

**Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar
Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde
Değerlendirilmesi
Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi**

Nilgün ÇÖL*

16.yüzyıl sonlarında beliren siyasal, ekonomik ve yönetsel aksaklıklar 16.yüzyılın güçlü siyasal ve ekonomik dengesini sarsmış ve Osmanlı imparatorluğu içinde toplumsal bunalım belirtileri baş göstermiştir. Bu olgu doğal olarak, sanatsal üretimi 17.yüzyıl ve sonrasında etkilemiştir.

Başlangıçta etki, üretimin sayıca azalmasında kendini gösterir. 17.yüzyıl "Klasik Sonrası" olarak değerlendirilir. Sorunların giderek çoğalması sonucunda Osmanlı İmparatorluğunun Batı uygarlığını kabul edip hayranlık beslemesi niteliksel değişimi de beraberinde getirir. Gerçek anlamda niteliksel değişim 18. yüzyılın ikinci çeyreğinde ortaya çıkar. Osmanlı sanatı ve mimarisi 18. yüzyıl boyunca Batı sanatı ve mimarisine aşamalı olarak açılır. Osmanlı sanatı ve mimarisi 18. ve 19.yüzyıllarda Batılılaşma sürecine girer. Bu süreç yalnızca biçimsel düzeyde kalmayıp tasarım ilkeleri, teknik ve malzeme konularını da değişim sürecine sokar.

18. yüzyıl Avrupa'sı Fransız kültür ve sanatının egemen olduğu bir dönemdir. 14. ve 15. Louis Döneminde Fransız Sarayının beğenisini oluşturan Rokoko üslubu Avrupa'nın her ülkesini etkisi altına almış ve Fransız Rokoko'su İtalyan Barok'una bir tepki olarak çıkmıştır.

17.yüzyıl ortalarında önce İtalya'da oluşup sonraları İspanya, Portekiz, Almanya ve Fransa'ya geçmiş olan barok üslup Fransa'da fazla tutunamamıştır. Tasarım ilkeleri eğri çizgilere ve oval biçimlere dayalı Barok yumuşak ve akıcı bir mekan mimarisidir. Tüm sanatların

* Yard.Doç., Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fak., Sanat Tarihi Böl. Öğretim Üyesi.

birlikteliği ile oluşan Barok üslupta bezeme, strüktür ve malzeme yapı programında eşdeğer güçte yorumlanır. Bitkisel bezemeler, yaprak frizleri, kumaş kıvrımları, çelenkler (giriant, aylama askı) deniz kabukları, kartuşlar, boşlukta uçuşan figürler görsel etkiyi zenginleştirirler.

18.yüzyılın sonlarında Barok ve Rokoko Üsluplarının yerini Napolyon yönetimini simgeleyen Ampir Üslup'ta düşey ve yatay öğeler dengelenmiştir¹.

Osmanlı sanatında ve mimarisinde Rokoko, Barok ve Ampir üsluplar Batılaşmayı ilk olarak benimseyen yönetimle kabul görüp zamanla tüm toplum katlarında itibarla değerlendirilmiştir. Mimaride Batılı öğelerin ve üslupların uygulanması daha hızlı olmuş, Lale devriyle birlikte kalem işi bezeme tekniği yerini Batı anlayışında duvar bezeme üslubuna bırakmıştır. Çiçekli vazolar ve meyve sepetleri ile bezemiş III.

Ahmet Yemiş odası değişimin ilk örneğidir. 18.yüzyılda gelenekselden uzaklaşma çok belirgindir. Rokoko ve Barok bezeme öğelerinin arasına manzara, sepet, meyve betimlemeleri girmeye başlar.

Çini ve diğer pahalı tezyinatın uygulanmadığı örneklerin duvar resim geleneğine yönelmesinde, sanatsal nedenlerin yanı sıra günün koşullarına uyan ekonomik nedenler de etkindir.

