

## GEÇ DÖNEM ANADOLU TASVİR SANATINDAN YENİ BİR ÖRNEK: SOMA DAMGACI CAMİİ

İnci KUYULU (\*)

Damgacı Camii, Manisa'nın Soma ilçesinde, Karamanlı Mahallesinde bulunmaktadır. Basit ve sade olan yapı, mimari tasarımından çok duvar resimleriyle dikkati çekmektedir. Cami, arazinin konumuyla bağıntılı olarak, asimetrik bir şekilde inşa edilmiştir. Derinlemesine yönelen yamuk bir harim ile kuzey doğu köşesindeki minare ve son cemaat yerinden ibaret bir yapıdır (Res. 1). Üzeri sarı sıvalı, taş duvarlı harim; içten düz ahşap tavan, dıştan ise saçaklı çatı ile örtülmüştür.

Yapının en önemli bölümü, geç dönem süslemeleriyle bezenmiş son cemaat yeridir. Batısından bir duvarla kapatılan son cemaat yerinin doğusuna bir kemer, kuzeyine ise, biri duvara bağımlı beş sütunla dört kemer sıralanmıştır (Res. 2). Yukarıya doğru incelenerek yükselen ahşap sütunlar, dor tarzından esinlenmiş sütun başlıkları üzerindeki bağdadi tarzda yapılmış kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Bu kemerlerin yüzeyleri ve saçak altı frizi tamamen resimlerle bezenmiştir. Bağdadi tarzda yapılmış son cemaat yerinin tavanı da simetrik düzenlemeli, boyalı nakışlarla süslenmiştir (Res. 3). Bu bölümde, kahverengi çerçevelerle sınırlandırılmış bir kare ve iki dikdörtgen pano yer almıştır. Ortada bulunan kare panoya, yine kahverengi ile bir eşkenar dörtgen yapılmıştır. İçi maviye boyanmış eşkenar dörtgenin merkezine ters C kıvrımıyla biten, yeşil dallardan oluşan bir motif işlenmiştir. İçi lacivert renkli motif, dört köşesine yerleştirilen birer kahverengi çiçek ile zenginleştirilmiştir. Eşkenar dörtgen ile karenin arasında kalan üçgen boşluklar, açık kahverengiye boyanmıştır. Kare panonun sağındaki dikdörtgen pano da, kendi içinde geometrik birimlere ayrılmıştır. Panonun merkezine işlenen eşkenar dörtgen ve dörtgenin köşe noktalarına birleşen birer üçgen

(\*) Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Arkeoloji-Sanat Tarihi Bölümü'nde Araştırma Görevlisi.

## İNCİ KUYULU

bulunmaktadır. Eşkenar dörtgen ile üçgenler arasında kalan boşluklara da birer üçgen yapılarak pano doldurulmuştur. Ana çerçeve ile geometrik birimler arasındaki boş alanlara, küçük üçgenler yerleştirilmiştir. Kahverengiyle çerçevelenmiş geometrik birimlerden; üçgenlerin içi mavi, diğerlerinin sarı renkle boyanmıştır. Bugün panonun bir kısmının boyaları dökülmüş, harap vaziyettedir. Kare panonun solundaki dikdörtgen panoda da kahverengiyle çerçevelenmiş geometrik birimlerden oluşan simetrik bir düzenleme görülür. Birer sekizgen ile aralarına yerleştirilen birer kartuş üç sıra halinde tekrarlanmıştır. Bu geometrik birimler arasındaki boş yüzeyler, üçgenler ve dörtgenlerle doldurulmuştur. Üçgenlerin içleri maviye, diğer birimlerin içleri sarıya boyanmıştır. Son cemaat yeri tavanındaki bu süslemeler, tamamen renkli boyama ile yapılmıştır. Koyu kahverengi ile belirtilen alanların çevreleri, aynı renk ince çizgilerle konturlanarak, tüm yüzeyde son derece başarılı bir derinlik etkisi yaratılmıştır.

Son cemaat yeri tavanını çepeçevre kuşatan friz, geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan dekoratif özellikli süslemelere sahiptir. Bu süsleme özelliği aynı anlayışta revak kemerlerinin yüzeyleri, karni ve saçak altı frizinde de tekrarlanmıştır. Aynı tip süsleme, son cemaat yeri tavanında gördüğümüz renkli boyamalı, geometrik birimlerden bazılarında da uygulanmıştır. Bir çeşit baskı tekniğiyle yapılan bu süslemelerde mavi renk kullanılmıştır. Bu dekoratif süsleme şeritleri daha sonraki dönemlerde yapılmış olmalıdır. Çünkü revak kemerlerinde yer alan tasvirler bu şeritlerden biri tarafından kesilmektedir.

