

ERDEM

Sayı/Issue: 89 Aralık/December 2025

Değerlendirme: İki Dış Hakem/Evaluation: Two External Referees

Çift Taraflı Körleme/Double-Blind Review

Benzerlik Taraması Yapıldı/Similarity Scan Performed - intihal.net

Başvuru/Submitted: 19-03-2025

Kabul/Accepted: 13-10-2025

Yayın/Publication: 20-12-2025

Tiran, Hacı Edhem Bey Camii Duvar Resimleri

Aysu Ateş Özkan | [0000-0003-1270-3558](mailto:aysu.ates@msgsu.edu.tr) | aysu.ates@msgsu.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi | Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi | Fen Edebiyat Fakültesi | Sanat Tarihi Bölümü

İstanbul | Türkiye

<https://ror.org/04e9czp26>

Atıf: Ateş Özkan, Aysu (2025). "Tiran Hacı Edhem Bey Camii Duvar Resimleri", *Erdem*, Aralık, Sayı:89, s. 39-72

Öz

Yaklaşık beş asır Osmanlı İmparatorluğu'nun hâkimiyetinde kalan Arnavutluk topraklarındaki çeşitli türdeki yapılarda, başkent İstanbul kökenli mimari tasarım kurgusu ve bezeme üslubunun etkileri büyük ölçüde hissedilmektedir. Özellikle XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başlarında güçlenen ayan ve eşrafların inşa ettirdikleri yapılar, mimari özellikleri ve bezeme programı açısından başkent üslubunu yansıtır. Buna karşın Osmanlı duvar resimleri, üslup bakımından başkent ve diğer bölgelerde farklı bir gelişim seyri izlemiştir. Anadolu ve Balkanlardaki duvar resimleri, perspektif ve ışık-gölge kurallarına uyulsa dahi geleneksel Osmanlı kitap resmi üslubunun devamı niteliğindedir. Bu nedenle bu bölgelerde geçiş süreci özellikleri hakimdir. Bununla birlikte ağırlıklı İstanbul'dan başlayarak, diğer bölgelerdeki mimari eserlerde yaygın olarak görülen duvar resimleri, yalnızca konut, köşk ve saray gibi sivil mimari örnekleriyle sınırlı kalmamış, cami gibi dini yapı türlerinde de uygulama alanı bulmuştur.

Osmanlı duvar resminin, Arnavutluk'un başşehri Tiran'da bulunan Hacı Edhem Bey Camii özelinde ele alındığı çalışmada, duvar resimlerinin yapının bulunduğu coğrafya, Balkan kültürü ve başkent İstanbul ile ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Hacı Edhem Bey Camii, mimari niteliklerinden ziyade özellikle harim ve son cemaat yerini donatan duvar resimleriyle öne çıkan yapılardan birisidir. Yapının son cemaat yeri revaklarının dış yüzeyinde iki, son cemaat yerinin içinde yedi, iç mekânda; kubbeye geçiş sağlayan tromplar ile trompların arasında sekiz tane olmak üzere toplamda on yedi duvar resmi kompozisyonu görülmektedir. 1238 H. / 1822-23 M. yılında tamamlanan resimlerde ağırlıklı sivil yapılar, daha sınırlı olarak cami gibi dini yapılar betimlenmiştir. Albano-Valachia köylerinden gelen sanatçılar ile Zaim Kurti ve ekibine mal edilen bu bezemeler, kendi içlerinde konu birliğine sahip olmalarına karşın, harim ve son cemaat yeri resimleri arasında ciddi bir üslup farkı vardır. İç mekândaki duvar resimlerinde

geleneksel Osmanlı kitap resmi üslubuna bağlı kalınırken, son cemaat yeri resimleri geleneksel kimliğinden kopmadan bir adım daha Batılı teknikteki resim anlayışına yaklaşır.

Son cemaat yerinde doğu duvarı üzerindeki kompozisyonda tasvir edilen cami, anıtsal boyutları, muntazam kesme taş malzeme kullanımı, dört birimli son cemaat yeri, kubbe kasnağında açılan çok sayıdaki pencere, basık kubbe ile örtülmesi ve çifte minare uygulaması gibi özellikleriyle -Arnavutluk'ta yaygın olan cami tipolojisinden uzaklaşarak- klasik dönem İstanbul örnekleriyle benzer. İstanbul'u temsil eden klasik dönem cami modelinin imparatorluğun uzak bir köşesi olan Tiran'da resmedilmesi, yapıların bezeme repertuarında başkentin belirleyici rolüne işaret eder.

Anahtar Kelimeler: Arnavutluk, Tiran, Osmanlı resim sanatı, duvar resmi, Hacı Edhem Bey Camii

Makale Bilgileri

<i>Yapay Zekâ Beyanı</i>	Çalışmanın hazırlanma sürecinde yapay zekâ tabanlı herhangi bir araç veya uygulama kullanılmamıştır. Çalışmanın tüm içeriği, tarafımda bilimsel araştırma yöntemleri ve akademik etik ilkelere uygun şekilde üretilmiştir.
<i>Etik Kurul İzni</i>	Çalışma etik kurul izni gerektirmeyen nitelikte olup kullanılan veriler literatür taraması/yayınlanmış kaynaklar üzerinden elde edilmiştir. Çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.
<i>Etik Bildirim</i>	erdemdergisi@akmb.gov.tr
<i>Lisans</i>	Bu makale Creative Commons Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası Lisans (CC BY-NC) ile lisanslanmıştır.
<i>Dizinleme Bilgileri</i>	Dergi MLA, EBSCOhost, ASI (Advanced Science Index) ASOS, SOBIAD ve TR Dizin tarafından dizinlenmektedir.
<i>Çıkar Çatışması</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.

Tirana, Hadji Edhem Beg Mosque Wall Paintings

Aysu Ateş Özkan | [0000-0003-1270-3558](mailto:0000-0003-1270-3558@aysu.ates@msgsu.edu.tr) | aysu.ates@msgsu.edu.tr
Asst. Prof. Dr. | Mimar Sinan Fine Art University | Faculty of Arts and Sciences | Department of Art History
İstanbul | Türkiye
<https://ror.org/04e9czp26>

Citation: Ateş Özkan, Aysu (2025). "Tirana, Hadji Edhem Beg Mosque Wall Paintings", *Erдем*, December, Issue:89, pp. 39-72

Abstract

In the various structures in Albania, which remained under Ottoman rule for approximately five centuries, the influence of architecture and decoration originating from the capital city of Istanbul can be felt to a great extent. The structures built by the notables who gained power in the late 18th and early 19th centuries especially reflect the style of the capital in terms of architectural features and decoration programs. In contrast, Ottoman wall paintings followed a different development course in terms of style in the capital and other regions. Wall paintings in Anatolia and the Balkans are a continuation of the miniature style, even if the rules of perspective and light shadow are followed. For this reason, transitional period features prevail in these regions. Wall paintings, which are mostly seen in architectural works in Anatolia and the Balkans, starting from Istanbul, were not limited to civil architecture examples but also found in religious structures.

In the study, where the Ottoman mural was discussed specifically in the Hadji Edhem Beg Mosque in Tirana, the capital of Albania, the relationship between the murals and the geography where the building is located, Balkan culture, and the capital Istanbul was examined. Hadji Edhem Beg Mosque is one of the structures that stands out with the wall paintings that adorn the interior and the narthex, rather than its architectural qualities. The paintings, completed in 1822-23, depict mostly civil structures and, to a lesser extent, religious structures such as mosques. Although these decoration, attributed to artists from the villages of Albano-Valachia and Zaim Kurti and his team, have a common theme, there is a difference in style between the paintings of the interior and the narthex. While the interior wall paintings remain faithful to the miniature style, the narthex paintings take a step closer to the Western painting without breaking away from their traditional identity.