Bu dönemde Avrupa mimarisinin iç mekanları strüktürü gizleyecek nitelikte doğa ve figür betimlemeleri ile donanmaktadır. Batı tarzı bezeme üslubu Osmanlı Mimarisinde yerel yorumu uğramış ve İstanbul merkez olmak üzere Anadolu ve Rumeli' de çok sayıda örnekte doğa, kent ve yapı görüntüleri betimlenmiştir².

Bu bezeme tarzı halk sanatı ile beslenmiş, zenginleşmiş özellikle Anadolu ve Rumeli yapılarında özlem duyulan İstanbul-Boğaziçi tasvirleri, kent görüntüleri, imparatorluğun güçlü günlerinin simgesi önemli yapılar (özellikle camiler) bazen düşlendiği biçimde ele alınarak yansıtılmıştır.

¹ Akşin Sina, Ödekan Ayla, v.d. Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti, C.III, s.369-370

² Akşin Sina, Ödekan Ayla, v.d. Türkiye Tarihi Osmanlı Devleti, C.III, s.369-370

Mimariye bağı olarak gelişen duvar resmi geleneği Batı çıkışlı olmasını bir süre sonra unutturmuş adeta iç mimaride anlatım gücü olan dekoratif malzemeye dönüşmüştür.

Gerek konutlarda gerekse camilerde konu zenginliğinin yanı sıra teknik ve malzemede hızlı bir gelişim göstermiştir. Duvar resimlerinde teknik kalem işi olup kuru sıva üzerine boyanır.

Konutların kapı, dolap kapağı gibi iç mekan donanımlarında ise fon atılmış zemin üzerine boyama yapılır. Tüm örneklerde zengin bir renk skalası görülür.

Avrupa üsluplarının Türk mimarisinde hayat bulduğu örnekler camilerdir. Klasik disiplin yanında, Barok, Rokoko gibi Batı üslupları mimari süslemede zengin örneklerle uygulanmış fakat duvar resminde figürsüz manzara tasvirleri olarak sınırlandırılmıştır. Surete karşı bu duyarlılık İslam dinsel inanç sisteminin sonucudur.

Anadolu kent ve kasabalarında Müslüman sanatçıların elinden çıktığı düşünülen resimlerde naif, şematik bir üslup anlayışı daha geçerli olduğu halde İstanbul yapılarının duvarlarında yer alan resimler Batı resminin kurallarına daha uygundur³.

Kütahya İli Tavşanlı İlçesi

Kütahya ilinin Kuzey batı sınırları içinde yer alan Tavşanlı ilçesi 1805 km².lik yüz ölçümü ile Batısında Bursa, Kuzeyinde Domaniç, Güneyinde Emet ile komşudur. İlçe arazisi alçak yükseltilere sahip ovadır. Emet sınırlarında Eğriöz Dağı (2100m), Güneybatıda Buduğan dağı, Kuzeydoğuda Yaylacık Dağı, Güneyde Murad Dağı (2312m), Kuzeyde Uludağ (2543m) ve Tepel Dağı (2012m) bu düzlük araziye sınırlar.

Tavşanlı ilçesinin iklimi Ege, Marmara ve İç Anadolu bölgeleri arasında geçiş tipidir. Sıcaklık yönüyle İç Anadolu yağış yönü ile Marmara ve Ege bölgesi özelliği gösterir. İlçe demiryolu ve karayolu bağlantısı ile çevre illere yoğun bir ulaşım ağı ile bağlıdır Garp Linyitleri işletmesine bağlı Seyitömer Kömür havzası ve Tunçbilek kömür havzası, elektrik santrali ilçenin ekonomik kalkınmasında önemli rol oynamıştır.

³ Tansuğ Sezer, Çağdaş Türk Sanatı, s.42

Yöre halkı 1950' li yıllarında tarım ve el sanatlarına bağlı ekonomik yapılaşmayı terk ederek bu sanayii sektöründe çalışmaya yönelmiştir⁴.

