sıvanın mukavemetini tamamen kaybetmesine ve gerek duvar resimlerinin gerekse de sıvanın dökülmesine neden olmuştur.

II. Beyazıt Camisi Şadırvanı'nın 2006 yılındaki restorasyonu için Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'na sunulan raporun ön çalışmalarında, şadırvanın bağdadi ahşap çıtaları incelenmiş ve harç analizleri ODTÜ Malzeme Koruma Laboratuvarı'nda yapılmıştır. Ayrıca duvar yüzeyindeki kalemleri ve duvar resimlerinin konservasyon raporu Kültür Bakanlığı Restorasyon ve Konservasyon Merkez Laboratuvarı uzmanlarınca hazırlanmıştır. Yapım İşi olarak ihale edilen şadırvanın maliyet hesabı ve yapılacak çalışmalar için araştırma, bilgi ve belge toplama işlemleri ile restorasyonun duvar resimleri ve kalemleri ile ilgili denetim görevi de tarafımdan yapılmıştır. Onarıma başlamadan önce şadırvana ait bezemelerle ilgili bilgi ve belgelerin toplanması ve gerekli dokümantasyonun oluşturulması sürecinde Prof. Dr. Günsel Renda'nın 70'li yıllarda çekmiş olduğu fotoğraflar kendisinden temin edilmiştir.

Yapılan çalışmada, kültür varlığının sanatsal özelliğinin ve değerinin bilinmesinin beraberinde belge niteliğinde bir yapı olması da restorasyona yönelik hassasiyetleri artırmıştır. Yüksek sanat ve tarihi değeri olan bu tür yapıları korumaya alarak, kapsamlı ve büyük restorasyon müdahalelerine gerek kalmaksızın yaşamalarını sağlamak gerekmektedir. Duvar resimlerinin tamamlanması ve/veya canlandırılması resimleri yapan sanatçının üslup özelliklerinin kaybolmaması nedeniyle tercih edilen bir yöntem olmamakla birlikte tasvir sanatının önemli örnekleri arasında sayılan ve belge niteliği taşıyan şadırvan resimlerindeki büyük kayıplar -ne yazık ki- resimlerin büyük bölümünde canlandırma ve tamamlama ihtiyacı doğurmuştur. Koruma kurulunun onayı ile resimlerin izlerinden tanımlanabilenler ile yukarıda bahsi geçen eski fotoğraflarda tespit edilebilenlerin dökülen bölümlerinde tamamlama ve renklerin solan bölümlerinde canlandırma işlemi yapılmıştır. Boya tabakasında herhangi bir kayıp olmayan bölümler ile herhangi bir iz veya belge olmayan- tanımlanamayan -bölümlere hiçbir işlem yapılmaksızın bırakılmıştır.

Kubbenin özgün sıvası iki katmandan oluşmaktadır. Altta horasan harç olarak bilinen pembe renkli sıva, %60 oranında kireç, %39 oranında agrega ve tuğla tozu, %1 oranında kırıktan oluşmakta olup, üstteki 1-1,5 cm. kalınlığındaki beyaz renkli ince sıva ise %90 oranında kireç, %8 oranında alçı, %2 oranında kırıktan oluşmaktadır. Kubbe içinde yer yer bağdadi çıtalar ile sıva arasında oluşan boşluklara 1 birim taş tozu (oldukça ince un gibi), ½ birim mermer tozu (oldukça ince un gibi), ½ birim tuğla tozu (oldukça ince un gibi), ½ birim kum (ince mil), ½ birim kaymak kireç (2 yıl dinlendirilmiş) ve 0,75 birim hidrolik kireç karışımından oluşan akışkan harç enjeksiyon yöntemiyle enjekte edilmiş ve ayrıca bağdadi kubbenin içine girilerek tüm boşalan bağdadi çıtaların arasına doldurulmuştur. Sıvanın tamamen döküldüğü bölüm ise özgün sıva malzemesine uygun hazırlanan harç ile yeniden sıvanmıştır. Sıva sağlamlaştırma işlemi tamamlandıktan sonra sıva yü-

