

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
GELENEKSEL TÜRK EL SANATLARI ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

19. YÜZYILDA İZMİR VE ÇEVRESİNDEKİ OSMANLI DÖNEMİ
YAPILARINDA GÖRÜLEN SIVAÜSTÜ MANZARA RESİMLERİ VE
ÖZGÜN UYGULAMALAR

Hazırlayan
Ezgin YETİŞ

Danışman
Yrd. Doç. Filiz ADIGÜZEL TOPRAK

İZMİR-2012

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “**19. Yüzyılda İzmir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri ve Özgün Uygulamalar**” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

12/04/2012

Ezgin YETİŞ

TUTANAK

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre Geleneksel Türk El Sanatları Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Ezgin YETİŞ'in "**19. Yüzyılda İzmir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri ve Özgün Uygulamalar**" konulu tezi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat’ da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez No: **Konu Kodu:** **Üniv. Kodu:**

Tez Yazarının

Soyadı: YETİŞ **Adı:** Ezgin

Tezin Türkçe Adı: “19. Yüzyılda İzmir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri ve Özgün Uygulamalar”

Tezin Yabancı Dildeki Adı: “Wall Paintings (Landscape) Held by the Architectural Structures in and around the City of İzmir during the Ottoman Period of and 19th Century and Unique Applications”

Tezin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü. **Enstitü:** G.S.E. **Yıl:** 2012

Tezin Türü

Yüksek Lisans
Doktora
Tıpta Uzmanlık
Sanatta Yeterlik

Dili: Türkçe
Sayfa Sayısı: 182
Referans Sayısı: 93

Tez Danışmanlarının

Ünvanı: Yrd. Doç. **Adı:** Filiz **Soyadı:** ADIGÜZEL TOPRAK

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Sıvaüstü Manzara Resmi
- 2- Duvar Resmi
- 3- Osmanlı Mimarisi
- 4- İzmir Yapıları
- 5- Osmanlıda Batılılaşma

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Landscape Painting on Plaster
- 2- Wall Painting
- 3- Ottoman Architecture
- 4- Architectural Structures of İzmir
- 5- Ottoman Westernization

Tarih: 12/04/2012

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum **Evet** **Hayır**

ÖZET

18. ve 19. yüzyıllardaki her alanda batılılaşma hareketlerinin getirdiği değişiklikler ve Saray'ın sanat üretimindeki etkinliğinin azalmasıyla beraber Saray dışında ve Anadolu'da yeni bir resim programı başlamıştır. 18. yüzyılda ilk olarak Topkapı Sarayı'nın duvarlarına batılı anlayışta yapılmaya başlanan manzara resimleri, 18. ve 19. yüzyıllarda Saray çevresine ve Anadolu'ya hızlı bir şekilde yayılmış, dini ve sivil mimaride süsleme unsurları arasında yerini almıştır.

Özellikle 19. yüzyılda Batı Anadolu'daki dini ve sivil mimaride sıva üzerindeki süsleme unsurları arasında sıkça rastlanan manzara resimlerinin, belli bir sanatçı ve sanatçılar grubunun etkisinde yapıldığı düşünülmektedir. Buna göre bu tez kapsamında 19. yüzyılda İzmir ve çevresindeki Osmanlı dönemi yapılarında görülen sıvaüstü manzara resimleri araştırılmıştır. İzmir ve Çevresindeki dördü sivil beşi dini mimari örneği olmak üzere toplam dokuz adet yapıda bulunan yirmi altı adet manzara resmi örneği kompozisyon, teknik ve üslup açısından incelenmiştir. Her bir yapı ile ilgili tarihçe ve mimari özellikler, yapılarda yer alan resimlerin tarihçeleri, yapıdaki konumlandırılışı, kompozisyon ve üslup özellikleri verilerek sunulmuştur. Manzara resimlerinin kompozisyon özellikleri açıklanırken resimlerin kompozisyon şemalarını belirten çizimler ile desteklenmiştir. Ayrıca bazı yapılarda yer alan ve dönemine göre farklı üsluplarda yapılmış veya yakın bir zamanda yapılmış olan resimler ayıklanarak kısaca söz edilmiştir.

Birinci bölüm; 18. ve 19. yüzyıllardaki Osmanlı dönemi resim faaliyetleri, Anadolu'daki duvar ressamı, Osmanlı duvar resimlerinin teknik ve üslupsal özellikleri ve sıva üstü manzara resimleri ile ilgilidir. İkinci bölüm, dini ve sivil mimari örnekler olarak farklı başlıklar halinde, tek tek yapılar açıklanmıştır. Tezin üçüncü bölümünde, incelenen resimlerden yola çıkılarak özgün uygulama çalışmaları yapılmıştır.

ABSTRACT

During 18th and 19th centuries, a new painting routine began which brought change in every field because of the westernization movement and effected the Ottoman Palace's art production in aspect of decreasing working organizations outside the Palace and Anatolia. The landscape paintings were the first examples which were made by Western influence on the walls of the Topkapı Palace. This kind of painting spread quickly around the Palace and in Anatolia during the 18th and 19th centuries, and it had replaced with other decorative elements in religious and civil architecture.

Particularly the landscape paintings which were used as decorative elements on plaster in religious and civil architecture in West Anatolia in 19th century, were thought to have been made by particular artists or artist groups. Thus, in this thesis titled it is intended to investigate the landscape paintings on plaster which are found in the architectural structures of İzmir during the 19th century Ottoman Empire. Twenty-six landscape painting examples which are found in nine buildings- four civil, and five in religious buildings- in and around İzmir were examined from the view of their composition, technique of application and decorative styles. All buildings that are included in this thesis are presented though their historical and architectural properties, the history of the paintings they hold, the position of the paintings inside the building, the stylistic properties. The explanation of the composition properties of landscape paintings is supported by drawings of compositions in diagrams. In addition, paintings which were made by different styles or made recently in some buildings have been briefly mentioned as distinguished examples.

The first chapter presents information about the painting activities of Ottoman Empire in the 18th and 19th centuries, muralists (wall painters) in Anatolia, technical and style features of Ottoman wall paintings and about landscape paintings on plaster. The second chapter presents different parts of religious and civil architecture examples are examined one by one. In the third chapter, unique wall painting applications which are produced with the influence of this thesis are presented.

ÖNSÖZ

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketlerinin başladığı ve buna bağlı olarak sosyal, ekonomik ve kültürel değişimlerin yaşandığı bilinmektedir. Bu değişimlerden payını alan kurumlardan birisi de Osmanlı Saray Nakkaşhanesi'dir. 16. yüzyılda sanat üretimine öncülük yaparak yoğun faaliyet üreten nakkaşhane, 18. yüzyıldan itibaren Saray sanatçıları haricinde genellikle Saray dışındaki sanatçılar tarafından sürdürülmüş ve batılı üslup ve tekniklerden etkilenecek yeni bir anlayışı ortaya çıkarmıştır. Bu yeni üslup ve teknikler Saray dışında ve Anadolu'da gelişen ve bu tez konusunu da oluşturan yeni bir resim programını ortaya çıkarmıştır. Bu doğrultuda "**19. Yüzyılda İzmir ve Çevresindeki Osmanlı Yapılarında Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri ve Özgün Uygulamalar**" başlıklı tez çalışması hazırlanmıştır.

Bu çalışmayı meydana getirirken öncelikle tez konusunun seçiminde ve yürütülmesindeki yardımları, tez çalışması sürecindeki sabrı ve hoşgörüsü dolayısıyla tez danışmanım Yrd. Doç. Filiz Adıgüzel TOPRAK'a teşekkür ederim. Tez çalışmam sırasında tavsiyeleri ve fikirleri ile sağladığı katkılardan dolayı Öğr. Gör. Yalçın MERGEN'e; yapıların tespitindeki yardımlarından dolayı Öğr. Gör. Özkan BİRİM, İzmir VBM sanat tarihçisi Aslı Korur ERGÜN ve İzmir II Nolu KTVKM'de müze araştırmacısı Mehmet TÜZÜNER'e; bazı yapıların fotoğrafları için arşivini benden esirgemeyen Öğr. Gör. Ayşe ÇETİN'e; tez konum ile ilgili bilgi ve tavsiyelerinden yararlandığım Prof. Dr. İnci Kuyulu ERSOY ve Ahu Simla DEĞERLİ'ye; arkadaşlarım Barış ÜSTÜNKAYA, Ateş DENER, Mert YILDIRIM, Özgür BİLGİ ve Gül Asya Temmuz KAYAALTI'na; her zaman yanımda olan kardeşim Özgür YETİŞ'e; çalışmam süresince maddi ve manevi desteklerini koşulsuz sunan annem ve babama teşekkürlerimi sunarım.

Ezgin YETİŞ

İÇİNDEKİLER

“19. YÜZYILDA İZMİR VE ÇEVRESİNDEKİ OSMANLI DÖNEMİ YAPILARINDA GÖRÜLEN SIVAÜSTÜ MANZARA RESİMLERİ VE ÖZGÜN UYGULAMALAR”

	<u>Sayfa</u>
YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DÖKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
KISALTMALAR.....	x
ÇİZİMLER LİSTESİ.....	xi
RESİMLER LİSTESİ.....	xiii
EKLER LİSTESİ.....	xix
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

19. YÜZYILDA OSMANLI DÖNEMİ RESİM FAALİYETLERİ, ANADOLU'DAKİ DUVAR RESSAMLARI VE OSMANLI MİMARİSİNDE MANZARA RESİMLERİ

1.1. Osmanlı'da Nakkaşhane Faaliyetleri ve Minyatür.....	11
1.2. 18. ve 19. Yüzyıllarda Anadolu'daki Resim Faaliyetleri.....	28
1.3. Anadolu'daki Duvar Ressamları.....	35
1.4. Osmanlı Duvar Resimleri.....	42
1.4.1. Osmanlı Duvar Resimlerinin Yapımında Kullanılan Teknikler...48	
1.4.2. Osmanlı Duvar Resimlerinde Görülen Üsluplar.....	49

1.5. 18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı Mimarisinde Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri.....	51
--	----

2.BÖLÜM

19. YÜZYILDA İZMİR VE ÇEVRESİNDEKİ OSMANLI DÖNEMİ YAPILARINDA GÖRÜLEN SIVAÜSTÜ MANZARA RESİMLERİNDEN ÖRNEKLER

2.1. Dini Mimaride Görülen Manzara Resimlerinden Örnekler.....	62
2.1.1. Şadırvanaltı Camii Şadırvanı.....	62
2.1.2. Kılıczade Mehmet Ağa Camii.....	74
2.1.3. Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı.....	86
2.1.4. Fatih İbrahim Bey Camii.....	91
2.1.5. Saip Köyü Camii.....	101
2.2. Sivil Mimaride Görülen Manzara Resimlerinden Örnekler.....	107
2.2.1. Acarlar Konağı.....	107
2.2.2. Çakırağa Konağı.....	113
2.2.3. Sandıkeminoğlu Evi.....	126
2.2.4. Yahya Hayati Paşa Köşkü.....	132

3.BÖLÜM

UYGULAMALAR

3.1. Uygulama-1.....	148
3.2. Uygulama-2.....	151
3.3. Uygulama-3.....	154

SONUÇ.....	157
------------	-----

EKLER.....	166
------------	-----

KAYNAKÇA.....	173
---------------	-----

ÖZGEÇMİŞ

KISALTMALAR

a.g.e.	:Adı geçen eser
ASD	:Ana Sanat Dalı
A.Ş.	:Anonim Şirket
bknz.	:Bakınız
cad.	:Cadde
çev.	:Çeviren
DEÜ	:Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr.	:Doktor
Ed.	:Editör
İ.B.B.	:İzmir Büyükşehir Belediyesi
VBM	:Vakıflar Bölge Müdürlüğü
KTVKM	:Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Müdürlüğü
Mah.	:Mahalle
No	:Numara
Öğr. Gör.	:Öğretim Görevlisi
öl.	:ölümü
Prof.	:Profesör
S.	:Sayfa
s.	:Sayfa
s. (s. ...-...)	:Saltanat yılı
sok.	:Sokak
T.C.	:Türkiye Cumhuriyeti
v.b.	:Ve benzeri
y.a.g.e.	:Yukarıda adı geçen eser
Yrd. Doç.	:Yardımcı Doçent

ÇİZİMLER LİSTESİ

- Çizim 1:** Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun şadırvan tarafında bulunan kemer alınlığındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 2:** Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun güney kanadındaki manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 3:** Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun kuzey kanadındaki manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 4:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının doğusundaki manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 5:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin batısındaki manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 6:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin doğusundaki manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 7:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, güney cephesinin batı tarafındaki manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 8:** Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 9:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin güneydoğusundaki pandantifte bulunan manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 10:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin kuzeydoğusundaki pandantifte bulunan manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 11:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin kuzeybatısındaki pandantifte bulunan manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 12:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin güneybatısındaki pandantifte bulunan manzara resminin kompozisyon şeması
- Çizim 13:** Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin batısında yer alan manzara resminin kompozisyon şeması.

- Çizim 14:** Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin doğusunda yer alan manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 15:** Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının solundaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 16:** Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının sağındaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 17:** Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 18:** Çakırağa Konağı yazlık odasındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 19:** Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 20:** Sandıkeminoğlu Evi'ndeki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 21:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 21:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 22:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 23:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 24:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.
- Çizim 25:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1:** Haliçte Gösteri, Surname-i Vehbi (Fotoğraf: Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e. s.267.).
- Resim 2:** Gece Gösterisi, Surname-i Vehbi ((Fotoğraf: Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e. s.269.).
- Resim 3:** Rumeli ve Anadolu Hisarları, Nevizade Atai, Hamse ((Fotoğraf: Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e. s.271.).
- Resim 4:** Kağıthane'de kır eğlencesi, Hubanname ve Zenanname ((Fotoğraf: Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e. s.277.).
- Resim 5:** Ferhat ile Şirin (Aksel, a.g.e., 2010, s.25).
- Resim 6:**Hüsrev ile Gülruh (Aksel, a.g.e., 2010, s.52).
- Resim 7:** Mahmut'un Elif ile görüştüğünün resmi (Aksel, a.g.e., 2010, s.6).
- Resim 8:** Allah'ın arslanı Ali, kesme resim (Aksel, a.g.e., 2010, s72).
- Resim 9:** Ah minelaşk yazı resmi (Aksel, a.g.e., 2010, s.67).
- Resim 10:** Merzifon- Kara Mustafa Paşa Şadırvanı kubbesi resimlerinden "İstanbul Şehri" tasviri (Arık, a.g.e., 1976, s.71).
- Resim 11:** Merzifon- Kara Mustafa Paşa Şadırvanı kubbesi resimlerinden "İstanbul Şehri" tasvirinden ayrıntı (Arık, a.g.e., 1976, s.72).
- Resim 12:** Elazığ- Harput'ta bir Havuzbaşı Köşkü yan duvarında yer alan "Harput" manzarası (Arık, a.g.e., 1976, s.98.).
- Resim 13:** Topkapı Sarayı Harem III. Selim odasındaki manzara resmi (Bağcı- Çağman- Renda- Tanındı, a.g.e., s.298).
- Resim 14:** İstanbul, Matrakçı Nasuh, Mecmu-i Menazil (Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e., s.75.).
- Resim 15:** İstanbul, Matrakçı Nasuh, Mecmu-i Menazil (Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e., s.75.).

- Resim 16:** İnebahtı, Matrakçı Nasuh, Tarih-i Sultan Bayezid (Kaynak:Bağcı-Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e., s.76.).
- Resim 17:** Bursa- Yenişehir Şemaki Evi baş odasının yüklük üzerindeki süslemelerinden bir ayrıntı (Arık. a.g.e., 1976, s.94).
- Resim 18:**Yozgat- Başçavuşoğlu Camisi harimi mahfil eteğinde yer alan manzara tasvirleri (Arık. a.g.e., 1976, s.41.).
- Resim 19:** Amasya- Sultan II. Bayezid Külliyesindeki Muvakkithane resimlerinden Sultan Bayezid Camisinin tasviri (Arık, a.g.e., 1976, s.52).
- Resim 20:** Şadırvanaltı Camii Şadırvanı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 21:** Şadırvan Camii Şadırvanı'nı çarşıya bağlayan geçitteki manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 22:** Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun kemer alınlığındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)
- Resim 23:** Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun güney kanadındaki manzara resmi (sağdaki şimdiki durumu, soldaki önceki durumu)
- Resim 24:** Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun kuzey kanadındaki manzara resmi (Ezgin Yetiş)
- Resim 25:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin ön cepheden görünümü (Fotoğraf Ezgin Yetiş)
- Resim 26:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin harim kısmı (Fotoğraf Ezgin Yetiş).
- Resim 27:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının doğusundaki orman manzarası (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)
- Resim 28:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının doğusundaki orman manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)
- Resim 29:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin batısındaki Mekke tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 30:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin doğusundaki Medine tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 31: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, güney cephesinin batı tarafındaki deniz manzarası (Ahu Değerli, a.g.e., s.108.)

Resim 32: Hacı Turan (Kapan) Camii ve Şadırvanı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)

Resim 33: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)

Resim 34: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 35: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 36: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 37: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 38: Fatih İbrahim Bey Camii ve Şadırvanı. (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 39: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahinindeki manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 40: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahinindeki kubbenin güneydoğusundaki pandantifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 41: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahinindeki kubbenin kuzeydoğusundaki pandantifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 42: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahinindeki kubbenin kuzeybatısındaki pandantifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 43: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahinindeki kubbenin güneybatısındaki pandantifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Resim 44: Saip Köyü Camii (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

- Resim 45:** Saip Köyü Camii'nin son cemaat yeri ve manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 46:** Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin batısında yer alan manzara resmi. (Fotoğraf: Ezgin yetiş).
- Resim 47:** Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin doğusunda yer alan manzara resmi. (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 48:** Acarlar Konağı'nın ön cephesi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 49:** Acarlar Konağı'nın içi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 50:** Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının solundaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 51:** Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının sağındaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 52:** Çakırağa Konağı'nın güney cephesi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 53:** Çakırağa Konağı'nın kışlık odasındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 54:** Çakırağa Konağı'nın yazlık odasındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 55:** Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 56:** Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki İstanbul manzarası (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 57:** Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki İstanbul manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 58:** Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki İstanbul manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 59:** Çakırağa Konağı yazlık odasındaki İzmir manzarası (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

- Resim 60:** Çakırağa Konağı yazlık odasındaki İzmir manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 61:** Çakırağa Konağı yazlık odasındaki İzmir manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 62:** Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 63:** Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 64:** Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 65:** Sandıkeminoğlu Evi'nin ön cephesi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 66:** Sandıkeminoğlu Evi'nin baş odasındaki resmin bulunduğu duvarın sıvalarının dökölmüş olduğu bugünkü durumu (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Resim 67:** Sandıkeminoğlu Evi'ndeki manzara resminin dökölmüş sıva parçaları (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)
- Resim 68:** Sandıkeminoğlu Evi'ndeki manzara resminin dökölmüş sıva parçaları (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)
- Resim 69:** Sandıkeminoğlu Evi'ndeki hayali İstanbul manzarası (Fotoğraf: Ayşe etin)
- Resim 70:** Yahya Hayati Paşa Köşkü ön (güneybatı) cephesi (Fotoğraf: Ayşe etin).
- Resim 71:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimleri (Fotoğraf: Ayşe etin).
- Resim 72:** Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe etin).
- Resim 73:** Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe etin)
- Resim 74:** Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe etin).

Resim 75: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).

Resim 76: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).

Resim 77: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).

Resim 78: Deniz ve gökyüzü ile birlikte İzmir'deki çeşitli yapılar tasvir edildiği 1 nolu uygulama çalışması.

Resim 79: Uygulama-1'in eskiz çalışması

Resim 80: Uygulama-1'in yapım aşaması

Resim 81: Uygulama-1'in yapım aşaması.

Resim 82: Uygulama-1'den ayrıntı.

Resim 83: Uygulama-1'den ayrıntı.

Resim 84: Uygulama-1'den ayrıntı.

Resim 85: Bir kıyı ve denizin tasvir edildiği 2 nolu uygulama çalışması.

Resim 86: Uygulama-2'nin yapım aşaması.

Resim 87: Uygulama-2'nin yapım aşaması.

Resim 88: Yapı toplulukları ve gökyüzü tasvirinden oluşan 3 nolu uygulama çalışması.

Resim 89: Uygulama-3'ün eskizi.

Resim 90: Uygulama-3'ün yapım aşaması.

Resim 91: Uygulama-3'ten ayrıntı.

Resim 92: Uygulama-3'ten ayrıntı.

EKLER LİSTESİ

- Ek-1:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-2:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-3:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-4:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-5:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-6:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-7:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-8:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-9:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-10:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-11:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-12:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-13:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

- Ek-14:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-15:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-16:** Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-17:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışındaki güney cephesinde bulunan manzara resmi (Kaynak: Ahu Simla Değerli, “ İzmir Türk Mimarisinde Duvar Resimlerinin Korunması ve Restorasyon Sorunları“, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2010, s.108).
- Ek-18:** Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin hariminde mihrabın batısında bulunan tek ağaç tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-19:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-20:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-21:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-22:** Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-23:** Çakırağa Konağı'nın dışındaki batı cephesinde bulunan manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-24:** Çakırağa Konağı'nın dışındaki batı cephesinde bulunan manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-25:** Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-26:** Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

- Ek-27:** Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-28:** Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-29:** Yahya Hayati Pařa Kōřkū'nūn selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoęraf: Ayře etin).
- Ek-30:** Yahya Hayati Pařa Kōřkū'nūn selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoęraf: Ayře etin).
- Ek-31:** Yahya Hayati Pařa Kōřkū'nūn selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoęraf: Ayře etin).
- Ek-32:** Yahya Hayati Pařa Kōřkū'nūn selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoęraf: Ayře etin).
- Ek-33:** Yahya Hayati Pařa Kōřkū'nūn selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoęraf: Ayře etin).
- Ek-34:** Yahya Hayati Pařa Kōřkū'nūn selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoęraf: Ayře etin).
- Ek-35:** İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-36:** İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-37:** İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).
- Ek-38:** İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).

GİRİŞ

18. ve 19. yüzyıllar, Osmanlı Devleti'nde sosyal, kültürel ve diğer bir çok alanda batılılaşma hareketlerinin başladığı ve buna bağlı olarak bir değişim ve geçiş döneminin yaşandığı yüzyıllardır.

