

L A L E

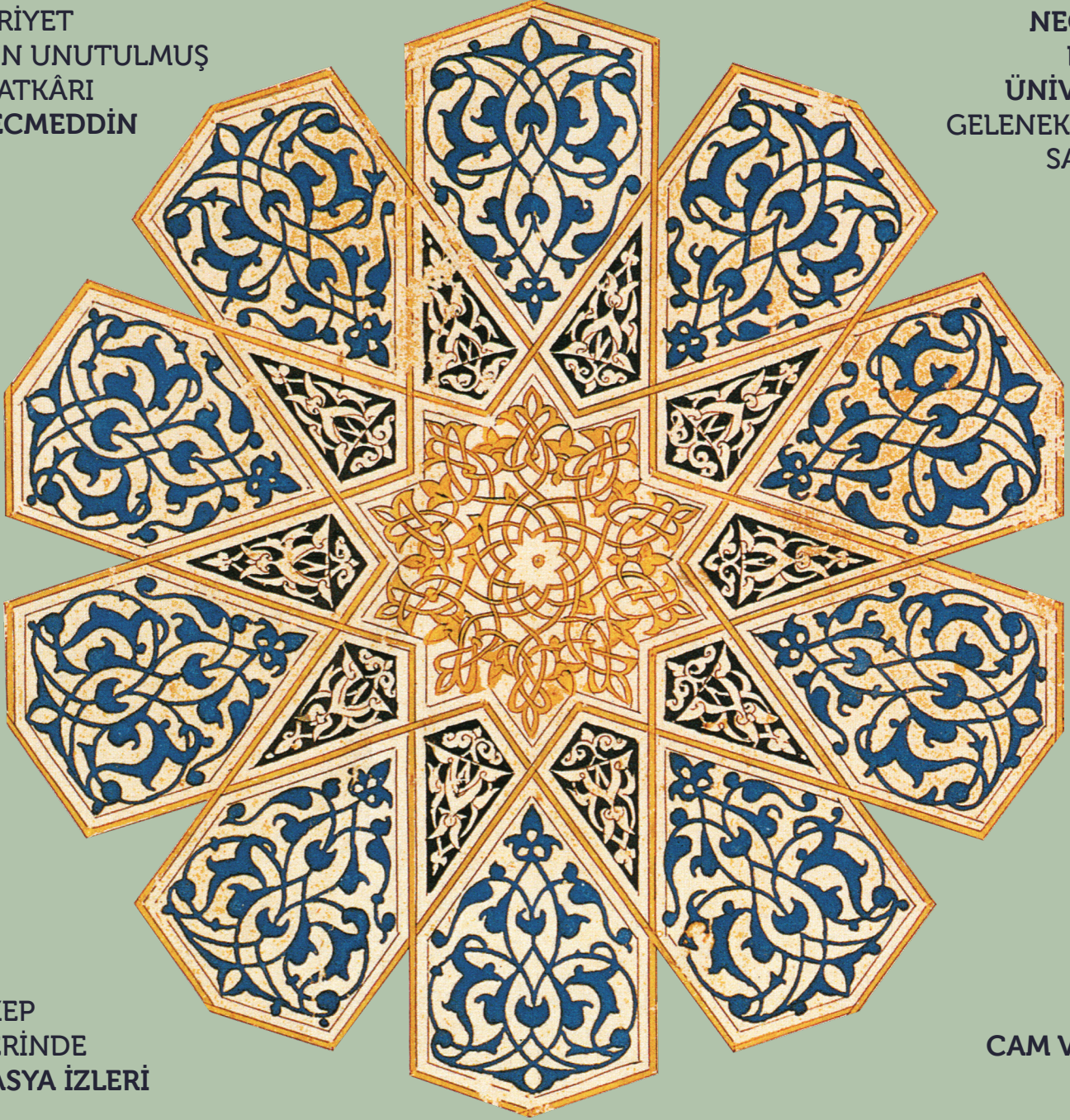
K Ü L T Ü R , S A N A T V E M E D E N İ Y E T D E R G İ S İ

Hakemli Dergi

Temmuz-Aralık 2021 Sayı:4 Fiyat: 50 TL

CUMHURİYET
DEVİRİNİN UNUTULMUŞ
BİR SANATKÂRI
SAMİ NECMEDDİN

NECMETTİN
ERBAKAN
ÜNİVERSİTESİ
GELENEKSEL TÜRK
SANATLARI
BÖLÜMÜ



MÜREKKEP
RESİMLERİNDE
ERKEN ASYA İZLERİ


MİLLÎ SARAYLAR
BEYKOZ
CAM VE BİLLUR
MÜZESİ

BEYŞEHİR EŞREFOĞLU CAMİİ TAÇKAPISININ ÖZGÜN BEZEMELERİ¹

Ümmügülsüm ÇİLEK²

orcid.org/0000-0002-4570-1930 Makale Geliş Tarihi: 30.12.2020 Makale Kabul Tarihi: 11.06.2021

ÖZ

Eşrefoğlu Camii, kaynağı Orta Asya'ya dayanan ahşap direkli ve tavanlı cami geleneğinin Anadolu'da özgün kalabilen nadide bir örneğidir. 1299 tarihli yapı, mimari kurulumu yanı sıra, taş, ahşap, çini ve kalemişi bezemeleriyle de zengin bir sanat geleneğinin temsilcisidir. Caminin taçkapaşı, taşıdığı motif ve kompozisyon çeşitliliğiyle Anadolu Selçuklu taş işçiliğinin zengin bir örneğini oluşturur. Zaman içinde çeşitli restorasyonlar geçiren taçkapaşının özgün halini koruyan bezemeleri, bu makalenin konusunu oluşturmaktadır. Makalede taçkapaşının bezemeleri; motif ve kompozisyon özellikleri, işleme tekniği ve restorasyon uygulamalarının niteliği bakımından detaylı bir şekilde incelenecektir. Bu çalışmayla taçkapaşının özgün bezemelerini belgelemek ve restorasyon çalışmalarıyla ilave edilen hatalı unsurları tespit ederek özgünlüğünü korumaya katkıda bulunmak amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Eşrefoğlu Camii, Taçkapaşı, Taş bezeme, Rûmî, Restorasyon, Anadolu Selçuklu Sanatı

ABSTRACT

THE ORIGINAL ORNAMENTATIONS OF BEYSEHIR ESREFOGLU MOSQUE PORTAL

Esrefoglu Mosque is a rare and unique example of the tradition which originated from Central Asia of wooden pillar and ceiling mosques that remained in Anatolia. Asia. The structure, dated back to 1299, is representative of a rich artistic tradition with its stone, wood, tile, and painted ornamentations as well as its architecture. The recessed arch of the mosque is a stunning sample of Anatolian Seljuk stonemasonry with the variety of designs and compositions it carries. The subject of this article is the ornamentations of the recessed arch, which had been restored several times but preserving its original form. In this article, the ornamentations of the recessed arch will be examined in detail in terms of designs and composition features, engraving techniques, and the quality of restoration. With this study, the main aim is to authenticate the original ornamentations of the recessed arch and to contribute to preserving its originality by identifying the defective elements added with restoration.

Keywords: Esrefoglu Mosque, Recessed Arch, Stone Ornamentations, Rûmî, Restoration, Anatolian Seljuk Art

¹Bu makale 2020 tarihli "Tezini Açılan Beyşehir Eşrefoğlu Camii" başlıklı yüksek lisans tezi kaynak alınarak geliştirilmiştir.