Son cemaat yerinde, kadınlar mahfilinin açıldığı dışa çıkmalı ahşap verandanın konsolu da tamamen boyalı nakışlarla bezenmiştir(1). Bu bölümün tüm yüzeyine yayılan «C» ve «S» kıvrımlı dallardan oluşan süslemede yeşil ve kahverengi kullanılmıştır (Res. 4). Verandayı taçlandıran frizin ortasına da «C», «S» kıvrımları ve palmetlerden oluşan bir kartuş işlenmiştir.

Revak kemerleri ve iç bükey kavisli saçak altı frizine, Geç Dönem Tasvir Sanatı'nın özelliklerini gösteren resimler yapılmıştır. Bugün resimlerin bir kısmı iyi korunamamış ve yer yer dökülmüştür. Çeşitli ağaçların bağlayıcı unsur olarak kullanıldığı cami, kale,

(1) Bu veranda biçim itibariyle Soma Hızır Bey Camii'nin batı revak duvarındaki, kadınlar mahfilinin açıldığı veranda ile büyük benzerlik göstermektedir. Veranda için bk. R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Üç Ahşap Cami*, Ankara 1973, s. 40, res. 7.

kule gibi yapı tasvirleri tüm kemer yüzeylerine yayılmıştır (Res. 2). Beyaz bir zemin üzerinde kiremit rengi, yeşil ve mavinin egemen olduğu tasvirler arasında kesinti yoktur, kompozisyonlar sürekliliğini korur. Birinci kemerin tam üstünde, tepesinde bayrak sallanan bir kule yer alır (Res. 5). Üst kısmında gövdesini çevreleyen balkon, konik külâhı, ufak açıklıkları ve taş sıraları en ince detayı ile verilen kule, ayrıntıcı bir üslûpla işlenmiştir. Kulenin solunda, kemer yüzeyi tamamen asma yaprakları ve üzüm salkımlarıyla bezelidir. Zemindeki otlar arasından yukarıya doğru kıvrımlar yaparak, yayılan asma dalları ve üzümler kiremit renklidir. Damarları kalın ve ince çizgilerle belirginleştirilen yeşil yapraklar, gerçeğe yakın bir şekilde verilmiştir. Kuleye kadar kemer yüzeyi tamamen doldurularak, dekoratif bir görüntü sağlanmıştır. Kulenin sağında ise, yanyana sıralanmış ağaçlar bulunmaktadır. Ağaçlardan ön düzlemde görülenler arkadakilerden daha büyük yapılarak mekâna bir derinlik kazandırılmıştır. Yeşil ağaçların üzerine düşen ışıkla, ton farklılaşmaları yaratılmıştır.

Birinci kemer ile ikinci kemer arasına, kubbeli bir cami tasvir edilmiştir (Res. 5). İki minareli caminin hem ön yüzü, hem yan yüzleri gösterilerek başarısız da olsa bir mekan denemesine girişilmiştir. Enine ana kütle üzerine, yüksek bir kasnağa oturtulmuş dilimli merkezi kubbe yerleştirilmiştir. Üstü kubbelerle örtülmüş son cemaat yeri iki katlı olarak çok yüksek yapılmış ve iki sıra pencereyle dışa açılmıştır. Kiremit rengi ve mavinin yoğun olarak kullanıldığı yapıda, son cemaat yeri pencereleri gelişigüzel bir iki çizgi ile, kasnak pencereleri ise kalın fırça vuruşlarıyla belirtilmiştir. Yapıdan ayrı, iki yanda birer kaideye oturtulmuş tek şerefeli incecik minareler yükselmektedir. Camide son cemaat yeri, pencereler, dilimli kubbe ve minarenin taş sıraları oldukça ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Kemer kavisine yerleştirilen ağaçlar, iki yandan yapıyı sınırlamaktadır. Yeşilin farklı tonları kullanılarak ağaçlar gölgelendirilmiştir. Alt kısımda, iki kemer arasına, mavi zemin üzerinde yeşil ağaçlar sıralanmıştır. Ancak, bu kısmın sıvaları döküldüğünden net bir görüntü vermemektedir.

İkinci kemer kavisini boyunca sıralanan ağaçlar arasında ev tasvirleri yer almaktadır (Res. 6). Kemerin tepe noktasına bir ayraç gibi diğer tasvirlerle aynı boyda bir gül demeti yapılmıştır. Ev, cami gibi diğer tasvirlerle göre daha gerçekçi, ayrıntılı ve büyük işlenen kiremit renkli, katmerli güllerin arasına yaprakların yanısıra yeşil renkli çiçekler de katılmıştır. Gül demetinin soluna, çok katlı blok apartmanları hatırlatan yanyana binalar yapılmıştır. Tek bir çizgi ile pencereleri gösterilen evler, çocuk resimleri gibi yüzeysel ve ilkel

## İNCİ KUYULU

bir çoşku ile işlenmiştir. Güllerin sağına iki selvi ile değişik türde iki ağaç yerleştirilmiştir. Ön ve yan yüzleri gösterilen Ege Bölgesi'ne özgü kiremit çatılı, çıkmalı bir ev bu ağaçlar arasında kaybolmuştur. Evin yanında, arka plana küçük bir ağacın yerleştirilmesiyle kompozisyon derinleştirilmiştir. Yeşil ağaçlar, renk lekeleriyle verilmiştir. Kemer kavisi boyunca aşağıya doğru lekeler halinde küçük ağaç silüetleri sıralanmıştır.