Değişim hareketlerinin yansımış olduğu alanlardan biri de Osmanlı Sarayı'ndaki sanat üretimidir. Osmanlı Devleti'nde Saray ve çevresi için sanat üretiminin II. Mehmed döneminden (s. 1444-1481) beri Osmanlı Saray Nakkaşhanesi bünyesinde devam ettiği bilinmektedir. Saray Nakkaşhanesi, Saraya bağlı, Sarayın istek ve siparişleri üzerine üretim yapan ve "ehl-i hiref" adıyla anılan örgütlü bir sanatçı grubundan oluşmaktadır. Saray Nakkaşhanesi'ne mensup farklı üsluplarda çalışan Müslüman ve gayri müslim sanatçıların, Osmanlı Sarayı çatısı altında oluşturduğu üslup birliği, Saray ve çevresindeki sanat anlayışının belirleyicisi olmuştur. Bu anlamda ekonomik olarak Saray tarafından desteklenen nakkaşhane kurumu, Kanuni Sultan Süleyman (s. 1520-1566) ve III. Murad (s. 1574-1595) dönemlerinde kendisine ayrılan bütçe bakımından zirveye çıkmış; Osmanlı Devleti'nin ekonomik olarak gerilemeye başladığı 18. yüzyıla kadar sanat üretimindeki belirleyiciliğini devam ettirmiştir. 18. yüzyıldan sonra ekonomik gerilemenin ve sanayideki gelişmenin sanat üretimini olumsuz yönde etkilemesiyle beraber nakkaşhanenin etkinliği azalmıştır; burada çalışan sanatçıların Saray dışındaki atölyelerinde çalışmalarına devam ettikleri bilinmektedir.¹

Sanatsal üretime dair her alanda söz sahibi olan nakkaşhane, 18. yüzyılın

¹ Nakkaşhane ile ilgili detaylı bilgi için bkz.; Gülru Necipoğlu; **Architecture, Ceremonial And Power; The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries**, Architectural History Foundation Cambrige – Massachusetts – London, 1991; Süheyl Ünver; **Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1958; Bahattin Yaman; **Osmanlı Saray Sanatkarları 18. yy'da Ehl-i Hiref**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008; Filiz Çağman; "Anadolu Medeniyetleri III Selçuklu/Osmanlı", **Kültür ve Turizm Bakanlığı Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanatı Sergisi(Katalog)**, 22 Mayıs-30 Ekim, İstanbul,1983; Filiz Çağman; "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehl-i Hiref Teşkilatı", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst 1988; Aykut Gürçağlar; "Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı", **Sanatsal Mozaik**, Yıl:1, Sayı:8, Nisan 1996; Süleyman Kırımtayf; "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", **Mimarlık ve Sanat Tarihi Yayınları**, İstanbul, 2000; Demet Ulusoy; "Osmanlı Döneminde Ressamlar (Nakkaşlar): Sanatçı Örgütlenmesi ve Sanatçıların Sosyal Pozisyonları", **Bilge**, Sayı:7, 1995; İsmail H Uzunçarşılı; "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) Defterleri", **Belgeler**, Cilt: XI, Sayı: 15; Bahattin Yaman; "1557 Tarihli Ehl-i Hiref Defterlerine Göre Osmanlı Saray Sanatkarları", **Kök**, Cilt: VIII, Sayı:2, Ankara, 2006.

beraberinde getirdiği değişim ve yeniliklerle beraber Saray için minyatür üretimi dışında, Saray ve çevresindeki mimaride süsleme amaçlı yer alan duvar resmi üretiminde de etkili olmuştur. 18. yüzyılda minyatür üretiminin hem Saray'a bağlı sanatçılar hem de Saray'ın dışında kendi atölyelerinde çalışan sanatçılar tarafından sürdürüldüğü bilinmektedir.² 18. ve 19. yüzyıllarda pek çok alanda görülen batılılaşma hareketleri, minyatürde de bazı kalıpların aşılması konusunda büyük değişimlere sebep olmuştur. Minyatür anlayışındaki iki boyutlu anlatım, kendini yavaş yavaş perspektif uygulamaları, ışık-gölge kullanımları ve naturalist, gerçekçi betimlemelere bırakmış; tek figürler, günlük yaşam sahneleri ve sıradan insanları anlatan resimler minyatürlerin konusu olmaya başlamıştır.³ Bu değişim ve yenilikçi anlayış ilk olarak, 18. yüzyılın ilk yarısında Levni'nin ve Abdullah Buhari'nin ışık-gölge kullanımları ve kompozisyonun arka fonunda ufuk çizgisini belirtmeleri ile başlayan tek figürlü minyatürlerde görülmektedir.⁴ Bu kompozisyon anlayışı, 18. ve 19. yüzyıllarda daha da belirgin bir şekilde kullanılmaya başlamıştır. Üslupta; öğelerin birbirini kapatması ve ön plan arka plan ilişkisinin kurulduğu batılı tekniklerin uygulanması; kompozisyonda en arka plana yerleştirilen ve derinlik hissi uyandıran manzara tasvirleri gibi yenilikler ile gittikçe minyatür biçiminden uzaklaştığı anlaşılmaktadır.⁵

18. ve 19. yüzyıllardaki batılı tekniklerin etkisi ile daha da yaygın olarak kullanılmış olan manzara tasvirleri, Matrakçı Nasuh'un 16. yüzyılda "topoğrafik"* ve "kuşbakışı"* olarak nitelendirilen minyatürlerindeki manzara tasvirleriyle benzerlik

² Saray dışında çalışan sanatçılar için bkz. Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları-1**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002; Metin And, "17. yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi", **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl: 2, Sayı:8, Aralık 1990, Ankara; Metin And, "17. yüzyıl Türk Çarşı Ressamları", **Tarih ve Toplum**.

³ Detaylı bilgi için bkz. BAĞCI, Serpil- Çağman, Filiz- Renda, Günsel- Tanındı, Zeren; **Osmanlı Resim Sanatı**, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006.

⁴ Detaylı bilgi için bkz. İREPOğLU, Gül- Renda, Günsel- Bull, Duncan- Nicolaas, Eveline Sint; Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour, Koçbank Yayınları, İstanbul, 2003.

⁵ Detaylı bilgi için bkz. Günsel Renda; **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977.

* Topoğrafik Resim: Özellikle kent görünümünü, tarihsel yapıları ve doğal görünümü betimleyen resim. Manzara resminden ayrılan yanı, kişisel izlenime ve yoruma yer verilmeden genelde belgelemeye yönelik olmasıdır. Manzara resminde aslına uygunluk önemli değildir (Detaylı bilgi için bkz. Zeynep Rona, "Topografik Resim", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınevi, Cilt: 3, İstanbul, 1997)

* Kuşbakışı: Yüksek bir bakış noktasından görünüş.

göstermektedir⁶ (**Resim 14, Resim 15, Resim 16**). Bu tasvirler, zaman içinde mimarideki süsleme programına da dahil edilmiştir. İlk olarak, yaklaşık 18. yüzyıl ortalarında Topkapı Sarayı'ndaki mimari süslemelerde kullanılan manzara tasvirleri, Saray çevresinde ve Anadolu'daki dini ve sivil mimaride süslemenin bir parçası olarak hızla yayılmıştır.⁷ Bu anlamda duvar resmi, Saray dışına çıkarak dini ve sivil (devlet erkanından kişilerin yaşadığı veya halktan kimselerin yaşadığı yapılar olmak üzere) mimaride de yerini almıştır. Üslup bakımından Saray üslubu takip edilmiş, bunun yanında Saray dışında da duvar resmi icra eden sanatçı ve sanatçı grupları oluşmuştur. Bu üslubun farklı ve çok sayıda örneği, dini ve sivil mimari olmak üzere bugün Anadolu'nun çeşitli yerlerinde görülmektedir. Bu döneme ait, İzmir ili ve çevresindeki mimaride yer alan örneklerde de manzara tasvirlerinin bulunduğu bilinmektedir.

Tez çalışmasının ilk aşamasında yapılan kaynakça çalışması ile, "Batı Anadolu mimarisi" olarak nitelendirilen, günümüze kadar gelmiş İzmir ili ve çevresindeki mimaride bulunan bir grup duvar resminin var olduğu görülmüştür. Batı Anadolu mimarisinde yer alan duvar resimleri ile ilgili yapılmış en kapsamlı yayınlar olarak ise, Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy'un** yayınlarına⁸ ulaşılmıştır. Özellikle Günsel Renda, Rüçhan Arık ve İnci Kuyulu Ersoy'un yayınlarından edinilen bilgiler doğrultusunda, tez konusunun kapsamı tam olarak 19. yüzyılda İzmir ili ve çevresinde görülen Osmanlı dönemine ait manzara resimlerinin incelenmesi üzerinde şekillenmiştir. Buna göre, Osmanlı İmparatorluğu'nun batılılaşma dönemine girdiği ve minyatürde yeniliklerin başladığı yüzyıllardan yola çıkılarak "**19. Yüzyılda İzmir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri ve Özgün Uygulamalar**" başlığı ile, belli bir bölgedeki mimaride bulunan sıvaüstü manzara resimlerini üslup ve teknik açıdan değerlendirmeyi ve buradan

⁶ Matrakçı Nasuh ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Metin And, Bir Renaissance İnsanı: Matrakçı Nasuh, **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl:1, Sayı:3, Ağustos 1989, Ankara; BAĞCI, Serpil-Çağman, Filiz- Renda, Günsel- Tanındı, Zeren; **Osmanlı Resim Sanatı**, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006.

⁷ Renda, **a.g.e.**,1977, 80.s.

** Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü Öğr. Üyesi.

⁸ İnci Kuyulu, **Batı Anadolu Mimarisinde Resimli Bezemeler**, E.Ü. Araştırma Fon Saymanlığı, Proje No: 1990/001, İzmir, 1997; İnci Kuyulu, "İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri", II. Uluslararası İzmir Sempozyumu, İzmir 1998.

hareketle özgün uygulamalar ortaya koymayı hedefleyen bir çalışma yapılmıştır. Tez çalışmasının mekan bakımından çerçevesi, İzmir ili ve çevresindeki ilçelerde bulunan dini ve sivil mimarideki manzara resimlerinden örnekler ile sınırlandırılmıştır. Çalışmaya konu olan duvar resimlerinin niteliği, yer aldıkları mimaride süslemenin bir parçası olarak kullanılmış olmaları ve sıva üzerine uygulanmış olmaları olarak belirlenmiştir.

Osmanlı Sarayı'nda veya Saray dışında üretilmiş olan kitap resimlerinde görülen manzara tasvirleri, 18. ve 19. yüzyıllarda mimari süslemenin bir parçası olarak duvar üzerine uygulanmaya başlamıştır ve zaman içinde birçok farklı yüzeyde de kullanılmıştır. Ahşap, maden ve tekstil ürünlerinde yüzey üzerine; mezartaşı, şadırvan gibi mimari öğelerde mermer veya taş üzerine yontularak uygulandığı görülen örnekler tez çalışması kapsamının dışında tutulmuştur.

Tez konusu ile ilgili yapılan kaynakça araştırması sırasında, sanat tarihi alanında yapılmış araştırmaların yeterli sayıda olduğu görülmüş, ancak, mimaride yer alan manzara resimlerinin kompozisyon şemaları açısından incelenmiş olduğu herhangi bir çalışmayla karşılaşılmamıştır. Bunun yanında, güzel sanatlar alanında geçmişe ait bir teknik olması bakımından, duvar resminde uygulanan ve "kalemişi" (bknz. 48-49.s.). denilen tekniğin günümüzde özgün tasarımlarla uygulanması amaçlanmıştır.

İzmir ili ve ilçelerindeki yapılardan seçilen manzara resmi örnekleri, 19. yüzyıl Osmanlı döneminde meydana getirilmiş örneklerdir. Bu örnekler dönemin süsleme programını yansıtması bakımından önemlidir; bu nedenle tez çalışması kapsamında Osmanlı dönemi (19. yüzyıl) duvar resimlerindeki ortak üslubu ortaya koyan örneklere yer verilmiştir. Sınırlar dahilinde mimaride yer alan manzara resimlerinin üslup bakımından seçiminde Rüçhan Arık'ın eserinde⁹ yer alan üslup sınıflandırması kullanılmıştır. Buna göre resimlerin sınıflandırması;

- çok az örneğin bulunduğu Batı resim anlayışında,
- hem Batı resmi hem de minyatür anlayışında,
- az sayıda örneğin bulunduğu minyatür anlayışındaki resimler,

⁹ Rüçhan Arık **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Birinci baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976.

olarak yapılmıştır. Resimlerin yer aldığı yapılar, Osmanlı Sarayı'nın oluşturduğu üslup birliğinin Anadolu'daki uzantısı olarak düşünülebilir. Osmanlı Sarayı için çalışan kozmopolit bir sanatçı topluluğunun olduğu bilindiğinden¹⁰, mimari süsleme alanında da hem batılı hem de yerli sanatçıların birlikte çalıştığı düşünülmektedir. Günsel Renda'ya göre, Saray dışında ve Anadolu'da yetişmiş sanatçılar da Saray'ın üslubunda yetişmiş sanatçılar olmalıdır:

*"Topkapı sarayındaki duvar resmi örnekleri her ne kadar batılı sanatçılar tarafından yapılmış gibi görünse de, yapılan araştırmalarda duvar resimlerinde batılı sanatçıların çalıştığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır. İstanbul'daki duvar resimlerinde azınlık ustaların da çalışmış olabileceği muhtemeldir, fakat bunlar da Osmanlı sanatçılarıydı."*¹¹

Araştırmada kullanılan temel kaynaklardan ilki, konu ile ilgili yapılan en erken araştırmalardan biri olan, Rüçhan Arık'ın **"Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı"**¹² adlı kitabıdır. Kitapta yine aynı dönemin duvar resmi örnekleri katalog düzeninde incelenmiştir. İncelenen duvar resimlerinin ayrıca konu ve üslup olarak sınıflandırmaları da yapılmıştır. Tez çalışmasının diğer temel kaynağı, Günsel Renda'nın 1977 yılında yayınlanan **"Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850"**¹³ adlı kitabıdır. Kitap, 18. yüzyıldan başlayarak 19. yüzyılın sonuna kadar batılılaşma döneminde Osmanlı Sarayı ve çevresinden başlayıp Anadolu'ya yayılan resim programını görsel malzemeyle destekleyerek incelemiştir. Kitapta duvar resmi ile ilgili örnekler dışında, geçiş dönemindeki minyatürlü yazmalar ve "küçük sanatlar" (ahşap üzerine ve kitap kapaklarına yapılmış örnekler) adı altında incelenen örneklere de yer verilmiştir. Günsel Renda ve Rüçhan Arık'ın konu ile ilgili hazırladığı birçok makale ve bildiri de bulunmaktadır (bkz. kaynakça). Konu ile ilgili yayınlanmış ilk temel kaynakları bu iki kitap oluşturmaktadır. Bunların dışında **İnci Kuyulu Ersoy**'un Batı Anadolu mimarisindeki duvar resmi örnekleri ile ilgili yaptığı çalışmaları¹⁴ bulunmaktadır. Ayrıca, araştırmaya kaynaklık eden **"Tarkan Okçuoğlu; 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme**

¹⁰ İsmail H Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) Defterleri", **Belgeler**, Cilt: XI, Sayı: 15, s.23-75; Bahattin Yaman, "1557 Tarihli Ehl-i Hiref Defterlerine Göre Osmanlı Saray Sanatkarları", **Kök**, Cilt: VIII, Sayı:2, Ankara, 2006, 5-38.s.

¹¹ Renda, **a.g.e.**, 189-192.s.

¹² Arık, **a.g.e.**, 1976.

¹³ Renda, **a.g.e.**, 1977.

¹⁴ Kuyulu, **a.g.e.**, 1997; Kuyulu, **a.g.e.**, 1998.

Anlayışı" başlıklı doktora çalışması ve **"Ahu Simla Değerli; İzmir Türk Mimarisinde Duvar Resimlerinin Korunması ve Restorasyon Sorunları"** başlıklı yüksek lisans tezi de bulunmaktadır.

Konu ile ilgili ilk olarak sanat tarihçisi Yalçın Mergen'in* araştırmanın yöntem ve tekniği ile ilgili bilgilerinden faydalanılmış, Batı Anadolu duvar resimleri ile ilgili araştırmalarından dolayı İnci Kuyulu Ersoy ile görüşülerek kaynakça zenginleştirilmiştir. Yapıların tespitinde konu ile ilgili makale, bildiri ve kitap gibi yayınlanmış kaynaklara başvurulmuştur. Daha sonra, **"İzmir I ve II Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü"** ve **"Vakıflar İzmir Bölge Müdürlüğü"**ndeki tescil fişlerinden ve görsel malzemelerden (fotoğraf v.b.) manzara resimlerinin bulunduğu yapılar tespit edilmeye çalışılmış; son aşamada da sözlü olarak kaynak kişilere başvurulmuştur.

Acarlar Konağı'nın manzara resimleri Öğr. Gör. Özkan Birim'in** özel fotoğraf arşivinden, Fatih İbrahim Bey Camii ve Karaburun Saip Köyü Camii'ndeki manzara resimleri ise İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü fotoğraf arşivinden tespit edilmiştir. Öğr. Gör. Ayşe Çetin'in*** fotoğraf arşivinden ve Ahu Simla Değerli'nin hazırladığı yüksek lisans tez çalışmasından¹⁵ Yahya Hayati Paşa Köşkü'ndeki manzara resimleri tespit edilmiştir. Belirlenen yapılara tek tek gidilerek görsel malzeme toplanmış (fotoğraf, gerekirse röleve) ve araştırmanın sınırları dahilinde araştırmaya dahil edilmişlerdir.

Araştırma kapsamında sınırlar dahilinde 11 adet dini ve sivil yapıda bulunan manzara resimleri tespit edilmiştir. Bu yapılardan 5'i dini mimari, 4'ü sivil mimari örneği olmak üzere 9 adeti tez çalışmasına dahil edilmiştir. Bu yapılarda yer alan ve üslup özelliklerine uygun olarak seçilen 26 adet manzara resmi incelenmiştir.

Seçilen yapıların günümüzde ayakta duruyor olmasına dikkat edilmiştir. İnceleme yapılabilmesi açısından günümüzde tahrip olmuş veya ayakta olmayan bir yapının ise daha önceden belgelenmiş olup, yapıya ait görsel malzemenin (fotoğraf,

* D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü'nde Öğr. Gör.

** D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde Öğr. Gör.

*** D.E.Ü Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk Sanatları Bölümünde Öğr. Gör.

¹⁵ Ahu Simla Değerli; "İzmir Türk Mimarisinde Duvar Resimlerinin Korunması ve Restorasyon Sorunları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2010.

röleve, v.b.) bulunmasına dikkat edilmiştir. Yahya Hayati Paşa Köşkü bugün oldukça tahrip olmuş durumdadır (**bknz. 132-146.s.**). İçerisindeki duvar resimleri de tamamen tahrip olmuştur. Fakat yapının yangın geçirmeden önceki fotoğraflarına ulaşılabildiği için kataloğa dahil edilmiştir. Tahrip olmuş diğer bir yapı olan Sandıkeminoğlu Evi'ne fotoğraf çekimi ve belgeleme çalışması için gidildiğinde¹⁶, manzara resminin bulunduğu yüzeyin duvar sıvasının tamamen dökülmüş olduğu tespit edilmiştir (**Resim 67, Resim 68**). Resmin üzerinde bulunduğu dökülmüş sıva parçalarının toplanmadığı ve bu duruma herhangi bir müdahale yapılmamış olduğu anlaşılmıştır. Bu nedenle, belgeleme çalışması sırasında, **İzmir II Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü**'ndeki ilgili yetkililere bu durum sözlü olarak bildirilmiştir. Bu yapıdaki duvar resimlerinin yıkılmadan önceki fotoğraflarına ulaşıldığı için kataloğa dahil edilmiştir.

Günsel Renda'nın kitabında¹⁷ bahsettiği Bornova Hüseyin Baba Evi, yıkılıp yerine apartman yapılmış olduğundan görsel malzemeye ulaşılammıştır. Bunun yanında, Günsel Renda'nın kitabında bulunan siyah beyaz fotoğraf tespit için yeterli olmadığından kataloğa dahil edilmemiştir. Alsancak'taki Ev'de bulunan manzara resimleri, kanvas* üzerine yapıp tavana monte edilmiş olduğundan, teknik özellikler açısından kataloğa dahil edilmemiştir (**Ek-35, Ek-36, Ek-37, Ek-38**).

Şadırvanaltı Camii'nin harim kubbesinde bulunan 16 adet manzara resmi (**Ek-1**'den...**Ek-16**'ye kadar) 20. yüzyılda yapılmış olduğundan; Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışındaki güney cephesinde yer alan manzara resmi (**Ek-17**), büyük çoğunluğu harap olduğundan; aynı yapının hariminde mihrabın batısındaki tek ağaç tasviri (**Ek-18**)'nin geri kalanı tahrip olduğundan; Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahinindeki 4 adet manzara resminin (**Ek-19, Ek-20, Ek-21, Ek-22**) 20. yüzyılda yapılmış olduğu ve üslup özelliklerinin dönemin üslup özellikleri ile bağdaşmadığı düşünüldüğünden; Yahya Hayati Paşa Köşkü'nün harem üst kat sofasının, selamlık sofasının ve harem yatak odalarının tavanlarındaki manzara resimlerinin* (**Ek-**

¹⁶ 31.03.2011 tarihinde Sandıkeminoğlu Evi'nin fotoğraf çekimleri yapılmıştır.

¹⁷ Renda, **a.g.e.**, 1976.

* Kanvas: (*İng* canvas). Çadır bezi, yelken bezi, tual (bknz. Metro Collins Cobuild Essential Dictionary. Metro Kitap Yayın, İstanbul 1994)

* 2004 yılında çıkan yangında yıkılmış olduğundan, yıkılmadan önceki fotoğraflarına Ayşe Çetin'in özel fotoğraf arşivinden ulaşılmıştır.

29'dan...Ek-34'e kadar) dönem eki olduğu ve dönemin üslup özellikleri ile bağdaşmadığı düşünüldüğünden dolayı kataloğa dahil edilmemişlerdir.

Tezin ikinci bölümünde manzara resimlerinin bulunduğu yapıların mimari özellikleri hakkında, resimlerin yapı içerisinde konumlandırmaya yetecek kadar bilgi; yapıların tarihçeleri hakkında ise, resimlerin tarihlendirilmesine yetecek kadar bilgi verilmeye çalışılmıştır. Yapıların tarihçeleri ve mimari özellikleri ile ilgili bilgi için öncelikle söz konusu yapı ile ilgili yayınlanmış kitap veya diğer yayınlara başvurulmuştur. Eğer söz konusu yapı ile ilgili yayınlanmış kitap veya yayın yoksa, yapıların tarihçeleri ve mimari özellikleri ile ilgili "**İzmir I ve II Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlükleri**" ve "**İzmir Vakıflar Bölge Müdürlüğü**"nın eski eser fişlerine başvurulmuştur. Manzara resimlerinin kompozisyon alanlarını ve unsurlarını belirten çizimler hazırlanmıştır. Bu çizimler söz konusu manzara resminin yüksek çözünürlükte ve açısız çekilmiş fotoğrafının üzerinden yapılmıştır. Resimde yer alan kompozisyon alanlarını ve resimdeki unsurları (ağaç, yapı tasviri, gemi, v.b.) belirtecek sadelikte çizimler yapılmaya çalışılmıştır. Bu çizimlerde genel olarak ortak bir harflendirme kullanılmıştır: resimlerde kara tarafını belirten alanlar "k"; denizi belirten alanlar "d"; gökyüzünü belirten alanlar "g"; ağaç, gemi, yapı tasvirleri gibi unsurları belirten alanlar "u" harfleri ile gösterilmiştir. Resimleri alanlara ayırmanın amacı, öncelikle kompozisyon kuruluşuna dikkati çekmektir. Örneğin, minyatürde görmeye alışık olduğumuz;

- mimarinin kuşbakışı tasviri,
- bir yapılar grubu veya şehir tasvirinde önemli bulunan yapıların daha büyük çizilerek ön plana çıkarılması,
- derinlik gözetilmeksizin kompozisyon öğelerinin istifçi bir anlayışta düzenlenmesi v.b.,

biçimsel özelliklerin kullanılıp kullanılmadığını tespit edebilmektir. Tezin uygulama çalışması için hazırlanan kompozisyonlarda bu çizimlerden yararlanılmıştır.

Tezin birinci bölümünde 19. yüzyılda Osmanlı dönemi resim faaliyetleri, Anadolu'daki duvar ressamı ve Osmanlı mimarisinde manzara resimleri beş başlık altında anlatılmıştır. "*I.1. Osmanlı'da Nakkaşhane Faaliyetleri ve Minyatür*" başlığı

ile, üslup yaratıcısı ve belirleyicisi olan Osmanlı Sarayı nakkaşhanesindeki resim faaliyetleri açıklanmaya çalışılmıştır. Osmanlı'da nakkaşhane faaliyetleri, Ehl-i Hiref örgütlenmesinin yapısı, Saray'ın içindeki konumu ve işlevi, kurulduğundan itibaren geçirdiği faaliyet süreci, içerisinde yer alan sanatçıların sosyal ve ekonomik statüsü, çalışma yapısı ve disiplini, sanat üretimindeki etkinliği ve nakkaşhanenin çalışma yeri ile bilgiler verilmiştir. Osmanlı'da minyatür, ilk üretilen eserlerden başlanarak kısa bir tarihçe içinde anlatılmış, 18. ve 19. yüzyıl resim üretiminde görülen yenilik ve değişiklikler, dönemin Saray nakkaşları, dönemin üslubunu yansıtan bazı yazma eser örnekleri ve bazı görsel örnekler ışığında üslup özellikleri anlatılarak açıklanmaya çalışılmıştır. "1.2. Anadolu'daki Resim Faaliyetleri" başlığı ile, Saray'ın belirlediği üslubu özümseyip kendine göre yorumlayan halk ressamlarının yaptığı eserler tanıtılmıştır. Burada dönemin, Saray dışında halkın içinde yetişmiş halk sanatçılarının taşbaskı olarak hazırlanan kitaplarındaki resimleri, resimlerin konu sınıflandırması, üslup özellikleri; ayrıca halkın mekanları olan kahvehanedeki taşbaskı ve duvar resimleri ile ilgili bilgiler verilmiştir. "1.3. Anadolu'daki Duvar Ressamları " başlığı ile, dönemin duvar resmi örnekleri içerisinde eserler üreten sanatçı grupları ve atölyeleri anlatılarak, bazı örneklerde imzaları geçen sanatçıların hayatları ve eserlerinin üslup özellikleri anlatılmıştır. "1.4. Osmanlı Duvar Resimleri" başlığında duvar resmi kavramı, süslemedeki yeri, konuları, üslupsal sınıflandırması ve teknik özellikleri görseller ile birlikte açıklanmıştır. Son olarak "1.5. 18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı Mimarisinde Görülen Sıva üstü Manzara Resimleri" başlığı ile, Osmanlı mimarisinde duvar resimlerindeki manzara konulu resimlerin ortaya çıkışı, manzara resimlerinde işlenen konular, üslup özellikleri, mimarideki konumlanması ve farklı dönemlerde nasıl gelişme gösterdiği görsel öğeler ile birlikte anlatılmıştır. Tezin İkinci Bölümünde 19. yüzyılda İzmir ve çevresindeki Osmanlı dönemi yapılarında görülen sıvaüstü manzara resimlerinden örnekler incelenmiştir. "2.1. Dini Mimaride Görülen Manzara Resimlerinden Örnekler" ve "2.2. Sivil Mimaride Görülen Manzara Resimlerinden Örnekler" olmak üzere iki ayrı başlık halinde incelenen manzara resimleri, belirli bir künye düzenlemesi ile açıklanmıştır. Künye kısmında, manzara resminin/resimlerinin bulunduğu ilgili yapının adı, yeri, tarihçesi ve mimari özellikleri belirtilerek, manzara

resminin/resimlerinin yapıdaki konumlanışı verilerek, resimlerin içeriği ve kompozisyon yapısı incelenmiştir.