²FSMVÜ Geleneksel Türk Sanatları yüksek lisans mezunu, müzehhibe, gulsumcilek@hotmail.com

Giriş

Eşrefoğlu Camii, XIII. yüzyılın sonlarına doğru Beyşehir merkezli olarak kurulan Eşrefoğlu Beyliği'nin günümüze ulaşan mimari yapılarından en önemlisidir (Kofoğlu, 2018, s. 47-52; Uzunçarşılı, 2003, s. 58-61). Selçuklu geleneğine bağlı olarak Ulu Camii üslubunda tasarlanan yapı, zengin ahşap işçiliğine sahip iç mekânı ve cephe düzenlemesiyle de özgün bir niteliğe sahiptir (Kızıltan, 1958, s. 36; Seçkin, 2008, s. 156). Cami, 31.80 x 46.55 m dış ölçüleriyle (Erdemir, 1999, s. 20), kökeni Orta Asya'ya dayanan ve Anadolu'da gelişim gösteren ahşap direkli (düz) tavanlı cami geleneğinin günümüze ulaşan en büyük ve orijinal örneğidir (Aslanapa, 1989, s.130-135; Kuran, 1972, s. 179-186). Konya Sahip Ata Camii'nin (656/1258) aslı planını devam ettiren yapı, mimari kurulumu ve ahşap üzeri kalemişi bezemeleriyle başta Kastamonu Kasaba Köy Mahmut Bey Camii (1367) olmak üzere kendinden sonra gelen birçok cami ve mescidi de etkilemiştir (Erdemir, 1999, s. 99-100; Önge, 1971, s.291).

Eşrefoğlu Camii, Konya'nın Beyşehir ilçesi, İçerişehir Mahallesi'nde Beyşehir Gölü'nün kenarında yer alır (Görsel 1). Mevcut kitabelerine göre, 696-699/1296- 1299 yılları arasında Eşrefoğlu Beyliği'nin kurucusu Seyfeddin Süleyman Bey tarafından inşa edilmiştir (Çetinaslan, 2018b, s. 233-237; Erdemir 1999, s. 19, 99; Konyalı, 1991, s. 222-225).

Kuzey-güney istikametinde uzanan caminin dikdörtgen planı, doğu duvarının kuzey yönünde 45° lik bir açıyla içeri yönelmesi dolayısıyla beşgen bir görünüme sahiptir. Kesme taşla örülmüş olan bu kesik kenar; muhteşem taçkapağı, yanındaki minare, sebil, pencereler ve sol kanat üstünde sıralanan dendanlarıyla, caminin anıtsal cephesini oluşturur (Görsel 1). Süleyman Bey'in sağlığında yaptırdığı türbe (701/1301), yapının doğu cephesine bitişik olup küçük bir pencereyle harime bağlıdır (Konyalı, 1991, s. 63-65).

Görsel 1

Eşrefoğlu Camii genel görünüm

Kaynak: <https://www.arkeolojikhaber.com/haber-yasar-erdemir-esrefoglu-camisi-ni-kalici-listeye-aldir-tacagiz-15346/> E.T.: 15.12. 2020



Harime girişi sağlayan sivri kemerli açıklık, abidevi görünümü ve mozaik çini bezemeleriyle Türk çini sanatında görülen yegâne örnektir (Yetkin, 1986, s. 125). Mihraba dik yedi sahına ayrılan harimde, orta sahnın diğerlerinden daha geniş ve yüksek tutulmuştur. Tam ortasında “karlık” olarak adlandırılan bir bölüm ve üzerinde de aydınlık feneri yer alır. 8.50 m yüksekliğindeki ahşap kirişlemeli tavanı, 39 sütunla birlikte son cemaat mahallinin 5 çift direği taşıyıcıdır (Akok, 1976, s. 7; Erdemir, 1999, s. 60; Kızıltan, 1958, s. 38). Rengârenk kalemişleriyle bezeli ince ahşap sütunlar, mukarnas başlıklar, yastıklar, kirişler ve konsollar taşıdıkları motif ve kompozisyon çeşitliliğiyle ahşap bezemenin en zengin bölümünü oluştururlar (Çilek, 2020, s. 248-322; Erdemir, 1999, s. 60-75).

Harimin en önemli bölümü olan mihrap ve minber; kârgir ayaklara oturan, dışta külah içte sırlı tuğla ve mozaik çiniyle kaplı bir kubbeye örtülüdür. Firuze ve patlıcan moru mozaik çini mihrap, gerek işçilik gerekse motif ve desen zenginliğiyle, Selçuklu Dönemi mihraplarına yaklaşan bir ihtişama sahiptir (Arık ve Arık, 2007, s. 160-163; Yetkin, 1986, s. 126). Kündekâri tekniğinde yapılan ahşap minber; yıldız ve çokgenlerden oluşan geometrik düzenlemesi, zengin rûmîli kompozisyonları ve hatlarıyla Anadolu Selçuklu ahşap işçiliğinin nadide ve özgün bir örneğidir (Apa Kurtişoğlu, 2015, s. 255-260; Çilek, 2020, s. 173-204). Harimin güneybatı köşesinde yer alan bey mahfili; yapı içinde yükseltilmiş konumu, zarif ahşap işçiliği ve kalemişi bezemeleriyle Anadolu Selçukluları Devri’nden günümüze ulaşabilen tek örnek olması bakımından önem arz etmektedir (Çetinaslan, 2018a, s. 194-196, 204). Camiye Osmanlı Dönemi’nde ilave edilen alçak tutulan müezzin mahfili ise ahşap işçiliği ve XVI. yüzyıl özelliği gösteren kalemişi bezemeleriyle harimin görsel bütünlüğüyle uyum içindedir (Çetinaslan, 2018a, s. 202-203; Çilek, 2020, s. 239-248).

720 yıllık bir geçmişe sahip olan Eşrefoğlu Camii, son yüzyıl içinde çeşitli restorasyonlar geçirmiştir (Çilek, 2020, s. 41-51; Erdemir, 1999, s. 9-12). 1956-1962 yılları arasında yapılan geniş çaplı onarımlarda, taçkapının bezemeli bordürleri ve kuşatma kemeri yeniden yapılmış, mukarnas kavsaralı nişe ise dokunulmamıştır (Eyüboğlu, 1979, s. 35, 39; Konyalı, 1991, s. 65, 219). Tamirat yapılamadığından uzun müddet kapalı olan taçkapı, 1996 yılında ahşap bir sacak konularak kullanıma açılmıştır. Bozulan mukarnasların

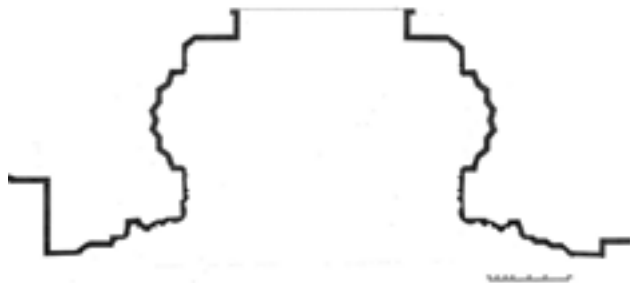
çürütme tekniğiyle yerinde tamir edilmesine yönelik karar 1994 yılında alınmış ancak onarım 2003 yılında gerçekleşmiştir (Efe, 2013, s. 59). Bezemeli bordürlerden restorasyon öncesine ait bir bölüm, günümüzde taçkapının sol tarafında sütunla birlikte yer almaktadır (Görsel 2). Ana niş ise büyük ölçüde özgünlüğünü korumaktadır.

Taçkapının Özgün Bezemeleri

Eşrefoğlu Camii Anadolu Selçuklu üslubunda ortaya konmuş bir eserdir. Bu dönemin eserleri incelendiğinde yapıların belli bir programa göre inşa edildiği ve işlevine bakılmaksızın bazı yapısal öğelerin bezeme alanları olarak kullanıldığı görülür. Anıtsal görünümlü taçkapılar, yapıyı temsil eden nitelikleriyle bezemenin en etkili biçimde yer aldığı bölümlerdir. Taçkapıyı oluşturan unsurlar belli bir plan bir şema üzerine kuruludurlar ve yüzeyleri boş bırakılmayıp titizlikle tezyin edilmiştir (Bayburtluoğlu, 1976, s. 76-77; Tuncer, 1986, s. 72- 88, 114-116.).