İkinci kemerle üçüncü kemerin birleştiği kısımda, iki ağaç arasında bir kale ve cami yapısı görülmektedir (Res. 6). Ön düzlemde, mavi bir zemin üzerindeki ağaçlar ve yukarıya doğru kümelenmiş bulutlarla kompozisyon zenginleştirilmiştir. Dalgalanan kırmızı bayrakları, irili ufaklı taş duvar örgüsü, ince çizgilerle verilmiş mazgalları ile kale oldukça ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Dört köşeli kulelerden öndeki daha büyük, arkadaki daha küçük yapılarak bir perspektif denemesine girişilmiştir. Kulelerdeki serbest fırça vuruşlarıyla belirtilmiş açıklıkların yanısıra, beden duvarlarına işlenen yuvarlak kemerli açıklıklar da ilginç bir görüntü sunarlar. Kulenin sağında, arka düzleme yerleştirilen cami tasvirlerinde, sıvalar yer yer dökülmüştür. Gördüğümüz kadarıyla, cami tek kubbeli, tek minareli bir yapıdır. Arkasına yerleştirilen ağaca, doğal görünümü ve renk etkisiyle, caminin biçimsel kuruluşunu aşan fakat manzarayı zenginleştiren bir etki yüklenmiştir.

Harim girişi ile aynı ekseninde bulunan üçüncü kemerin tepe noktasına, damla şeklinde bir çerçeve içinde, arapça harflerle bir maşallah yerleştirilmiştir (Res. 6). Maşallahın iki yanındaki sıvalar bugün dökülmüştür. Dökülmüş sıvalardan sonra, sağda tepesinde bayrağı sallanan köşeli bir kule tasvir edilmiştir (Res. 7). Deniz kenarında yer alan bu kuleyle bir kıyı manzarası canlandırılmıştır. Kalın fırça darbeleriyle verilen açıklıklar, çizgilerle belirtilen kat ayırımları ve mazgallarıyla kulenin ön yüzü oldukça ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir. Yan yüzü ise, bilinçli olarak gölgelendirilmiştir. Bu gölgeleme, kalenin yanından devam eden surlarda da görülmektedir. Kulenin sağında, sallanan bayrakları ve flamalarıyla bir gemi resmedilmiştir. Gemi direkleri, aralarındaki gergiler gerçeğe yakın olarak verilmiştir.

Üçüncü kemer ile dördüncü kemer arasında kalan bölüm, bugün çok harap durumdadır. Üçüncü kemer kavisinde yanyana küçük, büyüklü evler sıralanmıştır (Res. 7). İki katlı veya çok katlı, kiremit çatılı evler, perspektif kaygısına düşülmeden, çocuk resimleri gibi yüzeysel olarak işlenmiştir. Diğer tarafta ise, bugün sadece kubbesi seçilebilen ikinci bir cami tasviri görülür. Kubbenin iki yanına da

çok büyük birer ağaç yerleştirilmiştir. Kubbenin boyutlarını aşan yeşil ağaçlar, renk lekeleriyle gölgelendirilmiştir.

Dördüncü kemerin tepe noktasına bayrağı sallanan bir kule daha yerleştirilmiştir (Res. 8). Kule açıklıkları, taş sıraları, etrafını dolanan balkonu ve enli saçaklı külâhı ile farklı bir görünümüdür. Çevresinde yine Ege Bölgesi'ne özgü kiremit çatılı beyaz evlerle bir mahalle canlandırılmıştır. Bu ufak evler, aynı zamanda kulenin büyüklüğünü de vurgulamaktadır. Kulenin solundaki iki evden sonra, yapılar birden bire yükselmişlerdir. Solundan bir ağaçla sınırlandırılan evler, çizgilerle yüzeysel olarak işlenmiştir. Kulenin sağında ise, baskı tekniği ile yapılmış dekoratif özellikli süslemeler görülmektedir.