Tezin üçüncü bölümünde konu ile ilgili özgün üç adet uygulama çalışması yapılmıştır. Araştırmaya dahil edilen yapılarda yer alan manzara resimlerinin teknik ve üslup özelliklerinden yola çıkılarak; konu bazında deniz, gökyüzü, doğa ve mimari unsurlardan oluşan manzara resimleri yapılmıştır.

1.BÖLÜM

19. YÜZYILDA OSMANLI DÖNEMİ RESİM FAALİYETLERİ, ANADOLU'DAKİ DUVAR RESSAMLARI VE OSMANLI MİMARİSİNDE MANZARA RESİMLERİ

1.1. Osmanlı'da Nakkaşhane Faaliyetleri ve Minyatür

Osmanlı Sarayı'nın nakkaşhane geleneğinden söz ederken, öncelikle Sarayın tüm esnaf gruplarının dahil olduğu "ehl-i hiref" teşkilatından bahsetmek gerekir.

Ehl-i hiref, sarayın her türlü sanat ihtiyacını karşılayan bir grup sanatçı topluluğunun adıdır.¹ Ehl-i hirefe bağlı sanatkar sınıfı, devşirmelerden ve pençik* oğlanlarından hizmete alınır ve ustaların ellerinde yeteneklerine göre yetiştirilirdi. Yeni başlayanlara öncelikle çok az bir gündelik verilir, sanatında ilerledikçe becerisine göre gündelik arttırılır ve giderek usta ve kalfa olurlardı.² Teşkilatın tüm bölükleri aynı yapıyı göstermektedir. Hemen hemen her bölük, usta ve şagirdler* olmak üzere, iki ayrı gruptan meydana gelmiştir ve her bölüğün bir başı vardır.³

Filiz Çağman'a göre, teşkilattaki sanatçılar enderun teşkilatındaki hazinedar başının emrindeydiler. Aylıklarını, malzeme ve görevlerini ondan alırlardı. Örgütteki birçok sanatçının Saray'ın dışındaki atölyelerde çalıştığı veya kendi dükkanlarının olduğu bilinmektedir. Bu sanatçıların düğünlerde, büyük cami inşaatlarında, özellikle bayramlarda özenle hazırladıkları sanat eserlerini padişahlara hediye etmeleri bir gelenektir.⁴

Ehl-i Hiref'e bağlı sanatçıların sayısı imparatorluğun en güçlü olduğu 16. yüzyılda büyük ölçüde artmıştır. Saray sanatçılarının sayısı, üç ayda bir düzenlenen maaş defterlerinden anlaşılmaktaydı. En erkeni Kanuni Sultan Süleyman

¹ Süleyman Kırımtayf, "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", **Mimarlık ve Sanat Tarihi Yayınları**, İstanbul, 2000, 54 s.

* Pençik: Asker yetiştirilmek için savaş tutsak larından beşte bir oranında ayrılan acemi oğlanı adayı.

² İ. H.Uzunçarşılı, "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref(Sanatkarlar) Defterleri", **Belgeler**, Cilt: XI, Sayı: 15, 23 s.

* Şagird: (şakird) Çırak, yamak, talebe.

³ Kırımtayf, **a.g.e.**, 54.s.

⁴ Filiz Çağman, "Anadolu Medeniyetleri III Selçuklu/Osmanlı", **Kültür ve Turizm Bakanlığı Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanatı Sergisi (Katalog)**, 22 Mayıs-30 Ekim, İstanbul,1983, 98.s.

döneminden (1520-1566) ve 1525 tarihlidir. Bu deftere göre Saray sanatçılarının sayısı 598'dir. 1566 yılı maaş defterine göre sanatçı sayısı 636'dır. Bu tarihten sonra sayıları gittikçe artmıştır. Sultan III. Murad (s. 1574-1595) dönemine ait maaş defteri bulunamamıştır. Hazinedar başının emrindeki sanatçıların 2000 civarında olduğunu belirtir. 16. yüzyıl sonlarına doğru, 1596 yılı belgelerine göre, 1502 sanatçıya maaş ödenmiştir. 17. yüzyıl başlarında Saray sanatçıları 900 civarındadır. Yüzyılın sonlarına doğru ise sanatçı ve zanaatçı sayısının ihtiyacın üzerinde olması ve ödenen ücretin büyük bir yük tutmasından dolayı bazı bölüklerin kaldırılmasına ve sayılarının azaltılmasına karar verilmiştir. 1688 yılına ait bir defterde Saray sanatçılarının sayısı 289' dur. 18. yüzyıl sonlarında 1796-97 yılında ise 186 kişi saptanır.⁵

"Cemaat-i nakkaşan-ı hassa" olarak bilinen nakkaşlar bölüğü, Saray'a ait her türlü nakış işini yapmakla yükümlü olmuşlardır. Nakkaşlar: ressam, siyah kalemler, müzehhipler*, musavvirler*, şebihnüvisler (portreciler), meclisnüvisler (minyatür kompozisyonunun planını hazırlayanlar), tarrahlar* (bahçe resimleri yapanlar), renkzenler, duvar nakkaşları olarak gruplandırılır⁶. Filiz Çağman'a göre, örgütün içindeki sanatçıların büyük bir çoğunluğunu nakkaşlar bölüğü oluşturmaktaydı. Ayrıca nakkaşların hazırladığı desenlere göre İznik'teki çini atölyeleri, Uşak'taki halı tezgahları ve diğer dokuma atölyeleri üretim yapmaktaydı⁷. Bahattin Yaman'ın Saray sanatçılarının maaş defterleri hakkında yaptığı araştırmaya göre, Ehl-i Hiref örgütüne bağlı sanatçı grupları arasında Cemaat-i nakkaşan bölüğü örgütün %6'sını oluşturmaktaydı. Bu da %8'ini oluşturan kuyumcular bölüğünden sonra en kalabalık bölüğün nakkaşlar bölüğü olduğunu gösteriyor.⁸ Sayıların bölükler arasında farklılık göstermesinin nedeni ihtiyaçtan kaynaklanmaktadır. Örneğin nakkaşlar birimi kitapların tezhiplenmesini ve tasvirlerinin yapılmasını, tuğraların

⁵ Çağman, a.g.e., 1983, 98 s.

* Müzehhip; tezhip yapan kişi (erkek).

* Musavvir: Tasvir yapan, ressam, figürist.

* Gelibolulu Mustafa Ali'nin Menakıb-ı Hünerveran adlı eserinde, boyasız çalışmalar yapanlara da tarrah veya ressam denildiğinden bahsedilmektedir (Banu Mahir, "İslamda Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, Sandoz Kültür Yay., No:11, İst 1989, 59 s.).

⁶ Bahattin Yaman, **Osmanlı Saray Sanatkarları 18. yy'da Ehl-i Hiref**, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 2008, 51 s.

⁷ Çağman, a.g.e., 1983, 99 s.

⁸ Bahattin Yaman, "1557 Tarihli Ehl-i Hiref Defterlerine Göre Osmanlı Saray Sanatkarları", **Kök**, Cilt: VIII, Sayı:2, Ankara, 2006, 28 s.

süslenmesini, vakfiyelerin düzenlenmesini, imparatorluk kütüphaneleri için albümlerin toplanmasını, duvar resimlerinin yapılmasını, metal, kumaş, halı, çini ve seramik eserler için desenlerin hazırlanmasını gerçekleştirmiştir.⁹ Eser üretiminin yoğun olduğu zamanlarda veya yapılacak iş için yetenekli birisinin Ehl-i Hiref içinde bulunmadığı zamanlarda, çarşı esnafı arasından ücreti karşılığında yeterli sayıda usta kişiler Saray'da çalıştırılmıştır.¹⁰ Gerektiğinde, İstanbul'daki esnaf loncalarına bağlı veya imparatorluğun herhangi bir yöresindeki sanatçılar, Saray için geçici olarak hizmete alınmışlardır.¹¹ Böylece Sarayın dışarıya yaptırdığı çoğu üretim Saray tarafından kontrol edilmiş ve yapılacak olan işlerin üslubu yine Saray tarafından belirlenmiştir. Saray bir yandan bünyesinde barındırdığı ehl-i hiref teşkilatına görevler verirken; diğer yandan devlet atölyelerine, İznik ve Kütahya'daki imalathanelere, başta İstanbul ve Bursa olmak üzere piyasaya, fermanlar ve emirler doğrultusunda siparişlerde bulunmuştur. Saray, talep edilen sanat eserlerini emrindeki nakkaşların ve nakkaşhanenin formüle ettiği modellere ve desenlere sadık kalınarak üretilmesini sağlamıştır.¹²

Demet Ulusoy bir makalesinde Kavolis'in ortaya koyduğu Osmanlı'nın sanat örgütlenmesini şöyle açıklamaktadır.

"Sistemik bir iş bölümü ile karakterize olan sanat atölyeleri gelişmiştir. Loncavari sanat örgütleri gelişmiştir ve bunlar bu dönemde sanatının kendi meslek grubu içinde sosyal statü farklılaşmasını engellemektedir. Bu dönemde sanatçı tam zamanlı profesyoneldir. Bireysel sanat atölyeleri genellikle devlet ve din kontrollüdür ve bu durumda sanatçı bir anlamda fabrika işçisi gibidir. Sanat üretimi genellikle kolektiftir ancak bireysel üretime de izin verilir. Sanat eğitimi sistemik ve görel olarak uzundur ancak orjinalliği teşvik yönelimli değildir. Sanatsal roller sık sık aileden miras olarak alınır, fakat yetkinlik göstererek kazanma yolu da açıktır. Sanat, din ve devlete hizmet amacıyla sosyal kontrol ve statü sembolizasyonu olarak kullanıldığında genellikle kadınların sanat üretiminden uzak tutulduğu anlaşılmaktadır. Mimar veya şairlerin statüsü resamlara nazaran daha fazladır."

13

Osmanlı döneminde nakkaşların tam zamanlı profesyoneller olarak kendi

⁹ Esin Atıl, **The Age of Sultan Süleyman The Magnificent (Muhteşem Süleyman Çağı)**, Harry and Abrams Inc., New York, 1987, 29 s.

¹⁰ Zeren Tanındı, "Osmanlı Döneminde Türk Mınyatürü", **Osmanlı**, Kültür ve Sanat Yeni Türkiye Yayınları, Cilt:11, Ankara 1999, Semih Ofset, 164 s.

¹¹ Kırımtayf, **a.g.e.**, 56 s.

¹² **y.a.g.e.**, 60 s.

¹³ Demet Ulusoy; "Osmanlı Döneminde Ressamlar (Nakkaşlar): Sanatçı Örgütlenmesi ve Sanatçıların Sosyal Pozisyonları", **Bilge**, Sayı:7, 1995, 20 s.

atölyelerinde, kendi malzemeleriyle ve sistematik bir iş bölümü ile örgütlendikleri; üreticinin ve sanat tüketicisinin ayrılaştığı, kendi aralarındaki statü farklılaşmasının engellendiği sosyo-sanatsal organizasyonun olduğu görülmektedir. Sanat işlerinin tamamen din ve devlet kontrolü altında yürüdüğü ortamda sanatçıları yaratıcılık ve orjinallik yönünde eğilimleri engellenmiştir. Bireysel ifadelerine izin verilmekle birlikte eserler genelde kollektif bir üslup birliğini taşımaktadır.¹⁴

Nakkaşların birliğine bağlı her atölyede organizasyon üstad (kethuda), kalfa (serbölük) ve çırak (şakird) olmak üzere üç kademeli katı bir statü farklılaşması temelinde oluşmaktaydı. Minyatürlerin ortaya çıkışı büyük oranda kollektif bir çalışmanın ürünüdür. Ressamlar, sernakkaş veya nakkaşbaşı adı verilen bir ustanın yönetiminde çalışırlardı. Kural olarak eserin ortaya çıkartılmasında farklı aşamalarında farklı teknik işlemlere ayrılmışlardı. Bir kitabın ortaya çıkışında hattat, müzehhip, cetvelkeş*, girih bend*, altın dövücü, altın karıştırıcısı, zerefşan* yapan, ebrucu, kat'ı* yapanlar, ressam, ciltçi (mücellit), rugni (ciltleri vernikleyen) çalışmaktadır. Muhtemelen, nakkaşbaşı resmi planlar, sonra belli işleri öğrencilerine veya yardımcılara bölüştürürdü. Böylelikle de, nakkaşbaşı kendi estetik tercihlerini yönetimindeki diğer sanatçılara da aktarmış olurdu.¹⁵ Ayrıca usta ve çırakların çalıştıkları atölyelerin yeri ile ilgili çeşitli görüşler ileri sürülmüştür. Sarayın içinde nakkaşlar bölüğüne ait bir çalışma yerinin olduğu ve Sarayın dışında da bir yerde çalıştıkları düşünülmektedir.¹⁶ Ehl-i Hiref örgütünün oluşumu gereği bu atölyelerin Sarayın birinci avlusunda olduğu düşünülmektedir. Belge ve kaynaklardan hassa* nakkaşlarından bir bölümünün Topkapı Sarayı'nın birinci avlusundaki Anbar-ı Amire'nin sorumluluğunda Saray ve köşk gibi yapıların nakış işlerinde çalıştıkları ve atölyelerin de burada bulunduğu anlaşılmaktadır.¹⁷ Sarayın birinci avlusundaki Aya

¹⁴ **y.a.g.e.**, 25 s.

* Cetvelkeş; elyazması kitap sayfalarına cetvel ile çizgi çeken kişi. Ayrıca kalemişi tekniğinde cetvel ile fırça yardımı ile çizgi çeken kişiye de denir.

* Girih Bend: Dügümcü, bağcı.

* Zerefşan; tezhipte, kağıt üzerine altın varaklarının püskürtme tekniği ile uygulanması ile yapılır.

* Kat'ı; kağıdın çeşitli desenler oluşturacak biçimde kesilmesi ya da oyulması ile yapılır.

¹⁵ Ulusoy; **a.g.e.**, 22 s.

¹⁶ Saray Nakkaşhanesi'nin yeri ile ilgili bkz. Aykut Gürçağlar, "Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı", **Sanatsal Mozaik**, Yıl:1, Sayı:8, Nisan 1996.

* Hassa: Bir kimseye ya da bir şeye özel olan nitelik, kuvvet, güç.

¹⁷ Gülru Necipoğlu, **Architecture, Ceremonial And Power; The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries**, Architectural History Foundation Cambridge – Massachusetts – London, 1991, 257 s.

İrini Kilisesi'nin karşı tarafında yer alan dükkanlarda Saray zanaatkarlarının ürettikleri eserleri sattığı Stephan Gerlach*'ın yayımlanan anılarından anlaşılmaktadır.¹⁸ Başka bir atölyenin erken dönemlerden itibaren Sarayın dışında, Ayasofya'nın karşısında yer alan ve eski bir Bizans kilisesi olan Arslanhane'nin üst katlarında olduğu düşünülmektedir.¹⁹ Arslanhane'deki resmi işler yapan atölyenin dışında hassa nakkaşhanesi de bulunmaktadır. Bunun da Atmeydanı'nda bulunduğu söylenmektedir.²⁰

Nakkaşlar, nakış ile ilgili her türlü işi, kitapların tezhiplenmesini ve tasvirlerle süslenmesini, tuğraların süslenmesini, vakfiyelerin düzenlenmesini, imparatorluk kütüphaneleri için albümlerin toplanmasını, duvar resimlerinin yapılmasını, metal, kumaş, halı, çini ve seramik eserler için desenlerin hazırlanmasını gerçekleştirmişlerdir. Saray'ın içindeki işlerin yanı sıra Saray'ın dışında da çeşitli imar faaliyetleri ile ilgilenmişlerdir. Örneğin, 1591-1592 yıllarına ait bir belge nakkaş başı Lütfi Abdullah ile birlikte on dört nakkaşın Saray köşklerinden birisinde tezyinat işlerinde görev aldığını göstermektedir.²¹

Osmanlı döneminde nakkaşhane etkinliğinin 15. yüzyılın ilk yarısında Sultan I. Mehmed (s. 1413-1421), II. Murat (s. 1421-1444, 1446-1451) ve devlet adamı Umur Bey'in koruyuculuğunda Bursa'da yoğun olduğunu kanıtlayan örneklerin bulunmasına rağmen bu döneme ait minyatürlü bir eser bilinmemektedir²². Osmanlı Sarayı'nın yönetsel bir yapıya kavuşması Fatih Sultan Mehmed (1444-1481)'in inşa ettirdiği Topkapı Sarayı ile başlamıştır. Nakkaşhanenin de bu dönemde faaliyete başladığı düşünülmektedir. Sarayın gerçek anlamda işlerlik kazanması ise II. Bayezid (s. 1481-1512) dönemine rastlamaktadır.²³ Nakkaşhanenin, Fatih Sultan Mehmed (s. 1444-1481)'in vefatından sonra kadrosu tamamen değişmiştir. Buradan ayrılan

* 1573-78 arasında Avusturya İmparatoru II. Maximilian'ın elçisi David Ungnad'la İstanbul'a gelen bir gezgindir.

¹⁸ Metin And, **16. yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam**, Birinci basım Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, 115 s.

¹⁹ B. Mahir, **a.g.e.**, 19 s.; Semavi Eyice, "Arslanhane ve Çevresinin Arkeolojisi", **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı 11-12**, İstanbul, 1964, 23-33 s.; G. Necipoğlu, **a.g.e.**, 1991, 252 s.

²⁰ Filiz Çağman, "Saray Nakışhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya, Ünsal Yücel Anısına sempozyum Bildirileri**, İstanbul, 1989, 35 s.

²¹ Kırımtayf, **a.g.e.**, 54-55 s.

²² Zeren Tanındı, "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü", **Osmanlı**, Kültür ve Sanat Yeni Türkiye Yayınları, Cilt:11, Ankara 1999, Semih Ofset, 160 s.

²³ Filiz Çağman, "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehli Hiref Teşkilatı", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst 1988., 74 s.

sanatçıların akıbeti bilinmemektedir. Ancak sanatçılar eserler vermeye devam etmişlerdir.²⁴ Sultan I. Selim döneminde (s. 1512-1520) doğudan getirilen sanatçıların Osmanlı nakkaşhanesinin belirli bir düzeye ulaşmasında önemli rolleri olmuştur.²⁵ Bu yüzyılda Nakkaş Osman ve Matrakçı Nasuh'un resimlediği kitaplar, müzehhiplerin, mücellitlerin ve diğer sanatçıların yaptığı işler ile nakkaşhane yoğun bir faaliyet göstermiştir. Hatta Sultan III. Murad (s. 1574-1595) döneminde hazinedar başının emrindeki sanatçıların 2000 civarında olduğu bilinmektedir. 16. yy sonlarına doğru 1596 yılı belgelerine göre , 1502 sanatçıya maaş ödenmesi²⁶ nakkaşhanenin ne kadar önem kazandığını açıklamaktadır.

Nakkaşhanenin sanat üretiminde bazı saraylı ağaların Saray'ın sanat işlerini düzenlemede, kimi zaman da vezir-i azamların, diğer devlet adamlarının, bürokrat şairlerin, sultanla olan ilişkilerini yönlendirmede ve politik işlerde etkin oldukları görülmektedir. Sarayın yönetimini şekillendiren önemli bir görevi olan Darüssaade ağaları bazı durumlarda Saray için hazırlanan sanat ürünlerine, özellikle resimli kitaplardaki minyatürlere, müdahalesi sözkonusudur.²⁷ Bunun bir sonucu olarak Gül İrepoğluna göre;

*"Levni'nin ehl-i hirefe kayıtlı nakkaşlar arasında adının bulunmayışı, kendisinin etkin olduğu dönemde başka bir nakkaştan da başnakkaş olarak söz edilmemesi, onun bir saray nakkaşından öte, daha yüksek bir mevkide bulunmuş ya da tümüyle bağımsız ve konusunda en çok sözü geçen sanatçı olması gerektiğine işaret eder."*²⁸

16. yy sonlarından başlayarak imparatorluğun ekonomik gücünün azalması Saray teşkilatında, Sarayın her türlü sanat işlerini gören ehl-i hiref mensuplarını da etkilemiş ve buna bağlı olarak resimli el yazma eser üretimi de zenginliğini ve görkemini kaybetmiştir.²⁹ Sanayileşme ve Batılılaşmanın ön plana geçtiği 19. yüzyıla kadar Sarayın iç teşkilatı üretimini sürdürmüş, dış piyasa ve atölyelerle bağlantısını devam ettirmiştir. Ama bu noktadan itibaren yeni dönemin getirdiği gelişmelere cevap veremeyen ehl-i hiref teşkilatı giderek işlevini yitirmiştir. Ayrıca 17. yüzyılda

²⁴ Süheyl Ünver, **Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları**, İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1958, 5 s.

²⁵ Tanındı, **a.g.e.**, 1999, 161 s.

²⁶ Çağman, **a.g.e.**, 1983, 98 s.

²⁷ Detaylı bilgi için bkz. Zeren Tanındı, "Topkapı Sarayının Ağaları ve Kitaplar", **Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl:3, Sayı:3, 2002, 41-52 s.

²⁸ Gül İrepoğlu, "Kitaptan Tuvale 1700-1800", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, 380 s.

²⁹ Zeren Tanındı, "Türk Minyatür Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, 418 s.

başlayan ekonomik zorluklar hammadde alımını kısıtlamıştır³⁰.

Batılı sanatçılar 18. yüzyıldan itibaren oryantalizm akımıyla beraber yeni açılımlar ve yeni hammadde ihtiyacından dolayı Osmanlı ülkesine ilgi duymaya başlamışlardır. Hızla değişen dengeler sonucunda Osmanlı, Batılı sanatçılar ve azınlıklar yoluyla Batı resim anlayışına kapılarını açmıştır. 18. yy'ın ikinci yarısından itibaren Osmanlı Sarayı'nın Batılı resim anlayışına kapılarını açmasıyla beraber bu kurumun yavaş yavaş ortadan kalktığı ve kitap resminin bir dönem çarşı ressamı³¹ olarak adlandırılan halk ressamı tarafından sürdürüldüğü bilinmektedir. Bunların arasında 18. yüzyılda Batı anlayışını getiren azınlık ressamlardan Kapıdağlı Konstantin de bulunmaktadır.³²

19. yüzyılda II. Mahmud (s. 1808-1839)'un ordu, eğitim, yönetim ve kıyafet alanında yaptığı reformlar Batılılaşma alanındaki ilk girişimlerdir. II. Mahmud (s. 1808-1839) resim eğitimi için Rupen Manas'ı özel olarak Paris'e göndermiş ve ona yağlıboya portresini yaptırmıştır. Abdülmecit döneminde Saray'ın resim sanatına gösterdiği ilgi artmıştır. Bu dönemde bir çok Avrupalı ressam Saray'a resim vermiş, bir çok avrupalı ressam gelmiş ve bu yıllarda Saray'da bir resim sergisi açılmıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Saray'ı Dolmabahçe'ye taşınmış ve Abdülaziz (s. 1861-1876) dönemine kadar Batılı ve azınlık ressamıdan resim satın alınarak sürdürülen resim programı Abdülaziz (s. 1861-1876) dönemiyle birlikte Sarayda çalışan ressamı yoluyla devam etmiştir. Bu dönemlerde Saray 'da da çalışmış olan Guillemet³³'in sultanın desteği ile ilk özel akademiı kurma girişiminde bulunması, Osmanlı Sarayı'nda yeni bir kurum olan Batılı anlamda bir Saray ressamığının temelini atmıştır. II Abdülhamit (s. 1876-1909) döneminde bu gelişmeler devam etmiş ve aynı yıllarda Sanayi-i Nefise Mektebi * açılmıştır.³⁴

³⁰ Kırımtayf, **a.g.e.**, 61 s.

³¹ Çarşı ressamı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. "17. yüzyıl Türk Çarşı Ressamı ve Resimlerinin Belgesel Önemi", **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl: 2, Sayı:8, Aralık 1990, Ankara, 5-12 s.; M, And; "17. yüzyıl Türk Çarşı Ressamı", **Tarih ve Toplum**, 40-45 s.

³² Aykut Gürçağlar, **a.g.e.**, 1996, 19-20 s.

³³ Saray dışında çalışan azınlık ressamı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Seza Sinanlar- Günkut Akın, Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916, **İtüdergisi/b Sosyal Bilimler**, Cilt:5, Sayı: 1, Aralık 2008; Semavi Eyice, "19. Yüzyılda İstanbul'da Batılı Mimarlar, Ressamı, Edebiyatçılar", 19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, **Habitat II.'ye Hazırlık Sempozyumu**, (14-15 Mart 1996) Bildiriler, İstanbul, 1996, 30-31.S.

