



**'SANAT TARİHİNDE  
İKONOĞRAFİK  
ARAŞTIRMALAR'**

**GÜNER İNAL'A  
ARMAĞAN**

**ANKARA - 1993**

"Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar" Güner İnal'a Armağan  
Ankara, Hacettepe Üniversitesi, 1993

## MERZİFON, KARA MUSTAFA PAŞA CAMİİ ŞADIRVANININ KUBBESİNDE ZİLELİ EMİN'İN YARATTIĞI "OSMANLI DÜNYASI" VE BU DÜNYAYA YANSIYAN KİŞİLİĞİ <sup>1</sup>

Doç. Dr. M. Baha Tanman \*

Merzifon'da 1666/67 tarihli Kara Mustafa Paşa Camii'nde geçen yüzyılın üçüncü çeyreğinde yenilendiği anlaşılan şadırvanın ahşap üstyapısı dışardan sekizgen piramit biçiminde bir külâhla, içerden bağdadî bir kubbe ile donatılmıştır. Söz konusu kubbenin içinde "Zileli Emin" imzası<sup>2</sup> ile 1292 (1875) tarihini taşıyan ve geç dönem Osmanlı halk resminde önemli yeri olan bir tasvir kuşağı bulunmaktadır (Aksel 1960 : 113-114; Arık 1974; Arık 1975; Arık 1976: 68-80; Renda 1977:160). Konunun uzmanları tarafından incelenmiş ve yayınlanmış bulunan bu tasvir kuşağı kubbenin merkezindeki yuvarlak göbek ile eteğinde dolaşan kartuşlu yazı şeridinin arasındaki içbükey yüzeyin bütününe kaplamakta, içerdiği öğelerin çeşitliliği bunların dağılımında gözlenen -ve var olduğuna inandığı-

(\*) İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Öğretim Üyesi.

(1) Meslekdaşım Dr. U. Tükel'e kıymetli yardımlarından dolayı teşekkür ederim.

(2) Ressamın adının sonunda okunuşu açıklığa kavuşmayan bir ibare bulunmaktadır. Bir sonraki dipnotunda adı geçen araştırmacılardan M. Aksel bu ibareyi "Nabit", R. Arık "Enbat", O. Aslanapa ise "Usta" şeklinde okumuşlardır.

mız anlamı gizleyen- masalsi hava, renklerin telkin ettiği çocuksu neşe seyircide hayretle karışık bir hayranlık uyandırmaktadır. Bu çalışmamızın amacı söz konusu tasvir kuşağının, esasen yayınlarda yer alan ayrıntılı anlatımı, teknik ve üslup özelliklerinin tahlili ve benzerleriyle karşılaştırılması değildir. Amacımızı dört başlık altında açıklamak mümkündür: 1) Bu "kalabalık" kuşakta teşhis edilen öğeleri önce "anlamın" ve kompozisyonun oluşumuna katkıda bulunanlar şeklinde ikiye ayırmak, sonra ilk gruba dahil olanları kendi içlerinde, temsil ettikleri coğrafi öğelere, kurumlara, zümrelere, toplum değişimlerine göre, diğer gruba girenleri de kompozisyon içinde, halk resminin mantığından kaynaklanan varlık sebeplerine göre sınıflandırmak; 2) Bütün bu öğelerin dağılımını inceleyerek ressamın mekân anlayışına değinmek, bazılarının konumundaki özellikleri sorgulamak; 3) Zileli Emin'in bu kompozisyonu kurarken, bir halk adamının ölçütleriyle ve halk resminin imkânları nisbetinde tasvir etmeye çalıştığını savunduğumuz "Osmanlı dünyasının" anahatlarını özetlemek; 4) Bunlardan hareketle sanatçının yetiştiği ortamı ve kişiliğinin anahatlarını restitüe etmek.

### **I. Anlamı oluşturan öğeler :**

#### **A. Tanımlanabilen coğrafi öğeler :**

##### **1. İstanbul ve yakın çevresi :**

Osmanlı başkenti, ilk bakışta herkesin tanıyabileceği şekilde, bellibaşlı bütün "atribüleri" ile tasvir edilmiştir. Osmanlı kaynaklarında "nefs-i İstanbul", günümüzde "tarihî yarımada" olarak adlandırılan ve tasvirin çekirdeğini oluşturan kesim, kimisi basamaklı dar sokakların ve irili ufaklı meskenlerin seçildiği yoğun dokusu, bazıları (Ayasofya, Sultan Ahmed, Süleymaniye?) tanımlanabilen selâtin camileri, Bayezid Kulesi, minarelerin hareketlendirdiği ünlü silueti ile bu atribülerin en önemlilerini bünyesinde toplar. Resmin yapıldığı tarihten bir yıl önce işletmeye açılan İstanbul-Edirne tren

hattının (Karal 1977: 270) Sarayburnu'ndan kıvrılarak Sirkeci'ye ulaşan kesimi üzerindeki vagonlarla çocuksu bir gerçekçilik içinde tasvire aktarılmıştır.

İstanbul tasvirinin alt kesiminde, sıkışık yerleşimi, ünlü kulesi, tarihî yarımadağa göre daha az sayıdaki minareleriyle Galata görülür. Galata tasvirinin sol ucunda, zaman içinde İstanbul'un atribüleri arasına girmiş bulunan bir yangın sahnesi, dumanları ve "kendi kendine çalışan" tulumbasıyla göze çarpar. Tarihî yarımadağa ile Galata arasında, halîç üzerinde dubalı köprüler, İstanbul limanında boy gösteren buharlı gemiler ve sandallar devrine uygun özellikleriyle resmedilmiştir.

Şehrin dinî folklorunda çok önemli bir yer işgal eden Eyüb'ün, bu folklorla özellikle içli dışlı olması gereken bir halk ressamının İstanbul tasvirinde teşhis edilememesi oldukça gariptir. Daha da garibi Haliç'in bitiminde, Eyüb'ün bulunması gereken yerde yedi adet burçla takviye edilmiş bir surun kuşattığı, içinde Osmanlı bayrağının dalgalandığı, Yedikule Hisarı'nı ifade ettiğini sandığımız bir askerî tesisin yer almasıdır. Bunun sağında devâsâ bir su dolabı ile fabrika tasvirinin arasına yerleştirilmiş olan minareli, kubbeli yapılar grubunu ise Eyüp Sultan Külliyesi olarak tanımlamak -en azından bizler için- imkânsızdır.

## 2. Karadağ :<sup>3</sup>

Açıklayıcı yazısı sayesinde tanımlanabilen diğer bir coğrafi öge, resmin yapıldığı dönemde sahne olduğu isyan sebebiyle Os-

(3) Karadağ tasvirinin solunda, iki yandan toprakla kuşatılmış olan vadiye Merzifonluların "Çanak Boğazı" adını verdikleri bilinmektedir (Arık 1976: 75). Bu terim Karadağ'da Osmanlı ordusu ile asillerin çatıştığı bir mevki mi ifade etmektedir? Yoksa halkın I. Dünya Savaşı'ndaki ünlü Çanakkale muharebesinden sonra ürettiği bir yakıştırma mı söz konusudur? Şimdilik bu sorular cevapsız kalıyor.

manlı kamuoyunu meşgul eden Karadağ'dır (Karal 1977: 3-7; A. Cevdet Paşa 1980: 36, 43-45). Yalçın dağların eteğinde, toprakla kuşatılmış bir kapı, buradan hareket ederek tepedeki kaleye ulaşan kıvrımlı yol, yamaçlarda kaleyi savunan topraklar ve bir iki ağaç Karadağ tasvirini meydana getirir. İstanbul Boğazı'ndaki topraklardan farklı olarak gerek Karadağ'ın gerekse bu yöreyi kuşatmış olan Osmanlı ordusunun topraklarından dumanlar çıkmakta, böylece adı geçen yörede savaş halinin hüküm sürdüğü vurgulanmaktadır.