Yapının doğu revak kemerinde de, cami tasvirli bir kompozisyon oluşturulmuştur (Res. 9). İki ağaç ile sınırlandırılmış cami enine bir kütle kuruluşu göstermektedir. Yapı beş bölmeli son cemaat yeri, dört minaresi ve merkezi kubbesiyle anıtsal camileri hatırlatır. Merkezi kubbe, iki yandan daha küçük birer kubbe ile desteklenmiştir. Dilimli kubbeler, kasnak pencereleri, yapının düzgün taş sıraları, son cemaat yeri revak kemerleri ve sütunları tamamen gözler önüne serilmiştir. Son cemaat yerinin yan yüzleriyle, kubbelerinin gösterilmesinde acemice bir mekan denemesi dikkati çeker. Caminin minarelerinden ikisi yapının arkasında yükselir, birer kaideye oturtulmuş diğer iki minare ise yapıdan ayrı bir konumdadır. Konik külâhlı minareler tek şerefelidir. Cami cephesinde gördüğümüz özellikleri taşıyan birer yapı, camiye yanlarından birleşmektedir. Caminin solunda, daha uzak bir konumda ufak bir mescid göze çarpar. Cami ve mescid iki taraftan birer büyük ağaç ile sınırlandırılmıştır. Sağdaki selvi ve soldaki ağaç yeşilin farklı tonları kullanılarak gölgelendirilmiştir. Alt düzlemde ise, mavi bir zemin üzerinde irili ufaklı ağaçlar bulunmaktadır. Bu ağaçlardan birisi diğerlerinden daha büyüktür ve boyu minare kaidesine ulaşmaktadır.

Kemer yüzeylerini tamamen dolduran bu kompozisyonlardan sonra, yapının süsleme programı iç bükey kavisli saçak altı frizinde de devam eder (Res. 2). Gemi, çiçek, meyve ve yıldız motifleriyle dekore edilmiş kartuşlar, friz boyunca uzanır. Kartuşlar hem form, renk ve büyüklükleriyle, hem de içlerindeki bezemeleriyle belli bir düzene göre sıralanmışlardır. Gemi, çiçek ve meyve tasvirleriyle bezenenler kemerlerin üst hizasına, yıldız motifleriyle süslenenler ise kemerlerin oturduğu sütunların üst hizasına yerleştirilerek, belirli aralıklarla tekrarlanmışlardır. Kemerlerin üst hizasında görülen kartuşlarda kahverengi ve mavi renkler kullanılmıştır. Bu kartuşlar «C», «S» kıvrımı yapan dallar, yapraklar ve palmetlerden oluşan

süslemeleriyle kabartma izlenimi uyandırırılar. Kartuşlardaki tasvirler mavi bir zemin üzerine yerleştirilerek ayrıca oval bir çerçeve ile sınırlandırılmışlardır. Birinci kemerin üst hizasındaki kartuşa; üzüm, nar, armut gibi meyvelerden oluşan bir natürmort işlenmiştir (Res. 10). Meyveler yayvan bir sepet içine acemice yerleştirilmişlerdir. Yeşil ve kahverengi ile tonlarının kullanıldığı meyvelerde natüralist bir hava sezilir.

İkinci kemerin üst hizasındaki kartuşta çiçekli bir natürmort görülmektedir (Res. 11). Yeşil, sarı ve kiremit renkli katmerli çiçeklerle, lâle ve yıldız benzeri çiçekler maşrapa gibi kulplu bir kaptan çıkmaktadır. Tüm çerçeveyi dolduran katmerli çiçeklerin büyüklüğü ile maşrapa arasında bir oransızlık söz konusudur.

Yayvan bir sepette çıkan çiçeklerle oluşturulmuş bir natürmort da üçüncü kemerin üst hizasında bulunan kartuş içine yerleştirilmiştir (Res. 12). Oldukça ayrıntılı işlenen sepetin ağzı tamamen katmerli çiçeklerle doldurulmuştur. Bunların arasından da, yapraklar ve lâleye benzeyen çiçekler çıkmaktadır. Katmerli çiçeklerin hacim etkisi, farklı renk tonlarının kullanılmasıyla sağlanmıştır. Damarları ince çizgilerle belirtilen yapraklarda ince bir işçilik gözlemlenir.

Natürmortlardan sonra, son kemerin üst hizasındaki kartuşun içine yandan çarklı buharlı bir gemi resmedilmiştir (Res. 13). Geminin hareketiyle denizde dalgaların oluşması ve bacadan tüten dumanlar renk tonlaşmalarıyla oldukça başarılı bir şekilde işlenmiştir. Gemi direkleri, aralarına gerilmiş teller, bayraklar, gövdesindeki süslemeler ve çark ayrıntılı bir işlemenin ürünüdür.

Gemi tasviri ve natürmortların işlendiği kartuşlar arasında daha küçük kartuşlar bulunmaktadır. «C» ve «S» kıvrımlı dallar, yapraklar ve palmetlerden oluşan kartuşların içinde çerçevelerle sınırlandırılmış oniki kollu yıldız motifleri vardır. Mavi ve kiremit renkli yıldız motifli kartuşlar, simetrik yerleştirimleriyle süsleme şeridinin genel görünümüne bir bütünlük katarlar.