zeyindeki lekelenmeler ve kir tabakası %5’lik amonyum bi karbonat çözeltisi ile temizlenmiştir. Kubbe içinde bulunan gerek duvar resimlerinde gerekse yazı ve kalemişi bezemelerde toprak boya pigmentlerinden demir oksit kırmızı, pembe (oksit kırmızı renkle hazırlanmıştır), oksit sarı, krom oksit yeşil, ultramarin (çivit) mavi, siyah ve gri renkler kullanılmıştır. Restorasyon aşamasında bo-yaların dökülen kısımlarında özgün renk pigmentlerine sadık kalınarak yakın tonlar kullanılmıştır. Bezemelerin açık mekânda ve nemli bir bölgede olması, dökülmenin tekrarlamaması konusunda daha fazla önlemler alınmasını gerektirmiştir. Bu nedenle duvar resimlerinin ve sıva yüzeyindeki kalemişi ve yazı satırlarının canlandırma işlemi bitirildikten sonra %5’lik Paraloid B72 malzemesi fıkse edilmiştir. Şadırvanın ahşap saçakları sütun ve kemerlerinde daha önceki yıllarda boyanmış yağlı boyalar temizlenerek ahşap satırlar açığa çıkarılmış ve üzeri gomalak cila ile cilalanmıştır. Ayrıca şadırvanın taş havuz fiskiyesi ve korkulukları AB 57 adı ile bilinen kimyasal malzeme ile temizlenmiştir.

Restorasyon çalışmaları sırasında üzerinde herhangi bir imzaya rastlanmayan şadırvan resim-lerinin, dönemin halk ressamlarından Zileli Emin tarafından yapıldığı üslup özelliklerinden anla-şılmaktadır (Renda 1977:160). Sanatçının isminin, sıvanın tamamen dökülmüş olan bölümünde olması ihtimaller arasındadır. Bu nedenle, restorasyon faaliyetleri boyunca sanatçının bölgede bili-nen çalışmaları, özellikle Merzifon Karamustafa Paşa Camisi Şadırvanı’nda yapmış olduğu duvar resimleri referans alınmıştır.¹

Eserin Zileli Emin’e ait olduğunu güçlendiren en belirgin olgu ise, sanatçının XIX. yüzyılın ikinci yarısında ortaya koyduğu çalışmalardır. Bu çalışmalardan bilinenleri Amasya’da Gümüşlü Camisi, Merzifon’da Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı, Merzifon, Sofular Camisi, Merzifon Paşa Camisi, Tokat, Zile’de Şeyh Ethem (Musa Fakih) Türbesi ve Şeyh Nasreddin (Nusret) Zavi-yesi, Zile, Yeşilce Köyünde Şeyh Eylük (Şeyh Mehmed) Türbesi ve Tokat’da Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı ile Madımaklar Evi duvar resimleri Zileli Emin’e has üslup özellikleri ile dikkat çekmektedir (Çam 1986:427-459).

Çalışmamızın konusunu oluşturan II. Beyazıt Camisi Şadırvanı içindeki bezeme programı üç bölümde incelenecektir. İlk bölümünde kubbe merkezindeki kalemişi kompozisyon, ikinci bölü-münde kartuşlar içerisinde sülüs harflerle yazılmış yazı şeridi ve son bölümünde, kubbe eteğini dolaşan duvar resimleri ele alınacaktır.

I.Bölüm:

Klasik dönem motifleri ile barok motiflerden oluşan kubbe göbek deseninde, merkezde altı kollu yıldız (mühr-ü Süleyman) motifi bulunmakta ve bu kollar arasına yerleştirilmiş Hicri 1289 Sin (Şaban) tarihi okunmaktadır. Buradan duvar resimlerinin 1872 yılının Ekim ayında yapıldığı anlaşılmaktadır. Elde edilen bu bilgi ışığında; II. Beyazıt Şadırvanı’nın duvar resimlerinin yapılış tarihine ilişkin olarak ilk defa kesin bir bilgi ortaya konmakta ve eserin sanatçının diğer bir eseri olan Merzifon Karamustafapaşa Camisi Şadırvanından 3 yıl önce yapıldığı anlaşılmaktadır.

Yapım tarihinin de yazılı olduğu bu altı kollu yıldız motifini, rumi dallardan oluşan mavi ve kırmızı zeminli, 16 dilimli çarkıfelek kompozisyonu çevreler. Siyah zemin üzerine şaşırtmalı dizin-

¹ Duvar resimlerinin restorasyon uygulaması değerli meslektaşım Tayyar Önal tarafından yapılmıştır.

le palmet motifli bir bordür, çarkıfelek kompozisyonunun dış bordürünü oluşturur. Dairesel kompozisyon, en dışta tığ motifleriyle tamamlanır (Resim 1). Kubbe merkezinde bulunan, yapılış tarihinin de yazılı olduğu altı kollu yıldız (mühr-ü Süleyman) motifi, birçok yapının bezemesinde görülmekle birlikte, özellikle kubbede merkez motifleri arasında en çok kullanılan motifler arasındadır. Altı kollu yıldız motifinin, Tunç devrinde Mezopotamya'dan İngiltere'ye kadar, demir devrinde ise Hindistan'da ve İber yarımadasında kullanıldığı bilinmektedir. İslamiyet öncesi Türk kültür hayatında da önemli bir yer tuttuğu bilinmekle birlikte özellikle VIII. yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze kadar çok geniş bir zaman diliminde ve geniş bir coğrafyada kendini göstermektedir (Çam 1993:207-230).