## **B. Kurumları ve zümreleri ifade eden ögeler :**

### **1. Saltanat ve hilafet kurumu :**

Osmanlı düzeninde bağlayıcı harç görevini yerine getiren, Yavuz döneminden beri içiçe bulunan saltanat ve hilafet kurumu iki ayrı öge ile ifade edilmiştir. Bunlardan biri, oldukça şematik bir surette resmedilmiş bulunan otağ figürüdür. Nitekim geç döneme ait bazı Osmanlı kaynaklarında ve kitabelerinde sultan-halifeden "erîke-i pîrâ-yı saltanat-ı Osmaniyye" (Osmanlı saltanat otağının orta direği) diye söz edildiğini, Osmanlı saltanatının otağa benzetildiğini görüyoruz<sup>4</sup>. Acemice çekilmiş bir tuğra otağın üzerine alem olarak yerleştirilmiş, böylece söz konusu figürün amblematik niteliği vurgulanmıştır. Püsküllü kordonlarla tutturulmuş perdelerin arasına, tasavvufî bir anlamı olması muhtemel -ileride tekrar değineceğimiz- üç tane kandil asılmıştır.

Kompozisyondaki saltanat-hilafet amblemlerinin ikincisi Karadağ tasvirinin sağındaki Osmanlı armasıdır. II. Mahmud döneminde ortaya çıkan, Tanzimat'tan sonra yaygınlaşarak Osmanlılığın

---

(4) Bir örnek olarak İstanbul'da Kapalı Çarşı'nın Nuruosmaniye Kapısında bulunan II. Abdülhamid'in onarım kitabesi verilebilir.

MERZIFON, KARA MUSTAFA PAŞA CAMİİ ŞADIRVANININ KUBBESİNDE ZİLELİ  
EMİN'İN YARATTIĞI "OSMANLI DÜNYASI VE BU DÜNYAYA YANSIYAN KİŞİLİĞİ

başlıca amblemi haline gelen söz konusu arma burada yalnızca askerliğe ilişkin öğelerle meydana getirilmiştir<sup>5</sup>.

## 2. Ordu :

Osmanlı düzeninin en önemli dayanaklarından olan ordu Karadağ tasvirinin solunda cephane, çadır, top, tüfek gibi bellibaşlı alametleriyle resmedilmiş, ayrıca "ordu-yu hümâyûn" yazısı ile donatılmıştır.

## 3. Tarikatlar :

Resim kuşağında Osmanlı dünyasında önemi bir yer işgal eden tarikatlardan Bektaşîyye, Mevlevîyye, Kadiriyye, Rifaiyye ve Kalenderiyye (Rûm Abdalları)'nin amblemleri teşhis edilmektedir. Kompozisyonun anlamını oluşturmada çok önemli payı olan bu amblemlerden ilk üçü (Bektaşîyye, Mevlevîyye, Kadiriyye) ancak tarikat şeyhlerinin kullanabildiği, "tac-ı şerif" ya da kısaca "tac" denilen serpuşlardır. Miracda Hz. Muhammed'e giydirildiğine inanılan tac ile aynı mistik anlama sahip bu serpuşlar -adlarından anlaşılacağı gibi- Hz. Muhammed'in gerçek varisleri olarak görülen velîlerin "manevî saltanatını", ayrıca Hz. Muhammed'den tarikat silsilesini izleyerek intikal eden "irşada mezuniyeti" temsil etmektedir. Tacların "kubbe" denilen tepeliklerindeki çeşitli ayrıntılar (dilim adedi, tepedeki düğmeler vs.) birtakım tasavvufî kavramları ifade etmekte, her tarikatın, hatta her tarikatın kolunun/şubesinin tacı diğerlerinden farklı özellikler gösterdiğinden bu serpuşlar ait oldukları tasavvuf ekolünün "alamet-i farikası" olarak görülmektedir.

Diğer taraftan Batı kökenli Osmanlı armasının ortaya çıkmasıyla 19. yüzyılın birinci çeyreğinden itibaren Osmanlı dünyasında

(5) Merzifonluların bu armaya "Harbiye" adını vermesi dikkate değer (Arık, 1976: 74)

amblem ve arma merakının gelişmeye başladığı, tarikatlar arasında da bu modanın revaç bulduğu, öteden beri tarikatların alameti olarak kabul edilen tacların (bazen de Mevleviyye'deki "dal sikke" gibi derviş serpuşlarının) tekke sanatında bol miktarda kullanıldığı, tarikat yapılarının ayrıntılarında (kitabe, alem, tavan göbeği, korkuluk babası vs.), mezar taşlarında, tarikat büyüklerinin adlarını içeren hat levhalarında ve tezhibde karşımıza çıktığı tesbit edilmektedir. Yine bu dönemde, daima bir sehpanın üzerine yerleştirilmiş olarak kompozisyonun merkezini teşkil eden tacların çevresi söz konusu tarikata has diğer eşyalarla donatılarak "tarikat armaları" meydana getirilmiştir (Aksel 1967: 55-62, 108, 123-125, 132).

Büyük bir ihtimalle tarikat ehli olan, en azından tekke sanatı ile bağlantılı halk ressamı Zileli Emin'in de bu modadan etkilenmemesi düşünülemezdi. Ancak burada benzerlerinden farklı olan husus oniki terkli (dilimli), "hüseyinî" denilen türde Bektaşî tacı ile Mevlevî tacının sehpa yerine, pîrlerin kabrini ifade eden birer sandukanın başucuna yerleştirilmiş olmasıdır. Gerçekten de tarikat türbelerinde, sufilerin, altındaki kabirde gömülü kişinin "timsal-i manevîsi" olarak tellaki ettikleri sandukaların başuçlarına normalden daha büyük, özellikle bu amaçla imal edilmiş taclar konmaktaydı. Bu şekilde yalnız bu tarikatların Osmanlı dünyasındaki varlıkları değil, aynı zamanda "huzur-u pîr/dergâh-ı pîr/asitâne-i pîr/pîrevi" olarak adlandırılan, pîrlerin türbelerini barındıran merkezleri de ifade edilmek istenmiştir. Merzifonluların resmin bu kesimini "Konya" olarak adlandırmaları da yukarıdaki iddiayı doğrulamaktadır (Arık 1976 : 77). Aynı şeyleri kesme taş örgülü bir kaide üzerinde yükselen "müjgânlı" (kenarı yünden mamul, siyah koyun postunu andıran bir kuşakla donatılmış) Kadirî tacı için de söyleyebiliriz. Yerli halkın Kadirî tacı yerine bunun sağındaki keşkül-teber-yazı çekmecesine grubuna "Abdülkadir Geylanî" demeleri kanatimizce zaman içinde vuku bulmuş bir anlam kaymasına işaret etmektedir (Arık 1976: 74).

Merzifonlu yaşlıların "Seyyid Ahmet Rifaî" olarak adlandırdıkları baldaken türbe (Arık 1976: 74) Osmanlı halk resmi ve tekke resmi ikonografyası açısından kompozisyonda bulunan en ilginç tarikat amblemidir. Osmanlı dünyasının birbirine oldukça uzun yörelerinde (Merzifon, Amasya, İstanbul, Kosova, Tunus), değişik tekniklerle (kalem işi, taş baskısı, cam altına boyama) karşımıza çıkan, ayrıntı ve renklendirmede birtakım yerel özellikler arz etse de anahatları hiç değişmeyen bu türbe tasviri gerçekten Rifaiyye pîri Seyyid Ahmet Rifaî (1106-1182)'nin Basra civarında, Umm Ubeyde köyündeki türbesini temsil etmektedir. Tesbit edebildiğimiz bütün tasvirlerde olduğu gibi burada da kare bir taban, ortada pîrin sandukası, köşelerde yükselen dört sütun, bunlara oturan dört kemerin taşıdığı alemli bir kubbe, kubbe merkezinden sandukanın üzerine sarkan ve pîrin ruhaniyetini temsil eden kandil, sandukanın başucundaki köşelerde Seyyid Ahmet Rifaî'ye iki kere kutbiyyet makamının verildiğini simgeleyen, üzerinde pîrin adı ve lakapları yazılı iki sancak görülür. Ancak İstanbul'da Kosova'da ve Tunus'da bulunan, taşınabilir nitelikli (levha türündeki) örneklerde Seyyid Ahmet Rifaî'ye biat ettiklerine ve bundan dolayı Rifaîlere zarar veremeyeceklerine inanılan arslan, yılan, akrep gibi tehlikeli hayvanlar bulunmasına karşılık şadırvan kubbesindeki türbe tasvirinde bu hayvanlar görülmemektedir. Aynı özelliğin yine Zileli Emin'in eseri olan, Merzifon'da bu şadırvanın camii ile Amasya, Gümüşlü Cami'nin harim nakışları arasına serpiştirilmiş baldaken türbe tasvirlerinde de bulunması dikkat çekmekte, bu vesileyle "cami merkezli" süsleme sanatı ile tekke sanatı arasında, insan ve hayvan tasviri konusundaki farklı tutum bir kere daha görülmektedir (Arık 1976: 66-67, 83).