Mimari kuruluşu ve bezemeleriyle Selçuklu geleneğini yansıtan taçkapı 0. 94 m dışarı taşan kütlesi, 10.10 m yüksekliği ve 7.06 m genişliğiyle abidevi bir görünüme sahiptir (Erdemir, 1999, s. 21) (Görsel 2, Çizim 1). Kesme taşla inşa edilen dikdörtgen taçkapı, çeşitli genişliklerde bezemeli bordürlerle çevrilidir. Bunları takip eden köşe sütunceleri, giriş kapısının bulunduğu ana nişe bakışları yöneltir. Mukarnaslı kavsara ve aynı üslupta bezenmiş yan nişler, köşe sütunceleriyle birlikte ana nişin bir mekân kimliği kazanmasını sağlar. Sütuncelerin üzerinden başlayan kuşatma kemeri kavsarayı çevreler ve köşeliklerdeki gülbezeklerle beraber çerçeve bordürleriyle bütünleşir. Kemerin üzerinde mermere yazılmış iki satırlık taş kitabe yer alır.

Taçkapıyı farklı ölçülere sahip dört adet bordür çevrelemektedir (Görsel 2). Rûmî motifleriyle bezeli bordürler, dıştan içe doğru incelenecek olursa; 1. bordür, 42 cm genişliğinde olup dikey eksen üzerinde gelişen sürgit karakterli bir tasarıma sahiptir (Çizim 2, Görsel 3).



Çizim 1
Taçkapının planı

Kaynak: Vakıflar
Genel Müdürlüğü
Arşivi

Görsel 2
Anadolu Selçuklu
üslubunda düzen-
lenen taçkapı. Sol
tarafa özgün be-
zemeler yer alıyor.
Fotoğraf: Ümmügül-
süm Çilek, 2018



Çizim 2

İlk bordürün çizimi.
Ümmügülsüm Çilek



Desen, karşılıklı iki rûminin simetri ekseninde tepelik rûmî olarak birleşip tekrar ayrılmasıyla meydana gelir. Tepelikten çatallanarak ayrılan rûmî helezonu ucunda diğerlerinden daha büyük sade bir rûmîyle son bulur. Birim desen, eksen boyunca tekrar eder. Kompozisyon, bu desenin iki ayrı hat üzerinde hazırlanıp karşılıklı rûmîlerin (başka bir ifadeyle kapalı form rûmîlerin) içine tepelik gelecek şekilde kaydırarak yerleştirilmesiyle oluşmuştur. Motif detaylarına bakıldığında, ortadaki tepelik ve onu çevreleyen rûmîlerin yüzeylerinin münhanî³ üslubunda eğri çizgilerle işlendiği görülmektedir. Münhanî kıvrımları üstünde, rûminin incelmeye başladığı noktada küçük bir spiral, sade bir rûmî görünümü çizer. Aynı şekilde helezona bağlı rûmîler de sade olarak bırakılmıştır. (Çizim 2, Görsel 3). Rûmî yüzeyindeki eğriler, motifin dış hatlarından daha yüksek katmanlı, kabartma olarak işlenmiş böylece bordürde ışık gölge etkisi artırılmıştır.

İlk bordüre ait detayları ve işleme tekniğini onarım öncesine ait resimlerden tespit etmek mümkün olmuştur. Zira taçkapının onarımı esnasında bordürün orijinal halini gösteren bir bölüm bırakılmamıştır. Yeni yapılan bordürde ise rûmîlerin detayları ve kabartma olması gereken eğriler, içerlek satırlı olarak işlenmiş, bu da desenin görünümünü tamamıyla değiştirmiştir (Görsel 4).

Görsel 3
İlk bordürün restorasyon öncesi görünümü.

Kaynak: Ögel, 1957, 11. resim.



Görsel 4
Taçkapının ilk bordürü.

Fotoğraf:
Ümmügülsüm
Çilek, 2018.

³ Kelime anlamı eğri demek olan münhanî, XI-XV. yüzyıllar arasında Türk süslemesinde, özellikle kitap tezminatında sıklıkla görülen bir üsluptur. Rûmîlerin ayrıntılarından oluştuğu düşünülen münhanîlerin ilk örnekleriyle Uygurlara ait bezelik fresklerinde, bir canavar resminde karşılaşılır. Münhanîler, Anadolu Selçuklu ve Beylikler Devri mimari eserlerinde ve yazma eser tezhiplerinde rûmîlerle birlikte yer alırlar. Rûmî yüzeylerini birbirini ardına eklenen eğriler biçiminde dolduran motifin, bazen de rûmî formu oluşturdukları görülür. Kendine özgü bir boyama tekniği olan münhanîlerin en güzel örneklerini özellikle XIV. yüzyıl yazma eser tezhiplerinde görmek mümkündür. Detaylı bilgi için bkz. Akar ve Keskiner, 1978, s. 19-20; R. 16, 17, 18.; Birol ve Derman, 2005, s. 175, 180.

2. bordür, 50 cm genişliğindedir ve iç bükey bir görünüme sahiptir. Yatay simetri ekseninde gelişen desende rûmiler, dendanlı bir kemercik ve yanında üçgen biçimli bir kaidenin üzerinde yer alır (Çizim 3, Görsel 5). Üçgen kaidenin üstünde karşılıklı iki rûmî, simetri ekseninde tepelikle birleşerek kapalı bir form oluşturur. Dendanlı, üçdillimli kemerciği oluşturan saplar ise simetri ekseninde çatallanır; biri, ucunda rûmîyle biterken diğeri helezoni bir kıvrımla kapalı form rûmînin içinden geçer ve rûmîyle son bulur. Motiflerin detaylarında, rûmî yüzeylerinin münhanî üslubunda eğrilerle dilimlendiği görülür. Üçgen kaide üzerindeki rûmînin alt kısmı, gaga veya pençe misali kıvrıktır ve üzerine sivri uçlu iki dilim yapılmıştır. Bu dilimlerle rûmiler, kanat açmış izlenimi uyandırmaktadır (Görsel 5, özgün bölüm, Çizim 3). Rûmî yüzeyini dolduran eğrilerden sonra ilk bordürdeki gibi üst uçta, spiral kıvrımlı sade bir rûmî yer alır. Ancak onarım sonrasında tüm bu bölümler iptal edilmiş ve rûmînin formu tamamen değiştirilmiştir (Görsel 5, yeni yapılan bölüm).

Kemercik üzerindeki rûmînin detayları, yerinde yapılan bir incelemeyle anlaşılrsa da, resimlerde net olarak görülememektedir. Bu nedenle bordürün onarım öncesini gösteren bir resim, motifi daha anlaşılır kılmaktadır. Görsel 6'da görüldüğü üzere tepeliğin merkezinde, eğrilerin birleştiği noktada sivri uçlu bir yaprak ya da baklava şekli bulunmaktadır. Bu aslında, karşılıklı iki rûmînin simetri ekseninde sırt sırta tam yapışmayarak yay yaptığı ve çaprazlama devam ettiği desenlerde gördüğümüz bir durumdur. Yayın içi bazen boş bırakılır bazen de doldurulur (benzer bir durum kuşatma kemerinin deseninde de görülür). Buradaki motif, Sivas Gök Medrese ve Erzurum Çifte Minareli Medrese taç kapısındaki benzer bordürde de kullanılmıştır (Görsel 11, Görsel 12, soldan ikinci bordürler).