Resim 1- Restorasyon sonrası kubbe göbek deseni

Gerek anlamı gerekse de kullanıldığı yerler bakımından toplumdan topluma farklılık gösteren altı kollu yıldız motifinin Osmanlı medeniyetinde de bazı sembolik anlamları olduğu bilinmektedir. Nitekim Osmanlı kültürü, tasavvufi sembolizmin diline sıklıkla başvuran ve insan ile Tanrı arasındaki mistik ilişkiyi söz, yazı ve ritüeller aracılığıyla sembolleştiren bir kültür olmuştur (Işın 1999:7).

Bu meyanda mekânsal ve tarihsel kurgu içinde düşünüldüğünde sanatçının kubbe merkezi- ne yerleştirdiği altı kollu yıldız motifini tesadüfen ya da sadece bezeme anlayışı ile kullanmadığı düşünülmektedir. Altı kollu yıldız - mühr-ü Süleyman - sembolünün, Rufaî, Mevlevî ve Bektaşî tarikat bayraklarında vs. kullanılan semboller arasında olduğu (Bayram 1993:61-67), bununla birlikte Rufaîye, Bedeviye ve Sa'diye tarikatlarının serpuşlarında altı kollu Süleyman mührünün kullanıldığı bilinmektedir. Serpuşların merkezindeki Süleyman mührü ile gayba gönderme yapılmakta ve altıgen mührün tığları (uçlarının), altı yöne, Cünnetü'l-esmâya yani altı isme (Allah'ın bin bir isminden en büyük ve mânâca diğer isimleri kuşatmış olan altısıdır. Bu isimler, Ferd, Hay, Kayyûm, Hakem, Adl, Kuddûs'tür) işaret etmektedir (el-İstanbulî 2005:113).

Mühr-ü Süleyman sembolünün dışındaki çarkıfelek kompozisyonunun çarkıfelek motifinden türetildiği düşünülmektedir. Buradaki çarkıfelek motifi de yine zengin sembolik manalar ihtiva etmektedir. Bazı araştırmacılara göre gökyüzü ile ilgili kutsal bir anlamı ifade ettiği düşünülürken (Karamağaralı 1993:259) bazı araştırmacılarca da dünyanın dönüşünü, evrenin hareketini, hayatın gelip geçiciliğini, değişkenliğini vb. simgelediği ileri sürülmektedir (Şaman Doğan 2001:243-249).

Bu yorumlara ek olarak Kâbe çevresindeki tavaf ile çarkıfelek motifindeki döngü hareketinin ortak bir imgeyi vurguladığı da düşünülebilir.

Kâbe ve tavaf sonsuz sabitlik ve sonsuz hareket olarak ifade edilirken, Kâbe etrafında tavaf eden insanın, hareket içindeki bir zerre ve ebedi bir devinim, daima değişim ve oluş halinde olması olarak açıklanmaktadır (Şeriati 2009:58).

Mevlevîlerin dönerek, daireler çizerek sema yapması, Bektaşîlerin cem töreninde halka teşkil etmesi, Halvetîlik ve Rûfâîlik gibi tarikatlarda zikir sırasında daire şeklinin oluşturulması gibi ritüeller, İslam felsefesinde Allah'ın başı ve sonu olmayan, sonsuzu temsil eden bir halka şeklinde tasavvur edilmesi tesadüf olmasa gerekir. Böylece buradan bazı motiflerin Müslümanlarca da kabul görmüş ve benimsenmiş olduğu açıkça anlaşılmaktadır (Karamağaralı 1993:260-261).

II. Bölüm:

Kubbe eteğine yakın bölümde, resim şeridinin hemen üzerinde bulunan yazı kartuşları, siyah zeminli büyük şemse madalyonlar içerisinde ve arada daha küçük madalyonlara düğüm zencereklerle bağlanır. Altı adet büyük şemse madalyon içinde siyah zemin üzerinde beyaz sülüs harflerle *“Accilû bi ş-salati kable'l- fevti ve accilû bi t-tevbeti kable'l-mevt”* (Namaza acele ediniz, vakti geçebilir. Tevbede acele ediniz, ölüm gelmeden önce) Hadis-i Şerifi yazmaktadır. Yazıların arasına serpiştirilmiş çiçek ve yaprak motifleri harfler arasındaki boş alanlar değerlendirilerek yazının dekoratif etkisini güçlendirmiştir. Bu uzun yazı kartuşları arasında düğüm zencereklerle birbirine bağlanan küçük oval madalyonlar yer alır. İçlerinde Rad suresinin 24. ayeti olan *“Selamun aleyküm bima sebertum. Fe-ni'me ukbe'd-dâr”* (Melekler: Din uğruna dünyanın zevk ve zorluklarına karşı) sabretmenizden dolayı size selam olsun, (dünya) yurdun(un iyi) sonucu ne güzel! (derler.) yazmaktadır. İki küçük kartuş içinde ise Allah C.C. yazmaktadır.²