The mosque depicted in the composition on the eastern wall of the narthex, with its monumental dimensions, regular use of cut stone, four-unit narthex, numerous windows opening on the tambour of the dome, flat dome, and double minarets, departs from the mosque typology common in Albania and resembles the classical period Istanbul examples. The fact that the classical period mosque model representing Istanbul is depicted in Tirana, a distant corner of the empire, points to the decisive role of the capital in the decorative repertoire of the building.

Keywords: Albania, Tirana, Ottoman painting, wall painting, Hadji Edhem Beg Mosque.

Article Information

AI Disclosure

No artificial intelligence-based tools or applications were used in the preparation of this study. All content has been produced by myself in accordance with scientific research methods and academic ethical principles.

Ethics Committee Approval

The study does not require ethics committee approval, and the data used were obtained through a literature review / published sources. It is declared that scientific and ethical principles were followed during the preparation of the study and that ali referenced works are listed in the bibliography.

Complaints

erdemdergisi@akmb.gov.tr

License

This article is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC).

Indexing Information

The journal is indexed in MLA, EBSCOhost, ASI (Advanced Science Index), ASOS, SOBIAD and TR Dizin.

Conflict of Interest

There is no potential conflict of interest in this study.

Giriş

Osmanlı devrinde İşkodra Vilayeti'nin, Dıraç Sancağı'nda bir kaza merkezi olan Tiran, XVII. yüzyıla kadar ufak bir yerleşmedir (Tuğlacı 1985: 398; Acaroğlu 2006: 46-47). 1310 H./1892-183 M. tarihli İşkodra Vilayeti Salnamesi'ne göre Tiran, 1023 H./1614 M. yılında İran'daki savaşta hayatını kaybeden Süleyman Paşa tarafından kurulmuştur. XVIII. yüzyılın sonunda Petrela ve Akçahisar'ın önemini kaybetmesi sonucunda, söz konusu şehirlerin halkı Tiran'a taşınmış ve bölgenin önemi artmıştır. 1312 H./1895 M. tarihli İşkodra Vilayeti Salnamesi'ne göre Tiran kazasında yüz bir karye dâhilinde 32057 nüfusa sahiptir. Bunların 31112'si Müslüman 799'u Rum, 49'u ise Katolik'tir. Aynı kayıta göre kazada başlıca 1066 hane, 6 cami, 62 mescid, 15 tekke, 32 zaviye, medrese, rüşdiye, 25 mektep, Rum mektebi, Katolik mektebi, 2 Rum kilisesi, Katolik kilisesi, Hükümet Konağı, kışla, 637 dükkân, 31 han ve 2 hamam vardı (Kiel 1990: 250; Kartal 2014: 92). Süleyman Paşa Camii/Eski Camii ile Edhem Bey Camii arasındaki geniş alanda, saat kulesi, Karapiçi Camii, Atermasit Camii ve Ortodoks Kilisesi yer almaktaydı (Kavalçalan 2024: 551). Bu yapılardan yalnızca Edhem Bey Camii günümüze ulaşabilmiştir.

1912-1913 Balkan Savaşları sırasında Osmanlı Devleti'nden ayrılan şehir, 1920 Ocak ayının sonunda Luşinye/Lushnjë'de yapılan milli kongrede yeni kurulan Arnavutluk'un başşehri olarak kabul edilmiştir (Elsie 2010: LX). 1967 yılındaki kültür devrimi esnasında Arnavutluk'taki birçok dini yapı tahrip edilmiş ve bu yüzden günümüze yalnızca dokuz cami ulaşabilmiştir (Manahasa ve Kolay 2015: 79). Bu camilerden başkent Tiran'da bulunan Hacı Edhem Bey Camii, özellikle yapıyı boşluk bırakmaksızın donatan bezeme programıyla önem kazanmaktadır.

Mimariye bağlı dekoratif sanatlarda, özellikle geç dönemlerde yaygınlık kazanan duvar resimlerinin, Hacı Edhem Bey Camii özelinde incelendiği çalışmada, bezemelerin bölgenin yerel kültürüyle ilişkisi irdelenmeye çalışılmıştır. Yapıyı monografik olarak ele alan çalışmalar arasında başlıca Ruhi Konak ve Metin Uçar'ın "Tiran Ethem Bey Camisi Harim Duvarlarında Yer Alan Minyatür Üsluplu Resimler" başlıklı, yapının harim kısmındaki bezemelere odaklanılan çalışması gelir (Konak ve Uçar 2015). Ayrıca genellikle duvar resimlerini ya da mimariye bağlı bezeme programını irdeleyen çalışmalarda katalog bölümünde Hacı Edhem Bey Camii'ne yer verilmiştir (Okçuoğlu 2000: 163-166; Uçar 2013a: 110-129). Bu çalışmada ise yapının son cemaat yeri ve harim duvarlarında yer alan duvar resimleri

bütüncül olarak incelenmiş, bulunduğu coğrafya ile ilişkisi ortaya konmaya çalışılmıştır.

Hacı Edhem Bey Camii Tarihçesi ve Mimarisi

Arnavutluk'un başşehri Tiran'da, şehrin merkezindeki İskender Bey Meydanı'nda yer alan Hacı Edhem Bey Camii'nin kitabesine göre 1208 H./ 1793-1794 M. yılında inşasına başlanmıştır. Yapının banisi, Tiran'ın kurucusu olan Süleyman Paşa/Sulejman Pashë/Sulejman Bargjini'nin soyundan gelen Molla Bey/Molla Bargjini'dir. Yapının kitabesi ise şöyledir:

“Cenâb-ı mîr-i a‘zam sâhibü'l-hayrât Molla Beg

Edüp tarh-ı esâsıyla ibâdetgâh-ı can-bahşâ

O mîr-i bü'l-kerem cemcâh-ı alîhimmetin cûdî

Bu dergâhın binâsı-yle bu şehri eyledî ihyâ

Şerefyâb oldu itmâmı-yle işbu kubbenin lîkin

Muvaffak olmadı itmâmına minârenin ammmâ

Edüp tekml ü tezyîn etmeden azm-i bekâ kıldı

Hüdâ cânın cinânda dem-be-dem şâd ede bîpervâ

Zehî dergâh-i dilkeş zîverefzâyî bildirir kim

Müferrih cây gâhda oldı ta'atgâh-i gamfersâ

Dedî te'sînin bu câmi'in târîhini müznib

Ziyâ'-i 'ayn-ı ehl-i dil olub bu câmi'-i zîbâ” (Kiel 1990: 253).

Molla Bey'in 1808 yılında hayatını kaybetmesi üzerine 1238 H./1822-1823 M. yılında oğlu Hacı Edhem Bey yapıyı tamamlamıştır.¹ Hacı Edhem Bey Camii'nin tamamlanma tarihinin belirtildiği ikinci kitabe ise Sûzî Çelebi tarafından kaleme alınmıştır:

“Mekârimkkâr bü'l-hayrat kân-ı lutf monlâ beg
Hulus-i nîyyet-ile böyle hayra eyledi agâz

Esâsen tarh u kubbenin binâsın eyleyüb tekmiâl
Veli olamayub bîrûn u enderûn tezyînsâz

Dedim bâ medd bismi 'llâh mücevher târih-i rîhlet
Safâgâh-ı cinâna murg-i rûhî eyledi pervâz sene 1223

Bihamdi 'illah 'irfan u kemâl-i câh u devlet-le
Bu dem mahdûmı hacı beg yerine eyledi ihrâz

Bu câmi'in minâresin nukûş u sakf-ı soffasın
Muvaffak oldı hatmine okunur hamseye avâz

Binânın tarh-ı te'sîsine hem itmâmına târîh
Edübdür hâme-i sûzî birer misra'lerin perdâz

Bu câmi'-i 'acîbü'n-nakş 'alî-kubbe rûhefzâ sene 1208
Kılub mânend-i ayasofya bu şehri mehâsinsâz sene 1236”
(Kiel 1990: 255-256).