Tavşanlı ilçesinin Türk dönemi yerleşmesinin öncesi tarihi hakkında fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak yöredeki çıkan buluntulardan bölge tarihinin Kalkolitik döneme kadar indiği gözlenir.

Tunç çağı (M.Ö. 3000–2000) eserlerinin bölgede yoğun olarak bulunuşu, Kayı köyünde bulunan gri renkli boyalı çanaklar, kırmızı hamurlu Troia tipi gaga ağızlı ve üç ayaklı kaplar, Tavşanlı yerleşiminin 1,5 km uzağındaki Kocası (Rhyndakos) ırmağının sol kenarındaki Tavşanlı Höyük bölgenin Tunç çağı yerleşimi hakkında bilgi vermektedir⁵.

"Küçük Frigya" olarak tanımlanan bölgede bulunan ilçenin Deliklitaş olarak tanınan bölgesindeki kaya mezarı Frig iskanı ile ilişkilendirilmektedir.

Tavşanlı, Kuruçay, Göbel, Çardaklı, Tepeköy gibi bölgelerden ele geçen parçalar ise bölgedeki Roma yerleşimini işaret eder. 1862 de Tavşanlı' dan geçen Texier Maymul mahallesindeki stellerin fazlalığını delil göstererek bölgede Roma yerleşimini işaret etmiştir.

Halk arasında Palanga adı ile anılan Çardaklı köyünde büyük blok taşlarından yapıma Antik duvar kalıntısı bu tezle uygunluk gösterir niteliktedir. Roma sonrası Bizans idaresine geçen bölge Malazgirt Savaşından sonra devamlı Batıya ilerleyen Türk boylarının 1075–1078 yıllarında Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurması sonucunda Anadolu Selçukluları' nın idaresine geçmiştir.

İ.Haçlı Ordusunun, Anadolu Selçuklu Devletinin başkenti İznik'i ele geçirmesi sonucu Sultan I.Kılıç Arslan Orta Anadolu'ya çekilir ve bölge tekrar Orta Bizans hakimiyetine girer. Sultan II.Kılıç Arslan'ın, oğlu Gıyaseddin Keyhüsrev'in idaresine verdiği bölge Tavşanlı'ya bağlı Yoncalı Köyü hamamında bulunan 1233 tarihli Kitabeye göre son kez Türk hakimiyetine girer.

⁴ Tuncel Metin, "Kütahya İlinin Beşeri ve İktisadi Coğrafyası", Atatürk' ün Doğumunun 100. Yılına Armağan, Kütahya, S.23-29

⁵ Tulay A. Semih, "Kütahya Arkeolojisi", A.g.e, S.53-58

Sultan Alaeddin Keykubad zamanında bölge yoğun Türkmen yerleşimi alır. Aynı tarihlerde Kütahya merkez olarak bir beylik kuracak olan Germiyan aşiretinin bölgede yerleşmeye başlaması söz konusudur. Cami'üd-Düvel kaydına nazaran Germiyan Beyliğinin başkenti Kütahya, dışında Uşak, Gediz, Armutlu, Gököyük, Kula, Tavşanlı, Emet, Simav vs. gibi kazaları ihtiva ettiği beyan edilmektedir⁶.

Karaman oğulları istilalarından korunmak üzere Süleyman Şah kızını Murad Hüdevendigar'ın oğlu Yıldırım Bayezid ile evlendirmeyi teklif eder ve çeyiz olarak Kütahya, Tavşanlı, Simav, Eğriöz (Emet) kasabalarını Osmanlı'ya terk ederek Kula'ya çekilir. (1378)

1840 yılında Bursa'nın Kütahya Sancağına bağlı bir nahiye olan Tavşanlı'nın 32 köyü olduğu belirtilir.

Tavşanlı ilçesinin bugünkü mimari yapısı ve kentsel yayılma alanı Osmanlı-Türk geleneksel kentinin Ulu Camii çekirdeği etrafında oluşan ticari ve sivil kent dokusunu yansıtan yaşayan örneğidir.