Soma Damgacı Camii resimleri, Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatının konu ve üslup özelliklerini yansıtan örneklerden birisidir. Kemer yüzeylerindeki cami, kule, ev, kale gibi yapı tasvirleri çerçevesiz işlenmiş ve aralarına yerleştirilen ağaçlarla bir manzara resmi oluşturmuştur. Ağaçlar, yapılar arasında bağlayıcı unsur olarak kompozisyonu sürekli kılarken, diğer taraftan mimari tasvirleri

iki yandan sınırlandırır. Denizli, Acıpayam Yazırköyü Camisi (2) ve Tavşanlı Dedebalı Camii'nde (3) de çerçevesiz olarak yapılmış, manzara şeritlerinde ağaçlar arasına yerleştirilmiş mimari tasvirler görülmektedir.

Sanatçı mimari tasvirlerini ayrıntıcı bir üslupla ele alarak, minyatür geleneklerine bağlı kalmıştır. Cami, kule, kale tasvirlerinde taş sıraları, açıklıklar en ufak ayrıntılarıyla işlenmiştir. Kemer aralarında mavi zemin üzerinde sıralanan ağaçlar sanatçının doğa gözlemini özgür bir renk anlayışı ile aktardığını gösterir. İkinci ve dördüncü kemerlerin üzerinde bulunan yüksek apartmanları hatırlatan evler, çocuksu çizgileriyle yüzeysel bir anlatıma sahiptirler. İkinci kemerin üstündeki ağaçlarla evler arasına onlarla eş büyüklükte yapılan gül demeti doğayı vurgulamak amacıyla yapılmış olmalıdır (4). Gerçekçi bir yaklaşımla yapılan gül demetinin orantısız boyutlarıyla sanatçı minyatür geleneğini sürdürmüştür. Mimari tasvirlerle boy ölçüşen büyüklükteki ağaçlar da, bu kaygının ürünleri olmalıdır. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın resimlerinde de bu özellikleri taşıyan büyük bitkiler görülmektedir (5). Sanatçı, camilerinde ön cephelerin yanısıra yan cephelerini de göstererek, ilkel de olsa perspektif denemelerine girişmiştir. Özellikle dört minareli büyük camide farklı bakış noktalarından verilen cephelerle, minyatürlerdeki gibi yüzeysel görünüşler ortaya çıkmıştır. Tüm kompozisyonda yeşilin tonlarında verilen ağaçlar, minyatürlerde gördüğümüz ağaçlarla benzerlik gösterir.

Bir yandan geleneklere bağlı kalan sanatçı, diğer yandan Batılı özellikler gösteren üslup denemelerine de girişmiştir. Kemer kavisleri boyunca uzanan ağaçlardan ön düzlemdekileri daha büyük, arka düzlemdekileri daha küçük yaparak mekana bir derinlik kazandırmıştır. Kale tasvirinde de, öndeki kuleyi arkadakinden büyük resmederek ilkel de olsa perspektif denemelerine girişmiştir. Sanatçı, üçüncü kemer kavisinde bulunan kulenin gölgelendirilmiş yan yüzü ile de perspektif denemelerini sürdürmüştür.

Birinci kemer köşeliğini tamamen dolduran asma dalları ve üzümler ile dördüncü kemerde görülen baskı tekniğinde yapılmış

- (2) Resim ve bilgi için bk. R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**. Ankara 1976, s. 42-46; G. Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Ankara 1977, s. 152.
- (3) Resim ve bilgi için bk. G. Renda, **a.g.e.**, s. 153, res. 119.
- (4) R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir ...**, s. 137.
- (5) Resim ve bilgi için bk. R. Arık, **ay. es.**, s. 68-80, res. 62-70.; G. Renda, **a.g.e.**, s. 159, res. 126.

süslemeler dekoratif görünüşleriyle genel kompozisyon düzeninden ayrılan bir etki yaratırlar.

Kahverengi, mavi, yeşil, kiremit rengi ve tonlarının kullanımıyla kompozisyonda renklerle elde edilen sürekli ve ahenkli bir uyum sağlanmıştır.

Son cemaat yerinin iç bükey kavisli saçak altı frizi boyunca sıralanan barok kartuşlar ve içlerini dolduran natürmort ve gemi tasvirleri dönemin en yaygın motiflerindedir (6). Ancak burada tasvirler Aydın Cincin Cihanoglu Camisi (7), Amasya Gümüşlü Camisi (8), Kınık İbrahim Ağa Camisi (9) örneklerinde olduğu gibi kartuş içinde ayrıca bir çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Natürmortlarda, gerçeğe yakın işlenen meyvelerin sepete acemice yerleştirilişi veya maşrapadan çıkan çiçeklerle kab arasındaki orantısız boyutlar minyatür gelenegine bağlayabileceğimiz özelliklerdendir. Kartuşlardan birinde gördüğümüz yandan çarklı buharlı gemi tasviri gerçeğe yakın verilmiştir.