Desen, iç bükey alana yüksek kabartma tekniğinde kademeli olarak işlenmiştir. Kaide üzerindeki ana motifler daha yüksek iken tepelikten kıvrılan rûmî helezonu daha içeridedir. Rûmî yüzeyindeki eğriler ise tıpkı ilk bordürdeki gibi kabartma olarak işlenmiştir.



Görsel 6
İkinci bordürün onarım öncesi görünümü. Kaynak: Ögel, 1957, Resim 11.



Görsel 5
Ortada ikinci bordürün özgün bölümü, yanlarda ise yeni yapılan bordürün görünümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Çizim 4

Üçüncü bordürün çizimi. Ümmügülsüm Çilek

**Görsel 7**

Üçüncü bordürün orijinal bölümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

**Görsel 8**

Üçüncü bordür. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



3. bordür yarım daire silindirik profilde olup 20 cm genişliğindedir (Çizim 4, Görsel 7). Dikey simetri eksenı boyunca sağdan sola, soldan sağa geçiş yaparak ilerleyen iki şerit, üç dilimli kemer benzeri alanlar oluşturur. Bu alanda ağaç benzeri bir motif yer alır. İlk bakışta simetri ekseninde bir tepelik izlenimi verse de ağaç görünümüne daha yakındır. Motif ana hatlarıyla Erzurum Çifte Minareli Medrese'nin ön yüzündeki hurma ağacına benzemektedir (Ögel, 1966, s. 47. bkz. R. 64). Motifin üçüncü yaprağından çıkan bir sap, kıvrılarak sonraki ağacın gövdesini oluşturur ve eksen boyunca S'ler yaparak devam eder. Saplardan yana doğru çıkan bir

rûmî, desenin kenar çizgisinde yarım tepelik rûmîyle son bulur. Motif detaylarında, pafta oluşturan şeritlerin çifte yivle zenginleştirildiği, rûmîlerin ise eğrilerle bezendiği görülür. Desen, ilk iki bordüre göre daha yüzeysel olarak işlenmiştir. Yeni yapılan bordürde ise rûmî biçimlerinde küçük farklılıklar görülür (Görsel 8).

**Çizim 5**

Dördüncü bordürün çizimi. Ümmügülsüm Çilek

Görsel 9

Dördüncü bordürün orijinal bölümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

**Görsel 10**

Dördüncü bordür. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



4. bordür, 30 cm genişliğinde olup üçgen profillidir. Desen zıt istikamette hareket eden iki farklı hat üzerine kuruludur (Çizim 5, Görsel 9). Karşılıklı iki rûmî, dikey simetri ekseninde kesişip çaprazlama yer değiştirerek S'ler halinde yukarı doğru akıp gider. Böylece eksen boyunca uzanan kapalı form rûmîler meydana gelir. Yukarıdan aşağıya hareket eden ikinci hat ise kenar çizgisine bitişik yarım tepelikler sırasındır. Tepeliğin ucundan kıvrılan sade rûmîler, ekseninde birleşerek kapalı formların içindeki tepelikleri oluşturur. Motif detaylarında rûmîlerin münhanî üslubunda eğrilerle dilimlendiği görülür. Sadece simetri

eksenindeki tepeliğin dilimleri diğerlerinden farklı olarak sivri uçludur. Kapalı form rûmînin alt ucu, ikinci bordürdeki gibi içeriye kıvrıktır ve üstte de spiral kıvrımlı bir sade rûmî yer alır. Onarım sonrası bordürde, bu bölümlerin işlenmediği görülmektedir (Görsel 10).

Eşrefoğlu Camii'nin bezemeli bordürleri, Sivas Gök Medrese (1271) ve Erzurum Çifte Minareli Medrese (1290) bordürleriyle üslup benzerliği taşımaktadır. Bu nedenle birbirinin aynı olarak görülen bordür desenleri (Çaycı, 2008, s. 119; Erdemir, 1999, s. 105; Ögel, 1957, 116- 118; Ögel, 1966, s. 59, 72) incelendiğinde aralarında farklılıklar olduğu ortaya çıkar. Örneğin ilk bordür, Erzurum Çifte Minareli Medrese'de de yer alır (Gök Medrese'de bu bordür yoktur). Dik

eksen üzerinde tepelik ve onu çevreleyen rûmîler tasarımı, benzerliğin temelini oluşturmaktadır. Bezeme sanatlarında sıklıkla görülen bu tasarım (Ögel, 1966, s. 81; Yetkin, 1986, s. 175), tali saplar ve ikincil motiflerle farklılaşmaktadır. Eşrefoğlu bordüründe kapalı form rûmiden ayrılan helezona küçük rûmîler bağlanmışken, Çifte Minareli Medrese’de ise rûmîler serbestçe iki yana sarmaktadır. Her iki bordürün de rûmîleri gerek form gerek detayları bakımından birbirinden oldukça farklıdır (Görsel 11, Çizim 2, Görsel 3).

Taçkapının ikinci bordürü, Sivas Gök Medrese ve Erzurum Çifte Minareli Medrese’nin ikinci bordürleriyle aynı olarak nitelendirilir. Benzerliğin temelini motiflerin dilimli ke-

mercikler ve üçgen kaideler üzerinde sıralanışı oluşturur. Her üç desen de rûmî biçimleri ve helezonlarıyla farklılık gösterir (Görsel 11, Görsel 12, Çizim 3, Görsel 5).

Eşrefoğlu’nun üçüncü ve dördüncü bordürü küçük farklılıklar dışında Gök Medrese’nin üçüncü ve beşinci bordürüyle neredeyse aynıdır (Görsel 12, Görsel 7, Görsel 9). Ancak Erzurum Çifte Minareli diğer ikisinden farklılık gösterir. Üçüncü bordürün benzerliği sadece kapalı alanlar oluşturan şeritlerde görülürken beşinci bordür, kurgusu ve rûmîleriyle diğer ikisinden tamamen ayrılır (Görsel 11, Görsel 12, Görsel 7, Görsel 9). Gök Medrese’nin birinci ve dördüncü bordürüyle Erzurum Çifte Minareli’nin dördüncü bordürü Eşrefoğlu taçkapısında yer almaz.

Görsel 11

Erzurum Çifte Minareli Medrese’nin taçkapı bordürleri.

Kaynak: Salt Araştırma <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/6804>
E.T.: 15.12.2020.



Görsel 12

Sivas Gök Medrese’nin taçkapı bordürleri.

Kaynak: Salt Araştırma <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74690>
E.T.: 15.12.2020.



Görüldüğü üzere Eşrefoğlu Camii taçkapı bordürleri, Sivas Gök Medrese'nin bazı bordürleriyle yakın benzerlik taşımakta olup Erzurum Çifte Minareli Medrese'yle olan benzerliği ise zayıftır. Rûmî formlarına ve detaylarına bakıldığında ise her üç yapıda da farklılaşmalar olduğu görülür. Bu durum, ne kadar beğenilse de daha önce işlenen bir desenin aynen kullanılmadığını, tasarımı yapan sanatkârın tali saplar ve motif detaylarıyla ortaya koyduğu eserde farklılık arayışında olduğunu göstermektedir.



Çizim 6
Sütunce deseninin çizimi.
Ümmügülsüm Çilek

Taçkapıyı kuşatan bordürlerden sonra iç köşeye zengin bir hava katan sütunceler yer alır. Sade bir çerçeveye kuşatılan sütunceler, tek cepheden bakılınca yatık U biçiminde görülen bir kaide üzerine otururlar. Sütun başlıkları, iki kat olarak düzenlenmiş stilize akantüslerden oluşur. Sütuncelerin başlıkları ve sağdakinin gövdesi yeniden yapılmışken soldaki sütunce gövdesi, özgün halini korumaktadır (Görsel 2).