3.derece Sit alanı ilan edilen ilçe merkezinde günümüzde yerleşim çekirdeğini oluşturan Ulu Camii çevresindeki ticari doku, sivil konutları tehdit eder, işlevselliği bozar duruma gelmiştir. Camii ve türbelerin bakımlı ve sağlam olmasına karşın sivil mimari örnekleri için aynı şey söylenemez.

Tavşanlı Kurşunlu Camii (Hacı Veliyuddin Camii)

İlçe merkezinde Kemal zeytinoğlu caddesi Abacılar sokakta bulunan yapı günümüzde sağlam durumda, bakımlı ve ibadete açıktır. Res.1-2

Harim kısmı kare planlı olup, köşelerde dört yarım kubbe ile taşınan, alçak kasnakla geçişi sağlanan tek büyük kubbe ile örtülüdür. Üç gözlü son cemaat yeri mevcuttur. Son cemaat yeri ortadaki Kubbe iki yandakilere nazaran daha yüksek olan pandantif geçişli kubbelerle örtülü olup yakın dönemde demir doğrama cam ile kapatılmıştır. Son cemaat yerinin sağında, yapıya bitişik, tuğla örgülü minaresi yer alır. Son cemaat yerinden harime açılan giriş kapısı üzerinde, üçgen alınlıklı, mermer pano üzerinde Abdülhamit tuğrası ve panonun iki yanında

⁶ Sevim Ali, Yücel Yaşar, Türkiye Tarihi, S.287-288

simetrik olarak, üçer satırlık sülüs yazılı kitabesinde, inşa tarihi H.1304 (M.1871), banisi Hacı Veliyuddin olarak belirtilmiştir⁷. Res. 3-4

Yapı malzemesi küfeki taşı ve tuğladır. Son cemaat yeri cephesi düzgün kesmetaş diğer cepheler ise kesmetaş arası tuğla ve kaba yontutaş olarak düzensiz biçimde duvar örgüsüne sahiptir. Düzenli örülüş taş kaide üzerine yükselen tuğla örgülü, tek şerefeli minaresinde şerefe altında 5 sıra kirpisaçaklı geçiş ve firuze renkli bir çivi bilezik yer alır. Yapının son cemaat yeri haricindeki cephelerinde, dikdörtgen taş söveler içinde, silmelerle belirlenen yuvarlak kemerli pencereler bulunmaktadır. Pencere sayısı her cephede farklıdır. Yapıya girişin sağında ve solunda duvara açılmış iki sağırniş bulunur. Yapının son cemaat yeri kubbelerini, devşirme, sade iki mermer sütun taşımaktadır.

Yapının içinde yer alan zengin programlı süslemeler Batı etkisi ile yapılmış olup camii tasvirlerinin yanı sıra, meyve ve çiçeklerden oluşan çelenkler, mimari tezyinat taklidi desenler ve yazı kuşakları, madalyonlar başlıca kompozisyonlardır. Yapının içinde ayrıca bir Roma mermer sütun başlığı, kürsü olarak kullanılmaktadır. Gerek son cemaat yerinde kubbeleri taşıyan iki sütun gerekse vaaz kürsüsü olarak kullanılan impost sütun başlığı ve harim giriş kapısının sade silmeli, üçgen alınlıklı mermer söveleri Aizanoi (Çavdar Hisar)'dan getirilmiştir. Dıştan çıkıntı yapmayan yuvarlak mihrap nişi ampir özellikler gösteren bezemelere sahiptir. Altın yaldızlı ve firuze renkli boya ile simetrik olarak alt ve üstten içine palmet salan, kum saati formları birbirini takip ederek niş çevresini kuşatan bir friz oluşturur. Bu frizin içinde kavisli silmeli, ucu dışa dönük kıvrık yapraklı buket şeklinde, firuze zemin üzerine altın yaldızlı olarak ikinci bir friz düzenlenmiştir. Nişin iç kısmı, kahverengi, kırmızı ve siyah rengin hakim olduğu ampir özellikler taşıyan kıvrımlı bir perde motifi ve perde motifinin ekseninden sarkan uç kısmı püsküllü ve topuzlu bir kandil tasviri ile bütünleşmektedir.