¹ Ayrıca Ekrem Hakkı Ayverdi, bir vakıf kaydına dayanarak yapının banisinin Şâban olduğunu belirtir (Ayverdi 1982: 387).

1960-1963, 1969 ve 1974 yıllarında restore edilen yapı, Enver Hoca'nın komünist politikası doğrultusunda 1966 yılında ibadete kapatılmıştır. 1967 yılında müze haline getirilen yapı, 1990'lı yıllarda tekrar ibadethane olarak kullanılmaya başlanmıştır (Manahasa ve Kolay 2015: 74).

Hacı Edhem Bey Camii, iki ayrı inşa dönemi geçirmiştir. İlk inşa dönemi olan 1208 H./ 1793-1794 M. yılında, bir platform üzerinde, kare planlı, köşe trompları ile geçiş sağlanan, tek kubbeyle örtülü olarak inşa edilmiştir. İkinci inşa dönemi olan 1238 H./ 1822-1823 M. yılında ise son cemaat yeri ve minare eklenmiş, bezemeleri yapılmıştır (Kuş ve Şimşek 2007: 115; Meksi 2021: 146). Yapıyı “L” biçiminde kuzey ve doğu yönden saran son cemaat yeri, toplamda on üç sütuna dayanan ve yuvarlak kemerlerle bağlanan revakla çevrelenmiştir. Son cemaat yerinin üzeri dışa çıkma yapan, geniş saçaklı, kırma çatıyla örtülüdür (Görsel 1).



Görsel 1. Hacı Edhem Bey Camii (Aysu Ateş Özkan).

İkinci inşa döneminde eklenen minare, kuzeybatıdan ana yapı kütesine bitişiktir. Oldukça yalın olarak tasarlanan minare, 1944 yılında Alman işgali sona ererken yarıya kadar yıkılmış ve daha sonra yeniden inşa edilmiştir.

Osmanlı Resim Sanatının Batılı Resim Anlayışına Eğilimi ve Duvar Resimleri

İnsanlığın tüm evrelerinde yaşam alanlarının birtakım inançlarla alakalı olarak çeşitli sembollerle donatıldığı veya estetik değerler gözetilerek resimlerle bezendiği görülmektedir. Osmanlı yapılarına bakıldığında ise hem işlevsel hem de dekoratif amaçlı olarak yapıların iç ve dış mekânlarındaki çeşitli yerlerde bezemeler yer almaktadır. Dönemsel olarak farklı yönelimler gösteren bezeme anlayışı gerek küçük el sanatlarında gerek ise mimariye bağlı tezyinatlarda benzer motiflerin kullanılmasıyla büyük ölçüde birbirine paralel bir seyir izlemiştir.

Güncel çalışmalar, Osmanlı duvar resminin kökeninin XIV. yüzyıla dayandığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda XIV. yüzyılda Bursa'daki Ali Paşa Camii duvar resimleri ile donatılmıştır. Ardından Edirne Muradiye Camii (1436), Tire, Yahşi Bey/Yeşil Camii (1441) ve Konya'daki Kubbe-i Hadra (1274), Topkapı Sarayı'nda Mukaddes Emanetler Dairesi ve Has Oda, Edirne Sarayı'nda Has Oda gibi yapılar duvar resimlerinin öne çıktığı örnekler olarak önem kazanır (Karaaslan 2025: 355-356).

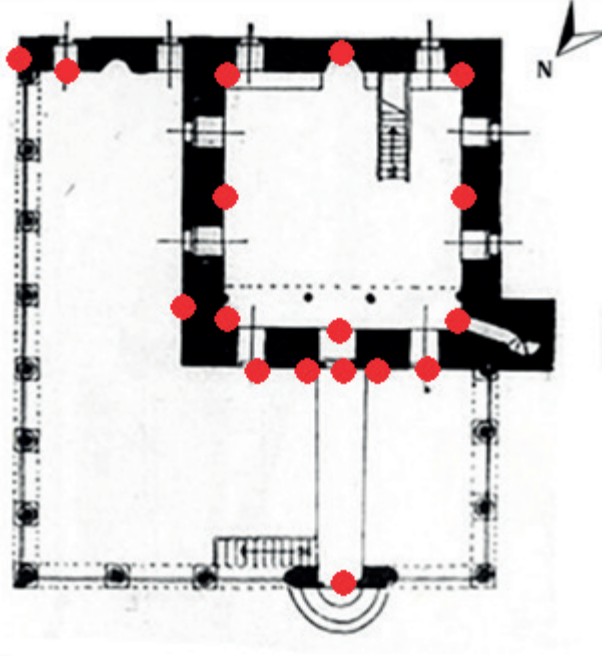
XVIII. yüzyılın ortalarında modernleşme eğilimine bağlı olarak duvar resimlerinde barok kartuşlar, palmetler, sütunlar, çerçeveler ile sınırlandırılan veya niş içinde manzara resimleri yaygınlık kazanır. Ancak söz konusu resimler batıdaki “fresco/fresk” tekniğinden oldukça farklıdır. Fresk yaş sıva üzerine uygulanırken, Anadolu'daki örnekler genellikle kuru sıva üzerine yapılır. Zeminin ahşap olduğu durumlarda ise, alçı veya tutkallı üstüpeç ile kaplanmasının ardından üzerine tutkal veya su ile karıştırılan boya ile bezeme kompozisyonu uygulanır. Bu uygulama, Osmanlı sanatında kalemişi denilen tekniğin bir başka versiyonudur. Bazı resimlerin üzeri ise verniklenmiştir (Renda 1977: 78). Bu dönemde özellikle duvarların üst kısımları ve tavan etekleri manzara resimleri ile bezenmiştir. Şeritler halinde, hayali köşk sahneleri, Boğaz ve Haliç kıyıları ve mimari elemanlar betimlenmiştir. III. Ahmed devrinde (1703-1730) çok sayıda saray ve köşkün inşa edilmesiyle birlikte İstanbul'un silüetinde yaşanan değişimler, mimari betimlemelerin yaygınlaşmasına neden olmuştur. Söz konusu duvar resimlerinde ilkel bir perspektif anlayışının yanı sıra minyatür geleneği

halen baskındır. Figürlerin henüz dâhil olmadığı bu resimlerde, beyaz mimari yapılara sıklıkla rastlanır. II. Mahmud'un saltanat yıllarından (1808-1839) sonra ise konutlar, şadırvanlar ve kubbe içleri manzara resimleriyle bezenmiş ve duvar resimleri **çok** daha geniş alanlara uygulanarak, anıtsal ve zengin bir şekilde tasvir edilmiştir. Manzara ve mimari yapıların konu edildiği duvar resimlerine, zamanla figürler de katılmaya başlamıştır (Renda 1977: 122-123). Manzaranın yanı sıra hayali veya gerçek mekânlar, tek yapı tasvirleri, gemi, meyve ve çiçek gibi natürmort, sembolik motifler, nadir olarak insan veya hayvan tasvirleri ve dini mekânlar resmedilmiştir (Arık 1998: 119).

Osmanlı duvar resimleri üslup bakımından başkent ve diğer bölgelerde farklı bir gelişim seyri izler. Başkent dışındaki Anadolu şehirlerinde ve Balkanlarda, her ne kadar bazı örneklerde perspektif, ışık-gölge kuralları uygulansa da geleneksel Osmanlı kitap resmi büyütülerek duvara yansıtılmış gibidir. Bu yüzden Anadolu ve Balkanlarda geçiş süreci özellikleri baskındır (Arık 2001: 74). Öte yandan Balkanlarda yerel ustaların kendi üsluplarını yansıtması nedeniyle belirli bir gelişim süreci gözlenemez. Balkanlardaki duvar resimleri, başkent İstanbul'dan daha geç bir tarihte, XIX. yüzyılda yaygınlık kazanmaya başlamıştır (Renda 1977: 170). III. Selim'in saltanatında ise (1789-1807) yönetimde güçlenen ayan ve eşraflar, başkente öykünen yapılar inşa ettirmiş ve bunların başkent üslubunda bezenmesini sağlamıştır (Renda 1977: 197).