* Detaylı bilgi için bkz. Mustafa, Cezar, **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Birinci basım, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1971,

³⁴ S. Germaner.- Z. İnankur, **Oryantalizm ve Türkiye**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları., No:4, İstanbul, 1989, 81-84 s.

II. Abdülhamit'in Sanayi-i Nefise mektebinin açılışına verdiği destekle beraber Sarayın sahip olması gereken Saray ressamlığı kurumunu beraberinde getirmiştir. Yaklaşık bir yüzyıldır ortadan kalkan Saray nakkaşhanesinin oluşturduğu boşluk azınlık ve Batılı sanatçılardan alınan tablolarla doldurulamaya çalışılmıştır.³⁵ Yüzyılın sonlarında Sultan Fausto Zonaro'yu Saray ressamlığına almıştır. Ayrıca Sultan sanatçıya Dolmabahçe Sarayı'ndaki Akaret-i Seniyye binalarından birini vermiştir. Üç katlı bu binanın üst katı padişah tarafından sağlanan parasal yardımıyla tam donanımlı bir atölye haline getirilmiş, diğer katlar sürekli sergi mekanı ve konut olarak sanatçı ve ailesinin kullanımına ayrılmıştır.³⁶

Minyatürler:

El yazması kitaplardaki resimler nakış, tasvir, resim (veya tarh) kelimeleriyle açıklanır. Minyatürler el yazma kitaplardaki metinde anlatılan öykü, olay ya da bilgiyi resim diline aktarırlar.³⁷ Minyatürlerin temel niteliklerinden biri, içerik ya da konu açısından metne bağlı olmalarıdır. Metinde anlatılan öykü, olay ya da bilgi resim diline aktarılmaktadır³⁸.

Osmanlı Dönemi minyatür örneklerinden günümüze de kalabilmiş en erken eserler II. Mehmed (s. 1444-1481) dönemi ile başlar. Fatih'in Topkapı Sarayı'nı inşa ettirmesi ile beraber bu eserlerin üretildiği bir atölye kurulmuş ve eserler üretilmeye başlanmıştır. Minyatür üretimi 16. yüzyılda Kanuni Sultan Süleyman dönemi (s. 1520-1566) ile beraber yoğunlaşmış ve III. Murat (s. 1574-1595) döneminde en parlak dönemini geçirmiştir. 16. yüzyılın sonlarından itibaren devletin ekonomik ve sosyal durumuna bağlı olarak üretim azalmış ve 18. ve 19. yüzyıllara gelince Saray üretimi yerini Saray dışındaki atölyelere ve sanatçılara bırakmıştır³⁹.

III. Murad (s. 1574-1595) ve III. Mehmed (s. 1595-1603) dönemi ile beraber doruğa çıkan minyatür ve el yazması üretimi, İmparatorluğun ekonomik gidişatına paralel olarak 17. yüzyılda zenginliğini ve parlaklığını yitirmeye başlamıştır. 17.

³⁵ Gürçağlar, **a.g.e.**, 1996, 21s.

³⁶ **y.a.g.e.**, 21-22 s.

³⁷ Serpil Bağcı- Filiz Çağman- Günsel Renda,- Zeren Tanındı; **Osmanlı Resim Sanatı**, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, 14 s.

³⁸ Serpil Bağcı,"Kitap Resimciliğinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler", **Anadolu Sanat Dergisi**, S-3, Nisan 1995, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 35 s.

³⁹ Detaylı bilgi için bkz. Serpil Bağcı- Filiz Çağman- Günsel Renda,- Zeren Tanındı; **Osmanlı Resim Sanatı**, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006.

yüzyıl başlarında I. Ahmed (s. 1603-1617) döneminde vezirlik yapan ve kitap sanatı üzerine çalışan Kalender Paşa, sultan için normal boylardan daha büyük boyutta Falname türü yazma eser hazırlatmıştır. Bu yazmadaki minyatürler hem değişik üsluptadır, hem de ele aldığı konular bakımından farklıdır. Kalender Paşa, I. Ahmed (s. 1603-1617) döneminde bir albüm daha hazırlatmıştır. Bu dönemde hazırlandığı için I. Ahmed albümü denmiştir. Bu albüm minyatür konularında büyük bir çığır açmıştır. Albümde ilk kez başka konulardaki minyatürler dışında tek figürlü, kadınları, sıradan insanları ve günlük yaşam sahnelerini gösteren minyatürler de bulunmaktadır.⁴⁰ Çağdaşı kaynaklarda bir vassal* olduğu belirtilen Kalender'in Falname eseri, fal metinleriyle farklı resimlerin birer çift olarak tamamlanması bakımından başından başlayıp sonuna kadar devam eden bir kitabın içeriğinden farklıdır.⁴¹

17. yüzyılda yabancılar, yapabiliyorsa kendileri resim yapıyor, ellerinden gelmiyorsa, ilgilendikleri konularda bu resimleri çarşı ressamlarına* ısmarlıyorlardı. Bunları bir albüm içinde toplayıp altlarına kendi dillerinde açıklamalar yazıyorlardı. Bu yüzyılda Osmanlı topraklarına bir çok Avrupalı gezgin gelmekteydi. Bunlar gezip gördükleri yerlerden belge niteliğinde halk ressamlarının murakka üzerine yaptığı resimleri ülkelerine götürüyorlardı. Çarşı ressamlarının yaptığı bu resimlerde Saray minyatürlerinin aksine günlük yaşamdan sahneler konu ediliyor, fakat bu resimlerde yine minyatür üslubu kullanılıyordu. Metin And Saray ressamları ile çarşı ressamları arasındaki farkı kısaca şöyle anlatır:

"Saray ressamları artırmalı, çarşı ressamları eksiltmeli bir yöntem kullanır. Yani Saray ressamı temel şemaya renk, ayrıntı, süs bakımından çok şey eklemektedir. Daha çok renk ve yıldız kullanmakta, giyim kuşamda, mimari süslemelerde ayrıntılara girmekte, buna karşılık çarşı ressamları temel şemada gereksiz herşeyi atmakta, renkleri azaltmakta, ekonomik davranışıyla daha çok karikatüre yaklaşmaktadır."⁴²

Kimin tarafından yapıldıklarına dair bir bilgi taşımayan bu albümlerden bir kısmının Ermeni resamlara da ait olabileceği tahmin edilmektedir. Çünkü eserlerine pazar arayışı içinde olan ve yalnızca kiliselere resim yaparak geçimlerini sağlamada

⁴⁰ Metin And, **Osmanlı Tasvir Sanatları-1**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, 86 s.

* Vassal; el yazması kitap sayfalarını onarıp yaprakları birbirine yeniden bağlayan kişidir.

⁴¹ Serpil Bağcı- Filiz Çağman- Günsel Renda,- Zeren Tanındı, **a.g.e.**, 228 s.

* Çarşı ressamı deyimini adından da anlaşılacağı gibi, çarşıda dükkanları olan, müşterilerin ısmarladığı konularda resimler yapan profesyonel halk ressamlarıdır. (And, **a.g.e.**, 1990.; And, **a.g.e.**, Tarih ve Toplum)

⁴² Çarşı ressamları için bkz And, **a.g.e.**, 1990.; And, **a.g.e.**, Tarih ve Toplum

güçlük çeken sanatçıların bu fırsatı değerlendirmedikleri düşünülemez. Aralarında gizli gizli resim yapan emekli yeniçeriler, yetenekli Rumlar ve Osmanlı tebasındaki* diğer azınlıklardan sanatçıların da bulunduğu bu grubun oldukça kalabalık olduğu düşünülmektedir⁴³.

Ayrıca bu yüzyılda Osmanlı Sarayı'na çok sayıda Avrupa kökenli kitap, harita ve gravür gelmiştir. Bunlar; çeşitli albümlerin içine yerleştirilmiş olan Hollanda ve Fransa kökenli gravürler, manzaralar, kır sahneleri, ya da mitolojik ve dini konulu resimlerdir. Bu yüzyıldan önce Osmanlı'da Avrupalılar tarafından yapılan kıyafet albümleri, 17. yüzyıldan itibaren İstanbul'da yapılmaya başlanmıştır. Bu albümlerdeki resimler doğu geleneği ile Batı beğenisinin ortak ürünleridir. Yerli ustalar Osmanlı minyatürünü batılıların oluşturduğu kıyafet albümlerine uyarlamıştır. 17. yüzyılın ikinci yarısında gösterim amacıyla büyük boyutlu ve ayrı bir türü oluşturan resimler yapılmıştır. Saray'daki albümlerde yer alan resimlerin kahvehanelerde ve yeniçeri ocaklarında yapılan resimlere eşlik ettiği de düşünülmektedir.⁴⁴ 17. yüzyılın sonlarına doğru Musavvir Hüseyin Osmanlı resim sanatında önemli rol oynamıştır. Daha çok portre ressamıdır ve silsilenameler hazırlamıştır. Ayrıntılara önem verdiği (özellikle giysilerdeki ayrıntıya) dikkati çekmektedir. Silsilenamelerde madalyon içindeki portrelerin arkalarına yerleştirdiği doğa kesitlerinde derinlik etkisi yakalamış ve gölgelemeler kullanmıştır.⁴⁵ Musavvir Hüseyin ile birlikte Osmanlı portreciliğine ilk kez bireysel ve kişisel özellikleri yansıtan gerçekçilik gelmiştir.⁴⁶ Hazırladığı bir albümdeki resimlerinde giysilerdeki özen ve yüzlerdeki doğal ifade konuyu gözleme dayalı bir günlük yaşam sahnesi gibi ele aldığını göstermektedir. Mekan düzeni, renk uyumu, fırça tekniğindeki yumuşaklık ve gölgelemeler Avrupa resmine aşina olduğunu hissettirmektedir.⁴⁷

18. yüzyılın başlarında farklı üslubu ile Levni damgasını vurmuştur. Hazırlanan silsilename türü eserlerde kullanılan madalyon içerisine yapılmış padişah portreleri yerine, metne bağlı olmayan ve tek bir sayfayı kaplayan portreler

* Teba: (tebaa) Bir devletin hükmü altında bulunan kimseler.

⁴³ Garo Kürkman; **Osmanlı İmparatorluğunda Ermeni Ressamlar**., Mathusalem Yayınları, İstanbul 2008, 22 s.

⁴⁴ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, **a.g.e.**, 232-237 s.

⁴⁵ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, **a.g.e.**, 239 s.

⁴⁶ Hans Georg Majer,"Yeni Yaklaşımlar", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, 341 s.

⁴⁷ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, **a.g.e.**, 240 s.

kullanmıştır.⁴⁸ Levni ilk kez metne bağılı olmayan bir portre dizisi hazırlayarak padişahları yalnızca görsel olarak betimlemekle yetinmiş ve minyatür anlayışından farklı olarak portre şemalarındaki kumaş desenlerini, resmin arkasındaki fonu farklı kullanmıştır. Portreleri daha yakın plandan resmederek padişah ile kul arasındaki aşılmaz mesafeyi azaltmıştır. Resimlerde daha pastel tonları kullanmış ve hacim hissi yaratmıştır. Sanatçı, canlı bakışlarla modellerine kişisel bir ifade vermeye, her birinin karakteristiğini yakalamaya çalışmış ve bu anlayış gerçekçi portre özelliğinin artmasını sağlamıştır. Levni döneminde onun yapıtlarına yansıyan etmenlerden bir tanesi de, o dönemde İstanbul'da yaşamış olan Avrupalı ressamlardır. Bunlardan en önemlisi Jean-Bapiste Vanmour 'dur. Özellikle hazırladığı kıyafet albümlerindeki portreleri ile dönemini etkilemiştir⁴⁹.

⁴⁸ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, **a.g.e.**, 262 s.

⁴⁹ Detaylı bilgi için bkz. Gül İrepoğlu - Günsel Renda- Duncan Bull- Eveline Sint Nicolaas, Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour, Koçbank Yayınları, İstanbul, 2003.



*Resim 1: Haliçte Gösteri, Surname-i Vehbi (Kaynak: Bağcı- Çağman- Renda,-
Tanındı, a.g.e. s.267.)*



Resim 2: Gece Gösterisi, Surname-i Vehbi ((Kaynak: Bağcı- Çağman-Renda,- Tanındı, a.g.e. s.269.)



Resim 3: Rumeli ve Anadolu Hisarları, Nevizade Atai, Hamse ((Kaynak: Bağcı-Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e. s.271.)

Levni'nin gösterim amaçlı yaptığı kadın ve erkek figürlerinden oluşan portreleri bulunmaktadır. Bu figürler dönemin modasını yansıtmaktadır. Levni'nin en önemli eseri, III. Ahmed'in şehzadelerinin 20 gün süren sünnet düğününü anlatan Surname-i Vehbi adlı eseridir. Albümdeki resimler tamamen Levni'nin kompozisyon düzeni ile yapılmıştır. Kullanılan figür grupları birbirine paralel ya da karşılıklı sıralar şeklinde değil, yukarıdan aşağıya doğru kıvrılarak ilerleyen diziler biçiminde mekana yerleştirilerek derinlik duygusu uyandırmaktadır (**Resim 1**). Levni, derinlik hissi uyandırmak için bir çok resminde doğa kesitlerini kullanmıştır. Dallarında açık

ve koyu yeşil tonlarının kaynaştığı ağaçlar, klasik Osmanlı minyatürlerinde görülen ve ince çizgilerle çizilmiş, en ufak damarlarına kadar belirtilmiş yapraklarla dolu ağaçlardan farklıdır. Işık- gölge ve renk değerleri gibi minyatür anlayışına yabancı teknik denemelere girişmiştir.⁵⁰

Surname-i Vehbi yazmasının Levni'nin çevresinden başka bir nakkaşın hazırladığı düşünülen ikinci bir kopyasının da Levni'ninki kadar başarılı olduğu görülmektedir. Özellikle nakkaşın mekan bezemelerinde giriştiği optik perspektif denemeleri başarılı denemelerdir (**Resim 2**). Erken tarihli Hamse-i Atai (1721) yazmasının resimleri de başka bir nakkaş tarafından yapılmış olsa da dönemin yeniliklerine ayak uydurmuştur. Bu yazmada bir boğaziçi manzarası dikkati çeker. Anadolu Hisarı'ndaki ufak cami, önündeki sıra sıra toprak, biraz ilerideki namazgah, nakkaşın yörenin gerçek görüntüsünü vermeye çalıştığını gösterir. Aslında yukarıdan bakılarak çizilmiş kuşbakışı manzara resmi gibidir (**Resim 3**)⁵¹.

18. yüzyılın başlarında Ali Üsküdari tezhip ve çiçek ressamlığında yenilikler



Resim 4: Kağıthane'de kır eğlencesi, Hubanname ve Zenanname (Bağcı-Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e. s.277.)

getirmiştir. Desenleri klasikten farklı olarak daha serbest hazırlamış ve özellikle yaptığı çiçeklerde ışık-gölgeyi çokça kullanmıştır.⁵² Dönemin nakkaşı Abdullah Buhari'nin tek figür çalışmaları, Levni'ninkinden farklı olarak belirli bir modele

⁵⁰ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e., 264-266 s.

⁵¹ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e., 271 s.

⁵² Ali Üsküdari ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Gülnur Duran, **Ali Üsküdari Tezhip ve Rugani Üstadı, Çiçek Ressamı**, Birinci baskı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2008.

bakılarak yapıldığı kanısı uyandırmaktadır. Bu dönemde yapılan resimler daha da hacimlenmiş ve hareketli bir hale gelmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra minyatür daha çok kıyafet resimleri ve padişah portrelerine indirgenmiştir. Batının Osmanlı yaşantısına ve giysilerine gösterdiği merak; I. Abdülhamit (s. 1774-1789), III. Selim (s. 1789-1807) ve II. Mahmut (s. 1808-1839) gibi padişahların zamanında, Osmanlı Saray çevresinin Batılı herşeye karşı duyduğu ilgi, her tür kıyafet albümünün hazırlanmasına yol açmıştır. Bu dönemden sonra minyatür daha çok kıyafet resimleri ve padişah portrelerine kendini bırakmıştır.⁵³ Yüzyılın sonlarına doğru Hubanname ve Zenanname yazması hazırlanmış ve Fazıl'ın mesnevi tarzında yazdığı dünyanın çeşitli milletlerinden erkek ve kadın güzeller anlatılmaktadır. Albüm bir kıyafet albümü niteliğindedir ve içerisindeki portre düzenlemelerinin arkasında manzaralı düzenlemeler bulunmaktadır (**Resim 4**)⁵⁴. 18. yüzyılda portre ressamlığı Batılı anlamda yeni biçim ve tekniklere kavuşmuştur. Yenilikçi padişahlar portreciliğe ivme kazandırmış, yerli ve yabancı ustalara portrelerini sipariş etmişlerdir. Portreler yalnızca albümlerde veya elyazma kitaplarda değil padişah ailelerinin evlerine asılmak üzere de yapılmıştır. Bu dönemde İtalya'da resim eğitimi gören Rafael (öl. 1780) portreciliğe batılı anlamda yenilikler getirmiştir. Rafael'in yaptığı portrelerde arka plana yerleştirilmiş manzara silüetleri kullanılmıştır. Bu dönemde Rafael'in padişah portrelerinden başka padişah portresi türü yağlıboya soy ağaçları da bulunmaktadır.⁵⁵

18. ve 19. yüzyıllarda Avrupalı elçilerin seyahatnameleri için yerli sanatçılar tarafından hazırlanan kıyafet albümleri yapılmıştır.⁵⁶ Bu albümlerde her ülkenin özelliğini taşıyan kadın ve erkek figürleri, yerel özelliklerine göre bir zemine yerleştirilmiştir. Yumuşak fırça darbeleri ile ve pastel renklerle çizilmiş olan resimler minyatür tekniğinden uzaklaşmaktadır.⁵⁷ Bundan sonraki minyatürlerde Batılı ressamların kullandığı teknikler kullanılmış, özellikle portrelerde arka fona ufuk çizgisi veya manzara tasviri yapılmıştır.

⁵³ Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977, 43-45 s.

⁵⁴ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, **a.g.e.**, 275 s.

⁵⁵ Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, **a.g.e.**, 281-282 s.

⁵⁶ Bunlardan biri 18. yüzyılda dönemin şairlerinden Fazıl Enderuni'nin çeşitli ülkelerin erkek ve kadın güzellerini anlatan Hubanname ve Zenanname minyatürlenmiş kopyaları kıyafet albümü niteliğinde yapılmıştır. (bkz. Renda, **a.g.e.**, 1977, 46-52 s.)

⁵⁷ Renda, **a.g.e.**, 1977, 47 s.

III. Selim (s. 1789-1807) dönemi Osmanlı resim sanatı ve özellikle padişah portreciliği için bir dönüm noktası olmuştur. Resim sanatı yeni tekniklere kavuşmuş ve Avrupa tarzında portre yapımının temelleri atılmıştır. İlk defa III. Selim (s. 1789-1807) kendi portresini ilk defa Batılı üslup ve tekniklerle yaptırarak dağıttırıştır. Bu dönemde Kapıdağlı Konstantin III. Selim (s. 1789-1807)'i Avrupa üslubu ile portresini yapmıştır⁵⁸. Yaptığı diğer portre dizilerinde madalyonun içerisine yerleştirilen her bir portrenin altında Batı resim teknikleriyle yapılmış manzara resmi bulunmaktadır.⁵⁹

18. yüzyılın başlarında resimlenen Sefaretname-i İran⁶⁰ adlı eserdeki minyatürler suluboya tekniğinde yapılmış topografik ve aynı zamanda küçük manzara kompozisyonlarından oluşmaktadır. Resimler pastel tonda ve derinlik hissi uyandırmaktadır. 18. ve 19. yüzyılların farklı üslupta yapılmış ve aynı zamanda bu araştırmanın konusu bağlamında önem arzeden diğer bir yazma türü de Delail-i Hayrat'lardır. Bu yazmalar düzgün perspektifle yapılmış, derinlik hissi veren Mekke, Medine tasvirleri, doğa manzaraları ve şehir silüetlerinden oluşmaktadır⁶¹.

Görüldüğü üzere, 18. ve 19. yüzyıllarda yapılan minyatürlerde Batılı ressamlarca kullanılan teknikler yönünde bir gelişme izlenmektedir. Bu yöndeki gelişme Levni ile başlamıştır. Onda geleneksel öğelere bağlılığın yanında özellikle renklerde pastel tonların kullanımı ve padişah portreleri haricinde dönemin eğlence anlayışını anlatan portreleri ile konu ve teknik yönden değişim göstermiştir. Takip eden dönemlerde sanatçılar, geleneksel tekniklerden ziyade Batılı teknikleri kullanmışlardır. Yazma eserlerdeki minyatür tekniğinde yapılmış resimlerin arka planına ışık-gölge kullanılarak yapılmış şehir ve doğa manzaraları ile derinlik hissi yaratılmıştır. Malzeme olarak guvaş, suluboya ve tempera boyalar kullanılmaya başlanmıştır. Minyatür tekniğindeki iki boyutlu anlatımdan, üç boyutlu anlatıma doğru bir değişim gerçekleşmiştir.

⁵⁸ Günsel Renda, "Tasvir-i Hümayun 1800-1922", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, 442-444 s.

⁵⁹ Renda, **a.g.e.**, 1977, 65-66 s.

⁶⁰ Sefaretname: Osmanlı devletinin çeşitli ülkelere yolladığı elçilerin gittikleri ülkelerde gördüklerini ve yaptıklarını yazdığı eserlere denir. (Renda, **a.g.e.**, 1977, 70 s.; F. R. Unat, Osmanlı Sefirleri ve Sefaretnameleri, Ankara, 1968.)

⁶¹ Günsel Renda, **a.g.e.**, 1977, 71-74 s.

1.2. 18. ve 19. Yüzyıllarda Anadolu'daki Resim Faaliyetleri

18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu'daki resim faaliyetlerinin çoğunluğunda halkın rolünün büyük olduğu bilinmektedir. Nakkaşhane ile ilgili bölümde açıklandığı gibi Saray üslup birliği taraftarıydı ve kendi seçtiği üslubu nakkaşhane aracılığı ile somutlaştırıyordu. Fakat Saray'ın çatısı altındaki üslup, halkın içinde eriyip gitmiş veya kendi özgünlüğünde sentezlenip moda olarak ortaya çıkmıştır. Taşbaskı resimler, yazı-resimler, kahvehane resimleri veya halka ait diğer mekanları (evler ve camiler) süsleyen duvar resimleri halk sanatçılarının yaptıkları arasında sayılmaktadır. Anadolu'daki eserlerde Saray'ın üslubu en çok mimari mekanlardaki duvar resimlerinde görülmektedir. 17. yüzyılda Batılı seyyahların Osmanlı topraklarına sık sık gelmeye başlaması ve kültür ve sanat alanında ise Batılı etkilerin görülmesi ile ortaya çıkan çarşı ressamlarının⁶² yaptığı murakka resimleri de halk resmine dahil edilmektedir.

Halkın asıl değişmeyen yanı halk hikayelerinde belirlemektedir. Halk; Saray sanatı olan minyatürlerden, aydın ve modern kişilerin sanatı olan Avrupa usulü yağlıboya tablolardan ayrılmaktadır. Onun kendi dünyası içinde bir sanatı vardır ve bu sanat, eski hikayeler içinde yaşamaktadır.⁶³ Halk arasında tasvir ve suret deyimlerinin kazandığı farklı anlamlar, resim sorunu karşısında ilkel halk duyusunun derin özünü açıklamaktadır. Tasvir sorunu güzellik idealleri ve özlemlerinin bir çeşit kavramlaşmasıdır. Suret kavrayışı ise, dinsel sorunları karşımıza çıkarmaktadır. Ama halk arasında resme karşı büyük bir ilgi ve sevgi bulunmaktadır⁶⁴

Batı dünyası ile ilişkilerin arttığı 18. ve 19. yüzyıllarda da hala eski tılsım ve ve büyük inançlarını simgeleyen resimlere, efsaneleşmiş masal kahramanlarına ve bazı tarikat büyüklerinin resimlerine rağbet edilmekteydi. Bunlar belirli kompozisyon şemaları ile levha üzerine yapılmaktaydı. Bazı dükkanlarda ve tekkelerde yapılan anonim nitelikli resimlerin bazılarında Hacı Bektaş Veli, Kaygusuz Abdal gibi bazı önemli tarikat mensupları tasvir edilmiş ve camilerde genellikle kabe tasvirlerinden başka resimlere pek yer verilmemiştir. İnsan suretine

⁶² Çarşı ressamı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. And, **a.g.e.**, 1990.; And, **a.g.e.**, Tarih ve Toplum

⁶³ Malik Aksel, **Anadolu Halk Resimleri**, 2. basım, Ed: Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, 116 s.