Manzara tasvirleri gibi kesintisiz devam eden kompozisyonlarda, mimari tasvirlerin hangi yapılara ait olduğunu belirleyemiyoruz. Sanatçı, gördüğü yapıları kompozisyonunda tüm ayrıntılarıyla aktarmaya çalışmıştır. Kesin saptamalardan çok, birtakım varsayımlarla sanatçının hangi çevrelerden etkilenmiş olabileceği sorusuna cevap aramanın daha doğru olacağı kanısındayız. İki katlı son cemaat yerleri, yüksek kasnaklar ve yapıdan kopmuş ince uzun minareler bu dönem camileri için karakteristik unsurlardır. Soma'ya yakın bir merkez olan İzmir'in sayısal bir yoğunluğa ulaşmış Geç Dönem camileri belki de sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Doğru revak kemerine yerleştirilmiş merkezi kubbeli caminin anıtsallığı ise, İstanbul'un büyük camilerini akla getirmektedir. Birinci kemer üzerinde bulunan kule, Galata Kulesi ile yakın bir benzerlik göstermektedir. Üçüncü kemer kavisinde, bir kıyı manzarası içinde işlenen kule ise, biçim itibarıyla Manisa Sarayını hatırlatmaktadır(10). Pencereilerin ince uzun biçimlenişleri, mazgallarla biten duvarlar ve üst kısımda yükselen fener, adeta iki yapıda da aynıdır. Sanatçının Soma'ya çok yakın olan Manisa'daki bir eseri resmetmesi do-

(6) Geç dönemde görülen konu çeşitleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. R. Arık, ay. es., s. 119-133.

(7) Resim ve bilgi için bk. R. Arık, ay. es., s. 30-31, res. 25.

(8) Resim ve bilgi için bk. R. Arık, ay. es., s. 80-83, res. 72.

(9) Resim ve bilgi için bk. G. Renda, a.g.e., s. 163, res. 130.

(10) Resim ve bilgi için bk. M.Ç. Uluçay, **Manisadaki Sarây-î Âmire ve Şehzadeler Türbesi «849H - 1296 H»**, İstanbul 1941, res. s. 81.

ğal gibi görünüyorsa da, yapının deniz kıyısına yerleştirilmesi farklı bir durum ortaya çıkarmaktadır. Ancak, sanatçının tasvirlerini hayali olarak yaptığı düşünülebileceği gibi, başka bir yapıyı resmetmiş olabileceği de akla gelmektedir. Diğer taraftan Ege Bölgesi'ne özgü kiremit çatılı, cumbalı evlerden birini de kompozisyona katmıştır. Tamamen resimlerle bezenmiş Soma Hızır Bey Camii, kuşkusuz sanatçı için büyük bir esin kaynağı olmuştur. Soma Damgacı Camii resimleri kalitesi ve üslup özellikleriyle Soma Hızır Bey Camii'ndeki örneklere yaklaşmaktadır (11).

Soma Damgacı Camii, resimlerinin konumuyla farklı özelliklere sahip bir yapıdır. Bu dönemde ortaya çıkan duvar resimlerinin genellikle yapı içlerinde yayıldığı gözlemlenmektedir. Bugünkü görünümüyle, caminin iç mekanında resim bulunmamaktadır. Resimler, izleyicinin ilk anda dikkatini çekecek şekilde son cemaat yeri revak kemerlerinin ön yüzeylerine ve saçak altı frizine yapılmıştır. Diğer süslemeler de, son cemaat yeri bünyesinde kalarak, yapı içine girmemiştir. Bazı konaklar ve Soma Hızır Bey Camii istisna sayılacak olursa, bugün için dış yüzleri resimlerle süslenmiş yapılar yok gibidir (12). Soma Hızır Bey Camii'nde revak duvarlarını dolduran resimler, Soma Damgacı Camii'nde revak kemerlerinin ön yüzlerine yapılmıştır. Kompozisyonlar, Soma Hızır Bey Camii'nde kartuşlarla birbirinden ayrılırken, yapımızda tüm yüzeye yayılarak sürekli ve ahenkli bir uyum sağlanmıştır. Biz herhangi bir yapıda revak kemerlerinin ön yüzeyleri tamamen resimlerle bezenmiş başka bir örneğe rastlamadık. Soma Damgacı Camii, bu özelliğiyle de ilgi çekici bir örnektir.