Nişin iki tarafında yine firuze zemin üzerine altın yaldızlı olarak kompozit başlıklı ve kaideli, ikiz sütun motifi mimari plastik etkisi yaratmaktadır. Mihrap nişinin üst iki yanında lacivert, kırmızı ve hardal

⁷ Çöl Nilgün, Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Tarihi Kent Dokusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1992.

renginin hakim olduğu gül çelenk içine alınmış siyah renkli Allah ve Muhammed yazıları bulunmaktadır. Mihrabın hemen üzerinde sülüs yazıyla; "Külleme de hale aleyhe Zekeriyyel mihrab: Zekeriyya onun yanına mabede her girişinde" yazılıdır. Mihrap nişinin üzerinde bulunan, kubbeye geçişi sağlayan, kubbe kasnağına teğet kemer içinde bulunan pencerenin, çevresi bitkisel dolgulu spiral düzenli badem çiçeği motifli kalem işi süslemelerle çevrilidir. Aynı bezeme diğer pencerelerin çevresinde de tekrarlanır. Kahverengi ve mavi renk hakimdir. Pencerenin iki yanında spiral kıvrımlı dallar arasında palmet ve lotusların işlendiği simetrik dolgu panoları yer alır. Kemer yayı testere motifi ile kemer payeleri ise bitkisel bezemeli başlıkları olan sütun figürleri ile belirlenmiştir. Res. 5

Kahverengi ve mavi tonların hakim olduğu, bu zengin süsleme düzeni, caminin içinde dört kemer yayında tekrarlanmıştır. Caminin içinde birbirine benzerlik gösteren ve tekrarlanan diğer bir kompozisyonda trompların içinde yer alan vazodan sarkan çiçek motifidir. Kahverenginin ve mavinin tonları ile karşılaştığımız bu kompozisyonlarda gül goncaları, top karanfiller ve naturalist etki yaratan çiçekler mevcuttur.

Kubbe kasnağında boydan boya yapıyı kuşatan siyah renkli, sülüs yazılı Ayet-el Kürsi ve dört köşede yer alan Ali, Osman, Ebu Bekir ve Ömer yazıtları bitkisel bezemeli altın yaldızlı kartuşlar içine alınmış olup yapının içindeki diğer bezemelerle bütünlük arz eder.

Yapının zengin beyaz alçı sıva üzeri kalem işi süsleme programı içinde en önemli iki kompozisyon mihrap nişinin iki yanında yer alan Süleymaniye Camii ve Selimiye Camii tasvirleridir. Mihrap nişinin üst kısmının sağ tarafında, kavak ve çınar ağaçları arasında, Süleymaniye Camii ve bağlı yapıların kahverengi ve mavi rengin tonları ile zengin bir üslupla ele alındığı görülür. Tasvirde mimari elemanların yansıtılış biçimi sanatçının yapıyı görmüş olduğunu ve sağlam bir gözleme dayalı olarak işlediğini gösterir. Minyatür etkisi veren tasvirde yer alan zarif ağaç figürleri daha çok dekoratif amaçla yerleştirilmiş hissi uyandırır. Yapı topluluğunun sağında yer alan baldeken tarzı türbe tasviri kompozisyonu tanımlamakta yardımcı olur. Türbe tasviri yapı topluluğuna göre daha inceliksiz ve sade işlenmiştir. Sanki kompozisyonla ilgisiz konumdadır.