Şadırvan kubbesi içinde yazı kartuşlarının üzerinde antik vazolar içerisinde buket çiçek kompozisyonları bulunmaktadır. XVIII. yüzyılda barok ve rokoko üslup özellikleri gösteren bezeme motifleri, XIX. yüzyıla gelindiğinde gölgeli bereket boynuzu, dolmadallar, kenger yaprakları, fiyong, girland ve antik vazolar olarak kendini göstermektedir (Renda 1995:1530-1534). XIX. yüzyılda yapılan şadırvan bezemelerinin de bu yüzyıla ait tüm özellikleri taşıdığı görülmektedir.

Restorasyon öncesinde tamamen dökülmüş olan çiçek kompozisyonlarının belirgin izleri ve eski fotoğraflar çiçeklerin yeniden canlandırılmasında faydalı olmuştur.

III. Bölüm:

2006 yılında yapılan restorasyondan önce, bağdadi kubbenin bezemelerinde boya kaybı ve buna ek olarak özellikle güneybatı bölümünde sıva kaybı olduğundan giriş bölümünde bahsedilmişti. Sıvanın mukavemetini tamamen kaybettiği güney-batı bölümü raspa edilmiş ve özgün sıvanın malzeme analizlerinden elde edilen sonuçlarına göre yeniden sıvanarak güçlendirilmiştir.

Kubbe eteğinde bulunan bu resimlerin başlangıç noktası olarak kabul ettiğimiz güneybatısından itibaren üst üste binmiş gibi görünen kiremit çatılı evler, kuleli bir yapı ve hemen solunda bir minare (bu bölümdeki döküntüden dolayı minareye ait cami tespit edilememiştir) ve daha önde çatılı başka bir cami dikdörtgen bir pano ile son bulur. Bu dikdörtgen pano içinde yandan çarklı buharlı bir gemi ile bir yelkenli ve dubaların taşıdığı iki adet köprü bulunmaktadır.

² Yazıların çevirileri konusunda yardımcı olan Vakıflar Genel Müdürlüğü Kültür ve Tescil Dai. Bşk.dan Uzman Mevlit Çam'a teşekkür ederim.

Bu sahnenin XIX. yüzyıl Haliç görüntüsüyle örtüştüğü söylenebilir. Nitekim bu sahneye Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanında da rastlamaktayız ki bu köprülerin eski Galata köprüsü ve ilk Unkapanı köprüsü olması esere aynı zamanda belge niteliğini kazandırmaktadır (Arık 1975:16).

Haliç sahnesinin önünde, bize yakın duran yerde kırmızı bayrak asılı kulenin, Galata kulesi olması yüksek ihtimaldir. Restorasyondan önce haliç olarak adlandırılan bu bölümdeki boyalarda oldukça fazla dökülme mevcuttu (Resim 2). Ancak dökülen boyaların geride bıraktığı izlerden yola çıkılarak, izlerin algılandığı bölümler özgün renklerinde canlandırılmıştır (Resim 3).

Haliç içini dikdörtgen bir pano gibi çevreleyen sahnedan sonra önde sur duvarları ve kiremit çatılı evler ile sur içinde kalan cami ve kule tasvirleri İstanbul'dan - tarihi Yarımada'dan - bir panorama sunar bizlere (Resim 4). Bu panoramada Süleymaniye, Beyazıt ve Ayasofya camilerinin arasından yükselen Beyazıt kulesi tasvir edilmektedir (Renda 1977:158-160).

İstanbul panoraması büyük bir meyve ağacı ile son bulur. Meyve ağacının yanında bir taht ve tahtın içinde bir gül tasviri dikkati çeker. Tahtın başlığında, saat sekizi işaret eden taçlı bir saat kadranı bulunur. Bu saat tasvirini, sadece bezeme için kullanılmış ya da Osmanlı dünyasına yeni girmiş alafranga bir eşya olarak görmek eksik ya da hatalı bir çözümleme olacaktır. Tahtın başında bulunan saatin sekizi göstermesi ile sanatçının Osmanlı hanedanlığının sekizinci padişahı II.Beyazıt'a gönderme yaptığı düşünülmektedir. Sanatçı, padişahı tahtın içindeki gül ile sembolize ederken, saatin üstündeki taca benzer motif ile de bunu vurgulamıştır (Resim 5-6).