Söz konusu türbe tasvirinin, maalesef henüz fotoğrafını elde edemediğimiz gerçek türbenin mimarisini ne ölçüde yansıttığı, eğer gerçeğe uymuyorsa bu klişeleşmiş tasvirin nereden mülhem oldu-



katmaktadır. Söz konusu öğelerden bazılarına (Horasan Cami-i Şerifi, Hayber şehri ve kalesi, Konstantin'in kızının köşkü) halk kültüründen kaynaklanan anlamlar verilebilmekte, diğer bazılarının (ağaçtaki kulübe, aynı ağaçtan sarkan kılıç, uçan tesbih, yürüten kule) ise niteliği şimdilik aydınlanamamaktadır.

### 1. Horasan Cami-i Şerifi :

"Horasan Cami-i Şerifi" yazısıyla donatılmış olan, ancak Horasan da dahil olmak üzere İslâm dünyasının hiçbir yöresinde benzerinin bulunmadığı egzantrik cami tasvirinin anahatlarına dikkat edilirse sanatçının -çok tabîî olarak- merkezî planlı Osmanlı camii tasarımından ilham aldığı belli olmaktadır. Yapının piramidal kitle-si, giriş cephesindeki kemerli ve kubbeli son cemaat yeri, harimi yanlardan kuşatan minarelerin konumu bu ilhamın çerçevesinde değerlendirilebilir. Gelgelelim minarelerin belirli bir yükseklikten itibaren, statik açısından kesinlikle mümkün olmayacak bir şekilde, adeta boynuz gibi ikiye ayrılarak devam etmesi tasviri gerçek üstü kılmaya yetmektedir. Ayrıca yan mekânların kubbeli olmasına karşılık merkezi mekânın piramidal bir külâhla son bulması da Anadolu'da alışılmadık bir cami imgesinin yaratılmasına yardım etmektedir.

İslâm dünyasında, Anadolu'nun uzağında bulunan, halkın muhayyilesinde garip camileri çağrıştıracak türde birçok "egzotik" yöre arasından Horasan'ın seçilmesi tesadüf olmasa gerektir. İslâmiyet'in Orta Asya'da yayılmasını müteakkip, esasen çok yönlü ve zengin bir kültür birikimine sahip bulunan Horasan yöresi Türk İslâm tasavvufunun ilk beşiği olmuş, Türklerin Anadolu'ya yerleşmelerinden sonra filizlenen Anadolu tasavvufu da Horasan mirasının birtakım yerel katkılarıyla, ayrıca Irak ekolünün etkileriyle zenginleşmesi sonucunda şekillenmiştir. Bu meyanda Yeseviyye, Halvetiyye, Nakşibendiyye, Kübreviyye gibi temelleri Horasan'da atılan çe-

şitli tarikatlar Anadolu'da yüzyıllar boyu yaşatılmış, "Horasan Erenlerinin" menkıbeleri Anadolu tekkelerinde kuşaktan kuşağa aktarılmış, Anadolu dervişlerinin "evliya tarlası" olarak adlandırdığı bu uzak diyar adeta velayetin ve hikmetin anavatanı olarak görülmüştür. Aynı kompozisyonda tarikatlarının amblemlerine rastlanan, Anadolu tasavvufunun en ünlü iki temsilcisi Hacı Bektaş Veli ile Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin Horasanlı olmaları da bu arada hatırlanmalıdır. Öte yandan Horasan erenlerinin en büyüklerinden Bayezid Bistamî (vef. 874)'nin sanatçının doğum yerinde (Zile'de) Musa Fakih Türbesi olarak da anılan ve neslinden gelen şeyhlerin idaresinde bulunan bir makam türbesinin varlığı, üstelik söz konusu türbede Zileli Emin'e ait nakışların yer alması da anlamlıdır (Cantay 1980).

## 2. Hayber şehri ve kalesi :

Horasan Cami-i Şerifi'nin solunda Merzifonluların "Hayber şehri" ve "Hayber kalesi" olarak adlandırdıkları iki tasvir grubu bulunmaktadır (Arık 1976: 70, 72). Hayber şehrini Osmanlı bayrağının dalgalandığı bir kale taçlandırmakta, ayrıca geri planda resim kuşağının ufuk çizgisinde en yüksek noktayı teşkil eden, kıvrımlı bir yolun tırmandığı sarp zirvede Hayber Kalesi yer almaktadır. Arabistan Yarımadası'ndaki gerçek Hayber'e pek benzemediğini tahmin ettiğimiz bu tasvirin yanında, Horasan Cami-i Şerifi'ndeki gibi açıklayıcı bir yazı da bulunmamaktadır. Ancak yöre halkının "Konya, Abdülkadir Geylanî, Seyyid Ahmed Rifaî" örneklerinde olduğu gibi resim kuşağındaki bazı öğeler için isabetli tanımlar getirdikleri göz önüne alınarak söz konusu Hayber rivayetinin de değerlendirilmesi gerekir. Kaldı ki Hz. Ali'nin ünlü Hayber cengi yüzyıllar boyunca Anadolu'da en çok dinlenmiş olan, hâlâ cami avlularındaki kitap sergilerinde satılan gazavatnamelerdendir.

Bu meyanda dikkati çeken bir husus da şudur: İstanbul tasvirindeki camilerin klasik Osmanlı mimarisinin prensiplerine uygun biçimde irili ufaklı kubbeler ve yarım kubelerle örtülmüş olmalarına karşılık Horasan Cami-i Şerifi, Hayber şehrinin bazı yapıları, Seyyid Ahmet Rifaî Türbesi'nin "arkasındaki" ve fabrikanın solundaki kasır görünümlü yapılar gibi hayal ürünü olan, çoğunlukla Osmanlılığın merkezine uzak yöreleri ifade eden mimari tasvirlerinde üstyapıda konik ya da piramidal külâhlar kullanılmıştır. Günümüzde çoğumuz için de geçerli olduğu gibi ressam tarafından kubbenin Osmanlı mimarisinin hatta Osmanlı kimliğinin bir simgesi olarak görüldüğü, konik ve piramidal örtülerin ise Osmanlı dünyasının ücra yöreleri ile tamamen bu dünyanın dışında kalan yörelerin farklı kimliğini ifade ettiği anlaşılmaktadır. Bu ifade tarzının ressamın, konik veya piramidal üstyapılı Selçuklu kümbedleriyle ve kubbeli Osmanlı camileriyle dolu olan Anadolu'da geçen hayatından kaynaklandığı tahmin edilebilir.

### 3. Konstantin'in kızının köşkü :

İstanbul tasvirinde tarihî yarımada'nın sağ kesiminde görülen abidevî sütunun üzerinde, Merzifonluların "Konstantin'in kızının köşkü" olarak adlandırdıkları bir kulübe seçilir (Arık 1976: 70, 72). İstanbul'daki abidevî sütunların hiçbirisinde böyle bir "köşkün" varlığı tesbit edilememektedir. Ancak İstanbul halkı arasında, muhtemelen Bizans'tan devralınmış, zamanla Ayasofyalı, Kız Kuleli çeşitli varyantları oluşturulmuş, "Konstantin'in kızının" kahramanı olduğu bir efsanenin anlatılageldiği bilinmektedir. Sütun üzerine kondurulmuş bu mekân da muhtemelen bu efsanenin bilmediğimiz bir varyantına işaret etmektedir.

#### 4. Diğerleri :

Karadağ'ın üst kesimindeki ulu ağacın gövdesine ufak bir kapı açılmış, üstüne iki birimli bir ev oturtulmuş, dalından aşağıya neredeyse ağaç uzunluğunda bir kılıç sarkıtılmıştır. Kastamonu'da gömülü olan Halvetiyye-Şabaniyye pîri Şeyh Şaban Velî (vef. 1568/69) gibi hayatının bir kısmını ağaç kovuğunda itifâkla geçiren sufîlerden birinin meskeniyle mi karşı karşıyayız? Devâsâ kılıç Yunus Emre'nin "Erenlerin kılıcı / Arşa çıkar bir ucu" beytinde ifade edilen türden midir? Söz konusu tasvir sırrını keşfedemediğimiz birtakım simgelerle mi örülüdür? Yoksa bilmediğimiz bir halk masalından mı kaynaklanmaktadır? Bir dizi cevapsız soru... Öte yandan kulubeli ağacın üstündeki tesbih ile Horasan Cami-i Şerifi'nin önündeki tekerlekli araba için de durum aynıdır.