Kompozisyonda yer alan pencere, kemer, kubbe gibi detaylar gerçekçilikten uzak daha çok kompozisyonun zenginliği ve kuruluğu açısından işlenmiştir. Yapının kubbesi açık ve koyu mavi tonlarda dilimli yansıtılmış, üçgen kuruluğu kompozisyonda adeta üçgenin üst açısını oluşturur. İki yana açılımı sağlayan mimari düzenlemeler simetrik yerleştirilmemiştir. Pencere ve kemer detayları ile simetri yaratılmaya çalışılmıştır. Res. 6

Mikrap nişinin sol üstünde sağ taraftaki kompozisyonla aynı görüş hattında yer alan Edirne Selimiye Camii tasviri ise üslup ve renkleri ile tamamen benzer niteliktedir. Fakat sanatçının bu yapıtı görmediği, yada Süleymaniye kadar inceleme fırsatı bulamadığı düşünülebilir. Tüm tasvirde gerçekçilikten uzak minyatür tarzında ve mimariyi ifadede hatalarla dolu olduğu görülür. Mimari tasvirin iki yanında yer alan simetrik ağaç figürlerinin ikisi servi olup, diğer ağaçlar konusunda fikir ileri sürmek güçtür. Naif bir anlatım biçimi tüm kompozisyona hakimdir. Fakat bu ağaçlarda kendini daha çok hissettirir. Yapı diğer tasvirdeki gibi yine üçgen bir kompozisyona oturtulmaya çalışılmış revaklı bir avluya açılan yapılar, dört adet minarenin yerleştiriliş biçimi ve aydınlık feneri gibi duran merkez yapı bütünleşmiş. Sarı, kahverengi ve mavi rengin tonları ile derinlik verilmeye çalışılmıştır. Avluda yer alan havuzcuk yapıyla simetrik konumda olmayıp adeta avlunun yarattığı boşluk hissini doldurma çabasının bir ürünüdür. Avlunun duvarından fışkırır gibi yansıtılan sütun tasvirleri ise ne işlevi, ne de konumundan dolayı kompozisyonla bağlantı içindedir. Sütunların devrik konumu adeta bir antik harabe hissi uyandırır. Res. 7

Her iki cami tasvirinde minarelerde mahya biçimli dizili kandil sıraları da sanki kompozisyonun bu bölümüne dolgu figürü yapılmış hissi verir. Her iki tasvirde çerçevesiz, üçgen kompozisyonlardır.

Bu dönem Anadolu camilerinin iç mekanlarında kalem işi olarak işlenen ve sevilen bu tasvir anlayışı yerel sanatçıların hayal ve gerçeği kendi yorumları ile ele almaları sonucu sempati ile karşılanan bir çok örnekte karşımıza çıkar. Minyatür özelliği ağır basan bu iki tasvirde, kuş bakışı görülür biçimde fakat cephe detayları ile ele alınmıştır. Tasvirlerdeki detaylar soyut bir biçimde ele alınmış, hacim

kazandırılmamış, yüzeysel bir görsellikte minyatür etkisi yoğun biçimde hissedilecek şekilde yorumlanmıştır. Her iki tasvirde yer alan mimari elemanlarla, aynı boydaki ağaç figürleri tutarsız sadece dekoratif etkiyi güçlendirir konumdadır.

Camide harime girişin iç kısmında yer alan, konik konsollu, ahşap balkona iki yanından spiral ahşap merdivenle çıkılır. Konik konsol; ampir özellikler taşıyan mavi, altın yıldız ve lacivert renklerin hakim olduğu bitkisel kalemişi bezemelere sahiptir. Sivri alt köşeden başlayan sekiz ışımsal mavi konturla dilimlenip çiçekli şeritle üstten birleştirilmiş ve araları bitkisel figürlerle bezenmiştir. Res. 8

Kubbe göbeğinde; yazı kuşağı etrafında her kolu rûmi kıvrımlı üçgen formda sonlanan, üç nar motifi ile tamamlanan on dilimli yıldız kompozisyonu mevcuttur. Yıldızın kolları arasında gül çelenkleri şeklinde dolgu motifleri vardır. Res. 9

Caminin iç mekanını süsleyen bu bezemeler zengin programın yanı sıra birbiri ile gerek kompozisyon gerekse, renkler ve detaylar açısından uyumludur. Her cephede tekrarlanan düzeni ile bir bütünlük içindedir. Res. 10-11

Dönemin gerek tasvir açısından gerek konu açısından benzerlik gösteren bir çok örneği arasında Arnavutluk Berat şehrindeki Bekarlar Camii tasvirleri, Beyşehir Çavuş Köyü Camii, Yozgat Çapanoğlu Camii sayılabilir⁸.