İnşa tarihi belli olmayan yapının, bugünkü görünümüyle orjinal şekli ve tarihi konusunda fikir yürütmek güçtür. Mevcut kitabesine

(11) Resim ve bilgi için bk. R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden ...**, s. 10-23; R. Arık, **Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan**, İstanbul 1975, s. 312-313 (Bu eser, M. Sözen başkanlığında R. Arık ve diğerleri tarafından hazırlanmıştır); R. Arık, «Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Sanatına Bir Bakış», **50. Yıl Konferansları, A.Ü. D.T.C.F. Yayın 257'den ayrışım**, Ankara 1976, s. 123-126.; R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir...**, s. 32-39., G. Renda, a.g.e., s. 126-131.

(12) R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir...**, s. 135'de Soma Hızır Bey Camii ve Milas Bahaeddin Ağa Konağı'nın dış cephelelerinde resim bulunmasına karşılık, diğer birçok yapıda tadilat ve aşınmalar yüzünden sadece iç mekânlarda resim görüldüğü ihtimali üzerinde durur.

göre H. 1288 - M. 1872 yılında Hacı Musa adlı bir şahıs tarafından onartılmıştır (Res. 14). Adı geçen onarım kitabesinin metni ve transkripsiyonu şöyledir;

اولدی موفق جامع تمفاحنك اعمارنا  
كهنه ايكن ايتدی بنا حاجی موسی  
اوقوندقه صلا تله سلام مقام عالیده  
واصل اولسون فردوس اعلانك سرنا

۱۲۸۸

Oldu muvaffak camı Damgacının imarına  
Köhne iken etti bina Hacı Musa  
Okundukça salât ile selâm makam-ı âlide  
Vasıl olsun firdevsi alânın sırrına

1288 (13).

Yapı 1872 yılından sonra da çeşitli onarımlar görmüştür (14). Mimari kuruluşundan çok süslemeleriyle önem kazanan yapıda, duvar resimlerinin hangi tarihlerde yapılmış olduğu bizim için bir soru işaretidir. H. 1288 - M. 1872 yılı onarımında mı, yoksa daha farklı bir tarihte mi resimlerle süslendiği kesin olarak saptanamamaktadır. 18. Yüzyıl sonlarından itibaren Anadolu'da yayılmaya başlayan duvar resimleri, kronolojik bir gelişim ve bölgesel özellikler göstermediği için (15), resimlerin üslup özellikleri bize tarihleme açısından yeterli olmamaktadır. Tarihlememize yardımcı olacak tek unsur ise, resimler içinde yandan çarklı buharlı bir geminin bulunmasıdır. Buharlı gemiler, ilk kez Osmanlı ülkesine 1827 yılında gelmiş-

(13) Kitabenin okunmasındaki yardımları için Ege Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi öğretim üyelerinden Yrd. Doç. Dr. Fares Hariri ve Öğretim Görevlisi Refet Balata'ya teşekkür ederim.

(14) Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi 45.12.01/4 no.lu dosyada, 1955 yılında çatlayan doğu duvarının yenilendiği belirtilmektedir. Ayrıca cami taşlığına girişteki bir levha üzerinde yapının 1872, 1908, 1983 yıllarında onarım görüldüğü yazılıdır.

(15) R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir ...* s. 140.; G. Renda, a.g.e., s. 137, 196, 197.

tir (16). Günsel Renda «... denizde yüzen bir buharlı geminin bulunuşu, resim en erken 1830'lara tarihlenmelidir» der (17). Bizde bu noktadan hareketle, resimlerin 1830'lardan sonra yapılmış olabileceklerini söyleyebiliriz.

Soma Damgacı Camii, 18. yüzyılın ikinci yarısında İstanbul ve Anadolu'da yeni bir resim türü olarak karşımıza çıkan duvar resimleriyle süslenmiş bir örnektir. Duvar resimleri, Geç Dönem Anadolu Türk Mimari süsleminde geleneksel minyatür sanatından, Batı anlayışında Türk resim sanatına geçiş evresi ürünleri olarak değerlendirilmektedir (18). Bu yeni resim türünün ortaya çıkış nedenleri Osmanlı İmparatorluğu'nun siyasal gücünü yitirerek, Batı ülkeleriyle yoğun diplomatik ilişkiler içine girmesiyle bağlantılıdır. Gerek Osmanlıların Avrupa'ya yolladıkları, gerekse Türkiye'ye gelen yabancı elçiler karşılıklı kültür alışverişinin hız kazanmasını sağlamıştır (19). Bu kültürel ve diplomatik ilişkiler hem toplumsal yapıda, hem de sanat alanında birtakım değişiklikler meydana gelmesine sebep olmuştur. Bu aşamada, Batı etkileri diğer sanat dallarında olduğu gibi süsleme alanında da görülebilir boyutlara ulaşmıştır. Batılı motifler yavaş yavaş Osmanlı Sanatına girmeye başlamıştır. Bu döneme kadar minyatür, Türk resim sanatının tek türünü oluşturmuştur. Bilindiği gibi Osmanlı Minyatür Sanatı 16. yüzyılda Klasik çağını yaşadıkdan sonra, 17. yüzyılda diğer sanat dallarında olduğu gibi farklı bir eğilim göstermiştir. 17. Yüzyıl sonlarından başlayarak, 18. yüzyılda giderek yoğunlaşan Avrupa ilişkileri konu ve üslup açısından yeni denemelere girişilmesinde önemli bir etken olmuştur. Batı etkilerini yansıtan farklı motifler, Batılı biçimler ve derinlik kazandırma gibi üslup özellikleri dönemin minyatürlerinde kendini göstermeye başlamıştır. Duvar resimlerinde, Geç Dönem minyatürlerinde görülen Batı özellikli üslup denemeleri ve konu çeşitleri daha anıtsal boyutlarda, farklı bir teknikle çeşitli yapılara uygulanmıştır. 18. Yüzyılda İstanbul ve Anadolu'da yayılmaya başlayan duvar resimleri, İstanbul'da kronolojik bir gelişme izlerken, Anadolu'da