#### D. Yazılar :

Söz konusu resim kuşağında açıklayıcı nitelikte yazılar seçilmektedir. Minyatür geleneğine bağlanan, çerçevesiz etiket ya da altyazı niteliğindeki bu ibareler alfabetik sırayla şunlardır: Arapoğlu Emin, cebehane (cephane), havuz, Horasan Cami-i Şerifi, Karadağ, ordu-yu humâyûn, pavluka/puluka (fabrika), şadırvan, tranboy (tranvay), Yâ Hazret-i Şeyh Seyyid Ahmed el-Rifaî, Zileli Emin... Bunlar arasında, Galata tasvirinin altında, dikdörtgen bir çerçeve içinde yer alan "Arapoğlu Emin" ibaresinin sırrı çözülememekte (Acaba "Arapoğlu" ressamın lakabı mıdır?), ayrıca imzayı izleyen ibarenin okunuşu açıklığa kavuşturulamamaktadır.<sup>7</sup>

#### II. Kompozisyonun yardımcı öğeleri :

Bazı öğelerin halk resminin mantığı çerçevesinde resim kuşağında belirli bir bütünlüğü oluşturmakla yükümlü buldukları,

(7) Bkz. Dipnot 2.

doğrudan anlama katkıda bulunmayan yardımcı ögeler oldukları sezilir. Bunları kendi içlerinde iki ana gruba ayırabiliriz:

### **A. Resmin fonunu oluşturan ögeler (Gökyüzü ile yeryüzü):**

Kubbe yüzeyine zaman ve mekân gerçekleri göz önüne alınmaksızın dağıtılmış olan çeşitli ögeler kompozisyonu yukarıdan kuşatan gökyüzü kuşağı ve ortak bir zemin teşkil eden yeryüzü ile birbirine bağlanmakta, bütün bu ögelerle anlatılmak istenenlerin coğrafya düzleminde olmasa da anlam düzleminde aynı dünyaya ait oldukları ifade edilmektedir. Başka bir deyimle gökyüzü ile yeryüzü resmin fonunu oluşturan, ortak bir fonda kompozisyonun parçalarını birbirine bağlayan ögeler olmaktadır. Gökyüzünde yıldızlarla birlikte bulutlar ve güneş de resmedilmiş, böylece çocuk resimlerinde görüldüğü gibi gündüz-gece ikilisinin varlığı aynı zamanda ifade edilmiştir.

Yeryüzünün varlığı ise dağ sıraları ile ifade edilmiştir. Dağ sıraları İstanbul tasviri dışında ufuk çizgisini meydana getirdiği gibi kompozisyonun yeryüzüne ilişkin alt kesiminde yer alan çeşitli figürlerin dayanağını oluşturmakta, ayrıca pek başarılı olmasa da belirli bir derinlik ifadesi sağlamaktadır.

### **B. Dolgu / süsleme ögeleri :**

Diğer taraftan bazı yardımcı ögeler resim kuşağındaki boşlukları doldurmakta, ayrıca süsleyici özellikleriyle anlatıma revnak katmaktadır. Bunları da iki başlık altında toplamak mümkündür:

#### **1. Tabiat kaynaklı ögeler :**

Resim kuşağının çeşitli noktalarına serpiştirilmiş serviler, hurma ağaçları, meyva ağaçları, türü tesbit edilemeyen diğer ağaçlar, Horasan Cami-i Şerifi ile aynı yükseklikte resmedilmiş, leğenli

ibrikten çıkan çiçek demeti, bunun altındaki ırmak, Karadağ'ın sağ üstünde görülen, antik kantarosları andıran bir çanağın içinde, bıçakla donatılmış karpuz dilimleri bu meyanda zikredilebilir. Söz konusu figürlerin hepsi köken olarak minyatür repertuarına bağlanmakta, aynı döneme ait diğer halk resimlerinde benzerlerine rastlanmaktadır.

## 2. Mimari kaynaklı öğeler :

Dağlar arasına serpiştirilmiş, iki ilâ dört evden oluşan, muhtemelen köy ya da mezraa ölçeğindeki yerleşimleri ifade eden mesken grupları, İstanbul ile fabrika tasviri arasında bulunan kubbeli, kuleli ve minareli yapılar, Seyyid Ahmed Rifaî Türbesi'nin gerisindeki dağlarda yükselen kasır niteliğindeki yapılar, aynı türbenin sağındaki havuz ile Kadirî tacının solundaki kubbeli şadırvan mimari kaynaklı dolgu/süsleme öğelerini meydana getirir. Söz konusu öğelerin ayrıca bayındırlığı ifade ettiği de ileri sürülebilir. Bunlar da minyatür geleneğine uygun biçimde resmedilmiştir.

Yukarıda tasnifli dökümü yapılan ve nitelikleri incelenen öğelerin dağılımlarına göz atıldığında dikkati çeken ilk husus İstanbul tasvirinin gerek konum gerekse de işleniş bakımından ayrıcalıklı tutulmuş olması ve kompozisyonun merkezini oluşturmasıdır. Resim kuşağındaki diğer öğelerden farklı olarak İstanbul tasviri kubbe kuşağından Galata'nın evleriyle başlamakta, minareleriyle ufuk çizgisini oluşturan dağ sıralarını aşmaktadır. Güneşin İstanbul üzerinde bulunması da söz konusu tasvirin merkezî konumunu vurgular.

İstanbul'u kuzeyden (Galata sırtlarından) seyrettiğimize göre, akılcı ölçütlerle şartlandırılmış olan bugünkü mantığımız başkentini sağında kalan yüzeyin Osmanlı coğrafyasının batı kanadına (Rumeli'ye), solundaki kesimin de doğu kanadına (Anadolu ile Orta

Doğu'ya) tekabül etmesini emretmektedir. Oysa halk resmi mantığının egemen olduğu kompozisyonda böylesine bir dağılım kesinlikle söz konusu değildir. İstanbul'un sağında, az ilerisinde bulunan fabrika ilk anda sanayinin anavatanı Avrupa'yı çağrıştırıyorsa da fabrikanın hemen sağındaki "Hayber şehri ve kalesi", bunların ötesindeki "Horasan Cami-i Şerifi" az önceki çağrışımın ne kadar yarıltıcı olduğunu kanıtlamaktadır. Aynı şekilde İstanbul'un solunda, normal olarak Anadolu kökenli ögelerin bulunması gereken yerde Irak merkezli Kadiriyye (Bağdat) ve Rifaiyye (Basra civarı) tarikatlarının amblemleri göze çarpmakta, Anadolu merkezli Bektaşîyye ve Mevlevîyye tarikatlarını simgeleyen ögeler ise bunlara göre daha solda, üstelik Karadağ'ın ötesinde karşımıza çıkmaktadır. Sonuçta hemen bütün halk ressamlarında görüldüğü üzere, Zileli Emin'in de kompozisyonun çeşitli ögelerini -tıpkı perspektif, derinlik, oranlama vb. hususlar gibi- coğrafî gerçekleri dikkate almadan resim yüzeyine dağıttığı söylenebilir.

Diğer taraftan tamamen simge düzeyinde var olan ve resimdeki gizli anlamın ipuçlarını veren, tesadüfi olmadığını savunduğumuz birtakım "manidar" konumlandırmalar teşhis edilebilmektedir. İstanbul'dan başlayarak sola doğru gidecek olursak başkent'in üzerinde parlayan güneş bunların başında gelir. Böylece İstanbul'un, Osmanlı Devleti'nin merkezi olmasının ötesinde "makarr-ı saltanat ve hilafet" sıfatıyla Osmanlı dünyasının kalbi, bu dünyayı oluşturan temel kurumların ve başlıca ortak değerlerin düğüm noktası olduğu vurgulanmıştır. Bu arada güneşin edebiyatımızda olduğu gibi tasvir geleneğimizde de canlılığı, aydınlığı, "ikbali" temsil ettiği, buradaki "ikbal güneşinin" dünyevî ve dinî nüfuzumuzun odağı olarak görülen Topkapı Sarayı'nın üzerinde parladığı dikkate alınmalıdır.