Tahtın hemen yanında ibrik içinde çiçek demeti tasviri bulunur. Bu tasvire her iki şadırvan resminde de rastlanmaktadır. Zileli Emin'in bu şadırvanı Merzifon'daki şadırvandan üç yıl önce (1872) yaptığı yukarıda belirtilmişti. Sanatçı, II. Beyazıt Şadırvanı'ndaki ibrik tasvirini minyatür geleneğine uygun bir üslupla resimlerken (Resim 6) Merzifon Şadırvanındaki ibrik tasvirinde batı



Resim 2- Restorasyon öncesi Haliç içinin gösteren sahne



Resim 3- Restorasyon sonrası Haliç içinin gösteren sahne



Resim 4- Restorasyon sonrası tarihi yarımada sahnesi

resim tarzına uygun ışık-gölge ilişkisi kurmuş ve objenin daha gerçekçi olmasını sağlamıştır (Resim 7). İki tasvir arasındaki farklılıkları ortaya koyarken sanatçının batı resim tarzını yansıtmaya çabalarına da ilk defa tanık olunmaktadır.

İbrik içindeki çiçek demetinden sonra şadırvanın kendi resmi olabileceğini düşündüren bir şadırvan resmi ve bir cami görüntüye girmektedir (Resim 8-9). Bu cami tasvirinin İstanbul'daki bir cami ya da yapının kendisi olabileceği düşünülmektedir (Arık, 1976:85). Resimdeki caminin tek minareli ve iki şerefeli oluşu bu ihtimali zayıflatır. Ancak burada caminin sağ tarafında (belki de bir minare olması gereken yerde) bulunan kule, değişik görüntüsüyle oldukça ilgi çekicidir. Tepesi ikiye ayrılmış ve hafif yana yatmış kule neyi anlatmak ister henüz açıklanamamaktadır. Ancak sanatçının böyle gerçek üstü başka tasvirleri de bulunmaktadır. Örneğin, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisinin şadırvanında bulunan resimler içinde üzerinde Horasan Camii şerifi yazılı olan cami minarelerinin de tek gövdeyle çıktuktan sonra boynuz gibi ikiye ayrılarak devam etmesi gerçek üstü bir tasvir olarak nitelendirilmektedir (Tanman 1993:491-517).

Caminin sağ yanında servi ve söğüt ağaçlarının arasında tahtırevan araba ve bir ağacın içinde kuş evi tasvirleri yer alır. Bu iki tasvir Merzifon'daki şadırvanda da görülmekle birlikte sanatçının XIX. yüzyıl Osmanlı dünyasının günlük hayatını da resimlere taşıdığının bir belgesidir (Resim 9).

Kuş evinin hemen sağında bir saray tasviri bulunmaktadır. Önde küçük tepecikler ve arkada bir duvar örgüsü üzerinde yükselen yapının, bir kule ve sol önde deniz fenerini anımsatan bacalı başka bir yapıdan oluşan tasviri bulunmaktadır. Bu yapının İstanbul'da surların içindeki bir sarayı mı yoksa tamamen sanatçının hayal dünyasına ait bir mekânı mı betimlediği henüz bilinmemektedir (Resim 10).

Zileli Emin'in her iki duvar resminde de karışımıza çıkan su dolapları, çağlar boyunca ünlü meyve ve sebzeleriyle nam yapmış Amasya'nın, o yıllardaki bağ ve bahçe sulamalarında da önemli yer tutmuştur. Su dolaplarının tüm şehir ahalisi yanında XIX. yüzyılın ikinci yarısında faaliyette olan ipek fabrikası ve un değirmenlerine de su



Resim 5- Restorasyon öncesi tarihi yarımada sahnesi ve saatli taht



Resim 6- Restorasyon sonrası saatli taht tasviri



Resim 7- Merzifon Karamustafa Paşa Camisi Şadırvanından bir kesit

sağladıkları o dönem Amasya'ya gelen yabancı seyahatçıların gözlem notlarında aktarılmaktadır (Tuzcu, 2007). Restorasyondan önce tamamen dökülmüş olan bu su dolabı tasvirinin tekrar canlandırılması sürecinde zemindeki izler yanında yakın dönem fotoğraflardan ve sanatçının Merzifon'daki şadırvan resimlerinden yararlanılmıştır (Resim 11-12).

Küçük tepeler, küçük ağaçlar, arada kalan tek tek binalardan sonra yine şaşırtıcı bir görüntüyle karşılaşılır. Uzun yıllar herhangi bir restorasyon çalışması görmeyen şadırvandaki bazı bölümler zaman içinde ne yazık ki çok fazla tahrip olmuştur. Özellikle boyalı tabakadaki döküntülerden dolayı kimi tasvirler çok fazla yıpranmış ve zaman zaman onları inceleyen uzmanlarca doğru bir biçimde irdelenememişlerdir.