(16) A.İ. Gencer, **Bahriye'de Yapılan Islahat Hareketleri ve Bahriye Nezaretinin Kuruluşu (1789-1867)**, İ.Ü. Edeb. Fak. Yay. No: 3250, İstanbul 1985, s. 109 dpt. 216'dan Ahmed Lütfi, **Tarih**, C. I, s. 277.

(17) G. Renda, **a.g.e.**, s. 141.

(18) Bu konuda ayrıntılı bilgi için bk. R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir ...**; G. Renda, **a.g.e.**

(19) E.Z. Karal, **Tarih Notları**, İstanbul 1941, s. 31.; E.Z. Karal, «Osmanlı Devletinin Kuruluşundan Tanzimata Kadar Siyasi Tarih», **Yeni Türkiye**, İstanbul 1959, s. 36; B. Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Ankara 1970, s. 46-47; İ.H. Uzunçarşılı, **Osmanlı Tarihi**, C. IV, Ankara 1978, s. 170.

farklı bir tutum içine girmiştir (20). Anadolu'da bölgesel veya tarihsel bir gelişim söz konusu değildir. Aynı bölgede, aynı tarihli eserlerde aynı veya farklı üsluplu resimler görülebildiği gibi, aynı eserde birkaç üslubu yansıtan farklı resimler de bulunabilmektedir. Anadolu'da halk sanatçıları tarafından yapılan bu duvar resimleri (21) yapı türlerine göre bir ayırım gözetilmeden, camiden konağa kadar çeşitli yapılarda uygulanmıştır (22).

Soma Damgacı Camii'nde de anlattığımız gibi; bu dönemde farklı yapı türlerinde karşımıza çıkan duvar resimlerinde natürmort, gemi, cami (23) kule ve benzeri yapı tasvirleri başlıbaşına bir konu olarak ele alınmıştır. Ayrıca, bir tabiat içinde verilerek de manzara kompozisyonları oluşturulmuştur. Görülen bu konu çeşitleri dönemin diğer sanat dallarında da yoğun bir kullanım alanı bulmuştur. Halılarda (24), rastlanan manzara kompozisyonlarına karşılık; mimber, kürsü, çeşme ve mezartaşlarında cami, natürmort veya şehir görüntüleri kabartma olarak işlenmiştir (25). Ahşap malzeme üzerine renkli boyama ile yapılan bu motiflerle (26); cami ve gemi tasvirlerinin yer aldığı seramikler de (27) bu dönemin ilginç örneklerindedir.

Bütün bu açıklamalar da gösteriyor ki, Soma Damgacı Camii'nin duvar resimleri geleneksel minyatür sanatından, Batı anlayışında Türk resim sanatına geçiş evresinde değerlendirilen tasvir sanatının konu ve üslup özelliklerini verebilecek nitelikte örneklerdendir.

(20) R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir ...*, s. 140; G. Renda, a.g.e., s. 194, 196.

(21) R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir ...*, s. 141.

(22) İstanbul'da birkaç istisna ile sivil mimari alanında uygulanan duvar resimleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. G. Renda, a.g.e., s. 79-123.

(23) Cami tasvirleri hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Y. Önge, «Anadolu Sanatında Cami Motifi», *Önasya*, C.4, S. 38, Ankara 1968, s. 10-11; R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir ...*, s. 126.

(24) R. Arık, *Manzarahı Hahlar», II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, C. V (1983), s. 23-30.

(25) R. Arık, *Türk Mimarisinin Gelişimi ...*, s. 319-326; R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir ...*, s. 103-108; R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Sanatına...*, s. 130.

(26) G. Renda, a.g.e., s. 171-178.

(27) G. Öney, *Türk Devri Çanakkale Seramikleri*, Ankara 1971, s. 6,7.