Rifaiyye ve Kadiriyye tarikatları ile Rûm Abdallarını temsil eden ögelerin komşuluğu da tesadüfi olarak nitelendirilemez. Bir kere Seyyid Ahmed Rifaî'nin türbesi Basra yakınlarında Umm Ubeyde köyünde, Seyyid Abdülkadir Geylanî'nin ki ise Bağdat'da bulunmaktadır. Sanatçı coğrafi yakınlığın yanı sıra söz konusu tarikatların Irak tasavvuf ekolüne bağlı olmaktan kaynaklanan "manevî akrabalığını" da vurgulamak amacıyla amblemlerini birbirine yaklaştırmakla yetinmemiş, bunları kesme taş işçiliği gösteren ortak bir altyapı ile birleştirmiştir. Bu arada Kerbela'da bulunan Abdülmümin Baba Dergâhı'nın "makam-ı Abdalân-ı Rûm" olarak kabul edilmesi (Sertoğlu 1969: 315) adı geçen zümrenin başlıca amblemlerini teşkil eden teber-keşkül-nefir üçlüsünün neden Rifaî ve Kadirî amblemlerinin arasına yerleştirildiğini açıklamaya yeterlidir. Üzerinde keşkülün sallandığı teberin Seyyid Ahmed Rifaî Türbesi'nin bir köşesine saplanmış olması, öte yandan aynı türbenin sağında kutbiyyet sancaklarından birine teğet duran teberin varlığı ayrıca üzerinde durulmaya değer. Bu yakınlığın, 13. yüzyıl ortalarında Anadolu'ya intikal eden Rifaiyye tarikatı ile Anadolu heterodoksisi, özellikle Rûm Abdalları arasında 14. yüzyıldan itibaren gözlenen kaynaşmayı ifade etmesi ihtimal dahilindedir<sup>8</sup>.

Resim kuşağındaki en anlamlı gruplaşma "Zileli Emin.... 1292" ibaresinin hemen sağında karşımıza çıkar. Saltanat kurumunu, bu karaman çatısı altında oluşmuş Osmanlılığı temsil eden otağ, Osmanlı düzeninde farklı düzlemlerde en fazla ağırlığı hissedilen Bektaşîyye ve Mevlevîyye tarikatlarının amblemleri ile kuşa-

(8) Eflâki 1966: 131-133'te Mevlâna'nın torunu Ulu Arif Çelebi (1272-1320) ile Seyyid Ahmed Rifaî'nin torunlarından olan ve Amasya merkezli Anadolu Rifaîliğini temsil eden Seyyid Ahmed Kûçek Rifaî arasındaki dostluğa değinilmekte, her ikisi de Rûm Abdalları ile aynı meşrebi (kalenderî meşrebi) paylaşan bu şeyhlerden birincisi "abdâl ve evtâdın kutbu", diğeri de "abdâlin ve ahrârın özü" diye anılmaktadır.



tilmiş hatta bu amblemlere dayandırılmıştır. Gerçekten Osmanlı düzeninin temelindeki karmaşık dengelerin sağlanmasında ve Osmanlı kimliğinin oluşumunda söz konusu iki tarikat ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Bilindiği gibi, 14. yüzyılın başlarında Osmanlı düzeninin temelleri atılırken, Babaîler ile Bektaşîleri birbirine bağlayan Rûm Abdalları (Ocak 1981) başta olmak üzere, çeşitli heterodoks zümrelerle, ayrıca Anadolu fütüvvetini temsil eden Ahîler ile Gaziyân-ı Rûm'la yönetim arasında sıkı bir işbirliği kurulmuş, bu sayede bir yandan fetih, kolonizasyon, üretimin örgütlenmesi gibi önemli konularda bu zinde güçlerden yararlanılmış, diğer taraftan Selçuklu Anadolu'sunda Babaî İsyani'nı müteakkip bozulmuş olan devlet-teba dengesi büyük ölçüde tekrar kurulmuştur. Hacı Bektaş Velî'nin adını taşıyan, ancak oluşumunu, Horasan-İran-Anadolu ekseninde filizlenmiş ve çeşitli İslâm-öncesi inançlardan (Brahmanizm, Budizm, Hurremîlik, Maniheizm, Mazdekîlik, Şamanizm, Zerdüştilik vs.) etkilenmiş bir takım heterodoks zümreleri (Haydarîler, Hurufîler, Kalenderîler, Rûm Abdalları vs.) bünyesinde eritildikten sonra 16. yüzyıl başlarında tamamlayan, bu arada Yeniçeri Ocağı'na sahip çıkararak bağımsız kurum niteliğini yitirmekte bulunan Anadolu fütüvvetinin "seyfi" kolunun (Gaziyân-ı Rûm) yerini alan Bektaşîlik Osmanlı düzeni ile "uzlaştırılmış" Anadolu heterodoksisini temsil eden önemli bir denge ögesi haline gelmiştir. Diğer taraftan Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasını tamamlamasına paralel olarak, Selçuklu dönemi şehir kültürünün başlıca varisi olan Mevlevîlik de Osmanlı yönetici sınıfı ile şehirli-tahsilli zümre arasında rağbet görmeye başlamış, devletin 2. banisi olan ve anne tarafından Mevlânâ soyuna mensup bulunan Çelebi Sultan Mehmed döneminden itibaren mevlevîhaneler Osmanlı şehir kültürünün vazgeçilmez parçaları haline gelmiştir. Konuya kültür tarihi açısından yaklaşacak olursak Bektaşîlik ve Mevlevîlik Osmanlı-öncesi Anadolu Kültür mirasını iki farklı düzlemde (**syncrétiste** bünyeli halk

kültürü / seçkinci şehir kültürü) Osmanlı kültürüne aktaran, Zileli Emin'in otağ figürü ile ifade ettiği Osmanlılığın iki temel boyutunu şekillendiren tarikatlar olarak değerlendirilmelidir.

Sultan II. Mahmud'un 1826'da Yeniçeri Ocağı ile birlikte Bektaşîliği de lağvetmesi bu dengeyi -uzun vadede yönetimin aleyhine- büyük ölçüde bozmuş, ne var ki Sultan Abdülaziz'in 1861'de cülusunu müteakkip Osmanlı Devleti'nin dört bir tarafa dağılmış olan Bektaşî tekkeleri "Nakşibendî" adı ve kisvesi altında tekrar ihya edilmiş, eski geleneklerini sürdürme imkânına kavuşmuştu. Bu meyanda Abdülaziz'in Bektaşîliğe eğilimli olduğu rivayet edilmiş, hatta gizlice bu tarikata intisab ettiği dedikodusu İstanbul'daki derviş çevrelerinde yakın zamana kadar canlılığını korumuştur<sup>9</sup>. 1875'te hâlâ mülga addedilen bir tarikatın kendisini lağveden kurum ile içiçe ifade edilmiş olması Abdülaziz devrindeki yumuşama ile açıklanabileceği gibi Vaka-i Hayriye'ye rağmen "Ertuğrul Gazi Ocağı / Hacı Bektaş Ocağı" dayanışmasının kollektif hafızadan silinmemiş olması şeklinde de yorumlanabilir.

Öte yandan Bektaşîler ile Mevlevîler arasında, muhtemelen Babâî İsyânı'ndan (Babaîler ile yönetimden yana çıkan Mevlevîler arasındaki çatışmadan) arta kalmış belirli bir "mesafe" bütün Osmanlı dönemi boyunca teşhis edilmektedir (Bayram 1981). Ancak 1826'da tekkeleri kapatılan ve takibata uğrayan Bektaşîlerden birçoğunun diğer tarikatlara -herhalde meşreb ve erkânlarındaki bazı ortak yönlerden dolayı özellikle Mevlevîyye'ye- bağlı tekkelelere sığındıkları, bünyesine nüfuz ettikleri bu kurumlara kendi üslupla-

(9) Söz konusu rivayetin gerçekliği oldukça şüpheli ise de oğlu üzerinde büyük nüfuzu olan Pertavniyal Valide Sultan (vef. 1883)'in 1868/69'da Edirnekapısı dışında münzevi bir hayat yaşayan Laz Emin Baba adındaki Bektaşî şeyhi için tekke yaptırdığı, kerametine inandığı bu şeyhi ziyarete gittiği bilinmektedir (Rıza-Galib 1977:10).

rını aşıladıkları bu kurumlara kendi üsluplarını aşıladıkları görülmektedir. nitekim 19. yüzyılın ikinc çeyreğinden itibaren İstanbul'daki Beşiktaş (bunun devamı olan Bahariye) ve Kasımpaşa mevlevîhanelerinde olduğu gibi bazı Mevlevî tekkelerine Alevî ve Kalenderî eğilimlerin ağır bastığı Bektaşî çeşnili bir hava egemen olmuş, Bahariye Mevlevîhanesi'nin banisi, Şeyh Hüseyin Fahred-din Dede Efendi (1854-1911), Neyzen Tevfik (1878-1953), hatta Konya Dergâhı postnişini Abdülvahid Çelebi (vef. 1907) gibi bazı mevlevî şeyh ve dervişleri aynı zamanda Bektaşîliğe intisab etmişlerdir (Gölpınarlı K. 1983: 302-304). Zileli Emin'in resmindeki Bektaşî-Mevlevî yakınlığını bütün bu gelişmelerin ışığında değerlendirmek gerekmektedir.