Bazı incelemelerde bu tasvirlerin çatal ve bıçak gibi Osmanlı dünyasına yeni yeni giren alafranga eşyalar olduğu ileri sürülmüştür (Renda:1977:158). Oysaki restorasyon sırasında bunların sofra araç gereçleri olmayıp bir daire çevresine dizilmiş tırmık, kürek, dirgen, tırpan, merdiven, yaba, vb. gibi muhtelif tarım aletleri olduğu anlaşılmıştır (Resim 13-14). Bu tarım aletlerinin su dolabının hemen yanında konumlandırılmaları yine günlük hayatın bu resimlere yansımaları olarak değerlendirilebilir.

Tarım aletlerinin sağında sanatçının bilinen ve yukarıda da belirtilen hemen hemen tüm resimlerinde kullanmış olduğu hurma ağacı tasviri karşımıza çıkmaktadır. Hurma ağacının yeri ve konumu incelendiğinde sanatçının bu ağacı tarikat sembollerinin, türbelerin ve kâbe tasviri gibi tasavvufi motiflerin yanında kullandığı görülmektedir. Bu yönüyle ele alındığında kullanılan sembollerin birbirleriyle bağıntıları ve sanatçının çağrışımları izleyiciye aktarma yolu bu resimlerdeki dikkat çekici bir başka konudur. Hurma ağacı tasvirinin boyası tamamen dökülmüş olmasına rağmen izlerden ve fotoğraflardan hissedildiği kadarıyla meyveler yeniden canlandırılmış ancak herhangi bir verinin elde edilemediği yeşil yapraklı bölümleri boyanmadan olduğu gibi bırakılmıştır (Resim13-14).



Resim 8- Restorasyon öncesi cami tasviri



Resim 9- Restorasyon sonrası cami tasviri



Resim 10- Saray tasviri



Resim 11- Restorasyon öncesi değirmen tasviri



Resim 12- Restorasyon sonrası değirmen tasviri



Resim 13- Restorasyon öncesi tarım aletleri ve baldaken türbe tasviri

Hurma ağacı tasvirinin sağında dört kandille aydınlanan baldaken türbenin, sanatçının diğer resimlerinde de konu edindiği Seyyid Ahmet Rifai türbesi olması ihtimali büyüktür. Merzifon Karamustafa Paşa Camisi şadırvanında Merzifonluların “Seyyid Ahmet Rifai” olarak adlandırdıkları baldaken türbe Seyyid Ahmet Rifai’nin Basra civarında, Umm Ubeyde köyündeki türbesini temsil etmektedir (Tanman 1993:491-522). Bu kanıyı güçlendiren bir diğer olgu ise; Selçuklu ve Osmanlı döneminde, Amasya’nın Taşova ilçesi Alpaslan beldesinde Ziyaret adı verilen Seyyid Nureddin Alpaslan er-Rufâi’nin Türbesi ve bir cami, küçük bir hamam, fırın, han, imaret, zaviye ve ambarlardan oluşan kompleks bir yapının varlığından söz edilmesidir. Seyyid Nureddin Alpaslan er-Rufâi’nin 655 H./ 1257 M. tarihli Arapça bir vakfiyesi bulunmakta olup, vakfiye kayıtlarına göre Taşova’nın tamamı, Erbaa ilçesi civar köyleri ve Amasya’nın doğu tarafları, Seyyid Nureddin Zaviyesi vakfına aittir. Rufâi tarikatı Amasya, Tokat, Sivas, İzmir ve Batı Anadolu’da yaygındır (Bayram 1993:180-181).

Restorasyondan önce neredeyse boyasının tamamı dökülmüş olan bu türbe tasvirinin döküntüsünden arta kalan izler oldukça belirgin idi (Resim12). İzlerden ve az da olsa boya kalıntılarından yola çıkılarak türbe resmi ayağa kaldırılmıştır (Resim13). Türbenin sağ tarafındaki kırmızı sancak üzerinde bulunan yazıya ait yeterli veri olmadığı için yazı izleri canlandırılmadan bırakılarak sancakın kırmızı zemin rengi tamamlanmıştır.

Sanatçının hemen hemen bütün duvar resimlerinde meyve ağacı tasvirine rastlanmaktadır. Türbenin hemen sağında limon ağacı tasviri bulunmaktadır. Limon ağacının güneye has bir meyve ağacı olmasına karşın yine o yıllardaki yabancı seyyahların gözlem notlarında Amasya ve çevresinde zeytin, portakal ve limon ağaçlarının da olduğu fakat kışların sert geçmesi nedeniyle fazla ürün alınamadığı aktarılmaktadır (Tuzcu 2007:282).