⁸ Arık Rüçhan, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, S.28-127



Resim 1. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii



Resim 2. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Kubbe Geçiş



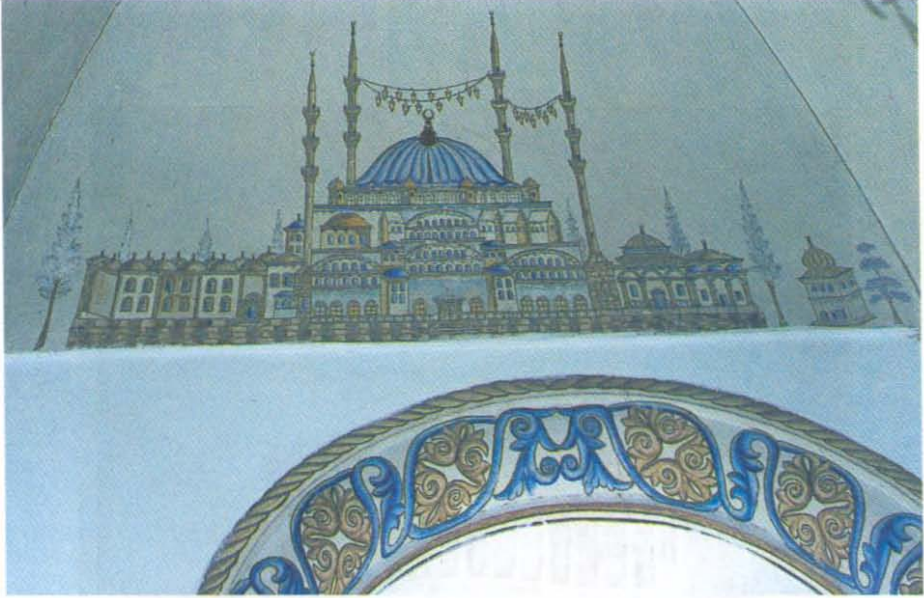
Resim 3. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Son Cemaat Yeri



Resim 4. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Giriş Kapısı



Resim 5. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Mihrap Nişi



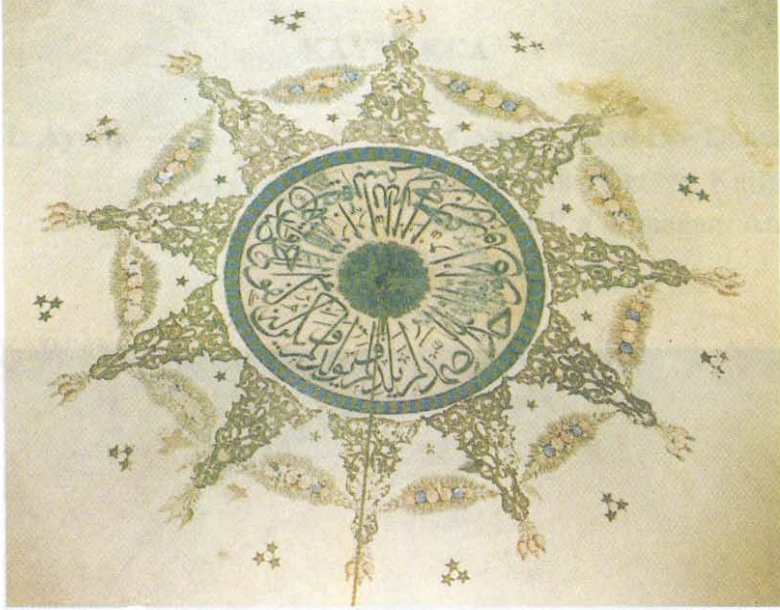
Resim 6. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Süleymaniye Tasviri