Hacı Edhem Bey Camii Duvar Resimleri

Hacı Edhem Bey Camii'nin harim ve son cemaat yeri duvar resimleriyle bezenmiştir. Yapının son cemaat yeri revaklarının dış yüzeyinde iki, son cemaat yerinin içinde yedi, iç mekânda; kubbeye geçiş sağlayan tromplar ile trompların arasında sekiz tane olmak üzere toplamda on yedi duvar resmi kompozisyonu görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Hacı Edhem Bey Camii'nin planı üzerinde duvar resimlerinin konumları (Plan: Meksi ve Frasheri 1977).

Harim kısmındaki bezemeler ile son cemaat yerindeki duvar resimlerinde ciddi bir üslup farkı göze çarpar. Bu durum yapının iç ve dış mekânında farklı sanatçıların çalışmış olabileceğini düşündürür. Bezemeler Kiel tarafından Pindus Dağları'ndaki Albano-Valachia köylerinden gelen sanatçılara mal edilir (Kiel 1990: 252). Son cemaat yerindeki duvar resimlerinin sanatçısı ise Debreli Zaim Kurti ve ekibidir (Shkupı 1988: 129). Duvar resimleri, aynı zamanda son cemaat yerinin bitiş tarihi olan 1238 H./1822-23 M. yılında tamamlanmıştır (Kiel 1990: 252).

Hacı Edhem Bey Camii'nin Son Cemaat Yerindeki Duvar Resimleri

Son cemaat yeri revaklarının dışında, çiçek ve kıvrım dallardan oluşan natüralist karakterli dolguların arasında iki duvar resmi vardır. Bu kompozisyonlardan ilki son cemaat yerine giriş sağlayan kapı açıklığının hemen üzerindedir. Aralarda püsküller sarkan perde motifi ile çerçevelenen kemer içinde, surlarla çevrili bir kent tasvir edilmiştir. Kompozisyonu sınırlandıran kemerin üzengi noktalarındaki "C" formu hareketler Barok üsluba gönderme yapar. Surlar, dendanları ve mazgal pencereleri gibi mimari

detaylarıyla betimlenmiştir. Surların ana girişi üzerinde, cumbalı bir yapı ve arka plandaki yerleşim merkezi içinde, resmin merkezinde bir çeşme yer alır. Çeşmenin hemen arkasında, duvarlar içinde, serviler arasında kemerli bir yapı dikkat çeker. Kompozisyonun iki yanına ise konutlar sıralanmıştır. Söz konusu konutlardan sağ taraftakiler cumbalı ve geleneksel Türk konut mimari karakterine yaklaşırken, sol taraftakiler düz hatlı ve giriş katındaki yuvarlak kemerleriyle geleneksel Türk mimarisinden uzaklaşır (Görsel 3). Kompozisyona yansıyan mimarideki bu farklılık, Arnavutluk'un kent yapısıyla alakalı olmalıdır. Arnavutluk'taki Osmanlı dönemi yerleşim merkezlerine bakıldığında, genellikle Müslüman ve gayrimüslim mahalleleri birbirinden ayrı konumlanmıştır. Muhtemelen burada farklı dinlere mensup kişilerden oluşan mahalleler resmedilmiştir.



Görsel 3. Son cemaat yeri girişi üzerindeki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Son cemaat yeri doğu revaklarının ucunda, dışa bakan yüzünde ikinci duvar resmi kompozisyonu yer alır. Burada -önceki kompozisyonda olduğu gibi- farklı biçimsel özelliklere sahip, beyaz renkli, karşılıklı iki yapı resmedilmiştir. Yüksek duvarlarla çevrelenmiş olan sağdaki yapı, iki katlıdır. Yuvarlak kemerli revakların üzerinde, ana bedenden çıkma yapan üst kat, küçük boyutlu ve dikdörtgen söveli pencerelere sahiptir. Yapının üzeri kırma çatıyla örtülmüştür. Fevkâni olarak tasarlanan soldaki yapı ise düz hatlara sahiptir. Arka plana ise natüralist karakterli ağaçlar yerleştirilmiştir. Burada da Osmanlı dönemi Arnavutluk kentlerindeki Müslüman ve gayrimüslim konutları yansıtılmış olmalıdır. Sağda yüksek duvarlarla çevrili olarak resmedilen yapı, mimari özellikleriyle özellikle varıl kesimin yaşadığı tipik bir Osmanlı konağıdır (Ateş 2019: 112-116; Görsel 4).



Görsel 4. Doğu yöndeki son cemaat yeri revaklarının dışa bakan yüzündeki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Revakların dış yüzeyi haricinde, son cemaat yerinin içinde toplamda yedi duvar resmi bulunmaktadır. Bunların beş tanesi cümle kapısının bulunduğu kuzey beden duvarındadır. Cümle kapısının üzerindeki kitabenin iki yanında, beyzi madalyonlar içinde ve duvarların üst sınırına yakın üç adet, yayvan formlu, yarım daire çerçevelerle sınırlandırılmış duvar resimleri yer alır. Bunun dışında muhtemelen yapı inşa edildiği dönemlerde bezemelerle kaplı olan duvarların alt kısmı, kapı ve pencerelerin lentosundan itibaren günümüzde yalın bırakılmıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Son cemaat yeri kuzey cephesindeki duvar resimleri (Aysu Ateş Özkan).

Cümle kapısının üzerinde yer alan duvar resminde, su kıyısında bir kent panoraması resmedilmiştir. Karşılıklı olarak duvarlarla çevrili, beyaz renkli ve fevkâni yapı gruplarının betimlendiği bu resimde, diğer iki kompozisyonda olduğu gibi, sağ taraftaki evler cumbalı, sol taraftakiler ise düz hatlıdır. Bunun dışında sol taraftaki yapı grubunun arka planında betimlenen iki minare dikkat çekicidir. Perspektifin bir adım daha öteye götürüldüğü resimde, kompozisyon kemerle sınırlandırıldığı için, evler yarıda kesilmiştir. Böylelikle kompozisyonun resim düzlemi için ayrılan alanın dışında da devam ettiği izlenimi yaratılır. Arka plana natüralist karakterli ağaçlar yerleştirilmiştir. Bu resim doğanın natüralist bir şekilde ele alınması, boyamalarda kullanılan tonlamalar ve perspektif kurallarına uyulması açısından Batılı resim tarzına yakındır. Ancak minyatürlerde sıklıkla karşılaşılan dilimli kıyılar veya kara parçalarının uygulanması, halen geleneksel Osmanlı kitap resmi üslubunun etkilerinin de devam ettiğini gösterir (Görsel 6).



Görsel 6. Cümle kapısı üzerindeki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Cümle kapısının sağında yer alan duvar resmi ise kompozisyon ve kurgu açısından önceki resmin bir diğer çeşitlemesidir. Deniz kıyısında, surlar içinde bir kent resmedilmiştir. Ancak burada sol taraftaki nişten dolayı evler iki yanda değil, niş olmayan sağ taraftadır. Dolayısıyla resimlerdeki kompozisyon düzeni bulunduğu alana göre uyarlanmıştır. Perspektif verilerek resmedilen yapı grubunun hemen altındaki dilimli kıyılar ve natüralist ağaçlar bir önceki resim ile benzerlikler taşır (Görsel 7).