Sütunce gövdesi, geçmeler oluşturan şeritlerin örgüsü ve tepelik rûmillerle zengin bir görünüme sahiptir (Çizim 6, Görsel 13). Desen; her iki ucunda tepelik rûmî bulunan şeritlerin, dikey simetri eksenlerinde tekrarı üzerine kuruludur. Yatay istikamette bir eksen atlayarak zikzaklar halinde ilerleyen şeritler, düşeyde ise çaprazlama olarak hareket ederler. Zıt yönlerde bakan tepeliklerle geçmelerin arasındaki boşlukta ise sadece yukarı bakan küçük tepelikler bulunur. Motif detayları incelendiğinde, şeritlerin çift yivle işlenerek etkisinin arttırıldığı, tepelik rûmillerin ise eğrilerle dilimlendiği görülür. Sonsuza kadar genişleme özelliğine sahip olan desenin bu niteliği, sütunce üzerinde pek fark edilmemektedir.

Yeni yapılan sütunce incelendiğinde desenin tam olarak anlaşılmadığı görülür. Desen işlenirken şeritlerdeki incelik ve akış kaybedilmiş, dolayısıyla geçmeler uygulanamamıştır. Tepelik rûmiller ise özgün hallerinden daha farklı görünmektedir (Görsel 14).



Görsel 13
Üçüncü Sol taraftaki özgün sütunceden detay.
Şeritlerin geçmeleri net olarak görülebilmektedir.
Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Görsel 14
Üçüncü Yeni yapılan sütunce.
Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Taçkapının mukarnas kavsarası, sütuncelerin üzerinden başlayan bezemeli bir kuşatma kemeriyle çevrilidir (Görsel 2). Kemer, taçkapının onarımı esnasında tamamen sökülüp yeniden yapıldığı için bordürün özgün bir parçası bulunmamaktadır. Bununla birlikte onarım öncesine ait fotoğraflar özgün desenin net olarak tespit edilmesine imkân vermektedir (Görsel 15, Görsel 17).

Kemer deseni, yatay simetri ekseni üzerinde paftalar oluşturan bir şerit ve rûmî motiflerinden oluşur (Çizim 7, Görsel 15, Görsel 17). Sade, yuvarlak hatlı bir şerit, üç dilimli bölümler halinde S kıvrımlarıyla bordür boyunca akıp gider. Oluşan paftalarda simetri ekseninde birleşmiş zıt yönlerde bakan rûmîler yer alır. İlk bakışta aynı görünen rûmîlerden biri çaprazlama sağa ve sola kıvrılırken diğerinin karşısında küçük bir tepelik bulunur. Tepelik rûmî, C şeklinde kıvrılan rûmî helezonun başlangıç noktasıdır. Desendeki rûmîlerin tamamı münhanî üslubunda eğrilerle dilimlenmiştir. Bu eğriler simetri eksenindeki rûmîlerde motifin dış hatlarından yüksekçe; tepelik ve bordür kenarlarındaki rûmîlerde ise iç bükey olarak işlenmiştir.

Restorasyon sonrası mevcut kemer incelendiğinde desenin hatalı uygulandığı görülmektedir. Görsel 15’de simetri ekseninde birleşip sonra sağ ve sola doğru çaprazlama devam eden rûmî, yeni yapılan bordürde iptal edilmiştir. Bunun yerine karşısında tepelik yer alan diğer rûmî işlenmiştir (Görsel 16). Böylece sadece kavsaraya bakan yönde olması gereken tepelikler, her paftada tekrar etmiştir. Ayrıca yeni yapılan bölüm, gerek motif formları gerekse işleme tekniği bakımından özgün bordürdeki inceliği ve ritmi yansıtmamakta, donuk bir görünüm arz etmektedir.

Kuşatma kemerinin iç kısmında kırık silindirik çubuklardan oluşan ikinci bir kemer yer alır (Görsel 2). Dördüncü mukarnas sırasından başlayan ve elli adet silindirik çubuktan oluşan bu ince kemer, taçkapıya zengin ve farklı bir görünüm katmaktadır. Benzer bir örneği Konya Alâeddin Camii (1220) avlusundaki türbe kemerinde de görülen (Ögel, 1966, s. 72, R. 10) bu düzenleme, taçkapı bezemelerinde kullanılan nadir bir uygulamadır (Erdemir, 1999, s. 24).

Kavsara köşeliklerinde zemine gömülü olarak yerleştirilmiş birbirinin eşi iki adet gülbezek/ rozet bulunur (Görsel 2). Gülbezlekler, merkezde on iki dilimli yarım küre ve si-



Görsel 15
Restorasyon öncesi kuşatma kemerinde rûmî motifleri
Kaynak: Salt Araştırma <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616>
E.T.: 15.12.2020.



Görsel 16
Kuşatma kemerinin mevcut görünümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



Görsel 14
Restorasyon öncesi kuşatma kemerinden rûmî detayı.
Kaynak: Salt Araştırma <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616>
E.T.: 15.12.2020.

metrik bir düzenlemeye sahip rûmî motifleriyle bezelidir (Çizim 8, Görsel 18). İki rûmî sapı, alttan üstten kıvrılarak simetri eksenlerinde biri tepelik, diğeri de kanatlı rûmî olarak son bulur. Sapların kesişmesiyle kabara etrafında on iki köşeli yıldız meydana gelir. Desen, içerlek satırlı alana yüksek kabartma olarak işlenmiştir. Bordür bezemelerinden farklı olarak buradaki rûmî yüzeylerinin motifin içini boşaltırcasına oyulduğu görülür.

Taçkapının onarım öncesini gösteren fotoğraflarda, kuşatma kemeri üzerindeki köşeliklerin tahrip olduğu görülmektedir. Onarım sonrası bu bölüme kavsara köşeliğindeki gülbezelerin aynısından yerleştirilmiştir. Yeni yapılan gülbezeler incelendiğinde sap kesişmeleriyle oluşan yıldızın ve rûmî formlarının net olmadığı, desendeki zarif işçiliğin yansıtılamadığı görülür (Görsel 19).

Taçkapının ana nişi, mukarnas bezemeli bir kavsarayla örtülüdür (Görsel 2). Yarım kare planı koniye çevirerek tepede son bulan mukarnas dizisi 14 sıradan oluşur. Genel çizgileriyle Konya Sahip Ata Camii (1258) ve Sivas Gök Medrese (1271) taçkapı mukarnas dizilerine benzeyen mukarnasın bazı dizilerinde farklı çokgenler kullanılarak biçimsel değişiklikler yapılmıştır (Ödekan, 1976, s. 78-79). Prizmatik öğeler her sırada taşmalar yaparak yükselirler ve gruplaşan öğelerin oluşturduğu konsollar alttan bakınca yıldız görünümündedir. 4. sıranın köşelerinde görülen on iki köşeli yıldızlar damla şeklinde küçük sarkıtlar yapar. Mukarnaslar genelde yalın prizmatik öğeler halinde olmakla birlikte bazı dizilerde yüzeyler, yelpaze biçiminde dilimlenmiş, bir kaçında ise rûmî motifleriyle bezenmiştir. 9. sıranın tamamı yelpaze benzeri hücrelerden oluşurken rûmî bezemeli olanlar ise 3.sıranın her iki ucunda ve 8.sıranın ortalarında görülür. Buradaki rûmîler, form ve işleme tekniği bakımından gülbezelerle aynıdır.

Taçkapı ana nişinin iki yanında karşılıklı olarak birer niş yer alır (Görsel 2, Görsel 20). Genel görünümüyle taçkapı düzenini tekrarlayan bu nişler işlevsel olmaktan uzak tamamen bezeme kaynaklıdır. Kapı ön boşluğuna derinlik katarak mukarnas kavsarayla birlikte ana nişe bir mekân etkisi kazandırır (Bayburtluoğlu, 1976, s. 77; Ögel, 1966, s. 4). Konumu sebebiyle dış etkenlerden uzak kalan nişler, özgünlüğünü koruyarak günümüze ulaşmıştır.