⁶⁴ Sezer Tansuğ, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1993, 157 s.

ise hiç yer verilmemiştir. İnanç sisteminin bir sonucu olarak tekkelerde ve camilerde yapılan resimler önünde tapınılmak için yapılmamıştır. Başka bir deyişle, din büyüklerini tasvir eden resimler birer ikon* olmamıştır.⁶⁵

Anadolu resim faaliyetleri denince önce halkın özgün üretiminden söz etmek gerekir. Halk resmi Saray'da yapılan resimden farklı olarak daha serbest ve kuralsızdır. Tamamen yapan sanatçının özgün tekniklerine kalmıştır. Konu olarak ise yaygın geleneklere veya moda diye adlandırılan beğenilere bağlıdır. Malik Aksel'e göre halk resmi, dinsel örnekler ve dinsel olmayan örnekler olarak ikiye ayrılmaktadır. 19. yüzyılda yayılan yazı-resimler, dinsel temaları içeren levha resimleri ve dini yönden önemli kişileri içeren resimler dinsel örneklerdir.⁶⁶

Bu resimler genellikle taşbaskı* olarak uygulanmış ve Anadolu'da halk arasında yaygınlaşan hikaye kitaplarında görülmektedir. Bunların yanında kahvehanelere veya çeşitli mekanlara asılmak üzere yapılan taşbaskılar da bulunmaktadır. Taşbaskı resimlerde en çok işlenen konu kalıplaşmış aşk hikayeleridir. Hikayelerin çoğu belirli kalıplar içinde akarlar ve sonuçlanırlar. Bunlar Asuman ile Zeycan, Güllü Han ile Melikşah, Vamık ile Azra, Elif ile Mahmut, Seyfelmülük, Ferhat ile Şirin, Varka ile Gülşah, Kerem ile Aslı, Leyla ile Mecnun v.b. hikayelerdir. Malik Aksel'e göre (özellikle Ferhat ile Şirin'den bahsederken, **(resim 5)**:

"Bu taşbaskısı resimlerin çocukların duvarlara yapmış oldukları karalamaları ya da hiç resim yapmamış kimselerin resimlerini hatırlatıyor. Mesela buradaki resimde Ferhat'ın Şirin'i görüpte yanlışlıkla elinden düşürdüğü boya çanağı ve fırçası havada durmaktadır. Köşkün ise manzarası çocukların çamurdan yaptıkları oyuncak köşkler gibidir"⁶⁷

Aşk hikayelerinin dışında kahramanlık konulu hikayeler de bulunmaktadır.

Malik Aksel'in kitabında yer alan taşbaskı resim örneklerine bakılırsa çoğu düzgün örneklerdir. Bu resimler minyatürdeki iki boyutlu biçim anlayışını göstermekle beraber bir çoğunda ışık-gölge kullanılmıştır ve derinlik hissi uyandırmaktadır. Daha önce saray'daki minyatür üretiminden bahsederken örnekte

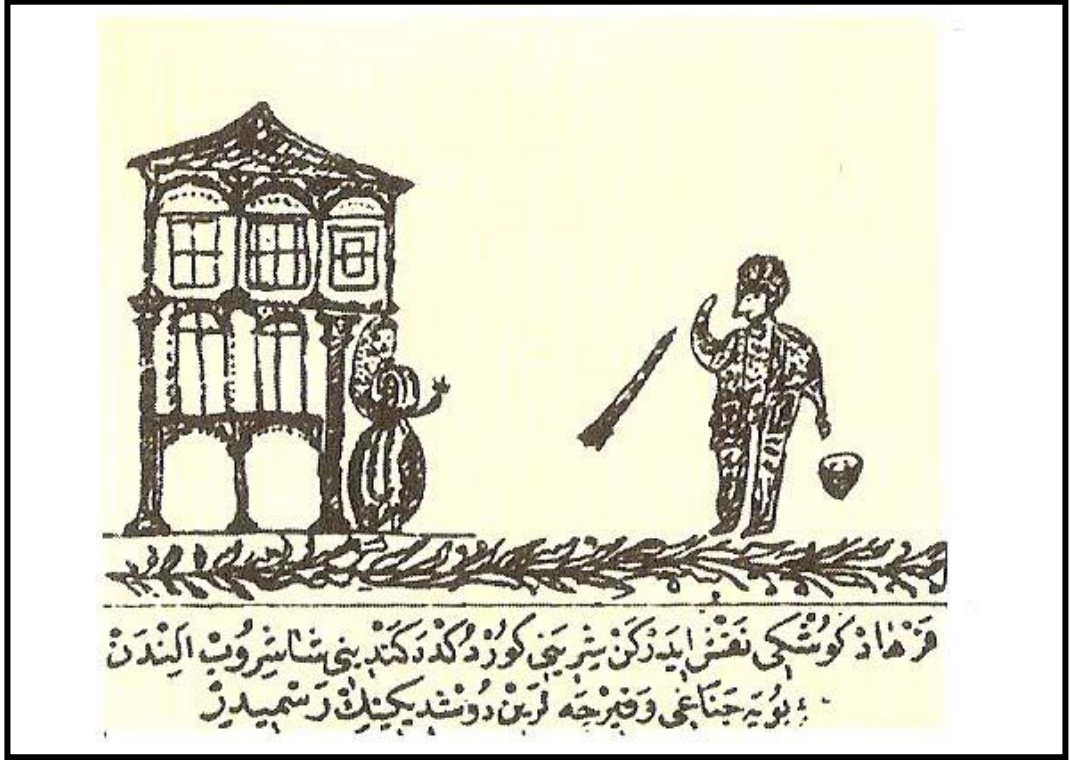
* İkon: Ortadoks kiliseleri ve evlerinde tahta üzerine, yumurtalı veya mumlu boyalarla yapılmış olan ve Hz. İsa, Meryem ya da azizleri betimleyen resimlere verilen addır

⁶⁵ Sezer Tansuğ, **Çağdaş Türk Sanatı**, Sekizinci basım, Remzi Kitapevi, İstanbul, 2008, 81 s.

⁶⁶ Detaylı bilgi için bkz. Malik Aksel, **a.g.e.**, 2010 ve Malik Aksel, **Türklerde Dini Resimler**, 2. basım, Ed: Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010a,

* Taşbaskı: Kireçtaşı bloklarını baskı levhası olarak kullanan bir basım tekniği. 19. yüzyılda ortaya çıkıp çok geniş ölçüde uygulanmıştır.

⁶⁷ Aksel, **a.g.e.**, 2010, 23-24 s.



Resim 5: Ferhat ile Şirin (Aksel, a.g.e., 2010, s.25)

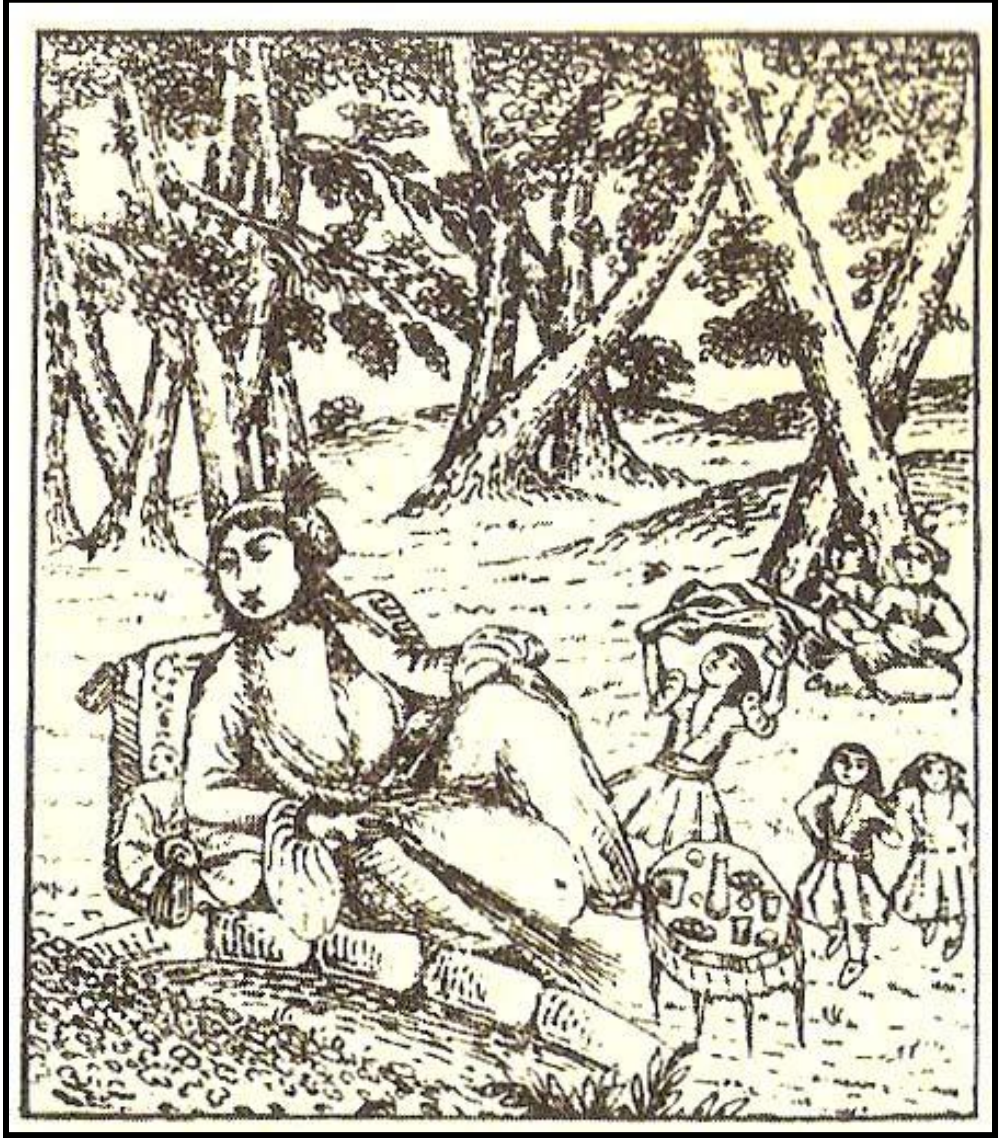
(Resim 7) görüldüğü gibi parmaklıklı duvarın ardından ağaçların yarım olarak görünmesi bir derinlik hissi vermektedir. Birçok örnekte bu resimler renklendirilmiş olarak da görülmektedir.

Gülruh Banu ile Hüsrev Şah adlı hikaye kitabındaki resimler, halk resmindeki kuralsızlığa nazaran oran-orantı kullanımı ve gerçeğe yakınlığı ile geleneksel kalıplardan daha uzaktır. Burada insanlar, ağaçlar ve binaların oranlarına dikkat edilmemekle beraber resimler doğadan etüdü edilmiş gibidir⁶⁸ (Resim 6).

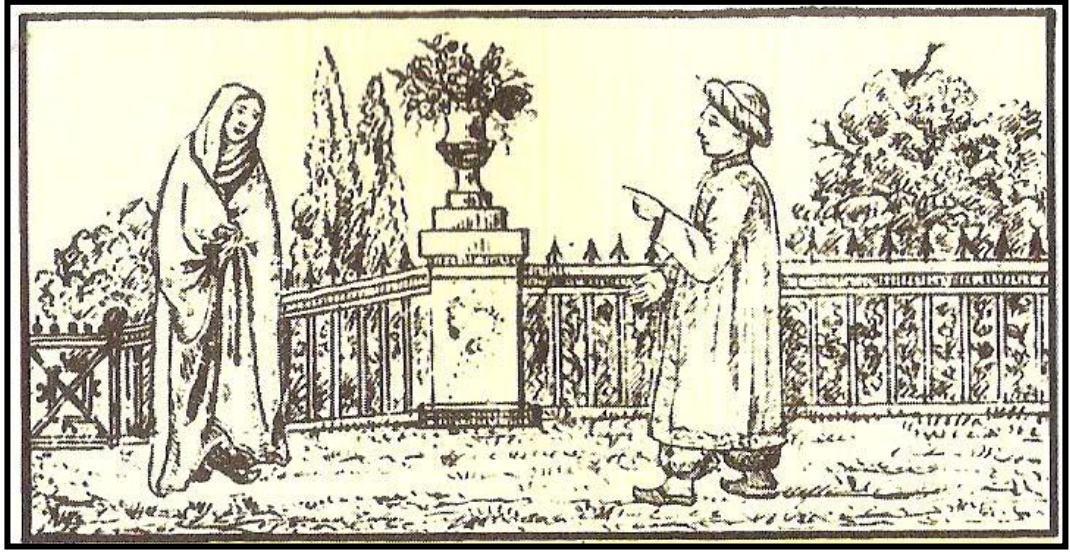
Halk arasında resmi yapılanlar genellikle seçkinler, aşıklık rütbesine erenler ve toplumdaki büyüklerdir. Halk, hikayelerde resim görmekten hoşlanmakta ve resimlerde doğa kendi manzaralarıyla değil, hikayelerin gelenekleşen manzaralarıyla ortaya çıkmaktadır. Çiçekler, bağlar, bahçeler, dereler, dağlar insan düşüncesine göre düzenlenmektedir.⁶⁹

⁶⁸ Aksel,a.g.e., 2010, 63 s.

⁶⁹ y.a.g.e., 34-41 s.



Resim 6: Hüsrev ile Gülrüh (Aksel, a.g.e., 2010, s.52)



Resim 7: Mahmut'un Elif ile görüştüğünün resmi (Aksel, a.g.e., 2010, s.6)

Halk hikayelerinde; el yazmalarından taş baskılara ve ondan sonra da hurufat* baskılara geçince metinlerde değişiklikler olduğu kadar zamanın ve devrin bazı olayları, hatta devrin elbiseleri bile bu değişikliklere dahil olmaktadır. Eski ahşap yapılardan sonra Tanzimat'la beraber giren Avrupalı yapılar bu hikaye resimlerinde tasvir edilmektedir. Bazen resimlerde renk kullanımına da rastlanmaktadır. Halk hikayelerinin üzerinde durulacak bir nokta da, ressamlarının ve hattatlarının meçhul oluşlarıdır. Halk ressamlarını Saray minyatür ressamlarından ayıran en önemli özelliklerden biri de sanatçıların belirsizliğidir.⁷⁰

Anadolu'da halk arasında büyük bir yaygınlığı olan yazı-resimler ayrı bir türü oluşturmaktadır. Türkler yazı-resimleri ve Arap harflerini öteden beri insan yüzü, kuş, gemi, aslan, deve, vb. motifler halinde kompoze ederek kullanmışlardır. Bunlar Anadolu İslam dinsel kavrayışının gerçekçi ve somut ürünleridir.⁷¹ Çeşitli hikayelerin konu olduğu resimli kitaplar dışında, diğer kitaplarda veya duvarlarda tablo olarak bulunan yazı resimlere (**Resim 8 ve Resim 9**), gelenekleşmiş konuları içeren gergef üzerine işlemler, hatta nazar eller bile yapılmıştır.⁷² Yazı-resimlerin, duvar resimlerinin veya taşbaskı resimlerin halk arasında yaygın olarak buldukları yerlerden biri de kahvehanelerdir. Resim anlayışının toplu olarak görüldüğü yer olan

* Hurufat: Basımda kullanılan her türlü harf, işaret, vs.

⁷⁰ Aksel, a.g.e., 2010, 47-58 s.

⁷¹ Tansuğ, a.g.e., 2008, 82 s.

⁷² Aksel, a.g.e., 2010, 64- 74 s.

kahvehanelerdeki resimler dini ve siyasi gelenekler ile uygunluk göstermektedir. Kahvelerde Mekke/Medine resimleri, yaldızlı, süslü ve hayali köprülerden geçen trenler yer almaktaydı. Padişah resimleri ve tuğraları da kahveleri süslemekteydi.⁷³

Bunların dışında halkın alışveriş yaptığı dükkanlardaki tabelalarda, duvar ilanlarında ve el ilanlarında resimler bulunmaktadır. Resim, hattatlık veya müzehhiplik gibi serbest bir sanat değildir. Bu yüzden Saray çevresi dışında kalan ressamlar özel yerlerde ve evlerinde çalışmaktadır. Yani Avrupa'da olduğu gibi sokaklar arasına sehpa koyup resim yapmak geleneğe aykırıdır.⁷⁴

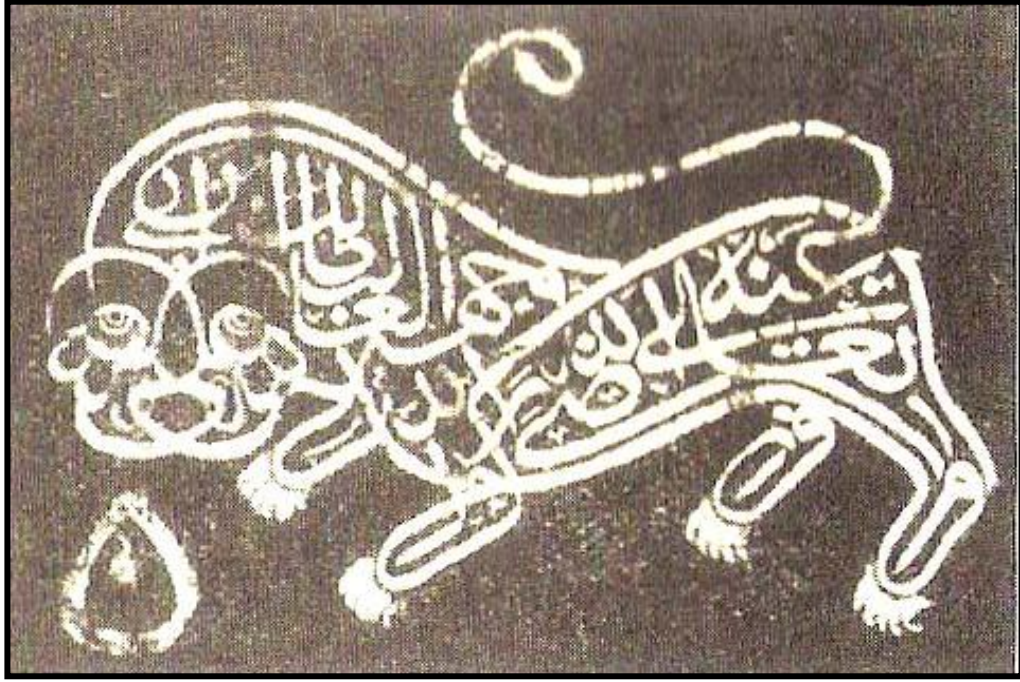
Yaldızlı kağıt yapıştırılarak ve gerekli yerleri düz bir boya tabakasıyla kaplanarak yapılan cam-altı resimlerini⁷⁵ dönemin halk resimlerine dahil etmek gerekir. Anadolu Halk hikayelerinde ilginç bir konu da Asya'dan Anadolu'ya kadar ulaşmış karagöz gölge oyunu geleneğidir. Anadolu'ya içerik değişikliği ile stilize edilmiş olan bu gelenek cinsel içerikli mizah karakteristiğini de oluşturmaktadır. Sezer Tansuğ'a göre 19. yüzyılda Türk mizahı pornoya (müstehecen) kadar varan bir aşırılığa kaçmış ve Batı zevklerine aşına olmayan çevreler tarafından tepkiyle karşılandığı için denetim altına alınmaya çalışılmıştır.⁷⁶

⁷³ y.a.g.e., 2010, 79-82 s.

⁷⁴ y.a.g.e., 2010, 114-119 s.

⁷⁵ Cam-altı resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Malik Aksel, "Cam Altı Resimleri", **Türkiyemiz**, S. 6, Şubat 1972, İstanbul, 33-36 s.

⁷⁶ Tansuğ, a.g.e., 2008, 83 s.



Resim 6: Allah'ın arslanı Ali, kesme resim (Aksel, a.g.e., 2010, s72)



Resim 7: Ah minelaşk yazı resmi (Aksel, a.g.e., 2010, s.67)

1.3. Anadolu'daki Duvar Ressamları

Saray ve halk iki ayrı niteliği olan birlik olarak düşünülürse, burada modanın merkezi her zaman Saray olmuştur. Anadolu'daki duvar resimlerinde genelde bir İstanbul manzarası veya İstanbul'dan bir mimari yapının çizimleri bulunmaktadır. Bir üslup birliğinden bahsedilen Saray'da 18. yüzyılda Batılılaşmanın etkileri belirgin olarak görülmektedir. Bu yüzden sanatçılardan bahsederken öncelikle Saray ve çevresinden bahsetmek gerekir.

Anadolu'nun fethinden bugüne kadar Türk toplumunda her zaman yabancı veya azınlık sanatçılar bulunmuş ve onlara camiden Saraya, evden okula her türlü iş ısmarlanmıştır. Batılı etkilerin başladığı zamanlarda da yeni bir yön kazanan sanat, gelişmesini sürdürmüştür ve sanatçılar da buna uymuştur. Türk, azınlık veya yabancı, ne olursa olsun sanatçılar hep bir moda ve akımlar doğrultusunda iş görmüşlerdir.⁷⁷

18. yüzyılın başlarında, minyatürün etkin olduğu dönemlerde Batılılaşmanın ilk etkileri Saray nakkaşhanesi sanatçısı olan Levni ve Buhari'nin yaptığı eserlerde görülmektedir. Ayrıca minyatürde Batılılaşma döneminin ilk örneklerini yapan sanatçılar arasında ressam Mehmet ve kaat-ı ustası Derviş Hasan Eyyubi de bulunmaktadır. 18. yüzyılın ikinci yarısında Saray'da Batılı sanatçıların da çalıştığı bilinmektedir. Barseg, Refail, Menasi ve Kapıdağlı Konstantin gibi sanatçıların bazılarının eserleri bugüne de kalmıştır⁷⁸. Bu sanatçıların kalan eserlerinin arasında genelde padişahların portreleri bulunmaktadır. Kozmopolit bir özelliği olan Saray'da üslup birliğinden söz edilebilmektedir. Yine 18. yüzyılın ikinci yarısında Batılı sanatçıların dışında Batılı anlamda resim yapan hattat ve ressam olan Mustafa Rakım Efendi ve Bozoklu Osman Şakir Efendi'nin denemeleri bulunmaktadır. Saray çevresinde de azınlık ve Türk sanatçıların atölyelerinin bulunduğu bilinmektedir. Günsel Renda'nın araştırmasına göre; Abbe Toderini'nin Ermeni ressam Manas'ın atölyesinde bir Türk ressam tarafından yapılmış manzara tablolarını gördüğünü ve Türk ressamlarının insan resmi yapmasını bilmediklerini fakat manzara resmi yaptıklarını anlatmaktadır.⁷⁹ Bu anlamda Türk ressamların Batılı ressamlardan

⁷⁷ Arık, **a.g.e.**, 1976, 141 s.

⁷⁸ Saray dışında çalışan azınlık ressam ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Seza Sinanlar- Günkut Akın, Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916, **İtüdergisi/b Sosyal Bilimler**, Cilt:5, Sayı: 1, Aralık 2008.

⁷⁹ Renda, **a.g.e.**, 1977, 186-189 s.

öğrendikleri üslup ve teknikleri uyguladıkları düşünülmektedir.

İstanbul'daki yapılarda bulunan resimlerle ilgili farklı olarak Sezer Tansuğ'a göre: 18. ve 19. yüzyıllarda özellikle İstanbul'da yapı faaliyetlerini yabancı ya da azınlık mimarlar yürütmüş, tarihsel yapıların onarımı için yabancılara başvurulmuştur. Bu sebeple resimleri yapan sanatçıların gayri müslim, azınlık ya da levanten oldukları tahmin edilmektedir.⁸⁰

Yapılan resimlerin özelliklerini sanatçıların bireysel şartları belirlemektedir. Yerli ve yabancı her sanatçı genel modayı takip etmiştir, fakat bunu Anadolu'da birer atölye oluşturup çevrelerinin etkileriyle yapmadıkları düşünülmektedir. Bunların varlığına ilişkin bir belirtiyeye rastlanmadığından Anadolu resminde atölye veya okul sorununun olmadığı düşünülmektedir⁸¹.

Topkapı Sarayı'ndaki duvar resmi örnekleri her ne kadar Batılı sanatçılar tarafından yapılmış gibi görünse de, yapılan araştırmalarda duvar resimlerinde Batılı sanatçıların çalıştığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır. İstanbul'daki duvar resimlerinde azınlık ustaların da çalışmış olabileceği muhtemeldir, fakat bunlar da Osmanlı sanatçılarıydı. 18. yüzyılda başlayan Osmanlı Sarayı'ndaki Batı etkileri Saray çevresinde de devam etmiş ve yukarıda da bahsedildiği gibi Türk ressamlarınca sürdürülmüş olabileceği düşünülmektedir.⁸² Batı Anadolu'da eserlerini üretmiş sanatçılar için İnci Kuyulu Ersoy; belli yapıların kendi içlerinde belirli bir kronolojik gelişme izlediklerini ve bu bölgede 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren belirli bir sanatçı grubunun ortak bir dili kullanmış olabileceğini, aynı atölyeye bağlı bir grup sanatçı gezginci ustalar olarak, bu çevrede yapıdan yapıya da dolaşmış olabileceğini söylemektedir.⁸³

Batılılaşma döneminde minyatür yapanların dışındaki ressam, asker ressam ve halk ressamı olarak iki gruba ayrılmaktadır. Bunlardan asker ressam, III. Selim (s. 1789-1807) döneminde Batılı anlamda sanat eğitiminde ve askeri alanda yapılan yeniliklerle beraber 1795'te Mühendishane-i Berri Hümayun açılmıştır. Burada ilk defa uygulamaya geçen resim dersleri ile öğrencilerin bu alandaki gelişmeleri sağlanmıştır. Daha sonra Mühendishane-i Bahri Hümayun ve

⁸⁰ Tansuğ, **a.g.e.**, 2008, 42 s.