Şadırvan duvar resimlerinde başka tarikat sembolleri ile de karşılaşılmaktadır. Yine Merzifon’daki şadırvanda XIX. yüzyılda moda olan pençe ayaklı mobilyadan yazı çekmecesini ve üze-



Resim 14- Restorasyon sonrası tarım aletleri ve baldaken türbe tasviri



Resim 15- Restorasyon öncesi limon ağacı ve yazı çekmecesini tasviri

rinde hokka ve divit tasviri Merzifonluların “Abdülkadir Geylani” olarak adlandırdıkları bir tasvir olup, ilim hayatını ifade eden bu öğelerin Kadiri tarikatı ile bağlantılı olabileceği düşünülmektedir (Tanman 1993:491-522). Sanatçı tarafından aynı tasvir II. Beyazıt Camisi Şadırvanı’nda da konu edinilmiştir (Resim 15-16).

Karamağaralı (1997:1153-1159), Osmanlı döneminde sanatkarların özellikle tarikatlar vasıtasıyla inanç sistemi içerisinde yetiştirildiğini ve eseri hazırlayan sanatkarın dininin inceliklerini bilerek ve anlayarak eserlerine yansıtmış olduğunu vurgulamaktadır. Nitekim Zileli Emin örneğinde de görüldüğü üzere sanatçının eserlerini verdiği mekânların dini mekânlar olması sebebiyle dini semboller oldukça fazla kullanılmıştır.

Resim şeridi boyunca büyüklükleri birbirinden çok farklı olan objeler minyatür geleneğinin bir uzantısı olarak oransızca yan yana getirilmiştir. İbrik içinde bir çiçek demeti ve servi ağaçları arasında çatısını dört sütunun taşıdığı bir havuz, havuzun yanında bir kümbet ve kümbetin sağında altıgen pençe ayaklı bir masa (sehpa?) yan yana dizilmiştir. Sur duvarlarını anımsatan taş blokların ardında merdivenlerle çıkılan bir yapı kümesini (belki de bir mahalle) görmekteyiz. Yine restorasyona başlamadan önce boyalarının büyük bölümü dökülmüş olan bu yapı grubunda izlerden yola çıkılmış ve burada tasvirleri yapılan yapılara ait çatıların kırmızı lekelerinin dışında geriye kalan izlerin izin verdiği ölçüde canlandırma çalışması yapılmıştır. (Resim17–18).



Resim 16- Restorasyon sonrası limon ağacı ve yazı çekmecesini tasviri



Resim 17- Restorasyon öncesi ibrik, havuz, kümbet, masa ve yapı gurubu tasvirleri



Resim 18- Restorasyon öncesi ibrik, havuz, kümbet, masa ve yapı grubu tasvirleri



Resim 19- Restorasyon öncesi tanımlanamayan bölümler ve birkaç yapı tasviri



Resim 20- Restorasyon sonrası tanımlanamayan bölümler ve birkaç yapı tasviri



Resim 21- Restorasyon öncesi tren ve gar binası tasviri

Canlandırma çalışması yapılan sahne ile tren tasvirinin yer aldığı bölüme kadar olan alandaki resimlerde önemli kayıplar bulunmaktadır (Resim 19). Ne yazık ki bu bölüme ait referans olabilecek bir fotoğrafa ya da benzeri bir belgeye ulaşılamamıştır. Bu nedenle ancak tanımlanabilen izler canlandırılmışlardır (Resim 20).

Önde ve arkada birbirine paralel uzanan sıra sıra dağlar ve aralarında küçük ağaçlar ile çatısı görünen birkaç küçük ev ve onların arasında, Anadolu'ya henüz gelmiş olan tren, önde lokomotif ve arkasında iki adet vagonuyla oldukça primitif diyebileceğimiz bir anlatımla sergilenmiştir. Tren tasvirinin sağında gar binası olabileceği düşünülen yapı ve onun da sağında bir ağaç tasviri ile bu sahne tamamlanır (Resim 21–22).

Tren ve bir ağaç tasvirinden sonra bir sandalye ve top arabası görüntüye girmektedir. Top arabası kaleye doğru çevrilidir. Daha sonra kale ve kale içinde bulunan binalar ile kaleye ait bir bayrak vardır. Ancak kalenin bir kısmı tamamen dökülmüş olduğu için ne yazık ki kale resminin devamında neler olduğu ve neleri tasvir ettiği bilinmemektedir. Bu kısmın hemen sonrasında sıvanın mukavemetini kaybetmesinden ötürü, raspa edilerek yerine özgün sıva analizleri doğrultusunda yeniden sıva yapılmıştır (Resim 23–24).

Sonuç:

Amasya’da II. Beyazıt Camisi Şadırvan resimlerinin 2006 yılında yapılan restorasyonu ile bilinmeyen ve karmaşık görünen bazı yönlerine ışık tutulmaya çalışılmıştır. Bu çalışmada bir halk sanatçısı olan Zileli Emin ustanın II. Beyazıt Camisi Şadırvanı kubbesini süsleyen resimlerinde kullandığı zengin görsel ifade çeşitliliği içinde Osmanlı dünyasına yeni girmiş teknolojik araçlar ve objeler ile Osmanlı’nın günlük hayatına dair bilgiler edinilmiştir.