Görsel 7. Cümle kapısı üzerinde, sağ köşede yer alan duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Cümle kapısının üzerinde, sol köşede yer alan duvar resminde, kalabalık gruplar halinde değil, karşılıklı olarak duvarlarla çevrili, fevkâni ve cumbalı konutlar resmedilmiştir. Birbirinden nehirle ayrılan iki kıyı, iki kemerli köprü ile birbirine bağlanmıştır. Köprü'nün üzerindeki kitabe ve seyir köşkü, kemerlerin arasındaki boşaltma gözü gibi mimari ayrıntılarına yer verilmiştir. Doğa oldukça ayrıntılı bir şekilde verilmeye çalışılmıştır. Nehrin suları, köprü'nün kemerlerinin altından şelale oluşturarak akmaktadır (Görsel 8). Resimde tasvir edilen bu sahneyi, Arnavutluk'taki birçok şehirde görmek mümkündür. Çok sayıda nehir yer alan ülkede, bazıları günümüzde de kullanılan çok sayıda köprü inşa edilmiştir (Bkz. Çulpan 224-229).



Görsel 8. Cümle kapısı üzerinde, sol köşede yer alan duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Cümle kapısının üzerindeki kitabenin iki yanında, beyzi madalyon içinde, aynı kompozisyon tekrarlanmıştır. Kitabenin bulunduğu duvardaki duvar resimleriyle simetrik bir bezeme kurgusu yaratılmaya çalışılmıştır. Söz konusu resimlerde bir nehirle ayrılan, dilimli kara parçası üzerinde, karşılıklı iki yapı resmedilmiştir. Bu yapılara arka planda ağaçlar eşlik eder (Görsel 9-10).



Görsel 9-10. Kitabenin iki yanında yer alan resimler (Aysu Ateş Özkan).

Harim kütlesini dışarıdan “L” biçiminde kavrayan son cemaat yerinin doğu duvarı üzerinde diğer duvar resimlerinden farklı düzende ele alınan, barok etkili “S” kıvrımlardan oluşan, daha geniş çerçeve içine alınmış bir duvar resmi kompozisyonu vardır. Bu resim son cemaat yerindeki duvar resimleri arasında en gösterişli olanıdır. Özellikle suyun üzerinde süzülen çok sayıdaki gemi tasvirleri, kompozisyona katılan yeni öğelerdir. Mimari, doğa ve gemi tasvirlerinin birlikte ele alındığı bu resimde, perspektif kuralları iyice kendini hissettirir. Arka planda yeşil renkli, dilimli tepeler göze çarpar. Son cemaat yerindeki diğer resimde (Bkz. Resim 6) sadece minarelerle cami bulunduğu sezdirilen betimlemelerin aksine burada cami tüm ayrıntılarıyla kompozisyonun merkezine yerleştirilmiştir. Ayrı bir ada üzerinde, çifte minaresi görülebilen caminin, önünde dört birimli bir son cemaat yeri vardır. Pencerele açılmış yüksek bir kasnak üzerinde, basık kubbeye örtülmüştür (Görsel 11).



Görsel 11. Son cemaat yeri doğu kanadındaki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Kible duvarının uzatılmasıyla oluşturulan son cemaat yeri doğu kanadının ucunda, farklı türdeki ağaçlar, gemi, cami ve konutun resmedildiği bu kompozisyonda benzer tema uygulanmıştır. Camin -kare planlı harim üzerinde yüksek kasnakla geçilen tek kubbeye örtülü olması gibi- biçimsel özellikleriyle, Arnavutluk'ta yaygın olan cami tipolojisine uygundur (Görsel 12).



Görsel 12. Son cemaat yeri doğu kanadının ucunda yer alan duvar resmi (Metin Uçar 2013a).

Hacı Edhem Bey Camii'nin Harim Mekânındaki Duvar Resimleri

57

Hacı Edhem Bey Camii'nin iç mekânında mimariye bağlı duvar resimleri; tromplar ve trompların arasındaki geniş kemerlerde görülmektedir. Yapının harim kısmındaki bezemeler, son cemaat yerindeki duvar resimlerine kıyasla oldukça şematik ve yalındır. Bu bakımdan minyatür/geleneksel Osmanlı kitap resmi tekniğine yaklaşıp. Bu durum yapının iç ve dış mekânında farklı sanatçıların çalışmış olma ihtimaline işaret eder. Kiel, yapının bezemelerini Pindus Dağları'ndaki Albano-Valachia köylerinden gelen sanatçılara mal eder (Kiel 1990: 252).

Yapının iç mekânında, pencere ve kapı lentosundan aşağısı yalın bırakılmıştır. Muhtemelen inşa edildiği dönemde tüm duvarlar kalemişi ve duvar resimleri ile bezenmişti. Bunun dışında duvarların üst kısmı, kubbeye geçiş elemanları, kubbe eteği ve kubbe içi boşluk bırakılmaksızın natüralist karakterli kalemişleriyle bezenmiştir. Kıvrımdallar, rumiler, serbest veya vazo içinden taşan çiçekler ve çerçeveler içinde süslü hatlı yazı kuşakları gibi bezemelerin yanı sıra saat, karpuz gibi motiflere de rastlanmaktadır.

Kible duvarında, mihrap aksında, kemer içinde yapılardan oluşan ve perde motifi ile çerçevelenen bir kompozisyon yer alır. Resim ortada, bitkisel motif ile ikiye ayrılmıştır. Sol tarafta dört minareli, sekiz soğan kubbeli bir

camii ve sağ tarafta dokuz kubbeli, farklı boyutlarda yapılar bulunmaktadır. Dört minareli cami, piramidal silüete sahiptir. Söz konusu yapıların arkasına farklı yönlere bakan servi ağaçları yerleştirilmiştir. Yapıların ön tarafında ise daha küçük boyutlu bodur ağaçlar sıralanmıştır (Görsel 13).



Görsel 13. Kible duvarı üzerinde, trompların arasında yer alan duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Güneybatıdaki trompun iç yüzeyinde, sağ tarafta dört minareli cami ve sol tarafta bir yamacın eteklerine sıralanmış olan kırmızı çatılı, sarımsı renkte evler, süslü yazı kuşağı bulunan bitkisel bir motifle ikiye ayrılmıştır. Burada dikkate değer olan evlerin zemin katında geleneksel Türk konutlarındaki gibi penceresiz, rüstik taşlar kullanılmış olmasıdır. Sağır zemin katın üzerinde sarımsı olarak resmedilen üst katlarla belki de ahşap malzeme yansıtılmak istenmiştir. Servi ağaçlarının çoğunlukta olduğu farklı cinsteki ağaçlar, arka plana yerleştirilmiştir. Cami iki boyutlu resmedilirken, evlerde farklı açılardan perspektif veya derinlik hissi yaratılmaya çalışılmıştır (Görsel 14).



Görsel 14. Güneybatı trompun içindeki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Güneydoğu trompun iç yüzeyinde bir önceki resmin varyasyonu olarak sayılabilecek bir kompozisyon yer alır. Muhtemelen mihrap aksındaki duvar resminin iki yanında simetrik bir tasarım yaratılmak istenmiştir. Bu resim, güneybatı trompun içindeki duvar resminin, evler ve caminin bulunduğu yönün değiştirilmesiyle oluşan tekrardır (Görsel 15).



Görsel 15. Güneydoğu trompun içindeki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Batı duvarında, trompların arasındaki duvar resminde, yeşil zemin üzerinde bir önceki resimde görülen tarzda, karşılıklı iki grup halinde konutlar betimlenmiştir. Bu konutlar yine bitkisel bir öğeyle ikiye ayrılmıştır. Yapılar, farklı bakış açılarından meydana gelen perspektif denemeleriyle, üç boyutlu resmedilmeye çalışılmıştır. Uçları farklı yönlere dönük servi ağaçları, evlerin arkasında sıralanmıştır (Görsel 16).



Görsel 16. Batı duvarında, trompların arasında yer alan resim (Ruhi Konak ve Metin Uçar, 2015).