Çizim 8
Kavsara köşeliğindeki gülbezegin çizimi.
Ümmügülsüm Çilek



Görsel 18
Kavsara köşeliğindeki orijinal gülbezek. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



Görsel 19
Kuşatma kemerinin üstüne sonradan yapılan gülbezek. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

Görsel 20

Taçkapının yan nişi.
Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

**Görsel 21**

Yan niş bordürü. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

**Çizim 9**

Yan niş bordürünün çizimi. Ümmügülsüm Çilek



Nişin etrafı 22 cm genişliğinde ince bir bordürle çevrilidir (Görsel 20). Bordür deseni, tek yönde ilerleyen S kıvrımları üzerine kuruludur ve oldukça farklı bir görünüme sahiptir (Çizim 9, Görsel 21). Çifte yivlenmiş sap yüzeyi, gittikçe genişleyerek yuvarlak uçlu üç dilim halini alır. Bunun ortasındaki dilimden devam eden sap, aynı şekli tekrarlayarak çatallanır ve içe kıvrık bir sencide rûmîyle⁴ son bulur. Yüzeyi sivri uçlu eğrilerle dilimlenmiş sencide rûmî, taçkapıyı çevreleyen dördüncü bordür tepeliklerine benzemektedir (Çizim 5). Nişleri çevreleyen bu bordür, giriş kapısının üzerinden de dolaşarak nişlerle kavsaranın bütünlüğünü sağlar.

48 cm derinliğindeki yan nişler yıldız kesitli ve mukarnas kavsaralıdır. 6 sıradan oluşan mukarnasın ilk sırasındaki

hücreler rûmî desenli olup yıldız kesitli niş planını devam ettirir (Görsel 20, Çizim 10, Görsel 22). Desen, simetri ekseninde birleşerek kapalı form oluşturan karşılıklı iki rûmî

**Çizim 10**

İlk sıradaki mukarnas ögesinin rûmî deseni. Ümmügülsüm Çilek

**Görsel 22**

İlk sıradaki rûmî li mukarnas ögesi. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.

⁴ Sencide rûmî, sapın üzerinde iki rûminin sırt sırta birleşmesiyle oluşur. Her ne kadar simetrik bir izlenim verse de aslında sapın kıvrımına bağlı olarak asimetrik bir görünüm arz eder. Tepelik rûmîler ise simetri ekseninde sırt sırta geldiğinden tam simetriktr.

ve ortasındaki tepelikten meydana gelir. Nişin iki yanında sade gövdeli sütunceler yer alır. Sütun başlıkları, üst üste iki sıra halinde düzenlenen stilize akantüslerden oluşur.

Camiye girişi sağlayan kapı, basık kemerli olup iki renkli taşlarla birbirine geçmeli olarak örülmüştür. Kemerin kilit taşında ve üzengilerinde kabartma motifler bulunmaktadır (Görsel 2). Kilit taşında yer alan motif, Anadolu Selçuklu mimarisinde örnekleri görülen hayat ağacı motifidir. Hayat ağaçlarıyla birlikte görülen kuş, kartal ve ejder gibi figürler, Beylikler Devri eserlerinin bir özelliği olarak buradaki hayat ağacında görülmez (Öney, 1989, s. 29).

Yüksek kabartma olarak işlenen hayat ağacı simetrik bir düzenlemeye sahiptir. İnce bir gövdeden yana ve yukarıya ayrılan hurma dalları, farklı görünümde tasvir edilmiştir (Çizim 11, Görsel 23). Ağacın alt kısmı gövdeye doğru kıvrılan münhanî tarzında dilimlerden oluşur. Aynı dilimler yandan görünümlü dallarda etrafında bir sınır çizgisiyle görülür. Ağacın tepesinde karşılıklı olarak bakan dallar, bu haliyle Sivas Gök Medrese'nin cephesindeki hayat ağacını hatırlatır. Hurma dallarının arasından yüzeyi küçük dairelerle işlenmiş nar motifleri çıkar. Alt sırada ise aşağı doğru bakan ve yüzeyi boş bırakılmış farklı bir bitki/ meyve görülmektedir. Ağacın altında damla gibi sarkan 9 dilimli bir kabara bulunur. Kabara, kendisini çevreleyen bir şeritle kurdele gibi kıvrılan ağacın gövdesine bağlanır.

Hayat ağacı bazı yaprakların uçlarındaki küçük dökülmeler dışında özgünlüğünü korumaktadır (Görsel 24). Onarımı yapılan bu bölümler incelendiğinde motifin tam anlaşılmadığı görülür. Restorasyon öncesini gösteren fotoğraflarda 6 adet nar motifi net bir şekilde görülmüyorken (Görsel 23) bugün 4 adet nar bulunmaktadır. Ağacın üstünde, yanlarda bulunan narların yerine yaprak benzeri bir şey yapılmıştır. Hâlbuki narların incecik dalları halen yerinde durmaktadır. Ağacın altındaki 9 dilimli kabardan oluşan sarkıt ise rümi benzeri bir motifle işlenerek tamamen değiştirilmiştir. Elde yeterli veri varken onarımın bu şekilde yapılmasının keyfi bir uygulama olduğu söylenebilir.

Görsel 23

Hayat ağacı motifi. Kaynak: Salt Araştırma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616> E.T.: 15.12.2020.



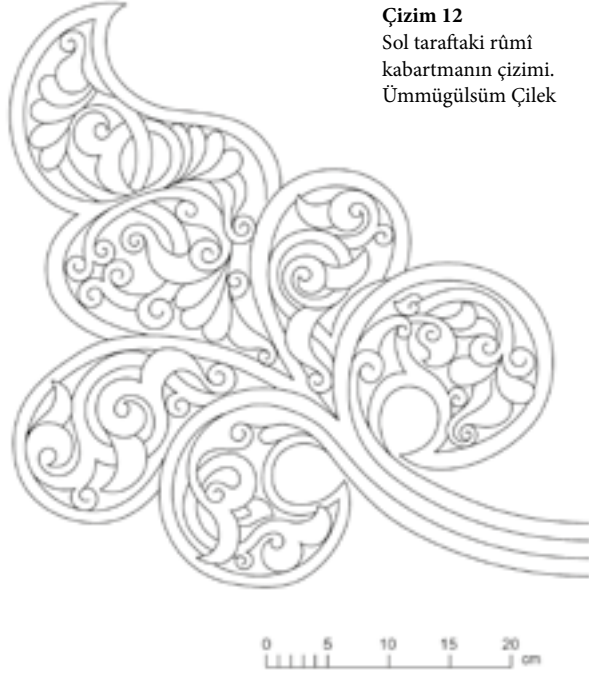
Görsel 24

Hayat ağacı motifinin restorasyon sonrası mevcut durumu. Fotoğraf: Ümmügülsüm Çilek, 2018.



Çizim 11
Hayat ağacı motifinin çizimi. Ümmügülsüm Çilek





Çizim 12
Sol taraftaki rûmî
kabartmanın çizimi.
Ümmügülsüm Çilek



Görsel 25
Sol taraftaki rûmî kabartmanın
restorasyon sonrası mevcut görü-
nümü. Fotoğraf: Ümmügülsüm
Çilek, 2018.



Görsel 26
Görsel 26: Sağ taraftaki rûmî
kabartmanın restorasyon öncesi
görünümü. Kaynak: Salt Araştır-
ma, <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/83616>
E.T.: 15.12.2020.