⁸¹ Arık, **a.g.e.**, 1976, 142 s.

⁸² Renda, **a.g.e.**, 1977, 189-192 s.

⁸³ İnci Kuyulu, **Batı Anadolu Mimarisinde Resimli Bezemeler**, E.Ü. Araştırma Fon Saymanlığı, Proje No: 1990/001, İzmir, 1997, 29 s.

Mekteb-i Harbiye gibi askeri okullardaki resim eğitimi dersleri ile birlikte asker ressamı kuşağı ortaya çıkmıştır. Fakat bu grup sanatçılar Batılı tekniklerde aldıkları eğitimle tuval ressamlığının öncüleri olmuşlardır⁸⁴.

Anadolu'daki duvar resmi örneklerini yapanlar, halk sanatçıları grubuna girmektedir. Günsel Renda'ya göre; duvar resmi geleneği İstanbul'dan yayılmaya başladığında sanatçılar Saraydan getirilmiş; Anadolu'ya yayılmaya başladığında ise, usta çırak ilişkisi ile yerel ustalara taşınmıştır. Önceleri duvar nakkaşlığı yapan ustalar yeni süsleme programına uymaya çalışmışlardır. Bu yeni süsleme programı yereldeki farklı sanatçılar tarafından farklı üsluplarda uygulanmaktaydı. İstanbul'da, Pera'da yabancı ressamın çalıştığı yerler olduğu gibi, Anadolu'da Türk ve azınlık ressamın birlikte çalıştığı atölyelerden söz edilebileceği düşünülmektedir⁸⁵.

Başkentten gelen ustaların yanında çalışan çıraklar bu işi devam ettirmiş ve kendilerine göre bireşimlere girmişlerdir. Anadolu'da görülen başkente yakın ustalıkta yapılmış örneklerde ise, İstanbul'dan getirilmiş sanatçılar ile çalışılmış olabileceği ihtimali yüksektir. Anadolu'da ilk önce başkentten gelen sanatçıların başlattığı süsleme türü, o yörelerdeki halk sanatçıları da etkilemiş ve bu yeni resim türü usta çırak usulü ile devam etmiştir. Nasıl yüzyıllar boyunca minyatürde bir başkent, bir de taşra üslubu gelişmişse, duvar resminde de başkent ve taşra sanatçısı ayırımından söz edilebilmektedir⁸⁶.

Malik Aksel ve Rüçhan Arık'ın bahsettiğine göre; Anadolu'da yetişen duvar ressamlarından yalnızca Zileli Emin ve Ali Miralaygil bilinmektedir. Ayrıca duvara asmak amacıyla tablo olarak taşbaskı resimler yapan Mehmet Hulusi de bu gruba dahil edilmektedir⁸⁷.

Osmanlı'da diğer zanaat erbabından bir farkı olmayan ressamlarla yontu işlerini yapanlar, hala süregelen lonca dükkanlarında çalışmakta, fakat halk arasındaki saygınlıkları azaldığı gibi, Saray çevresine de kabul edilmemektedirler. Çünkü artık resim ve heykel Batılı yöntemlere uygun olarak yapılmaktaydı. Buna rağmen 19. yüzyılda Mehmet Hulusi ve Emin Baba gibi müslüman ressamı sevilip

⁸⁴ Asker ressamı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Birinci basım, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1971

⁸⁵ Renda, **a.g.e.**, 1977, 192 s.

⁸⁶ **y.a.g.e.**, 136-137 s.

⁸⁷ Detaylı bilgi için bkz Aksel, **a.g.e.**, 2010.; Arık, **a.g.e.**, 1976.

sayılmışlardır.⁸⁸

Bunların dışında arabaları ve bazı dükkanları resimlerle süsleyen İnegöl'de Necip Varışlısoy Usta, Bursa'da Enver Usta, Amasya'da Mehmet Emin Kutsal, Balıkesir'de Ali Dinçler gibi sanatçıların da bahsedilen halk sanatçılarının devamı olarak gösterilmektedir.⁸⁹

Zileli Emin: Anadolu'daki duvar resmi örneklerinde imzası bulunan ve üslup özellikleri belirgin⁹⁰ birkaç sanatçıdan biridir. Hayatı hakkında pek bilgi olmamakla beraber Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanının kubbesindeki duvar resminin (**Resim 10** ve **Resim 11**) üzerinde sanatçıya ait 1875 tarihli ve Zileli Emin yazılı boya ile yapılmış bir kitabe bulunmaktadır. Yine aynı duvar resminde kitabe dışında resmin içinde, galata kulesi olduğu düşünülen yapının dibindeki sarı bir alana "Arap Oğlu Emin" ibaresi yazılmıştır.⁹¹

İmzalı resimler dışında sanatçının üslubundan dolayı kendisinin yaptığı tahmin edilen resimler de vardır. Şadırvanında imzasının bulunduğu Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camii'nin harimindeki resimler de sanatçının üslubuna benzemekte ve bu resimlerde de 1875 tarihine rastlanmaktadır. Bu yüzden cami içindeki resimlerin de Zileli Emin tarafından yapıldığı⁹²; Merzifon'daki örneklerle aynı üslubun kullanıldığı Amasya Gümüşlü Camii ve Amasya Sultan II. Bayezit Camii şadırvanındaki resimlerin de Zileli Emin tarafından yapıldığı düşünülmektedir. Amasya ve Merzifon'da yaptığı eserlerden dolayı sanatçının bu bölgelerde yaşadığı ihtimali yüksektir. Sanatçının; çocuksu bir perspektif anlayışı ve minyatür geleneklerine bağlı kavram resmi, gerçeküstücü gibi görünen⁹³ bir üsluba sahip görünmektedir. Minyatür geleneklerine bağlı olmakla birlikte perspektif kullanımları ve ışık gölge denemeleriyle geleneksel anlayıştan uzaklaşmaktadır.

⁸⁸ Tansuğ, **a.g.e.**, 2008, 81-82 s.; hikmet feridun, ressam saylav b. şevket(şevket dağ ile röportaj) 7 gün mec., Mayıs 1936, 11-12 s.

⁸⁹ Arık, **a.g.e.**,1976, 141 s.

⁹⁰ Renda, **a.g.e.**, 1977, 192 s.

⁹¹ Arık, **a.g.e.**,1976, 77-80 s.

⁹² Arık, **a.g.e.**, 1976, 67-68 s.

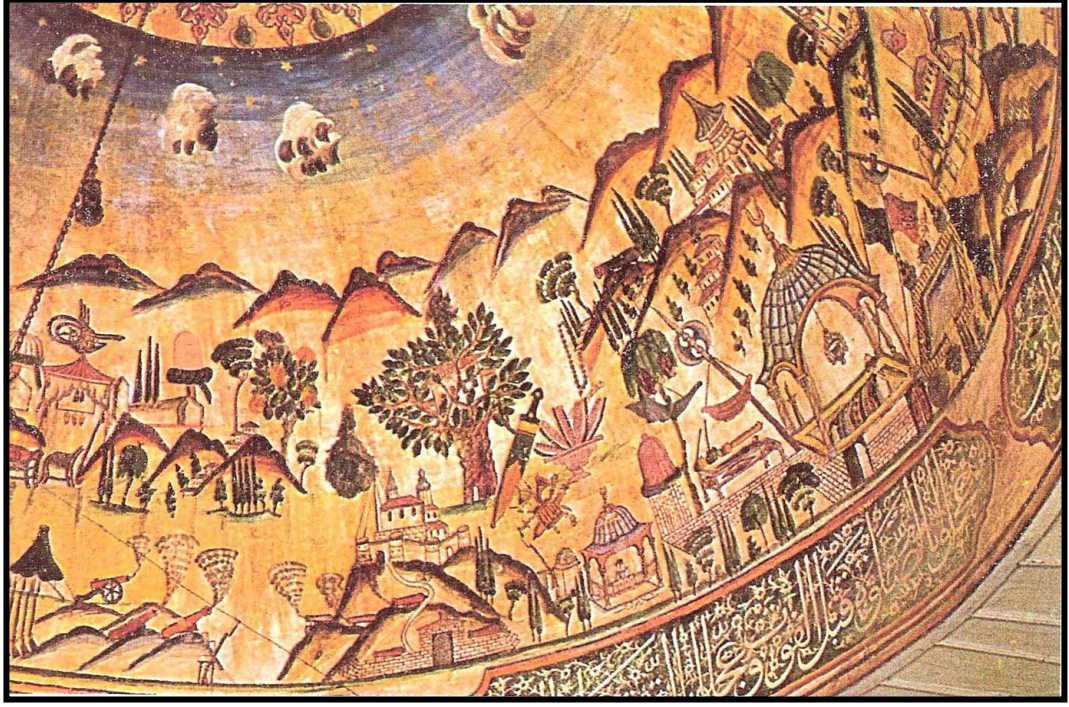
⁹³ **y.a.g.e.**, 82-85 s.

Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camii'ndeki eserine göre; tüm halk ressamlarında olduğu gibi Zileli Emin de kompozisyonun çeşitli öğelerini (perspektif, derinlik, oran-orantı v.b. gibi) coğrafi gerçekleri dikkate almadan resim yüzeyine dağıtmaktadır.⁹⁴



Resim 8: Merzifon- Kara Mustafa Paşa Şadırvanı kubbesi resimlerinden "İstanbul Şehri" tasviri (Arık, a.g.e., 1976, s.71)

⁹⁴ M. Baha Tanman, "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, Ankara-1993, 506 s.



Resim 9: Merzifon- Kara Mustafa Paşa Şadırvanı kubbesi resimlerinden "İstanbul Şehri" tasvirinden ayrıntı (Arık, a.g.e., 1976, s.72)

Baha Tanman, sanatçının resimlerinin analizini yaparak kişiliği ve hayatı ile ilgili bazı ipuçları çıkarmıştır: Zileli Emin'in tahsilli olmadığı, fakat tekkelerde halk kültürü içinde yetişmiştir. Kişiliğinin şekillenmesinde tekke kültürünün etkisi büyük rol oynamaktadır. Zaten bu özelliği, yaptığı esere özgünlüğü veren naif ve çok sesli anlatımda da ortaya çıkmaktadır. Sanatçının Zileli olması ve Zile yöresindeki beктаşi nüfusunun yoğunluğu, onun beктаşi olma ihtimalini güçlendirmektedir. Ayrıca sanatçının Osmanlı dünyasının birçok yöresini gezip görmediği, bu konuda ilmi sayılabilecek bir birikime de sahip olmadığı düşünülmektedir.⁹⁵

Sanatçının yaşadığı bölgede başka bir sanatçının benzer bir eserine veya bir atöyeye rastlanmamıştır. Bu anlamda Rüçhan Arık şu sonucu çıkarmıştır:

"Zileli Emin Üslubu, alelade bir boyacı ustasının yetenekleri ile açıklanamayacak kadar yüksek kaliteli ve gelenekçi görünüyor. Bu yüzden ona milli sanatçı diyebiliriz. Fakat bu özelliğin yine de bir devamlılık içinde yer almadığı; belli bir tutum, bir okul, ya da bir atölyeden çok, bu kimsenin kendine özgü bir davranışı sonucunda ortaya çıktığını sanıyoruz."⁹⁶

Fakat yapılmış örneklerden yola çıkılarak Günsel Renda bu konuda; Zileli Emin'in yaşadığı bölgede ve yakın çevresinde 19. yüzyılın ortalarında ve ikinci

⁹⁵ Tanman, a.g.e., 512-513 s.

⁹⁶ Arık, a.g.e., 1976, 142-145 s.

yarısında ürün vermiş usta bir sanatçı grubundan ve belki de yetkin duvar resmi atölyelerinden bahsedilebileceğini düşünmektedir.⁹⁷

Ali Miralaygil: Hayatı hakkında çok fazla birşey bilinmemektedir. Sanatçı Elazığ- Harput'ta duvar üzerine karakalem olarak yaptığı Harput panoramasından bilinmektedir. Rüçhan Arık'ın tespitine göre:

"Resmin alt kenarındaki iki küçük çerçeve içinde Osmanlıca yazılar bulunmaktadır. Birinde "aferin sad; a ferin irfanına Mir Ali" yazmaktadır. Bu eseri ilk tanıtan yayındaki fotoğrafta ise, sağda üst tarafta, yeni yazıyla imza gibi "Ali Miralaygil 1861-1939" ibaresi



Resim 10: Elazığ- Harput'ta bir Havuzbaşı Köşkü yan duvarında yer alan "Harput" manzarası (Arık, *a.g.e.*, 1976, s.98.)

bulunduğu görülmektedir. Sonradan ilave edilmiş olması gereken bu ibarenin daha sonra da silindiği anlaşılmaktadır.⁹⁸"

Resimden görüldüğü kadarıyla sanatçının perspektif kullanmaya çalışmakla beraber kimi yerlerde çizgisel ve iki boyutlu anlatımla minyatür özelliklerini de kullandığı görülmektedir. Resimde bir çerçeve yoktur ve mekan tasvirlerinin bitişinden itibaren fondan keskin bir çizgiyle ayrılmaktadır (**Resim 12**).

Rüçhan Arık'a göre:

⁹⁷ Renda, *a.g.e.*, 1977, 162 s.

⁹⁸ Arık, *a.g.e.*, 1976, 98 s.

*"Ressamın, buraya hoşlandığı için yerleşen bir asker ailesinin çocuğu olduğu, geleneksel ya da akademik bir sanat eğitimi görmediği, bu işi amatörce yaptığı anlaşılmaktadır. Bir Osmanlı orta-aydınının aile çevresinde, o dönemin tipik özelliği gereğince bulunduğu tahmin ettiğimiz geleneksel süs eşyaları, kitap resimleri ile Avrupai kartpostal ve kitap resimleri, ithal malı eşyaların, Miralaygil'in karma zevk ve üslubunun ortak temelini oluşturduğunu düşünebiliriz."*⁹⁹

1.4. Osmanlı Duvar Resimleri

18. yüzyılda Osmanlı'da minyatür kurallarının aşılmaya başladığı bir dönem başlamıştır. Daha önceki yüzyıllarda örnekleri görülmeyen fakat bu yüzyılda minyatürden bağımsız olarak gelişen duvar resimlerini daha çok dekoratif amaçlar doğrultusunda ele almak gerekir Bu yüzyıldan itibaren başkent ve taşrada buldukları yerlerde büyük bir yaygınlık kazanmışlardır.¹⁰⁰

Minyatürün etkinliğini yitirmesiyle yerini başka resim dalları almıştır. Avrupa mimarisinde 17. ve 18. yüzyıllarda yaygın olan barok ve rokoko üsluplar 18. yüzyılın ortalarında Türkiye'ye ulaşmış ve özellikle mimari bezemeyi etkilemiştir. Bu ortamda, geleneksel bir sanat dalı olan kalemişi duvar nakkaşlığı da yeni bir programa girmiş ve duvar ressamlığı ile bütünleşmiştir.¹⁰¹

Örnek yapılardan günümüze kalmamasına rağmen Lale devrinde Fransız Saray yaşantısına karşı duyulan ilgi üretilen eserlerden görülmektedir. Topkapı Sarayı'ndaki III.Ahmet (s. 1703-1730)'in yemiş odası bu dönemin süsleme programını yansıtabilecek niteliktedir.¹⁰² Boyayla yapılmış nişler içindeki saksılar, çiçekli vazolar, meyva sepetleri gibi motifler, üç boyutlu ve naturalist sayılacak tarzda işlenerek duvarları kaplamaktadır. Bunlar 17. yüzyıla ait Gazneli Mahmut Albümü'nde yer alan natürmort tablocuklarına benzeyen çiçek, meyva resimlerine renk ve üslup bakımından o kadar yakındır ki, kitaptaki resimlerin büyütülerek duvara aktarıldığı dahi akla gelmektedir. Türk Mimari süslemeciliğinde bitkisel motif ve kompozisyonlar önemli bir yer tutmakta ve 15. yüzyıldan itibaren bu sanatta hatayı adı verilen naturalist eğilimli üslubun gelişmesi, kendiliğinden bu tür

⁹⁹ y.a.g.e., 1976, 99 s.

¹⁰⁰ Tansuğ, a.g.e., 2008, 79 s.

¹⁰¹ Günsel Renda; "Resim Heykel", **Osmanlı Uygarlığı 2**, TC Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2003, 935 s.

¹⁰² Renda, a.g.e., 1977, 77 s.

resimlere yaklaşmaya temel hazırlamıştır.¹⁰³ Minyatür ile ilgili kısımda açıklandığı gibi Batı etkilerinin artması ile beraber seçilen konularda değişimler olmuş ve ilk defa 17. yüzyılda Gazneli Mahmut Albümü ile beraber minyatürde çiçek ve meyva motifleri kullanılmıştır. Bunlar motif olmaktan çok Batı resim tekniği ile işlenmişler ve kompozisyondaki boşlukları doldurmak için kullanılmışlardır.

18. yüzyılda iç mimarideki bu yenilik duvarlardaki barok süslemelerin arasında bazen yer yer manzara kompozisyonları ile kendini göstermektedir. Batının barok anlayışına da uygun olarak iç mekanda bir dışa açılma sağlayan bu resimler, dönemine göre ya süslü kartuşların, kıvrımlı palmetlerin, akant yapraklarının, korent başlıklı sütuncukların arasında; ya da çok sade dikdörtgen çerçevelerin veya nişlerin içinde yer almaktadır. Böylece kısa bir süre içinde manzara resimleri, bir duvar süslemesi olarak benimsenmiş ve bütün Anadolu'ya yayılan yeni bir resim türünü oluşturmuştur.¹⁰⁴ Sezer Tansuğ 18. ve 19. yüzyıllarda yapılan duvar resmi örnekleri ile ilgili farklı ve önemli bir özelliğe değinmektedir:

"Aslında resim sanatının gelişmesinde payı bulunan bu uygulamalara, resimsel değerden çok süslemeci bir değer hakimdir. Duvar resimleri, resim sanatının bağımsız ve özgün gelişmesi içinde bulunan dinamizmden yoksun, mimarlık alanındaki gelişmenin tamamlayıcısı gibi görünmektedirler. Fakat duvar resimlerindeki süsleyici eğilimler giderek daha da belirginleşmiş, saray ve köşk tavanlarının bezenmesine kadar uzanan resim öğeleri mekan içinde belirsizleşen bir kişiliksizliğe bürünmüşlerdir. Böyle bir bağlam, geç dönemdeki duvar resmi faaliyetinin resim sanatının gelişmesinde kaynak bir işleve sahip olduğunu şüpheli kılmaktadır¹⁰⁵".

Bu yeni süsleme programı toplumsal ve siyasal yansımaları da güçlü bir şekilde ortaya çıkarmaktadır. Geç Osmanlı konutları ve onların süslemeleri; başkent ve Osmanlı eyaletleri arasındaki önemli siyasal ve ekonomik bağları yansıtır, 18. yüzyıl sonrasında taşra eşrafının elinde tuttuğu geniş idari ve ekonomik gücü ortaya koyar, 19. yüzyılda yeni gelişen bölgelerde gösterişli malikhanelerin artışıyla sonuçlanan zengin bir tacir sınıfının meydana çıkışına işaret eder. Mimari süsleme ile kurulan bu bağdan, hamilerin* ikiye ayrıldığı sonucu ortaya çıkmaktadır. Biri, yalnızca yönetsel görevleri yerine getirmekle kalmayıp, aynı zamanda İstanbul'daki

¹⁰³ Rüçhan Arık, **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Birinci baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976, 23-25 s.

¹⁰⁴ Renda, **a.g.e.**, 1977, 78 s.

¹⁰⁵ Tansuğ, **a.g.e.**, 2008, 80 s.

* Hami: Burada sanat koruyucusu anlamındadır.

Saray çevrelerinde gelişen Batılılaşma fikirlerini ve beğenilerini sadakatle takip eden ve Osmanlı hükümetinin atadığı memurlar olan eşraftır. Diğerleri ise, çoğu kez sultanların kendi çıkarları için ellerinde tuttuğu tekellerin temsilcileri olarak hizmet eden, merkezi yönetimle yakın bağları da sürdüren yerel tacirlerdir¹⁰⁶.

19. yüzyılın ilk yarısı bir başlangıç ve deneme dönemidir. Sanatta Batılı teknik ve yöntemler benimsenmekle birlikte minyatür anlayışından tamamen kopulamamıştır. Örneğin Osmanlı ordusunda önemli reform hareketlerini başlatan II. Mahmud (s. 1808-1839)'un kendi portresinin devlet dairelerine asılması için emir vermesi ve bu isteğin Arap eyaletlerinde tepki ile karşılanması geleneksel anlayıştan tamamen kopulmadığının göstergesidir. Osmanlı toplum yapısının etkin bir kesiminde Avrupa kültürüne karşı büyük bir ilgi olduğu gibi, aynı güçlü kesimler eskisi gibi etkin olmadığı halde geleneksel uygulamalara rağbet etmekteydi. Bu yüzyılda İstanbul sarayında Türk ve gayri müslim sanatçıların elinden çıkmış duvar ve şövale resimleri, Avrupadan getirilmiş vitraylar, hayvan heykelleri, ithal edilmiş ya da İstanbul'da 19. yüzyılda faaliyete geçmiş fabrikalarda üretilmiş çiniler ve mermer kabartma süsler kozmopolit bir atmosfer içinde bir arada bulunmaktaydı¹⁰⁷.

Avrupa üsluplarının Türk mimarisine uygulandığı ilk anıtsal örnekler, her devirde Türk medeniyetlerinin temsilcisi olan camilerdir. Klasik disiplin yanında hafif, en azından daha neşeli görünen barok, rokoko ve birçok batı üslubunun mimari süsleme biçimleri, dini yapılarda dünyevi yapılardaki kadar zenginlikle uygulanmıştır. Ancak İstanbul camilerinde birkaç istisna dışında bu üsluptaki örnekler görülmemektedir. Anadolu'da ise durum farklıdır ve bu anlamda bol örnekle karşılaşılacaktır.¹⁰⁸ Sezer Tansuğ'a göre üslup açısından; 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 uygundur¹⁰⁹.

Anadolu'daki yapılar için bir yapının neresine hangi konuda duvar resmi yapılacağı bir kurala bağlanmamıştır. Örneklerden yola çıkarak camilere, konaklara

¹⁰⁶ Günsel Renda, "Westernisms in Ottoman Art: Wall Paintings in 19. Century Houses", **The Ottoman House Papers from the Amasya Semposium 24-27 September 1996**, (ed. Stanley Ireland & William Bechhoefer), The British Institute of Archaeology at Ankara and The University of Warwick, BIAA Monograph 26, Hertford, 106 s.

¹⁰⁷ Tansuğ, a.g.e., 2008, 45 s.

¹⁰⁸ Arık, a.g.e., 1976, 25 s.

¹⁰⁹ Tansuğ, a.g.e., 2008, 42 s.

ve evlere uygulanmıştır. Konu ile seçilen yapı arasında belli ilişkiler yoktur. Bir konağın içine kale ve liman tasvirleri yanında sembolik motifler veya natürmort resimler yapılabilmektedir. Ya da bir caminin duvarına mekke, medine tasviri yapıldığı gibi doğa manzarası veya natürmortlar da olabilmektedir. Seçilen konular arasında şehir manzaraları (genellikle İstanbul manzarası), doğa, deniz ve liman manzaraları, gemiler, yelkenliler, adalar, kırlar, antik harabeler, Mekke-Medine tasvirleri, sembolik olduğu düşünülen kulak, terazi, makas, dil, ateş motifleri, meyvalardan ve çiçeklerden oluşan natürmortlar bulunmaktadır. Duvar resimleri; camilerde dış cepheler, kible duvarı, mahfil duvarı, mihrabın içi; evlerde ise bir çok odaya ve dış cephelere kadar yayılmıştır¹¹⁰.

İstanbul yapılarındaki duvar resimleri örnekleri genelde Topkapı Sarayı'nda bulunmaktadır. Bu örneklerde işlenen konular genellikle manzara tasvirleridir. Bunlar bir şehir manzarası, mimari yapıların ön plana çıktığı manzaralar, doğa, deniz ve gemilerden oluşan manzaralar (**Resim 13**) olabilmektedir¹¹¹.