Otağın içinde asılı duran üç kandil de, gerek bu sayının gerekse de kandil figürünün tarikat simgeçiliğindeki önemli yerinden ötürü dikkati çeker. Bu açıdan bakıldığında kandil Hz. Muhammed'in, ehl-i beytinin ve O'nun manevî varisleri olarak kabul edilen velîlerin "ruhaniyetini", üç sayısı ise velîler hiyerarşisindeki "üçleri" ifade etmektedir. Zileli Emin'in -ileride değineceğimiz- Bektaşî olma ihtimali ayrıca "Allah-Muhammed-Ali" birlikteliğini akla getirmektedir (Sunar 1975: 20).

Ordu-yu humâyûn ile Karadağ'ın yakınlığı şüphesiz 1861-1864 arasında devam eden, giderek bir iç savaşa dönüşen Karadağ İsyanı'nı ifade eder. Söz konusu askerî harekâtın kompozisyonda yer almasını yalnızca kronolojik yakınlıkla açıklamak mümkün değildir. Aynı dönemde Osmanlı'nın birtakım başka savaşlarla da uğraştığını biliyoruz. Ancak ne var ki bunlar içinde Osmanlı ordusunun kesin galibiyeti ile sonuçlanan yalnızca Karadağ İsyanı'dır. 17. yüzyıldan beri girilen savaşların çoğunluğu kaybedilmiş olmasına rağmen "Devlet-i ebed-müddetin" yenilmezliği kolektif hafızada bir efsane halinde yaşatılmaktaydı. Burada özellikle, uzun zaman-

dır gururu zedelenmiş ordu-yu humâyûnun yüzünü ağartan bir savaşın seçilmiş olmasını halk psikolojisi açısından değerlendirmek yerinde olacaktır. Bu arada Bektaşî ve Mevlevî amblemleri ile ordu-yu humâyûnun yakınlığı da Osmanlı düzenindeki köklü ordu-tarikat (özellikle ordu-Bektaşîlik) dayanışmasını düşündürmektedir<sup>10</sup>.

Bütün bu gözlemlerden, yorumlardan ve tahminlerden hareketle, ayrıca kompozisyonu meydana getiren öğeleri çerçeveleyen, bunları çevrelerinden soyutlayan sınırların bulunmamasından da cesaret alarak kubbe yüzeyini kaplayan resim kuşağında, ilk bakışta insanı aldatan keşmekeşe rağmen tek bir şeyin, derviş meşrepli bir halk ressamının, yetiştiği çevreden edindiği değerlerle, duyduğu rivayetlerle, şahsî gözlemleriyle şekillendirdiği bir "Osmanlı dünyasının" halk resminin imkânları oranında tasvir edildiği ileri sürülebilir.

(10) Kara 1980: 189-226. Tekke merkezli Anadolu halk edebiyatının son temsilcilerinden, Kadiriyye tarikatına bağlı, Kırşehir-Mucur'lu Aşık Hasan (1907 civ.-?)'in Kore Savaşı'na ilişkin şu dörtlükleri söz konusu geleneğin Cumhuriyet döneminde bile canlılığını koruduğunu kanıtlar (Geyceklî 1977: 109-110).

Korede asker harbe döşendi  
Bütün evliyalar burda boşandı  
Molla hünkar kılıcını kuşandı  
Yürüdü Konyadan aslan varıyor

Korede asker imdada baktı  
Bütün evliyalar kandiller yaktı  
Hacı Bektaş Veli buradan kalktı  
Ahi Evranı Aşık Paşa varıyor

Kavradı kabzayı askerinin eli  
Hücum arkadaşlar turalım beli  
Ankara'dan kalktı Hacı Bayram Veli  
Yazıcıoğlu Ahmet Mehmet varıyor

Söz konusu tasvirde ölümsüz olduğuna inanılan Devlet-i Aliyye hâlâ büyük, güçlü ve mamurdur. Ve en önemlisi kendine özgü bir değerler dünyası oluşturmayı sürdürmektedir. Bu dünyayı ayakta tutan saltanat-hilafet, ordu ve tarikatlar arasındaki köklü dayanışma canlılığını korumaktadır. Her ne kadar eski parlaklığını yitirmişse de ikbal güneşi Topkapı Sarayı üzerinden hâlâ bu dünyayı aydınlatmakta, saltanat otağı Rûm Erenlerinin himmetiyle ayakta durmakta, Gaziyân-ı Rûm'un varisi olan, Hacı Bektaş Velî'nin duasını almış ordu-yu humâyûn Karadağlı asîleri "te'dib ü terbiye etmekte" (A. Cevdet Paşa 1980: 45), bu dünyaya son zamanlarda dahil olan nice Firenk icatları "örf-ü belde" içinde eriyip gitmekte<sup>11</sup>, sohbet meclislerinde menâkıbnameler, gaza destanları anlatılmakta ve Zileli Emin gibi bunlara inanan saf yürekli insanlar hâlâ bulunabilmektedir...

Hakkında hemen hiçbir şey bilmediğimiz Zileli Emin nasıl bir insandı? Konumuzu oluşturan resim kanaatimizce sanatçının hayatına ve kişiliğine belirli bir ölçüde ışık tutmaktadır. Kendisinin tahsilli olmadığı, Batı ölçütlerini telkin eden Tanzimat dönemi yüksek eğitim kurumlarına devam etmediği, buna karşılık kuşaktan kuşağa sözlü olarak aktarılan ve özellikle tekkelerde odaklanan halk kültürü içinde yetiştiği söylenebilir. Kişiliğinin, değer ölçülerinin, düşünce ve hayal dünyasının şekillenmesinde sohbetlerde duyduğu rivayetlerin, tekke kültürü ortamında revaçta olan bazı divanların, ayrıca menâkıbname, gazavatname, destan türünde eserlerin birinci derecede rol oynadığı tahmin edilebilir. Herhalde halk ressamları-

---

(11) Tanpınar 1946: 118-119'dan: "... Eski İstanbul bir terkipti... Bu terkinin arkasında müslümanlık ve imparatorluk müessesesi, bu iki mihveri de kendi zaruretlerinin çarkında döndüren bir iktisadî şartlar bütünü vardı... Hususî bir yaşayış şekli, bütün hayata istikamet veren ve her dokunduğunu ruhanileştiren dinî bir kisve bu terkinin mûcizesini yapıyordu. Gümrükten geçen her şey müslümanlaşıyordu..."

nın büyük çoğunluğu için geçerli olan bu tahmin Zileli Emin'in eserine özgünlüğünü veren naif fakat çok sesli anlatıma, irrasyonel boyuta ve **syncrétiste** yaklaşıma tamamen uygun düşmektedir. Bu yüzden sanatçının tarikat ehli olması kuvvetle muhtemeldir. Bektaşîliğin bir yandan tekke sanatı içinde en güçlü resim geleneğine sahip olması, diğer taraftan Zile yöresindeki nüfuzu ressamın Bektaşî olma ihtimalini güçlendirir. İstanbul tasvirinde Eyüb'e yer verilmiş olması da bu ihtimalin ışığında anlam kazanıyor. Zira Bektaşîlerin, Hz. Ali'ye muhalefet ettiği için hiç sevmedikleri I. Muaviye (610-680)'nin saltanat döneminde (668'de), üstelik Kerbela faciasının tertipçisi olduğundan her vesileyle lanet okudukları oğlu I. Yezid (162-183)'in komutasında Bizans'ı kuşatan Emevî ordusuna dahil olduğu gerekçesiyle, halk arasında kısaca "Eyüp Sultan" olarak anılan Halid B. Zeyd Ebâ Eyüb el-Ensarî'ye soğuk baktıkları, mecbur kalmadıkça türbesini ziyaretten kaçındıkları bilinmektedir.