Kemer ayaklarında, karşılıklı birbirine bakan iki tane iri rûmî kabartma yer alır (Görsel 2). Sencide rûmî şeklindeki kabartmanın bir benzeri, Sivas Gök Medrese'nin kemer ayaklarında kullanılmıştır (Ögel, 1966. s. 72., Görsel için bkz: levha XLV, resim 85). Biçim olarak aynı olmakla beraber Gök Medrese'nin kabartmalarındaki hayvan başlarının yerini, burada rûmî motifleri almıştır.

Rûmî kabartma, sapın üzerindeki incecik yivlerle dilimlenerek bölümlere ayrılmıştır (Çizim 12, Görsel 25). Ortadaki karşılıklı bölümler hariç diğerlerinde farklı desenler

kullanıldığı görülür. Her iki rûmî kabartma da birbirinin eşi olarak aynı desene sahiptir. Bazen yalın bazen de dilimli olarak işlenen rûmîler, kıvrılarak bulundukları alanı doldururlar. Taçkapıdaki diğer rûmîler gibi ince bir işçiliğe ve zarif bir görünüme sahiptirler.

Kabartmalar kenarlarındaki ufak dökülmeler dışında sağlam bir şekilde günümüze ulaşmıştır. Ana nişin onarımı sırasında tamamlanan bu bölümler incelendiğinde, rûmî formlarının net olmadığı görülür (Görsel 25). Hâlbuki birbirinin eşi olan kabartmaların (Görsel 26) karşılaştırmalı bir incelemesiyle dökülen bölümleri aslına uygun olarak tamamlamak mümkündür. Ne yazık ki hayat ağacında olduğu gibi rûmî kabartmalarda da sağlıklı bir onarım yapılamamıştır.

Değerlendirme ve Sonuç

XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu mimarisinde taçkapılar, yapıyı temsil eden abidevi görünümleri ve bezeme programlarıyla taş işçiliğinin en zengin örneklerini oluştururlar. Taçkapılar, cepheden dışarı taşan kütleleri ve yapıyı aşan yükseklikleriyle, unsurların dikkatle yerleştirildiği belirli bir şema üzerine kuruludurlar. Eşrefoğlu Camii'nin taçkapısı da yüksek ve taşkın kütlesi, mukarnas kavsaralı ana nişi, kuşatma kemeri, sütunceleri, yan nişleri, basık kemerli kapı açıklığı ve bunları çevreleyen bezemeli bordürleriyle döneminin taçkapı planını takip eder.

Taçkapının bezemelerinde rûmîli kompozisyonlar tercih edilmiştir. Kompozisyonlar, üzerinde yer aldıkları elemanlara göre tasarlanmış ve bezemenin temel ilkeleri olan sonsuzluk, denge, ritim ve simetri gibi unsurlar en güzel şekilde uygulanmıştır. Sürgit karakterli kompozisyonlar bordürlerde; boyuna simetrik, S kıvrımlı, aynı veya zıt istikametlerde ilerleyen iki şeritli/ iplikli tasarımlar olarak görülmüştür. Enine simetrik bir düzenleme ikinci bordürle kuşatma kemerinde, merkezi kompozisyonlar ise gülbezeklerde yer almıştır. Birden fazla eksen üzerine kurulu, sonsuz karakterli bir kompozisyon köşe sütuncelerinin gövdesini sararken, başlıklarda stilize akantüsler kullanılmıştır. Kemer ayağındaki kabartmalar Sivas Gök Medresedeki kabartmadan farklı olarak rûmî motifleriyle bezenmiştir. Kilit taşındaki hayat ağacı motifi ise hurma dalları arasında nar motifleri ve incecik gövdesinden aşağı sarkan dokuz dilim-

li kabarayla farklı bir uygulamadır. Selçuklu taçkapılarının vazgeçilmezi olan geometrik kompozisyonlara Eşrefoğlu taçkapısında yer verilmemiştir. Bezemede yer alan rûmîlerin yüzeyi, genellikle spiral kıvrımlar ve münhanî üslubunda eğri çizgilerle dilimlenerek işlenmiş ve böylelikle motifin plastik etkisi artırılmıştır.

Kompozisyonlar, taş malzemeye yüksek kabartma tekniğiyle işlenmiştir. İçerlek satırlı ikinci bordürün deseninde kademeli bir işleme görülür. İncecik yivli şeritlerde ve motiflerin işlenmesinde titiz bir işçilik dikkati çeker. Genellikle rûmî yüzeyindeki dilimler zeminden yüksekçe kabarık işlenirken bazıları, özellikle gülbezek desenindeki rûmîler, adeta içleri boşaltılırcasına oyularak işlenmiştir.

Taçkapının bezemeli bordürleri Sivas Gök Medrese (1271) ve Erzurum Çifte Minareli Medrese (1290)'nin bordürleriyle üslup benzerliği taşımaktadır. Birbirine yakın zamanlarda inşa edilen her üç yapının bezemelerinde de rûmî motiflerinin kullanılması, desen kurgularının yakınlık göstermesi ve yüksek kabartma tekniğiyle işlenmesi benzerliğin temelini oluşturmaktadır. Bu durum bordürlerin aynı olduğu yönünde bir düşünceye yol açmıştır. Her üç yapının bordürlerinin karşılaştırılmasıyla yapılan inceleme göstermiştir ki; Eşrefoğlu taçkapı bordürlerinden bazıları Sivas Gök Medrese bordürleriyle yakın benzerlik göstermektedir. Erzurum Çifte Minareli Medrese bordürleriyle benzerliği ise oldukça uzaktır. İlk bakışta aynı gibi görünen bordürler; rûmî çeşitleri, motif detayları veya desen kurgusundaki farklılıklarla birbirinden ayrılmaktadır. Bu durum daha önce işlenen bir desenin aynen kullanılmadığını, tasarımı yapan sanatkarın tali sapsar ve motif detaylarıyla ortaya koyduğu eserde farklılık arayışında olduğunu gösterir. Aslında sanatkarın bu çabası mimari kuruluşu belli bir şema gösteren taçkapıların bezeme yoluyla farklılaşmasını sağlamakta ve böylece her taçkapıya kendine özgü bir kimlik kazandırmaktadır.

Taçkapıya yönelik restorasyon çalışmaları incelendiğinde, tamamen yenilenen kuşatma kemeri, gülbezekler ve bordürlerle; kısmen onarım gören mukarnas ve kemer üstü kabartmaların renk, motif, desen ve işleme tekniği bakımından özgün bezemelerden ayrı düştüğü görülmüştür. Her iki onarımda da farklı renklerde malzemenin kullanılması taçkapıya parçalı bir görünüm vermiştir. Motif ve desen özelliklerine bakıldığında, kuşatma kemeriyle sütunce deseninin yanlış anlaşıldığı ve tamamen hatalı uygulandığı tespit edilmiştir. Kuşatma kemerinin bezemesi deseni oluşturan rûmî motiflerinin bir kısmı iptal edilerek uygulanmış, bu da özgün desenin kaybına neden olmuştur. Sütunce bezemesinde ise gövdeyi saran şeritlerin bağlı olduğu tepelik rûmîler, biçim olarak orijinallerinden farklı işlenmiştir. Çifte yivlerle zenginleştirilen incecik şeritlerin oldukça kalın yapılması, simetri eksenlerindeki alttan üstten geçen şerit örgüsünü imkânsız kılmıştır. Bu sebeple desenin özgün sütuncede rahatlıkla okunabilen sonsuz karakteri, yeni yapılan sütunceye yansıtamamıştır. Taçkapıyı çevreleyen bezemeli bordürlerin desenleri doğru olmakla birlikte rûmî biçimlerinde ve detaylarında eksiklikler veya farklı uygulamalar yapılmıştır. Genellikle rûmî yüzeyindeki spiral kıvrımların ve bazen de dilimlerin ihmal edildiği görülmüştür. Bu durum özellikle ikinci bordürde daha belirgindir. Aynı şekilde basık kemerli kapıda yer alan rûmî kabartmalar ve hayat ağacı motifinin tamamlamaları da orijinaline uygun yapılmamıştır. Rûmî kabartmalarda, tamamlanan motiflerin formları belirsiz bırakılmış ve rûmî yüzeyindeki münhanî eğrileri işlenmemiştir. Hayat ağacında ise tahrip olan nar motifleri yaprak benzeri bir şekille tamamlanırken, uçtaki sarkıtın dokuz dilimli kabarası iptal edilmiştir. Büyük oranda sağlam olan kabartmalar, nitelikli bir tamamlamaya imkân verirken uygulamada görülen keyflik, üzüntü vericidir.