Kuzeybatı trompun iç yüzeyindeki duvar resmi, güneybatı ve güneydoğu trompun içlerindeki kompozisyonun tekrarıdır (Görsel 17).



Görsel 17. Kuzeybatı trompun içindeki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Kuzey duvarındaki duvar resminde, kible duvarındaki bezeme programına uygun olarak cami ve ev gruplarından oluşan bir kompozisyon yer alır. Ancak burada iki yapı grubunu ayıran bitkisel motiften yazı kuşağı çıkarılmış, onun yerine püsküller sarkan, sarı renkli perde motifi eklenmiştir. Daha üstte -mihrap duvarındaki resim gibi- perde motifi ile kompozisyon sınırlandırılmıştır. Yedi kubbeli, dört minareli cami, anıtsal ve simetrik olarak betimlenmiştir. Sağ tarafta kalan ev grupları ise birbirlerinden farklı yükseklikte ve genişliktedir. Buradaki iki yapı grubu da iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Yapı gruplarına arka planda kıvrık serviler eşlik eder (Görsel 18).



Görsel 18. Kuzey duvarındaki duvar resmi (Ruhi Konak ve Metin Uçar 2015).

Kuzeydoğu trompun iç yüzeyindeki duvar resmi; güneybatı, güneydoğu ve kuzeybatı tromplarındaki resimlerin ufak farklarla tekrarıdır. Buradaki resimlerde evler genellikle farklı kaçış noktalarına sahip, üç boyutlu, perspektifle betimlenirken, camiler iki boyutlu olarak resmedilmiştir. Harim resimlerinde çalışan sanatçı, cami ve ev gruplarında farklı boyut denemeleri uygulamıştır (Görsel 19).



Görsel 19. Kuzeydoğu trompun içindeki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Doğu duvarındaki resim ise kompozisyon açısından diğer duvar resimleriyle uygun olup, ufak detaylarda farklılaşır. Diğer resimlerde bir tarafta cami, diğer tarafta ev grupları betimlenirken, burada cami ve ev grupları birlikte ele alınmıştır. Sağ tarafta surlarla çevrili bölgede cami ve yine aynı tip farklı bakış açılarına sahip, üç boyutlu evler görülmektedir. Ancak cami cepheden ve iki boyutlu olarak resmedilmiştir (Görsel 20).



Görsel 20. Doğu duvarındaki duvar resmi (Aysu Ateş Özkan).

Hacı Edhem Bey Camii, Balkanlarda ve Anadolu'daki bazı yapıların bezeme kompozisyonu ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Özellikle farklı tarihlerde Arnavutluk, Tiran'da inşa edilen ve günümüze ulaşamayan camilerin fotoğraflarından bezeme repetuarlarının oldukça benzer düzende olduğu anlaşılır. Bu yapılardan ilki 1023 H./1614 M. tarihli Süleyman Paşa/Eski Camii'dir. Yapı, 1844 yılında kapsamlı bir onarım geçirmiş ve bu onarım faaliyetleri sırasında Edhem Bey Camii ile benzer şekildeki bezemeleri, Abdurrahman Bey Toptani tarafından yaptırılmıştır (Atmaca 2005: 16). İkinci yapı XVIII. yüzyıla tarihlenen Karapici Camii, üçüncü yapı ise XIX. yüzyılda inşa edilen Hacı Yaşar Camii'dir.

Süleyman Paşa/Eski Camii'nin fotoğraflarına göre, bezeme kompozisyonu özellikle dış cephede ve harim kısmında yoğunlaşır. Dış cephe pencere üst seviyesinden itibaren kalemişi ile dolgulanmıştır. Bununla birlikte Karapici Camii'nin iç mekânına dair görsel bulunmamakla birlikte, dış kütesini yansıtan fotoğraflara göre üst pencere alt seviyesinden saçak seviyesine kadar Edhem Bey Camii ile benzer bezemelerle kaplanmıştır. Hacı Yaşar Camii'nin fotoğraflarına göre ise son cemaat yeri içinde üst pencere alt seviyesinden saçak seviyesine dek duvar yüzeyleri ve revak kemer köşelikleri, Edhem Bey Camii ile benzer bitkisel bezemelerle donatılmıştır. Buna ilaveten pencere alınlıklarında manzara resimlerine yer verilmiştir.

Söz konusu verilere göre Edhem Bey, Süleyman Paşa, Karapici ve Hacı Yaşar camileri benzer mimari süsleme programına sahiptir (Uçar 2013a: 177-187).

Edhem Bey Camii'nin harimindeki duvar resimleri ile benzer bezeme kurgusuna sahip önemli bir yapı 1243 H./1827-1828 M. tarihli Arnavutluk, Berat'taki Bekârlar Camii'dir. Kuru fresk tekniğiyle yapılan, saat, manzara ve kent görünüşleri içeren bu sahnelerin tarihleri de oldukça yakındır (Uçar 2013a: 241). Kosova, Yakova'da bulunan Hadım Camii özellikle Edhem Bey Camii'nin harim kısmında bulunan bezemeler ile renk ve üslup açısından oldukça benzerlik taşır. Yoğun kiremit renginin kullanımı, kıvrım dallar ve stilize bitkisel motiflerinin yanı sıra çiçek düzenlemeleri de oldukça benzerdir (Karaaslan 2019: 365). Edhem Bey Camii'nin son cemaat yeri duvar resimlerine benzer örnekler arasında ise Balkanlarda Tetova/Kalkandelen'de Alaca Camii, Üsküp'te Sultan II. Murad Camii cümle kapısı üzerindeki duvar resmi, Anadolu'da Soma, Hızır İlyas Bey Camii ve Manisa, Bayramtaş Paşa Evi bezemeleri sayılır (Uçar 2013a: 240, 290). Söz konusu yapılar arasında özellikle Tetova'daki Alaca Camii ve Edhem Bey Camii'nin son cemaat yeri bezemelerindeki benzerlik dikkat çekicidir.

Bilindiği gibi, duvar resimlerinde ekoller başkent ve taşra üslubu olmak üzere ikiye ayrılır. Işık, gölge, perspektif gibi kurallara uyularak betimlenen duvar resimleri başkent üslubu içinde değerlendirilirken, yerel sanatçılar elinde şekillenen ve bölgesel nitelikleri öne çıkan duvar resimleri, taşra üslubuna dâhil edilir. Bu bağlamda Edhem Bey Camii, iki ayrı ekolü aynı yapı kütleleri içinde barındırması bakımından oldukça önemlidir. Son cemaat yeri resimleri kısmen de olsa ışık, gölge ve perspektif kurallarına uyması, özellikle anıtsal duvar resimlerinde seçilen cami örneklerinin klasik dönem üslubunu yansıtmaması gibi özellikleri bakımından başkent üslubuna yaklaşıp geçiş dönemi özellikleri sergilerken, harim mekânındaki duvar resimleri taşra üslubunu yansıtır. Diğer taraftan Kavaja Kubbeli Camii, Tiran Ethem Bey Camii ve Süleyman Paşa Camii gibi önemli yapıların bezemeleri XIX. yüzyılın başlarında Debre, Büyük Ostrenit Köyü'nden Zaim Kurti ve ekibi tarafından üstlenilmesi ve yapıların bezeme kompozisyonu arasındaki benzerlikler Arnavutluk'ta bir ekolün varlığına işaret eder (Shkupi 1988: 163; Karaaslan 2018: 185, 367).

Sonuç

Yaklaşık beş yüz yıl Osmanlı İmparatorluğu'nun hakimiyetinde kalan Arnavutluk'taki birçok şehirde Osmanlı izleri halen gözlenir. Osmanlı döneminde inşa edilen yapılar, Osmanlı mimari karakterinin yanı sıra, bölgenin yerel özelliklerinin de katılımıyla özgün kimliğine bürünmüştür. Genellikle Arnavutluk'taki kiliseler fresklerle donatılırken, camiler kalemî ve duvar resimleri ile bezenmiştir. Camilerde doğa manzaraları, kent betimlemeleri ve mimarilerin tasvir edildiği duvar resimleri geniş uygulama alanı bulmuştur. Anadolu'da ise Batı Anadolu ve Karadeniz gibi kıyı kesimleri başta olmak üzere farklı şehirlerdeki spesifik ibadet mekânlarında ve İstanbul'da genellikle geç tarihli dini yapılarda duvar resimlerine rastlanır.