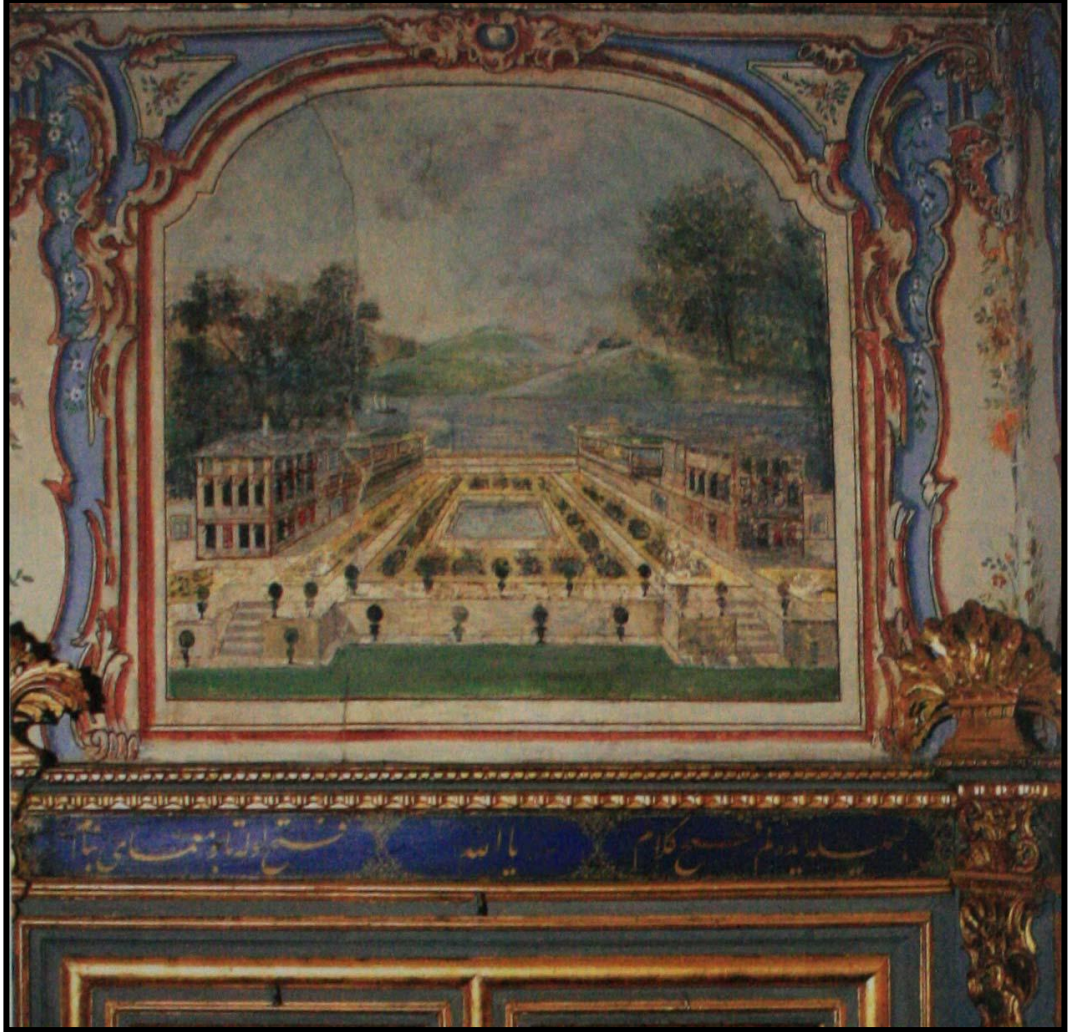
Rüçhan Arık bu konuları sınıflandırırken; *manzara tasviri, tek cami (ya da yapı) tasviri, tek gemi tasviri, natürmort sayılabilecek resimler, sembolik motifler, insan ve hayvan figürlü tasvirler* başlıklarını kullanmıştır.¹¹²

¹¹⁰ Arık, **a.g.e.**,1976, 134-135 s.

¹¹¹ Topkapı Sarayı duvar resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz Renda, **a.g.e.**, 1977.

¹¹² Arık,**a.g.e.**,1976, 119 s.

Tek cami (ya da yapı) tasviri örnekleri epeyce bulunmaktadır. Duvar resmi olarak camilerde ve evlerde bulunmakla beraber, plastik kabartma olarak şadırvanlarda, minberlerde, çeşmelerde, mezar ve kitabe taşlarında da bulunmaktadır. Ayrıca el işi örtülerde, cam altı resimlerinde, seramiklerde de cami ya da tek yapı tasvirleri bulunmaktadır. Örneklerden yola çıkılarak, tek yapı tasviri olarak cami tasvirlerinden başka kale tasvirlerinin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Odak noktasının



Resim 11: Topkapı Sarayı Harem III. Selim odasındaki manzara resmi (Bağcı-Çağman- Renda- Tanındı, a.g.e., s.298)

tek gemi tasvirlerinin olduğu örnekler de bulunmaktadır. Bu örneklerin genelde ünlü gemilerden alınan ilhamla yapılmış hayali gemiler olduğu düşünülmektedir. 1777/9 tarihli Yozgat Çapanoğlu Camii mahfil kubbesi madalyonlarından birindeki gemili sahil manzarası, Muğla Kurşunlu ve Şeyh Camilerindeki panolarda görülen yelkenli ve gemili kıyı tasvirleri ve Soma Hızır Bey Camiiindeki gemi, deniz ve liman manzarası bu gruba dahil edilebilir. Bir de 1785 tarihli Cincin Cihanoğlu Camii,

Beyşehir- Doğanhisar Destiğın Köyü Camii, Karaman Hacı Sami Tartan Evi ve Safranbolu Mustafa Kavsa Evi'nde manzara unsurlarına yer verilmeden gemiyi tek başına gösteren resimler bulunmaktadır¹¹³.

Bazı resimler; belli bazı varlıkların görüntüsünü yansıttığı halde, sadece o varlıkları tasvir amacıyla yapılmadığını, bir takım sembolik anlamları bulunması gerektiğini düşündürecek kompozisyon biçimleriyle karşımıza çıkmaktadır. Bunlar tek başına bir kompozisyon olarak görüldüğü gibi, bir kompozisyonun içindeki bir parça olarak da görülebilir. Milas'taki Bahaeddin Ağa Konağı'nda üzerinde saplanmış bıçaklar duran karpuz ve meyva resimleri, natürmortlara benzemeyen sembolik biçimler gibi görünmektedir. Aynı konakta haçlı ya da Avrupa armalarını andıran çift aslan ve çift başlı kartal kompozisyonları bulunmaktadır. Bu sembolik motiflerin yakın çevredeki anıtlardan ve kalıntılardaki örneklerden esinlenerek yapıldığı düşünülmektedir. Buna benzer resimler Seki, Afrodisyas gibi daha ilkel köy camilerinde, bir takım tılsım resimleri, ya da bazı vecizeleri sembolize eden biçimler olan kulak, makas, terazi, dil, yürek gibi motiflerden oluşan kompozisyonlarla birlikte görülmektedir. Bu dönemde çok az istisna dışında figürsüz resimler yapılmıştır. Bunlar genelde azınlık evlerinde görülmektedir. 1871 tarihli Yozgat Nizamoğlu Evi'ndeki tevrattan alınan bir sahne ile bir takım savaş sahnelerinde manzara geri plana itilip bol insan figürüne yer verilmiştir.¹¹⁴

Günsel Renda ve Rüçhan Arık'ın araştırmalarından başka, Malik Aksel'in Anadolu Halk Resimleri adlı kitabında kahvehanelere yapılan duvar resimlerinden de söz edilmektedir. Kahvehanelerdeki duvar resimlerinde konu olarak aşk hikayeleri, doğaüstü hikayeler, masallar ve halk kahramanlarının hikayeleri tasvir edilmiştir.¹¹⁵

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı dönemi resim faaliyetlerinden söz ederken sıklıkla kullanılan geçiş dönemi ifadesi üslup özelliklerinde açıklığa kavuşacaktır. Belirtildiği gibi minyatür bu dönemlerde yerini yavaş yavaş batı etkisinde gelişen bir üsluba bırakmıştır. Hatta minyatür artık baskı teknikleri ile yapılmaya başlamıştır. Yine bu dönemde ortaya çıkan ve mimaride süsleme unsuru olarak yer alan resimlerde, minyatürdeki üslup sürdürülmüş ve bundan farklı üsluplar da kullanılmıştır.

¹¹³ **y.a.g.e.**, 126-129 s.

¹¹⁴ Arık, **a.g.e.**, 1976, 133 s.

¹¹⁵ Kahvehane resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bknz. Aksel, **a.g.e.**, 2010.

1.4.1. Osmanlı Duvar Resimlerinin Yapımında Kullanılan Teknikler

Mimaride yeni biçimlerin denendiği 18. ve 19. yüzyıllarda, Avrupa mimarisinde yaygın olan Barok ve Rokoko üsluplar, 18. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı'yı da etkisi altına almakta ve özellikle iç mimaride kendini göstermektedir. Avrupa'da fresk¹¹⁶ ya da yağlıboya tekniğinde duvar yüzeyine yapılan resimlerin Osmanlı'daki örnekleri kuru sıva üzerine yapılmıştır. Zemin ahşap da olsa, üzeri tutkalla veya ince bir tabaka alçıyla kaplanmış ve bunun üzerine tutkal veya su ile karıştırılmış boylarla çalışılmıştır¹¹⁷. 16. yüzyılda ise genellikle üstübeç ile kaplanmış ahşap üzerine sulu ve tutkallı boyalar ile yapılırdı¹¹⁸.

Anadolu'da görülen duvar resimlerinin hemen hepsi aynı tekniklerde yapılmışlardır. Üslup olarak batıdan etkilenilse de teknik ve malzeme açısından batılı anlamda "fresko" tekniği değil, sıva üzerine veya ahşap üzerine "kalemişi" tekniği ile yapılmışlardır.¹¹⁹ Kalemişi, sıva üzerine boya veya bazen de altın varak ile yapılan süsleme tekniğine denir. Kuru sıvanın üzerine sürülen kireç badana üzerine, toprak, bitkisel ve metal oksit toz boyların bağlayıcı olarak arap zankı veya yumurta akı gibi malzemelerle hazırlanarak uygulanır. Osmanlı yapılarında kalemişleri elin uzanamayacağı yüksekliklerin süslenmesinde kullanılmıştır. Bunun nedeni ise kalemişlerinin dış etkenlerden kolaylıkla zarar görebilecek yapıda olmasıdır¹²⁰. Kalemişi tekniğinin taş, mermer, deri, bez ve ahşap üzerine uygulandığı da görülmektedir. Ayrıca motiflerin kabartmalı olarak alçı üzerine yapıldığı malakari

¹¹⁶ Fresko; Yaş sıva üzerine suda çözülmüş boya pigmentleri kullanarak yapılan duvar resmi. Antikiteden beri bilinen bir tekniktir. Taze kireç sıva kullanılır. Titiz ve çabuk bir çalışmayı gerektirir. Fresko ressamı yapılacak resmin boyutunda deseni hazırlarlar. Sonra fresko yapılacak yüzeye sıvanın bir günde boyanabilecek kadarı sıvanır ve üzerine suluboya tekniği ile çalışılır. Ancak sıvada kullanılacak kireç için yakılan taşın taşkömürü değil, odun kömürü olması şarttır. Aksi takdirde duvarda oluşacak güherçile, resim boyasının sıva içine emilmesine engel olur ve duvar kısa zamanda çatlamaya başlar. Fresko yapıldıktan sonra sıva yüzeyinde ince emay gibi parlak bir tabaka oluşur. (Metin Sözen- Uğur Tanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, onuncu basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011; Adnan Turani, **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Onüçüncü basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993,)

¹¹⁷ Renda, **a.g.e.**, 1977, 78 s.

¹¹⁸ Günsel Renda, "Restorasyon Çalışmalarında Kalem İşleri ve Duvar Resimlerinin Yeri", **Rölöve ve Restorasyon Dergisi**, Vakıflar Genel Müdürlüğü 1. Restorasyon Semineri (6-7 Mayıs 1982) Özel Sayı, Sayı:4, 79 s.

¹¹⁹ Arık, **a.g.e.**, 1976, 140 s.

¹²⁰ Muhammet Bilgen, "Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye'de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar- Çözüm Önerileri)", (Yayınlanmamış Sanatta yeterlilik Tezi), D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2010. 27-28 s.

olarak da uygulanmaktadır¹²¹

Günsel Renda bir makalesinde Osmanlı mimarisindeki bezemeleri boyalı nakışlar olarak adlandırmıştır. Burada kastettiği sıva üzerine yapılan kalemişleridir. Yine aynı makalesinde 17. yüzyılda Osmanlı sanatına sızan Batı etkileriyle barok ve rokoko duvar bezemelerinden gelen motifleri benimseyen boyalı nakışların çoğu kez manzaralar, çiçekli vazolar veya natürmort kompozisyonlarından oluşan bir tür duvar resmine dönüştüğünü söylemektedir.¹²² Burada kalemişinde kullanılan üslup dışında boya, fırça ve diğer malzemelerin de batılı etkilerle yaygınlaşan manzaralar, çiçekli vazolar ve natürmortlarda kullanıldığı düşünülmektedir.

1.4.2. Osmanlı Duvar Resimlerinde Görülen Üsluplar

Duvar resimlerinde geçiş döneminin özellikleri her örnekte eş biçim ve ölçülerde olmamasıdır. Kimisinde minyatür anlayışı hakim olup, sanki minyatür resmi büyütülüp duvara uygulanmış gibidir. Kimisinde; derinlik, optik gerçeğin perspektif özellikleri, gölge-ışık ve Batılı anlayışlar ön plana çıkmaktadır. Bazı örneklerde ise artık minyatür anlayışının özellikleri görülmemektedir. Rüçhan Arık bunları üç genel üslup ile açıklamaktadır: *Minyatür özellikleri (veya geleneksel anlayış) ağır basan resimler; hem geleneksel, hem de Batılı özellikler gösteren resimler; doğrudan Batılı nitelikte resimler*¹²³.

I. Minyatür özellikleri (veya geleneksel anlayış) ağır basan resimler: Bu gruba ait resimlerde, sahne genel olarak kuşbakışı denecek biçimde yüksek bir bakış noktasından gösterildiği halde, yapılar ve bazı ayrıntılar cepheden bakışla yansıtılmıştır. Tek bir resimde farklı bakış açıları yansıtan soyut bir tutum, resmin bütününe hakim olmuştur. Tasvir edilen öğelerin ufuk çizgisi ve bakış noktası ile bağlantılarına dikkat edilmemiştir. Aynı resimde bir cami, bir konak ve başka bir nesnenin, bir yanı ile öbür yanı farklı bakış açılarından gösterilmiştir. İster tek başına, ister bir manzara kompozisyonunun bir parçası olarak tasvir edilsin, yapıların çoğu anonim kalıplarda, şema olarak ya da kavram resmi niteliğinde görünmektedir.

¹²¹ Detaylı bilgi için bkz. Muhammet Bilgen, “Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye’de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar- Çözüm Önerileri)“, (Yayınlanmamış Sanatta yeterlik Tezi), D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2010, 31-33 s.

¹²² Renda, **a.g.e.**, 1982, 79 s.

¹²³ Arık, **a.g.e.**, 1976, 136 s.

Ayrıntılı mimari resimlerinde bile bazen bir bölüm, bazen de yapıların tümü, iç hacmi olmayan, yüzeysel süs motifleri biçiminde gösterilmektedir. Şehir yoğunluğunun bulunduğu mimari tasvirlerde yapılar üst üste yapı kümesi şeklindedir. Oran-orantı ve görünüşleri bakımından tasvir edilen nesnelere türü, konumu bakımından birbirleriyle ilişkisi ya da konu ile ilişkisi tutarsız olabilmektedir. Bir top arabası, bir dağ, bir kır görüntüsü ve bir iskemle aynı boyda ve yan yana; uçan bir tesbih, bir natürmort veya bir arma yan yana bir bordür desenindeki motifler gibi bulunmaktadır. Bütün bunlar resme minyatür ve halk resmi anlayışındaki gibi çocuksu bir bağımsızlık katmaktadır. Bu gruba ait resimlere nadir rastlanmaktadır.¹²⁴.

II. Hem geleneksel, hem de Batılı özellikler gösteren resimler: Bu gruba giren resimlerin örneklerinde kitap resmindeki geçiş dönemi örneklerinde olduğu gibi Batılı üslubun etkileri görülmektedir. Derinlik hissi uyandıran, duvarın arkasındaymış gibi görünen ağaçlar veya şehir silüetleri gibi Batılı üsluplar kullanılmıştır.

Resimlerde genel kompozisyon kuruluşu ve unsurların yerleşiminde başarılı perspektif uygulamaları bulunmaktadır. Ama ayrıntılarda minyatürdeki özellikler bırakılmamış, hatta bazı ayrıntılarda perspektif oturtulamamıştır. Perspektif uyumsuzluklarından başka desen ve tasvir etme niteliğinde de zıtlıklar bulunmaktadır. Derinlik hissini vermesinin yanında şematik unsurlar da kullanılmaktadır. İçerisinde başarılı perspektif uygulamalarının yanında acemice çizgi ve perspektifin kullanıldığı resimlerin bulunduğu örnekler de bulunmaktadır. İlk bakışta Batı resmini andıran gerçek bir modelin gözlemine dayandığı sanılacak kadar natüralist görünen bir ağaç resminin; dikkatlice bakınca sadece biçim kaygısıyla yapıldığı, bir yapı ile denge sağlasın diye kompozisyona katılmış dekoratif anlamda ve nitelikte bir motif olduğu görülmektedir¹²⁵.

III. Doğrudan doğruya Batılı nitelikte resimler: İkinci gruptakilerden az olan bu gruptaki resimler artık geleneksel izler taşımayan Batılı tekniklerle yapılmıştır. Fakat bu örneklerde de perspektifte bazı başarısızlıklara veya desende bozukluklara rastlanmaktadır. Bu gruba giren duvar resmi örneklerine genelde İstanbul yapılarında rastlanmaktadır. Günsel Renda'nın araştırmalarına göre Topkapı Sarayı'ndaki örneklerin çoğu batılı üsluplarda yapılmıştır. Bunlar desen ve orantılardaki

¹²⁴ Arık, a.g.e., 1976, 136-137 s.

¹²⁵ y.a.g.e., 138-139 s.

düzensizlik, doğru perspektif kullanımı ile kaliteli örneklerdir¹²⁶.

Anadolu'daki duvar resimleri kronolojik bir gelişme göstermemektedir. Farklı yıllarda veya yüzyıllarda farklı gelişimlerle karşılaşmaktadır. Kronolojik gelişmenin olmayışı Anadolu duvar resimlerinin İstanbul'dakilerden önemli bir farkıdır. Aynı zamanlardaki bu gelişmenin farklılıklar göstermesinden dolayı bir üslup birliğinden bahsetmek zordur. Bir yerde minyatür anlayışı kullanılırken diğerinde Batılı veya her ikisinde de bulunan bir üslup kullanılmıştır.¹²⁷ İstanbul'daki duvar resimleri Batılı üslup ve tekniklerle yapılmasına rağmen bütünüyle minyatür anlayışından kopmuş değildir.¹²⁸ 18. ve 19. yüzyıllar boyunca imparatorluğun çeşitli yörelerinde yapılmış duvar resimlerinde bir üslup birliği ya da üslup gelişmesi aranmamaktadır. Başkentteki sanatçıların deneyiminden geçmemiş yerel ustaların bu yeni moda ayak uydurmaya çalışırken kendi geleneklerine ve çevrelerinin beğenisine göre denemeler yaptığını düşünmek gerekir.¹²⁹

1.5. 18. ve 19. Yüzyılda Osmanlı Mimarisinde Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri

Manzara tek başına bir konu olarak Batı resim sanatı içinde 19. yüzyıldan itibaren yer almaktadır. Batı resminde manzara temasının, yaşam biçiminin bir gerekliliği ve doğa ile bir hesaplaşma sonucu ortaya çıktığı görülmektedir. Batılı ressamlar açık havada resim yaparken, ışığı ve ışığın nesnelere üzerindeki etkilerini gözlemleyerek resimde yeni bir biçim ve üslup yaratmış ve boyanın tuvale sürülmesinde de yeni bir pentür* anlayışı geliştirmişlerdir. Rönesans'ın ve Klasizmin desene dayalı pentür anlayışı, Barok sanatçıları'nın boyaları üst üste sürmeleri ile elde ettikleri boya tabakalarının birbirine yansımaları sonucu ortaya çıkan yeni biçim, yeni bir resim anlayışını ortaya çıkarmıştır. 19. ve 20. yüzyılda ise rönesansın desensel kesinliği giderek yerini pentüral biçime bırakmıştır.¹³⁰

Erol Kılıç'a göre:

¹²⁶ Detaylı bilgi için bkz. Renda, **a.g.e.**,1977, 190 s.

¹²⁷ Arık, **a.g.e.**, 1976, 140 s.

¹²⁸ Renda, **a.g.e.**,1977, 190 s.

¹²⁹ **y.a.g.e.**, 137 s.

* Pentür; yağlı boya tablo demektir.

¹³⁰ Adnan Turani, "Türk Resminde Pentüral Prosedürler", **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayınları 1-2, Ankara, 1985, 28 s.

"Türk resim sanatında batıya benzer süreçler yaşanmamıştır. Batıda manzara resminin yaygınlaştığı ve kabul gördüğü dönem Türkiye'de manzara resmine karşı olan ilginin yoğun olduğu dönemle aynı tarihlere rastlamaktadır. Bu ilgi yalnızca manzaraya olan düşkünlük bakımından bir benzerliktir. Batılılaşmanın yeni başladığı dönemde, henüz problemlerini çözememiş Türk manzara resminin batı ile boy ölçüşecek bir kıyaslaması söz konusu değildir. Türk resminde batı etkileri manzara ile başlamıştır. Türk resminde ilk batı etkilerinin neden manzara temalı resimlerde başladığı sorunsalı günümüze değin pek çok açıdan tartışılmıştır. Başlangıçta, manzara resminin benimsenmesi ve figüratif resimden kaçınılmasını islam dinindeki resim yasağı ile ilişkilendirilebilir."¹³¹

Gönül Gültekin'e göre:

"19. yüzyıl batılılaşma döneminde figür yasağı, sanatçıları bilinç altından etkilediği içindir ki, Türk resminde figüre dayalı hızlı bir değişme görülmez. Batı kültür ve sanatını benimsemekle birlikte, islam düşünce ve ahlak sistemine dayalı duyarlık ve zihniyetleri, onları insansız manzara resimlerini, gerçek görünümüleriyle işlemeye yöneltmiştir"¹³².

Minyatürlerdeki figüratif anlayış ise, İslam dini'nin kendisinden çok, genel olarak doğu toplumlarının nesneyi kavrayışıyla ilgilidir. Doğu toplumlarında figür ve doğa iç içe olarak yüzyıllar öncesinden kullanılmaktadır. Hatta doğa tek başına resmin konusu bile olmuştur. Batı sanatı için oldukça yeni sayabileceğimiz manzara resminin uzakdoğuda yüzyıllar öncesine dayanan bir geçmişi bulunmaktadır.¹³³

Mazhar İpşiroğlu'na göre resim yasağı ile ilgili, İslam sanatçısının yolu soyutlama yolu olmuştur. Resimde ışık-gölge, perspektif gibi biçimsel anlatım yolları ortadan kalkıp geriye yalnızca renkler ve şemalar kalmaktadır. Bu yüzden minyatür resimlerinin donmuş kalıplarından ve rönesansın da etkisiyle giren yeniliklerle birlikte Osmanlı manzara ressamlığı diye bir tür ortaya çıkmıştır. Osmanlı resim sanatı Yeniçağ ile ilişki kuran, fakat özüyle Ortaçağ'a bağlanan bir sanat niteliği özelliğini göstermektedir.¹³⁴

Batı resmi 19. yüzyılın sonuna kadar naturalizm doğrultusunda ya da doğaya öykünme bağlamında temel bir eksen oluşturmaktadır. 20. yüzyılda sanatçılar isteyerek ya da istemeyerek doğa eksenindeki bu yaklaşımdan uzaklaşmışlardır. Batı

¹³¹ Erol Kılıç, "Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resminde Manzara", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 21, Erzurum, 2008, 125 s.

¹³² Gönül Gültekin, **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Ziraat Bankası Yayınları, Ankara, 1992, 11 s.

¹³³ Mehmet Ergüven, "Türk Resminde Manzara/Doğa ikilemi", **Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi**, Kasım-Aralık 1995, 24 s.

¹³⁴ Detaylı bilgi için bkz. Mazhar Ş. İpşiroğlu, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009

resim sanatı doğa eksenindeki bu yaklaşımdan uzaklaşmaya başladığında Türk ressamları doğayı yeni yeni keşfetmeye başlamışlardı. Soyut gerçeklerden hareket eden minyatür sanatı yerini, rönesanstaki doğayı gözleme düşüncesine bırakmaktaydı. Minyatür, Türk sanatında 18. yüzyıla kadar doğayı betimlemenin tek egemen türüydü ve ortaya çıkan eserler, etkin bir bireyselliği içermeyen belirli kavramlar temelinde oluşturulmaktaydı.¹³⁵



Resim 12: Halep, Matrakçı Nasuh, Mecmu-i Menazil (Kaynak:Bağcı-Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e., s.77.)