Bu görsel ifade zenginliği içerisinde, farklı toplumsal sınıfları içinde barındıran, padişahın halkın sıradan üyelerine kadar, hemen her kesimi ortak bir noktada buluşturabilen tarikatları ve bunları simgeleyen nesneleri, mekânları ve sembollerini izleme imkânı yakalanmıştır.

Osmanlı dünyasının bize bıraktığı eserleri incelerken, Osmanlı’nın sembolizmini iyi kavramış olmak, her bir renk, desen ve motifte görünenin ötesindeki gizli perdesini aralamak için anahtar görevi görmektedir.

Ne var ki Osmanlı sanatçısının bu semboller dünyası içindeki kendi özgün duruşunu görmemek haksızlık olurdu. Nitekim tahtın içindeki gül ve başında sekiz rakamını gösteren saat tasvirinin sekizinci padişah II. Beyazıt’ı sembolize etmesinin tamamen Zileli Emin’in sanatçı kişiliğinin bir yansıması olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca 2006 yılında yapılmış olan restorasyon çalışmaları sırasında şadırvan resimlerinin yapıldığı tarihinin bulunmuş olması sanatçının eserlerindeki kronolojik sıralama ve sanatındaki gelişim evrelerini inceleme olanağını bizlere sunmaktadır.

Yapılan bu incelemeyle, binlerce yıldan bu yana hemen hemen her toplumda rastlanan sembolizmin Osmanlı’nın da en önemli anlatım dili olduğu ve bu dilin Osmanlı kültür dünyasının önemli bir üstadı olan sanatkâr Zileli Emin’in II. Beyazıt Camisi Şadırvanında yaptığı tasvirlerdeki tezahürü incelenerek onu irdeleme imkânına sahip olunmuştur.



Resim 22- Restorasyon sonrası tren ve gar binası tasviri



Resim 23- Restorasyon öncesi tren ve kale tasviri ile mukavemetini kaybetmiş sıvalı alanlar



Resim 24- Restorasyon sonrası tren ve kale tasviri ile yeniden sıvı alanlar

KAYNAKLAR:

- Arık, R. (1975). Anadolu’da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin. Türkiye’imiz Dergisi, (16), 8-13
- Arık, R. (1976). Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bayram, S. (1993). Anadolu’da XIII. Yüzyıl Bir Rûfai Zaviyesi. Selçuk Üniversitesi Yayınları, Prof. Dr. Yılmaz Önge’ye Armağan, (10), 180-181.
- Bayram, S. (1993). Mühr-ü Süleyman ve Türk Kültüründeki Yeri. Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi, Sanat tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan, (4) 491-517.
- Çal, H. (1987). Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi. Türk Tarihinde Tokat Sempozyumu 2-6 Temmuz 1986, Tokat Valiliği Şeyhülislam İbn Kemal Araştırma Merkezi, 427-459.
- Çam, N. (1993). Türk ve İslam Sanatında Altıkollu Yıldız (Mühr-i Süleyman). Selçuk Üniversitesi Yayınları, Prof. Dr. Yılmaz Önge’ye Armağan, (10), 207-230.
- Işın, E. (1999). Hoş Gör Ya Hu, Osmanlı Kültüründe Mistik Semboller, Nesneler, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karamağaralı, B. (1993). İçice Daire Motiflerinin Mahiyeti Hakkında. Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan, (4), 249-270.
- Karamağaralı, B. (1997). Türk Kültüründe Sanatkâr Üzerine. Erdem, Cilt:9, (27), 1153-1159.
- Renda, G. (1977). Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (1985). 19.yy’da Kalemîşi Nakış-Duvar Resmi, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt:6, 1530-1534.
- Doğan (Şaman), N. (2002). Anadolu Selçuklu Dönemi Geometrik Süslemelerine (Yıldız Kompozisyona) Yüklenmen Anlam, Orta Çağda Anadolu. Prof.Dr.Aynur Durukan’a Armağan, Hacettepe Üniversitesi Edebiyet Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Seminer Kitabı.
- Şeraiti, A. (2009). Hac, Ankara: Fecr Yayınları.
- Tanman, B. (1993). Merzifon, Mustafa Paşa Camisi Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı “Osmanlı Dünyası” ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği. Hacettepe Üniversitesi Armağan Dizisi, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan, (4) 491-522.
- Tuzcu, A. (2007). İlk Çağlardan Cumhuriyete Seyahatnamelerde Amasya, Ankara: Amasya Belediyesi Kültür Yayınları.
- Yahyâ Âğâh b.sâlih el-İstanbulî (2005). Tarikat Kıyafetlerinde Sembolizm, İstanbul: Ocak Yayıncılık