İmparatorluğun farklı coğrafyalarında inşa edilen eserlerde, mimari ve bezeme programı açısından başkente öykünme söz konusudur. Bu durumun mimari bezemeye yansımaları, yapının görünür cephelerinde ele alınan İstanbul tasvirleridir. Balkanlar, Anadolu ve Şam eyaletlerindeki güçlü ailelerin konaklarında yaygın olarak görülen İstanbul tasvirlerinde genellikle Boğaz görünümüne odaklanılır. Sosyal statünün yansıtılması, modernite sembolü ya da milliyetçilik imgeleri olarak yorumlanabilen bu tasvirler, benzer kompozisyonları yansıtırsa da içerdiği anlamlar ya da iletilmek istenen mesajlar farklı olabilmektedir (Okçuoğlu 2020; Okçuoğlu 2023: 192; Weber 2002: 145-172). Bu bağlamda Birgi'de XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen Çakırağa Konağı, Birgi'de Sandıkoğlu Evi, Datça'da 1801 tarihli Mehmet Ali Konağı, Yenişehir'de XIX. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen Şemaki Evi, Bayramiç'te 1796 tarihli Hadımoğlu Konağı, Çanakkale, Adatepe'de Hacı Mehmet Ağa Konağı, Karaman'da Hacı Sami Tartan Konağı, Tokat'ta Latifoğlu Konağı, Tokat'ta Madımağın Celal'in Evi, Balkanlar'da; 1787 tarihli Evthymiadis Konağı, 1750 tarihli Kastoria Nantzis Konağı, Siatista Poulkidis Konağı, Cakolar (Xhaxhi Qako) Evi ve Akçahisar'da Toptaniler Konağı, İstanbul tasvirlerine rastlanması bakımından önemli sivil yapılardır (Uluengin 2020: 13,15). Arnavutluk, Berat'ta Bekârlar Camii ve Korçe'de İlyas Bey Camii ise İstanbul tasvirli dini yapılar arasındadır (Uçar 2013b: 673). XIX. yüzyılın başlarından itibaren Lübnan ve Suriye'nin eyaletlerinde yaygınlaşan Osmanlı tarzı duvar resimleri arasında özellikle Şam'daki konutlarda İstanbul temalı tasvirler yaygınlık kazanmıştır. Odak noktası Haliç olan resimlerde Suriçi ve Galata ön plandadır. Diğer taraftan Anadolu ve Balkan örneklerinden farklı olarak, Şam'daki Cabri, El-Mücellid Evi'nde

ve Hasan el-Kuvvetli Evi'nde kışlalar gibi XIX. yüzyılın değişen yapı repertuarı arasındaki simge yapılar da resmedilmiştir (Okçuoğlu 2023: 196).

Edhem Bey Camii'nin son cemaat yeri içinde, doğu duvarı üzerindeki duvar resminde (Görsel 11) betimlenen cami, anıtsal boyutları, dört birimli son cemaat yeri, muntazam kesme taş malzeme kullanımı, kubbe kasnağında açılan çok sayıdaki pencere, basık kubbe ve çifte minare gibi özellikleriyle Arnavutluk'ta yaygın olan cami tipolojisinden uzaklaşarak, klasik dönem İstanbul örneklerine yaklaşıp. Yakınındaki bir başka duvar resmi kompozisyonunda (Görsel 12) ise caminin ufak ölçekli, kare planlı tek birimden oluşması, penceresiz yüksek kasnağı ve hafif sivri kubbesi gibi mimari nitelikleriyle Arnavutluk'taki Osmanlı dönemi cami tipolojisiyle örtüşür. İkinci örnek, cami içindeki konumu ve görünürlüğü bakımından küçük boyutlarıyla geri planda kalmıştır. Dolayısıyla İstanbul'u temsil eden klasik dönem cami modelinin imparatorluğun uzak bir köşesi olan Tiran'da betimlenmesi, yapıların bezeme repertuarında başkentin belirleyici rolünü gösterir. Diğer taraftan Balkanların coğrafi konum itibarıyla Batı kültürüne yakınlığı ve bu topraklardaki kiliselerde fresk kullanımının yoğunluğu söz konusu resimler arasında etkileşime neden olmuş olmalıdır. Aynı zamanda Müslüman ve Hristiyan ibadet yapılarında muhtemelen aynı usta ve sanatçıların çalışması, bu ilişkiyi besleyerek ortak bir halk sanatının geçerli olmasını sağlamıştır.

Hacı Edhem Bey Camii'nin duvar resimleri, kendi içlerinde konu birliğine sahip olmalarına karşın, harim ve son cemaat yeri resimleri arasındaki üslup farkı hemen dikkat çeker. Bu durum, yapıyı tamamlayan bâni Edhem Bey'nin şahsi zevklerinden kaynaklanmış olabileceği gibi, söz konusu resimlerin betimlenmesinde tarihsel kaynaklarda belirtildiği gibi iki ayrı sanatçının çalışmış olmasından kaynaklanmıştır.

Son cemaat yerinde yer alan dokuz resimden ikisi son cemaat yeri revaklarının dışında, yedi tanesi ise son cemaat yeri içindeki duvar yüzeylerindedir. Buradaki resimlerde ağırlıklı ağaçların eşlik ettiği, nehir, göl gibi su kıyısında karşılıklı konut örnekleri ve kimi zaman cami gibi dini yapıların yer aldığı yerleşim merkezleri tasvir edilmiştir. Aynı zamanda son cemaat yerinin doğu kanadındaki iki resimde (Görsel 11-12), konu bakımından bir grubu temsil eden gemi tasvirlerinin görülmesi ilgi çekicidir.

Son cemaat yeri duvar resimlerindeki konutlar; yüksek duvarlarla çevrelenmeleri, cumbaları, ana bedenden çıkma yapan üst katın aşağıda revaklarla desteklenmesi ve iki kattan meydana gelmeleri bakımından

Arnavutluk'ta yaygın olan geleneksel Türk konut mimarisi özelliklerini (Akın 2001: 158-203; Ateş 2017) yansıtır. Bununla birlikte son cemaat yeri duvar resimlerindeki sivil mimari eserler, ibadet yapılarına kıyasla daha fazla resmedilmiştir. Cümle kapısının üzerinde yer alan duvar resminde minarelerle cami olduğu anlaşılan yapılar dışında, son cemaat yerinin doğu kanadındaki iki ayrı resimde, farklı mimari üslupta iki ayrı cami açıkça resmedilmiştir. Bununla birlikte, son cemaat yeri duvar resimlerinde üç boyut kullanımı, perspektif kurallarına uygunluk, ışık-gölge ve boyamalarda tonlamalar gibi nitelikleriyle Batılı resim anlayışına yaklaşmakla birlikte, dilimli kara parçaları ve şematik servilerin kullanımı geleneksel Osmanlı kitap resmi geleneğinden tam olarak kopulmadığını gösterir. Bu nedenle son cemaat yeri duvar resimleri geçiş dönemi özelliklerini yansıtmaktadır.