Öte yandan sanatçımızın Osmanlı dünyasının birçok yöresini gezip görmediği, ayrıca bu konuda ilmî sayılabilecek bir birikime sahip olmadığı rahatlıkla ileri sürülebilir. Ancak İstanbul tasvirinde teşhis edilen ve devrin gelişmelerini yansıtan kimi ayrıntılar Zileli Emin'in Osmanlı başkentini görmüş olabileceği şüphesini uyandırmaktadır (Arık 1976: 72-73; Renda 1977: 160). Bu meyanda sanatçının, resmine aktarmış olduğu Karadağ İsyanı'nı bastırmak üzere cepheye sevk edilen askerler arasında bulunması, Karadağ'a yollanmadan önce bir müddet İstanbul'da talim görmesi de muhtemeldir<sup>12</sup>.

(12) A. Cevdet Paşa 1980: 44'ten: "... karadağ hudûdu üzerinde asâkir-i şâhâne mevâki-i mühimmeye münkasim ve müteferrik olarak emri-i muhâfazaya i'tinâ etmekte idiler. Halbuki Devlet-i Aliyye'nin unsur-u aslîsi olan Türkleri böyle yerlerde çürütmek revâ değil idi."

Bu vesileyle 1875'lerde Osmanlı başkentine egemen olan "resmî sanat" ile Zileli Emin'in ve emsalinin temsil ettiği halk sanatı arasında ilginç bir karşılaştırma yapılabilir. Bilindiği gibi, 11. yüzyılın son çeyreğinden Tanzimat'a kadar geçen süre zarfında, devlet kurucusu hanedanların adlarıyla anılan bölümlere ayırmayı adet edindiğimiz "Anadolu merkezli Türk sanatı" çok farklı kökenlerden derlenmiş bileşkelere hareketle birbirine eklenen bir dizi sentez, daha doğrusu aynı sentezin birbirini izleyen aşamalarını gerçekleştirebilmiştir. Tanzimat'la birlikte başkentte odaklanan resmî kültürü yönlendiren yönetici sınıfın maruz kaldığı kimlik bunalımının plastik sanatlara-özellikle mimariye - seçmeciilik /eklektizm suretinde yansıdığına tanık olunmaktadır.

Diğer taraftan aynı dönemde Osmanlı yönetimi, geleneğinde bulunan çoğulculuktan uzaklaşarak Batı - özellikle Fransa- kaynaklı bir merkezîyetçiliğe yönelmiş, hemen bütün toplum yapıları gibi tarikatları da denetim altına almak için Meclis-i Meşâyih adında bir kurum ihdas edilmiştir (Kara 1980: 298-310). Buna rağmen tarikatların Ortaçağ Anadolu'sundaki toplum düzeninden, bu arada Osmanlı kimliğinin oluşum aşamasındaki önemli konularından arta kalmış ayrıcalıkları ve özerklikleri bir ölçüde korunabilmişti. Sonuçta tarikatlar Tanzimat'tan Cumhuriyet'e uzanan son Osmanlı yüzyılında geleneksel kimliğini koruyabilmiş hemen tek kurum olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu son dönemde resmî kültürün denetiminde olan mimari ile profan musikide gözlenen yozlaşma büyük ölçüde tarikat kurumunun tekelinde bulunmuş hat sanatında, tasavvuf musikisinde ve halk resminde teşhis edilememekte, üstyapıdan gelebilecek etkilere mümkün mertebe direnen tarikatların şemsiyesi altında, Ortaçağ'dan beri süregelen gelenekler içinde güçlü hattatların, bestekârların ve ressamların yetişebildiği görülmektedir. Nitekim söz konusu resimde Zileli Emin'in, Tanzimat devri devlet sanatçılarının başlıca eksiği olan özümleme ve sentez

yeteneğine tanık oluyoruz. Hayal ürünü Horasan Cami-i Şerifi ile tranvay, tarikat tacları ile masa-sandalye, Hz. Ali'nin fethettiği Hayber kalesi ile fabrika inanılmaz bir rahatlıkla yanyana getirilmiş ve en önemlisi türü ve kökeni bu kadar farklı öğelerin birliğinden kompozisyonun ahengine ve anlamına halel gelmemiştir.

Son olarak bu esere ilişkin bir hususa daha değinmek istiyoruz: 1875 yılında siyasî, malî ve kültürel buhranlar geçiren Osmanlı Devleti'nin görünüşü hiç de iç açıcı değildi. Oysa Menzifon'daki "umumî manzarada", güneşin gurûba ermesi ve İstanbul'daki yangın dışında hiçbir olumsuzluk görülmemektedir. Kaldı ki Osmanlı İstanbulu'nda yangınlar doğum ve ölüm kadar tabii kabul edilmekte hatta sebebiyet verdikleri zararlara rağmen İstanbullular arasında "yangın seyri" denilen garip bir keyif türü gelişmiş bulunmaktaydı. Daha 18. yüzyılın ikinci yarısında Sultan III. Mustafa'nın "Yıkılıptır bu cihân / Sanma ki bizle düzele" beyti ile ifadesini bulan, Tanzimat dönemi yöneticileri arasında iyice kökleştğine tanık olunan, Osmanlı geleceğine ilişkin karamsarlık neden sanatçımız tarafından paylaşılmamaktadır? Belki bu sorunun cevabını da Zileli Emin'in bağlı bulunduğu değerler dünyasında aramak gerekecektir. Bize öyle geliyor ki halkın nabzını tutabilen, ilimle donatılmış olmasa da "halk irfanından" nasibini almış bulunan Zileli Emin tabandan soyutlanmış son dönem Osmanlı ricâlinin çoğunlukla görmediği şu önemli gerçeği sezebilmişti: Üstyapıdaki çözülmeye, bünyedeki aksaklıklara rağmen Osmanlı'nın "unsur-u aslîsini" teşkil eden müslüman Anadolu halkını birbirine kenetleyen birtakım temel değerler canlılığını korumaktadır. Öte yandan sanatçının, bu halkın, Rûm Erenleri'nin Anadolu'yu koruduğu, tehlikeli zamanlarda bir kurtarıcı yollayacakları yolundaki inancını paylaştığı kesindir. Mevlevîler ile Bektaşîler başta olmak üzere Anadolu'daki tarikat ehlinin I. Dünya Savaşı'nı izleyen felaketli yıllarda, "halaskâr/mehdî" olarak kabul ettikleri Gazi Mustafa Kemâl Paşa'nın çevre-



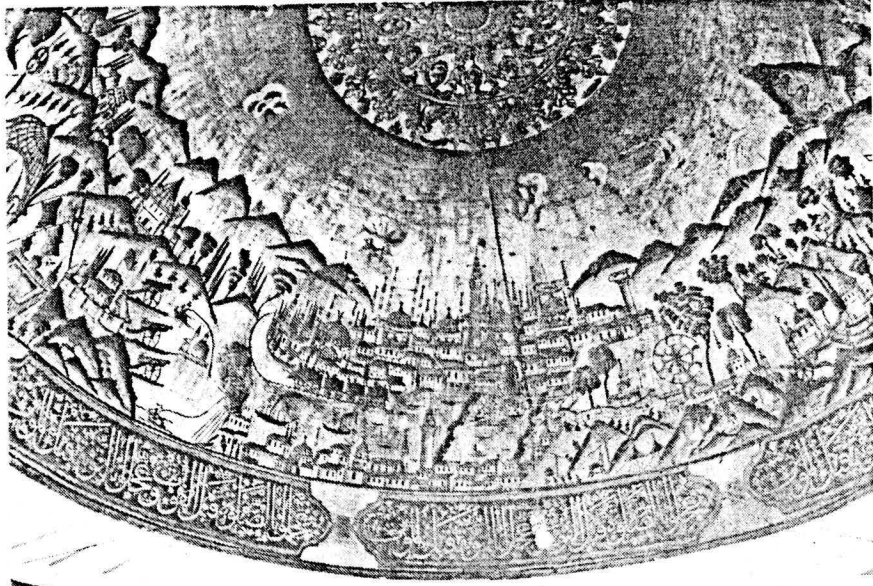
sinde toplanarak Millî Mücadele'ye destek vermelerinde Zileli Emin'in resminde gözlenen iyimser bakış açısı ile yukarıda değinilen inancın önemli bir payı olsa gerektir.