Yeni yapılan bölümlerin özgün bezemeden ayrı durmasının nedenlerinden biri de işleme tekniğindeki farklılıklardır.

Özgün bezemede rûmî yüzeylerindeki eğri dilimler, motifin yüzeyinden kabartılarak işlenmiş ve gölge ışık etkisi artırılmışken; yeni yapılanlarda ikinci bordür hariç diğerleri oyularak, içerlek satırlı işlenmiştir. Bununla birlikte çifte yivli şeritler ve motif saplarında görülen incelik ve akışın, dolayısıyla ritmin kaybedilmesi, yeni yapılan bordürlerde donuk bir görünüme yol açmıştır.

Bezeme sanatlarında yer alan motifler, kompozisyonlar ve bazen de işleme teknikleri dönemlerine ait özellikler gösterdiğinden birer vesika niteliği taşımaktadır. Restorasyon çalışmalarında önemsiz görülerek terkedilen küçük bir kıvrım, bazen bir şekil veya teknik, dönem özelliğinin kaybına neden olmakta ve eserin kimliğine zarar vermektedir. Yapılan hatalar, restorasyon çalışmalarının disiplinler arası kurulacak bir heyetin denetiminde, alanında yeterli bilgi ve uygulama tecrübesine sahip nakkaşlar tarafından yapılması gerektiğini göstermiştir. Ancak bu şekilde miras olarak kalan muhteşem eserleri özgünlüğünü koruyarak geleceğe taşımak mümkün olacaktır.

Beyşehir Eşrefioğlu Camii, ahşap sütunlu ve düz tavanlı cami geleneğinin Anadolu'da özgün kalabilen seçkin bir örneğidir. Zengin ahşap işçiliği yanı sıra taş, tuğla, çini ve kalemîsi bezemeleriyle de önem taşıyan cami, XIII. yüzyılın sanatsal birikimini gözler önüne sermektedir. Caminin Anadolu Selçuklu üslubunda inşa edilen taçkapısı taşıdığı motif ve kompozisyon çeşitliliğiyle kendine özgü ve özeldir. Tezyinatıyla döneminin bezeme anlayışını yansıtan taçkapı, günümüz sanatkarları için de yeni çağrışımlara ve zengin tasarımlara imkân verecek bir niteliğe sahiptir.

Kaynakça

- Akar, A. ve Keskiner, C. (1978). *Türk Süsleme Sanatlarında Desen ve Motif*. İstanbul: Tercüman Sanat ve Kültür Yayınları.
- Akok, M. (1976). Konya Beyşehir Eşrefioğlu Camii ve Türbesi. *Türk Etnografya Dergisi*, XV, 5-34.
- Apa Kurtişoğlu, G. (2015). *Anadolu Selçuklu Dönemi Ahşap Minberleri*. Konya: Selçuklu Belediyesi.
- Arık, R. ve Arık, O. (2007). *Anadolu Toprağının Hazinesi Çini: Selçuklu ve Beylikler Çağı Çinileri*. İstanbul: Kale Grubu Kültür Yayınları.
- Aslanapa, O. (1989). *Türk Sanatı. İstanbul: Remzi Kitabevi*.
- Bayburtluoğlu, Z. (1976). *Anadolu Selçuklu Devri Büyük Programlı Yapılarında Önyüz Düzeni*. *Vakıflar Dergisi*, 11, 67-106.
- Biröl, İ. A. ve Derman, Ç. (2005). *Türk Tezyini Sanatlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Çaycı, A. (2008). *Eşrefioğlu Beyliği Dönemi Mimari Eserleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Başkanlığı.
- Çetinaslan, M. (2018). Beyşehir Eşrefioğlu'ndaki Mahfillerin Anadolu Cami Mimarisindeki Yeri ve önemi. M. Şeker, A. Taşgın, Y. Kaya (ed.), *Eşrefioğulları Beyliği: Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-1 (11-13 Eylül 2014)* (s.191-217) içinde. Konya : Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları.

Çetinaslan, M. (2018b). Taş Vakfiyeler ve Beyşehir Eşrefoğlu Camii'nin Taş Vakfiyesi. M. Şeker, A. Taşgın, Y. Kaya (ed.), *Eşrefoğulları Beyliği Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-1 (11-13 Eylül 2014)* (s. 219-251) içinde. Konya : Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları.

Çilek, Ü. (2020). *Tezini Açından Beyşehir Eşrefoğlu Camii* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalı, İstanbul.

Efe, İ. (2013). *Eşrefoğlu Camii ve Külliyesi*. Konya: Dokuz Yayınları.

Eyüboğlu, B. (1979). *Dünden Bugüne Beyşehir*. Konya: Kuşak Ofset.

Erdemir, Y. (1999). *Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Camii ve Külliyesi*. Beyşehir: Beyşehir Vakfı Yayınları.

Kızıltan, A. (1958). *Anadolu Beyliklerinde Cami ve Mescitler (XIV. yüzyıl sonuna kadar)* (Doçentlik Tezi) .İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

Konyalı, İ. H. (1991). *Abideleri ve Kitabeleriyle Beyşehir Tarihi*. A. Savran (Yay. haz.). Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kofoğlu, S. (2018). Selçuklu Sonrası Güneybatı Anadolu'da Bir Uç Beyliği: Eşrefoğulları. M. Şeker, A. Taşgın, Y. Kaya (ed.), *Eşrefoğulları Beyliği: Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu-1 (11-13 Eylül 2014)* (s. 45-60) içinde. Konya: Necmettin Erbakan Üniversitesi Kültür Yayınları.

Kuran, A. (1972). Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi. *Malazgirt Armağanı* ayrı basım, 179-186. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Ödekan, A. (1977). *Osmanlı Öncesi Anadolu Türk Mimarisinde Mukarnaslı Portal Örtüleri* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, İstanbul.

Öney, G. (1989). *Beylikler Devri Sanatı XIV.-XV. Yüzyıl (1300-1453)*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ögel, S. (1957). Bir Selçuk Portalleri Grubu ve Karamandaki Hatuniye Medresesi Portalı. *Yıllık Araştırmalar Dergisi II*, 115-119.

Ögel, S. (1966). *Anadolu Selçuklularının Taş Tezini*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Önge, Y. (1971). Anadolu'da XIII. ve XIV. Yüzyılın Nakışlı Ahşap Camilerinden Bir Örnek: Beyşehir Köşk Köyü Mescidi. *Vakıflar Dergisi*, 18, 291-296.

Seçkin, N. (2008). Beyşehir Eşrefoğlu (Süleyman Bey) Camisi. D. Kuban (Ed.), *Selçuklu Çağında Anadolu Sanatı* içinde (s. 156-160). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tuncer, O. C. (1986). *Anadolu Selçuklu Mimarisi ve Moğollar*. Ankara.

Uzunçarşılı, İ. H. (2003). *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri* (4. bs.). Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Yetkin, Ş. (1986). *Anadolu'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi* (gen. 2. bs.). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.