İç mekândaki sekiz duvar resmi, kubbeye geçiş sağlayan trompların iç yüzeyinde ve trompların arasındaki geniş kemerlerde yer alır. Buradaki resimlerde, son cemaat yerinde olduğu gibi, cami ve diğer sivil mimari yapılar resmedilmiştir. Ancak son cemaat yerine kıyasla cami betimlemeleriyle daha sık karşılaşılır. Dört köşede yer alan tromplar içindeki duvar resimlerinde -evlerin sayısı, sıralanışı gibi- ufak farklılıklarla aynı kompozisyon tekrarlanmıştır. Yapraklardan ve kıvrım dallardan oluşan bitkisel motifle ikiye ayrılan sahnenin bir kısmında evler diğer kısmında cami tasviri yer alır. Kible ve kuzey duvarındaki duvar resimleri iç mekândaki diğer resimlere kıyasla daha görkemli ele alınmıştır. Bunun yanı sıra kompozisyonun perde motifi ile çerçevelenmesi bakımından aralarında bir uyum söz konusudur.

Son cemaat yeri ve harim bezemeleri konu açısından örtüşmekte olup, üslup bakımından farklılaşmaktadır. İç mekândaki duvar resimleri oldukça şematik ve yalın üslubuyla geleneksel Osmanlı kitap resmi geleneğinin devamı niteliğindedir. Yalnız buradaki resimlerde, iki boyutlu yapıların yanı sıra üç boyutlu mimarilerin betimlenmesiyle bazı denemelere gidildiği anlaşılar. İlginç olan konut olduğu anlaşılan yapıların üç boyutlu, camilerin ise iki boyutlu olarak resmedilmiş olmasıdır. Cami ve konut örneklerinin birlikte ele alındığı bir örnekte dahi (Görsel 20) bu durum izlenir. Bununla birlikte konutlarda farklı kaçış noktalarına sahip, perspektif denemelerine de rastlanır.

Sonuç olarak, Arnavutluk'un başkenti Tiran'da yer alan Hacı Edhem Bey Camii'nin son cemaat yerinde bulunan resimlerin geleneksel kimliğinden kopmadan Batılı resim anlayışına yaklaştığı ve geçiş dönemi özellikleri sergilediği, iç mekândaki duvar resimlerinin ise halen büyük ölçüde geleneksel Osmanlı kitap resmi geleneğine bağlı olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Acaroğlu, M. Türker (2006). *Balkanlarda Türkçe Yer Adları Kılavuzu*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Akın, Nur (2001). *Balkanlarda Osmanlı Dönemi Konutları*, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Arık, Rüçhan (1988). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Kültür Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arık, Rüçhan (2001). “Sanatta Batılılaşma Sürecinde Balkan-Anadolu Beraberliği”, *Balkanlar’da Kültürel Etkileşim ve Türk Mimarisi Uluslararası Sempozyumu Bildirileri 1*, s.71-96.
- Ateş, Aysu (2019). “Batılı Seyyahlara Göre Yanya/Ioannina ve Osmanlı Dönemi Mimari Eserleri”, *Mübadil Kentler: Türkçe Konuşan Rum Ortodokslar*, İstanbul: Lozan Mübadilleri Vakfı Yayınları, s.102-131.
- Ateş, Aysu (2017). “19. Yüzyılda Batılı Seyyahların Gözüyle Arnavutluk’taki Osmanlı Dönemi Yerleşim Merkezleri”, *Yüksek Lisans Tezi*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Atmaca, Tayfun (2005). “Hacı Ethem Bey Camii ve Saat Kulesi”, *TİKA Avrasya Bülteni*, s.16-22.
- Ayverdi, Ekrem Hakkı (1982). *Avrupa’da Osmanlı Mimari Eserleri Bulgaristan Yunanistan Arnavutluk*, 4. Cilt. İstanbul: İstanbul Fethi Derneği.
- Çulpan, Cevdet (2002). *Türk Taş Köprüleri Ortaçağdan Osmanlı Devri Sonuna Kadar*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Elsie, Robert (2010). *Historical Dictionary Of Albania*, Toronto: The Scarecrow Press.
- Kartal, Meral (2014). “İşkodra Vilayeti Salnamesi’nin Transkripsiyonu ve Değerlendirmesi”, *Yüksek Lisans Tezi*, Gaziantep Üniversitesi.
- Kavalçalan, Enes (2024). “Arnavutluk’ta Günümüze Ulaşamamış Osmanlı Dönemi Yapılarının Görsel Vesikalar Üzerinden Tespiti”, *26. Ortaçağ Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu*, Ed. Candan Ülkü, Halil Elemana, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, s.545-570.

- Kiel, Machiel (1990). *Ottoman Architecture in Albania 1385-1912*, İstanbul: The Research Centre For Islamic History Art And Culture.
- Konak, Ruhi ve Metin Uçar (2015). “Tiran Ethem Bey Camisi Harim Duvarlarında Yer Alan Minyatür Üsluplu Resimler”, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8, 3, s.1-20.
- Karaaslan, Muzaffer (2025). “Osmanlı Duvar Resminin Tarihini Yeniden Düşünmek”. *İSTEM 45*, s.351-378.
- Karaaslan, Muzaffer (2019). “Osmanlı Duvar Resimlerine Balkanlar’dan Bir Örnek: Hadım Camii”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 36 (2), s.352-368.
- Karaaslan, Muzaffer (2018). “Kosova’da Bulunan Geç Dönem Osmanlı Duvar Resimleri ve Boyalı Nakışlar”, *Yüksek Lisans Tezi*, Hacettepe Üniversitesi.
- Kuş, Ahmet ve Fevzi Şimşek, İbrahim Duvarcı (2007). *Rumelide Osmanlı Mirası*, İstanbul: Hazinedaroğlu İnşaat Grubu Yayınları.
- Manahasa, Edmond ve İlknur Kolay (2015). “Observations On The Existing Ottoman Mosques in Albania”, *ITU AZ Journal of the Faculty of Architecture*, 12, 2, s. 69-81.
- Meksi, Aleksander ve Gjergj Frasheri (1977). “Arkitektura Dhe Restaurimi i Xhamise se Haxhi Ethem Beut ne Tirane”, *Monumentet 14*, s.125-140.
- Meksi, Alexander (2021). *Arnavutluk Camileri XV-XIX. Yüzyıl Mimarlık Tarihi*, İstanbul: İstanbul Ticaret Odası Yayınları.
- Okçuoğlu, Tarkan (2023). “Modern Dönem Osmanlı Resminde İstanbul’un Panoramik Temsilleri: Yeni Biçimler, Yeni İmgeler”, *Tam Yerinden İstanbul’a Panoramik Bakışın Tarihi*, Sergi Kataloğu I, İstanbul: Pera Müzesi Yayını
- Okçuoğlu, Tarkan (2020). *Hayal ve Gerçek Arasında Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi*, İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Okçuoğlu, Tarkan (2000). “18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı”, *Doktora Tezi*, İstanbul Üniversitesi.

- Renda, Günsel (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Shkupı, Fatbardha (1988). “Tiparet e Zbukurmores nga Shek, XVII Deri Ne Fillim Te Shek. XX ne Shqiperi”, *Monumentet* 36, s.163-166.
- Tuğlacı, Pars (1985). *Osmanlı Şehirleri*, İstanbul: Milliyet Gazetesi.
- Weber, Stefan (2002). “Images of Imagined Worlds: Self-image and Worldview in Late Ottoman Wall Paintings in Damascus,” *The Empire in the City: Arap Provincial Capitals in the Late Ottoman Empire*, der. Jens Hanssen, Thomas Phillip ve Stefan Weber, Beirut: Ergon Verlag, s.145-172.
- Uçar, Metin (2013a). “Arnavutluk’taki Osmanlı Dönemi Mimarisinde Süsleme”, *Doktora Tezi*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Uçar, Metin (2013b). “Arnavutluk’taki Osmanlı Dönemi Mimarisinde İstanbul Tasvirli Duvar Resimleri”, *Turkish Studies -International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/7, s.671-686,
- Uluengin, Nihal (2020). *Ege’nin İki Yakasından İstanbul Manzaralı Evler*, İstanbul: YEM Yayınları.