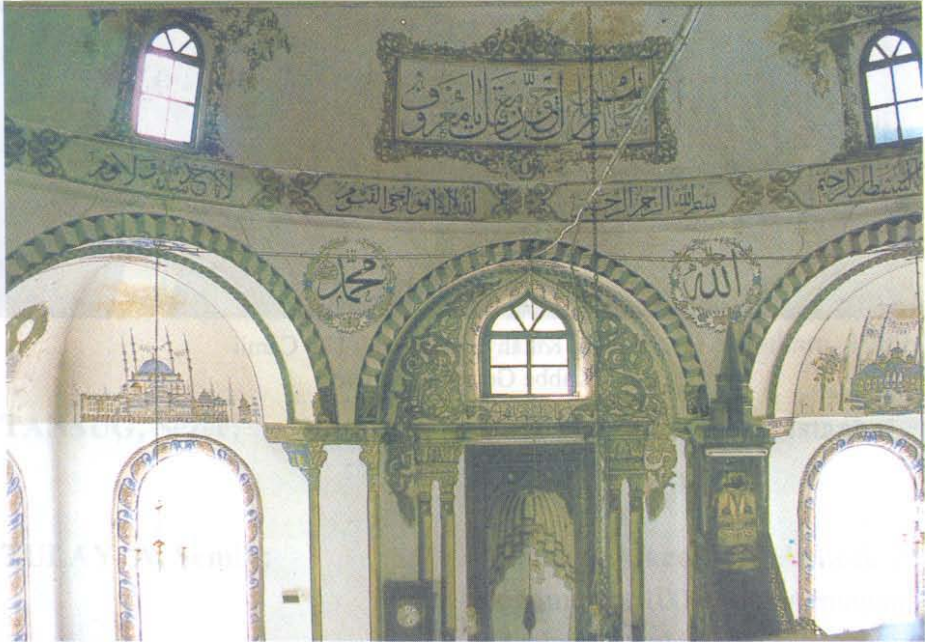
Resim 7. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Edirne Selimiye Tasviri



Resim 8. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Giriş Kapısı Üzerindeki Mahfil



Resim 9. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Kubbe Göbeği



Resim 10. Kütahya – Tavşanlı Kurşunlu Camii
Mihrap Yönü İç Mekan



Resim 11. Kütahya – Tavşanlı Ulu Camii
Kubbe Geçişi Bezemeleri

KAYNAKÇA

- AREL Ayda;** "18. ve 19. yüzyıl Ege Dünyasında İkonografik İzler ve Kalıplar", Güner İnal' a Armağan, Ankara, 1993
- ARIK, Rüçhan;** Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara, 1976
- ARIK, Rüçhan;** Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi örneklerinden Anadolu' da Üç Ahşap Camii, Ankara, 1973
- ATANUR, Meriç;** "Kula-Emre Köyü camii Süslemeleri" Kültür ve Sanat 17, İş Bank Yay,3, 1993
- ÇÖL, Nilgün, ;** Tavşanlı Tarihi Kent Dokusu, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi 1992 İstanbul.
- SEVİM, Ali;** Yücel Yaşar, Türkiye Tarihi, T.T.K. XXIV. S.12, Ankara, 1989
- TANSUĞ, Sezer;** Çağdaş Türk Sanatı, İstanbul, 1993
- TULAY, A. Semih;** "Kütahya Arkeolojisi" Atatürk'ün doğumunun 100. yılına Armağan, Kütahya, İstanbul, 1982

TUNCEL, Metin;

"Kütahya ilinin Beşeri ve İktisadi
Coğrafyası" Atatürk'ün doğumu-
nun 100. yılına Armağan, Kütahya,
İstanbul, 1982