#### KAYNAKÇA

- Ahmet Cevdet 1980 Ahmet Cevdet Paşa, **Ma'rûzât**, (Yay. Haz. Y. Halaçoğlu), İstanbul 1980.
- Ahmet Eflaki 1966 Ahmet Eflaki, **Ariflerin Menkıbeleri** (çev. T. Yazıcı), 2. cilt, İstanbul 1966.
- Aksel 1960 M. Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, İstanbul 1960.
- Aksel 1967 M. Aksel, **Religious Pictures in Turkish Art**, İstanbul 1967.
- Arık 1974 R. Arık, "Camide Resim", **Türkiyemiz**, 14 (1974) : 2-9.
- Arık 1975 R. Arık, "Anadolu'da bir Halk Ressamı : Zileli Emin", **Türkiyemiz**, 16 (1975) : 8-13.
- Arık 1976 R. Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Ankara 1976.
- Bayram 1981 M. Bayram, "Babaîler İsyanı Üzerine", **Fikir ve Sanatta Hareket**, 23 : 16-28.
- Cantay 1980 G. Cantay, "Zileli Emin Usta'nın Bilinmeyen İki Eseri", **Bedrettin Cömert'e Armağan**, Hacettepe Üniversitesi Sosyal İdari Bilimler Dergisi, özel sayı, Ankara 1980: 497-508
- Geyceкли 1977 **Geyceкли Aşık Hasan'ın Bütün Şiirleri ve Hayatı**, İstanbul.
- Gölpınarlı 1983 A. Gölpınarlı, **Mevlânâ'dan Sonra Mevlevilik**, İstanbul 1983, II. baskı.
- Kara 1980 M. Kara, **Din, Hayat, Sanat Açısından Tekkeler ve Zaviyeler**, İstanbul 1980, II. baskı.

MERZİFON, KARA MUSTAFA PAŞA CAMİİ ŞADIRVANININ KUBBESİNDE ZİLELİ  
EMİN'İN YARATTIĞI "OSMANLI DÜNYASI VE BU DÜNYAYA YANSIYAN KİŞİLİĞİ

- Karal 1977 E. Z. Karal, **Osmanlı Tarihi**, VII, Ankara 1977.
- Ocak 1981 A.Y. Ocak, "Kalenderiler ve Bektaşilik"- **Doğumunun 100. Yılında Atatürk'e Armağan**, İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İstanbul 1981: 297-308.
- Renda 1977 G. Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı**, Ankara 1977
- Rıza-Galib 1977 A. Rıza, M. Galib, **XIII. Asr-ı Hicrîde Osmanlı Ricâlî (Geçen Asırda Devlet Adamlarımız)**, (yay. haz. F. Ç. Derin), İstanbul 1977.
- Sertoğlu 1969 M. Sertoğlu, **Bektaşilik Nedir?**, İstanbul 1969.
- Sunar 1975 C. Sunar, **Melâmîlik ve Bektaşilik**, Ankara 1975.
- Tanpınar 1946 A. H. Tanpınar, **Beş Şehir**, Ankara 1946.
- Trimingham 1971 S. Trimingham, **The Sufi Orders in Islam**, Oxford 1971.



Resim 1 : Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanının kubbesindeki tasvir kuşağı / I (B. Tanman)



Resim 2 : Aynı kuşak / II (sola doğru)

MERZIFON, KARA MUSTAFA PAŞA CAMİİ ŞADIRVANININ KUBBESİNDE ZİLELİ EMİN'İN YARATTIĞI "OSMANLI DÜNYASI VE BU DÜNYAYA YANSIYAN KİŞİLİĞİ



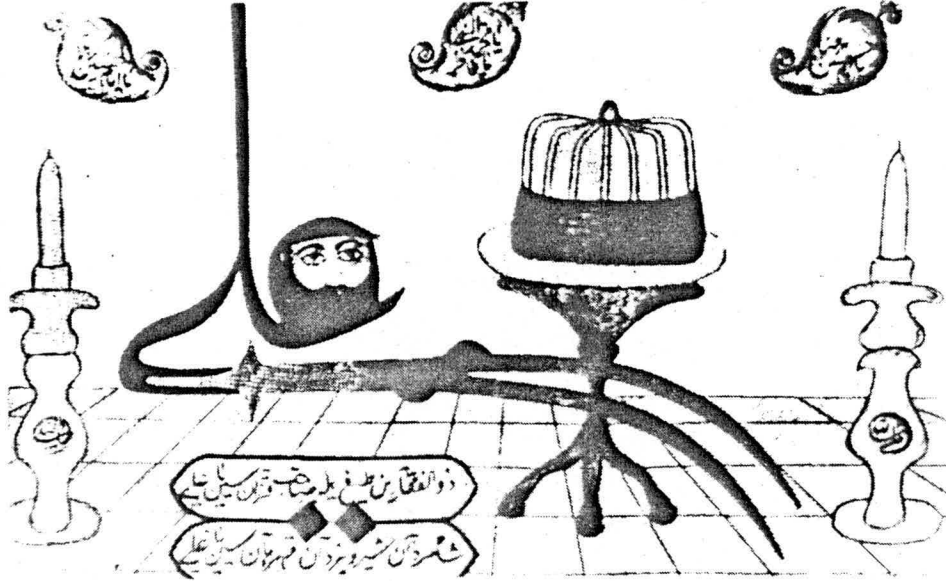
Resim 3 : Aynı kuşak / III (sola doğru)



Resim 4 : Bektaşî ve Mevlevî amblemlerinin kuşattığı saltanat otağı ile orduy-u humâyûnun toplandığı kesim (B. Tanman)



Resim 5 : Kadirî, Rifâî ve Kalenderî amblemlerinin toplandığı kesim (B. Tanman)



Resim 6 : Bektaşî amblemlerini içeren bir yazı-resimde oniki dilimli hüseyinî tac (M. Aksel, Religious Pictures in Turkish Art)

MERZİFON, KARA MUSTAFA PAŞA CAMİİ ŞADIRVANININ KUBBESİNDE ZİLELİ EMİN'İN YARATTIĞI "OSMANLI DÜNYASI VE BU DÜNYAYA YANSIYAN KİŞİLİĞİ

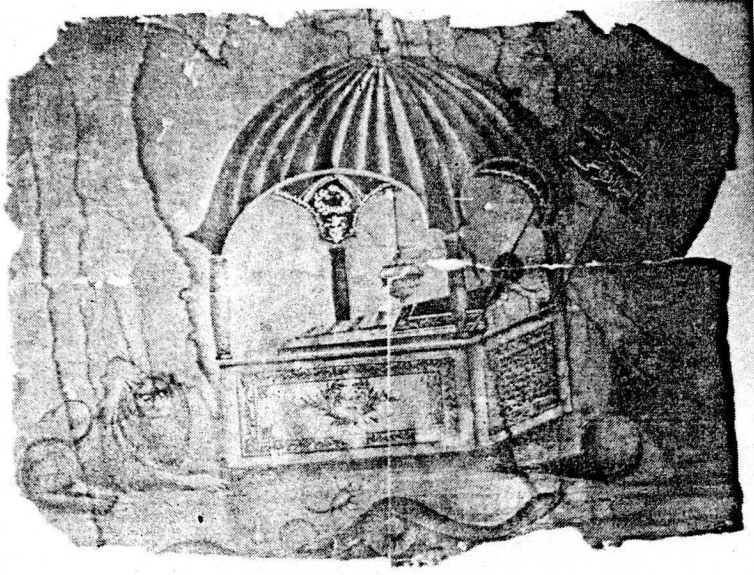


**Resim 7 :** İstanbul'da Galata Mevlevihanesi'nde, Şeyh Seyyid Kudretullah Dede Efendi (1788/89-1871) Türbesi'nin tonozunda Mevlevî tacı içeren manzara resmi (Ö. Ertuğrul)



**Resim 8 :** İstanbul, Fatih/ Hırkaşerif'te Kadiriyye'den Şeyh Resmî Tekkesi'nin haziresinde Kadirî taclı bir şeyh mezarı (B. Tanman)

M. BAHA TANMAN



**Resim 9 :** Seyyid Ahmed Rifa'î Türbesi'ni gösteren taşbaskısı bir resim (İstanbul, B. Tanman koleksiyonu)