¹³⁵ Mustafa Orkun Müftüoğlu "Batı Resim sanatının 19. yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatına Biçimsel Etkileri", *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı: 13, Erzurum, 2008, 105 s.



Resim 13: İstanbul, Matrakçı Nasuh, Mecmu-i Menazil (Bağcı- Çağman-Renda,- Tanındı, a.g.e., s.75.)



Resim 14: İnebahtı, Matrakçı Nasuh, Tarih-i Sultan Bayezid (Kaynak:Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, a.g.e., s.76.)

Bu dönemde Avrupa mimarisinin iç mekanları strüktürü* gizleyecek nitelikte doğa ve figür betimlemeleri ile donanmaktaydı. Batı tarzı bezeme üslubu Osmanlı mimarisinde yerel yoruma uğramış ve İstanbul merkez olmak üzere Anadolu ve Rumeli'deki çok sayıda örnekte doğa, kent ve yapı görüntüleri betimlenmiştir.¹³⁶

Osmanlı resminde manzara konusu ilk defa minyatürlere konu olmuştur. Kanuni Sultan Süleyman (s. 1520-1566) döneminde katıldığı seferlerde haritalar ve topografik resimler hazırlayan Matrakçı Nasuh'un minyatürleri (**Resim 14, Resim 15, Resim 16**) ile karşılaşılmaktadır. Matrakçı Nasuh, İslam Sanatında manzara ressamlığında çığır açmış ve sonraki kuşaklarda da topografik manzaralı anlatım devam etmiştir¹³⁷. 18. yüzyılın Hubanname ve Zenanname yazmasındaki ve yüzyılın diğer kıyafet albümlerinde de geri planda manzaralı fonlar kullanılmıştır. 18.- 19. yüzyıllarda yapılmış Dela'ilü'l-Hayrat'larda Mekke ve Medine tasvirleri, doğa manzaraları ve şehir silüetleri bulunmaktadır.¹³⁸

III. Selim (s. 1789-1807) döneminde askeri alanda yapılan değişikliklerle Mühendishane-i Bahri Hümayun, Mekteb-i Harbiye gibi askeri okulların müfredatına resim dersleri getirilmiştir. Öğrencilere topografik haritalar ve teknik çizim yapabilmesi için verilen resim dersleri onları doğayı incelemeye sevk etmiştir.¹³⁹ Resim derslerinde akademik sistemin bir parçası olan figür eğitiminin verilmemiş olması, 19. yüzyıl manzara resimlerinin figürsüz oluşuna bir açıklık getirdiği düşünülmektedir.¹⁴⁰ Fakat asker ressamı daha önce de bahsedildiği gibi tuval üzerine çalışmaktadır ve tuval resmi duvar resminden farklı bir gelişme göstermektedir.

Ayrıca manzara konusu tuval ve duvar resimleri dışında, halı üzerinde, taş ve

* Strüktür: Bir nesneyi ya da yapıyı ayakta tutan taşıyıcı sistem.

¹³⁶ Nilgün Çöl, "Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirilmesi Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:12, Şubat 2002, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 50 s.

¹³⁷ Matrakçı Nasuh ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Metin And, Bir Renaissance İnsanı: Matrakçı Nasuh, **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl:1, Sayı:3, Ağustos 1989, Ankara, 14-19 s.; Serpil Bağcı-Filiz Çağman- Günşel Renda- Zeren Tanındı; **Osmanlı Resim Sanatı**, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006.

¹³⁸ Dela'ilü'l-Hayrat'lar ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Bağcı- Çağman- Renda,- Tanındı, **a.g.e.**, 274-275 s.

¹³⁹ Detaylı bilgi için bkz. Cezar, **a.g.e.** ve Turan Erol, "Painting in Turkey in 19 and Early 20. Century", **A History of Turkish Painting**, Tıglat Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1988.

¹⁴⁰ Nilüfer Öndin, "Türk Manzara Resmi", **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 2, Muğla, 2000, 200 s.

mermer üzerine rölyef* olarak, ahşap dolapların üzerine ve cilt üzerine de uygulandığı görülmektedir.¹⁴¹

18. yüzyılın ortalarında mimari süslemede yeni bir program uygulanmaya başlanmıştır. Genellikle iç mekanlarda duvardaki barok süslemelerin arasına manzara kompozisyonları yapılmaya başlanmıştır. Kısa bir süre içinde de manzara resimleri duvar süslemesi olarak benimsenmiş ve bütün Anadolu'ya yayılan bir resim türünü oluşturmuştur. Topkapı Sarayı Harem Dairesi duvarlarıyla, Anadolu'da Yozgat Çapanoğlu, Soma Hızır Bey gibi camilerde ilk örneklerinin görüldüğü manzara tasvirleri 20. yüzyıla kadar devam etmiştir. Tarihlenebilen en eski manzara duvar resmi Topkapı Sarayı'nın harem dairesine I. Abdülhamit (s. 1774-1789) döneminde eklenmiş bölümlerde bulunmaktadır. 1779'a tarihlenen resimler odanın girişinde dört büyük pano ve seki bölümünde, odanın duvarlarının üst kısmını dolayan iç bükey şeridin ortalarına yerleştirilmiş dört küçük manzara kompozisyonundan oluşmaktadır.¹⁴² I.Abdülhamit (s. 1774-1789)'ten itibaren III.Selim (s. 1789-1807) ve II. Mahmut (s. 1808-1839) zamanlarında da harem dairesinde manzara resimleri yapılmıştır. Bunlar genellikle duvar panosu, tavan şeridi olarak ya da nişlerin içinde yer almıştır. Duvarlarda kullanılan süsleme unsurlarının içlerine yerleştirilerek süslemeye dahil edilmişlerdir. Saray'daki manzara resimlerinde denizdeki gemiler, kayıklar ve bunlarla birlikte şehir silüetleri veya daha ayrıntılı ve ön planda resmedilmiş mimari tasvirler yer almaktadır. Kullanılan renkler ve çizilişleri bakımından bu resimlerin bazılarında perspektif denemeleri görülmektedir. Bu yüzden bu resimlerin Batı anlayışındaki resmi benimsemiş sanatçılar tarafından yapıldığı düşünülmektedir.

I.Abdülhamit (s. 1774-1789) döneminde Saraya iç süsleme olarak giren manzara resimleri ya tavan eteklerini dolayan dar şeritlere ya da duvarların üst kısımlarına panolar içine yerleştirilmiştir. Bu dönemden sonra yalnızca iki rengin kullanıldığı dar bir şerit biçimindeki manzara kompozisyonları yaygınlaşmıştır¹⁴³.

* Rölyef: (kabartma). Taş, metal, kil, ahşap ya da alçı yüzeyi üzerinde, bazı kesimleri oyuk bazı kesimleri ise, kabartılı bırakılarak belirtiler oluşturma yöntemiyle yapılan yapıt.

¹⁴¹ Detaylı bilgi için bkz. Suzan Bayraktaloğlu, "Manzaralı ve Kuşlu Halılar", **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl:1, Sayı:2, Nisan 1989, Ankara; Arık, **a.g.e.**, 1976; Renda, **a.g.e.**, 1977; RENDA, Günsel; "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Dört Manzaralı Yazı Çekmecesi", **Sanat Dünyamız**, Sayı:9, 1977, 2-7 s.

¹⁴² Renda, **a.g.e.**, 1977, 78-80 s.

¹⁴³ **y.a.g.e.**, 89 s

III. Selim (s. 1789-1807) döneminde hareme yaptırılan yeni odalarda iki renkten oluşan manzara kompozisyonlarının bulunduğu tavan şeritlerinin yapımı devam etmiştir. Başlıca renkler yeşil, mavi, toprak sarısı ve kiremit kırmızısıdır.¹⁴⁴

Dönemin yapıları çoğu kez lale devrinden beri İstanbul'u süsleyen kasırlar ve bahçeler resimlere konu olmuştur. Hayalden çizilmiş yapılar da bulunmaktadır. I. Abdülhamit (s. 1774-1789) ve III. Selim (s. 1789-1807) dönemlerindeki belirgin fark, resimlerle birlikte kullanılan süslemelerdir. III. Selim (s. 1789-1807) döneminde kompozisyonlar süsleme ile iç içe girmiştir, fakat I. Abdülhamit (s. 1774-1789) döneminde kompozisyonlar süslemeden ayrı kullanılmıştır. İki dönemin sanatçı kadrosunda ise büyük bir değişiklik olmamıştır.¹⁴⁵ II. Mahmud döneminde farklı üslup olarak daha çok perspektifli resimler ile karşılaşmaktadır. Bunlar özellikle nişlerde yer almaktadır. Günsel Renda'ya göre bu resimlerle birlikte kullanılan süslemeler daha sade ve barok sonrası ampir üsluba girmektedir¹⁴⁶.

Sarayın dışında da İstanbul'da birçok dini ve sivil mimaride manzara resimlerine rastlanmaktadır. Bu resimler üslupsal yönden Saray'dakilere benzemektedir. Bu yüzden bu resimlerin o dönemlerdeki aynı sanatçı grubu tarafından yapıldığı düşünülmektedir.¹⁴⁷ Anadolu'daki örneklerde, İstanbul'daki mimari yapılarda bulunan manzara resimlerinin kullanılması modası kendini göstermiştir. Bu örnekleri, konu bakımından büyük bir benzerlik sözkonusu olmakla beraber üslup açısından yerel özgünlüklere indirgemek mümkündür. Bu manzara resimleri, hayalden veya gerçek bir yerin tasviri olabilmektedir.

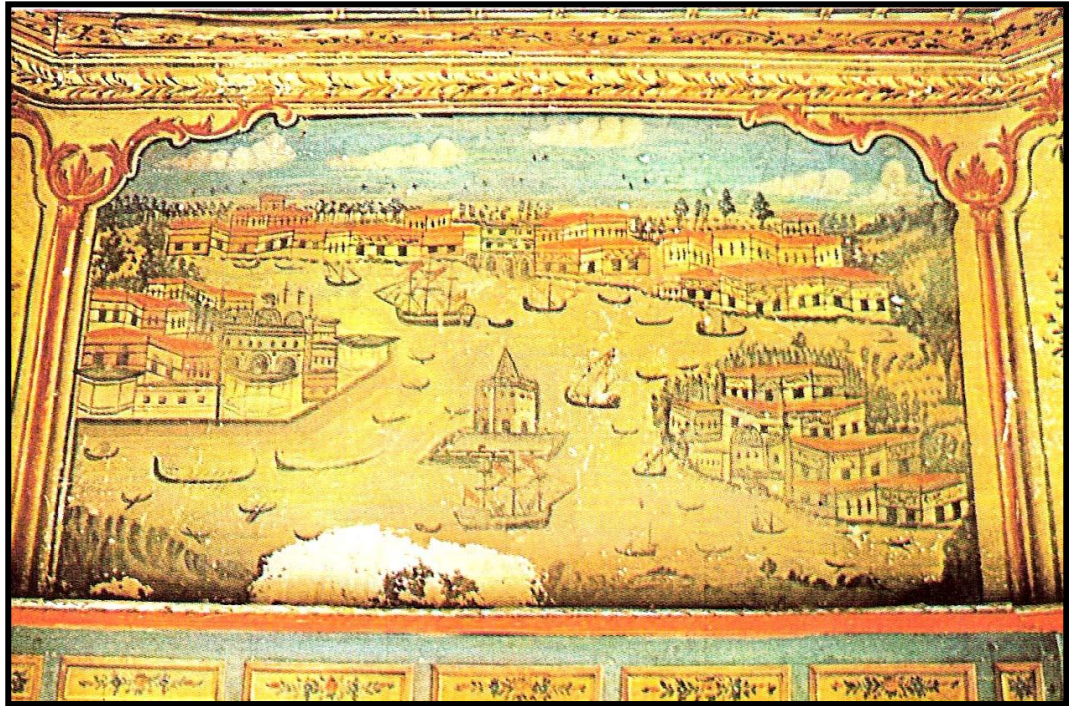
¹⁴⁴ Cahide Tamer, "Türk Bezemelerine Ait Bazı Araştırmalar", **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi**, Ankara 19-24 Ekim, 1959, Tebliğler, Ankara, 1962, 90 s.

¹⁴⁵ Renda, **a.g.e.**, 1977, 96-98 s.

¹⁴⁶ **y.a.g.e.**, 98-102 s.

¹⁴⁷ **y.a.g.e.**, 115 s.

Bazı manzara resimlerinde dikkati çeken hususlardan biri hiçbir şehir manzarasında cami ya da minare gibi İslami karakterli yapılara yer verilmeyişi, ikincisi ise geleneksel Türk evine benzemeyen ve üç ile altı kat arasında değişen apartmanların resmedilmiş olmasıdır. Bu durum, sanatçının duyup hayal ettiği veya gidip gördüğü bir Avrupa şehriden kesitler resmettiğini düşündürmektedir¹⁴⁸. Bu özelliğin tüm örnekler için geçerli olmamakla birlikte Batılı üslupların etkisiyle beraber azınlık, gayri müslim veya levanten sanatçıların bu dönemdeki etkisinin büyük olmasından da kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir. Rüçhan Arık'a göre, hayalden yapılan bu gibi tasvirlerin yapımı bir takım modalara bağlıdır. Hatta deniz olmayan bir yere deniz manzaralı bir tasvirin yapılması da bu fikri desteklemektedir. Bu modanın yayılmasında da etken yukarıda bahsedilen taş baskısı resimler, cam altı resimleri ve gravürler gibi modellerin olabileceği düşünülmektedir. Hatta başkent özlemine dayanan İstanbul manzarası örnekleri de bulunmaktadır. En

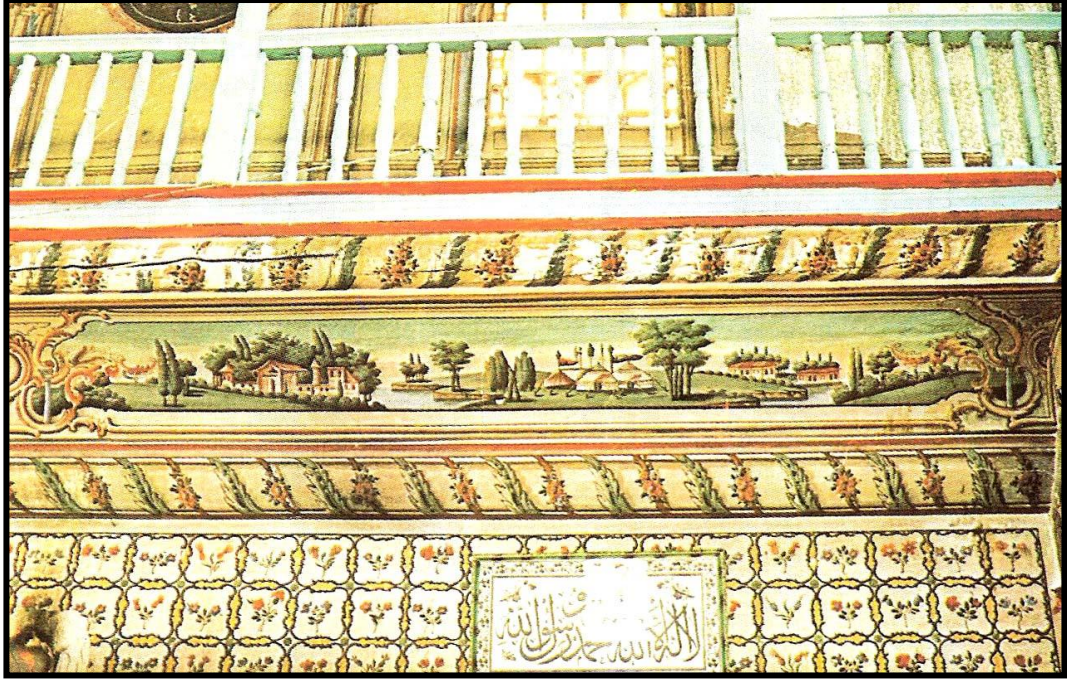


Resim 15: Bursa- Yenişehir Şemaki Evi baş odasının yüklük üzerindeki süslemelerinden bir ayrıntı (Arık. a.g.e., 1976, s.94)

güzel örnekleri 19. yüzyılın ikinci yarısında yapıldığı tahmin edilen Birgi Çakırağa Konağı, 19. yüzyılın ilk yarısından Birgi Sandıkeminoğulları evi, 1801 tarihli

¹⁴⁸ Rüstem Bozer, "Kula-Emre Köyünde Resimli bir Cami", *Türkiyemiz*, yıl:18, sayı:53-Ekim, İstanbul, 18 s.

Datça'daki (Reşadiye) Mehmet Ali Konağı, 1875 tarihli Merzifon Paşa Camii Şadırvanı, Amasya Sultan II. Bayezit Camii'nin yine aynı tarihlerden olan Şadırvanı ve Yenişehir Şemaki Evi'nde (**Resim 17**) bulunmaktadır.¹⁴⁹. İstanbul'daki örneklerde manzara tasvirleri çoğunlukla sivil yapılarda bulunurken, Anadolu'da örneklerde dini yapılarda bulunan birçok örneği karşımıza çıkmaktadır.



Resim 16: Yozgat- Başçavuşoğlu Camisi harimi mahfil eteğinde yer alan manzara tasvirleri (Arık. a.g.e., 1976, s.41.)

Balkanlarda ve Anadolu'da, İstanbul'u izleyen bir moda söz konusudur. Fakat Türk sanatçıların Batıdaki unsurlardan etkilenmesi figür konusunda hassas bir noktayı ortaya çıkarmaktadır. Birkaç örnek dışında yapılan manzara resimlerinde figür kullanımına rastlanmamaktadır. Hatta hristiyan vatandaşların evlerindeki resimlerde de müslüman evlerindeki gibi figür tasvirinden kaçınılmış, birkaç istisna dışında örneğe rastlanmamaktadır.¹⁵⁰

R. Arık'ın tespitine göre:

"Bütün bu dönem boyunca sanatçılar büyük bir tutkuyla huzur verici tabiat görüntüleri sunmuşlardır. Bu görüntüler çoğu kere hayali manzaralardır. Aralarında mimari tasvirlerle yer verilmekle birlikte, tabiat ağır basmıştır. Esas konunun yapı olduğu tasvirlerde

¹⁴⁹ Arık, a.g.e., 1976, 120-124 s.

¹⁵⁰ y.a.g.e., 142 s.

bile çeşitli ağaçlar, kuşlar, gün batışı gibi belli bir anı veren tasvirler göze çarpmakta, tabiata gittikçe artan bir ilgi ve yakınlık duyulmaktadır. Belli bir çevreyi teşhis edemediğimiz, hayali manzaralar olduğunu tahmin ettiğimiz tasvirlerin Anadolu'daki en güzel örnekleri 1785 tarihli Cincin (Aydın) köyündeki Cihanoğlu, 1791/2 tarihli Soma Hızır Bey, 1800/1 tarihli Yozgat Başçavuşoğlu (Resim 18), 1830/1-1896/7 tarihlerinden Muğla Şeyh camilerinde ve Amasya Sultan II. Bayezit Camisi Muvakkithanesindeki resimlerde karşımıza çıkmaktadır.¹⁵¹

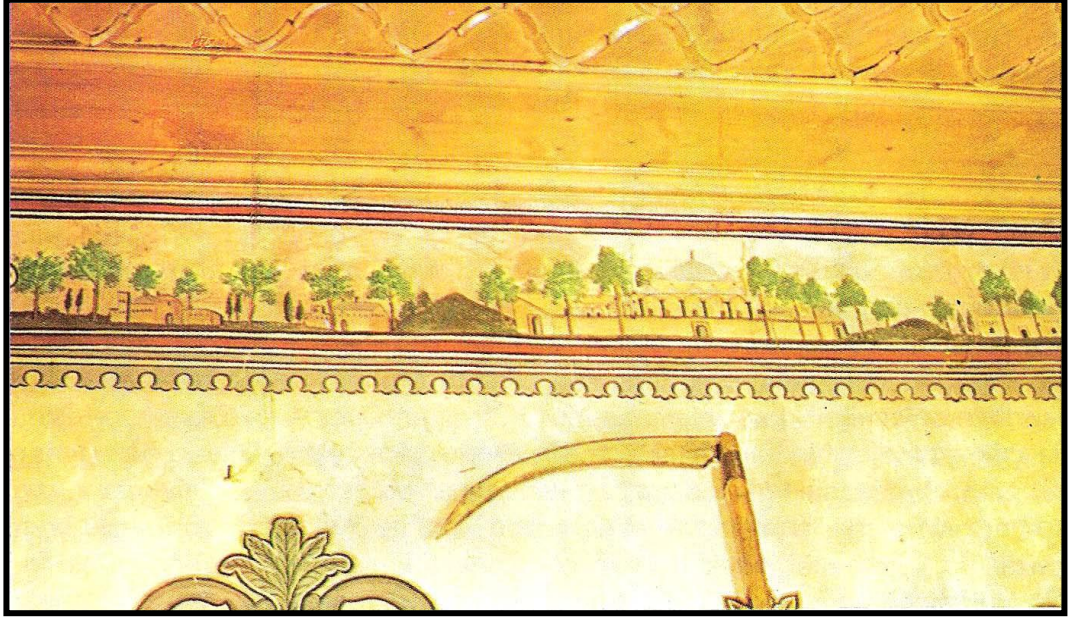
Anadolu'daki örneklerde İstanbul manzarası ya da bilinen bir yerin tasvirinin yapılmadığı resimlerde de yine esinlenen bir yerin olma ihtimali yüksektir. Bunlar günümüzde artık yıkılmış mimari yapılar, yok olmuş doğa güzellikleri olabilmektedir. Günümüzde olmayan bir yerin tasviri bir belge niteliği taşımaktadır. Hatta bunları yapan sanatçıların gidip görmediği, fakat kitaplardaki taşbaskı resimlerden, gravürlerden gördüklerini, yazılmış metinlerden okuduklarını ya da sözle anlatılan mekanları da tasvir ettikleri düşünülmektedir.

Özellikle III. Selim (s. 1789-1807) döneminde imparatorlukta güç kazanan eşraf, bulunduğu kentte yaptırdığı cami ya da evin, başkentteki örneklerle benzemesini istemiştir. Bu nedenle de İstanbul'dan usta getirtmiş olması doğaldır. Bursa, Soma, Bayramiç, Yozgat ve Kayseri örnekleri de bunu düşündürmektedir. Yoksa başkente yeni yerleşen bir iç süsleme programının aynı etkinlikte taşraya geçmesi belirli bir süreci gerektirirdi.¹⁵² 19. yüzyıla gelindiğinde manzara tasvirleri Anadolu'nun çeşitli yerlerindeki dini ve sivil yapılarda kullanılmaya başlanmıştır. Bu yüzyılın sonlarına doğru gittikçe başkentten üstün ustalığından uzaklaşmış örneklerle de karşılaşmaktadır.

Anadolu'daki örneklerden Amasya II. Bayezit Külliyesi Muvakkithanesi tavan eteğini süsleyen manzara resimlerinde sanatçının farklı bir üslubu görülmektedir (**Resim 19**). Sanatçı ilkel de olsa bazı mekan denemelerine girişmiştir. Genellikle ön düzleme, hem önden hem yandan gösterilen bir yapı yerleştirmiş bunun yanına dizilen ve yalnız önden görülen yapılar ise böylelikle daha geride görünmüştür. Çevresindeki biçimlere oranla daha büyük çizilmiş ayrıntılara da rastlanmaktadır (köprüyle aynı boyutlarda çizilmiş bir tüfek ve bir kılıç gibi). Sanatçının kendince önemli gördüğü nesnelere daha büyük tasvir etmesi minyatürdeki biçimsel yaklaşımı hatırlatmaktadır. Diğer yapıları bir manzara içine

¹⁵¹ Arık, a.g.e., 1976, 123 s.

¹⁵² Renda, a.g.e., 1977, 136 s.



Resim 17: Amasya- Sultan II. Bayezid Külliyesindeki Muvakkithane resimlerinden Sultan Bayezid Camisinin tasviri (Arık, a.g.e., 1976, s.52)

yerleştirmesi ise resim sanatında yeni bir anlayışın belirtileridir.¹⁵³ 19. yüzyılda birçok yapıda herhangi bir yeri anlatan kalıplaşmış ve süslemenin içerisine bir motif gibi yerleştirilmiş birçok manzara resmine rastlanmaktadır.

Türk resim sanatının geçirdiği evrelerin en iyi göstergesi, sıkça işlenmiş bir konu olan manzaradır. 18. yüzyılın ikinci yarısında, duvar resimlerinin başlıca konusu olan manzaralar, Batı tarzı resim anlayışının ilk örnekleri olarak karşımıza çıkmaktadır. 19. yüzyılda askeri ve sivil okul kökenli olan ressamlar da manzarayı temel alarak, nesnel bir yaklaşım sergilemişlerdir. Nesnel yaklaşımdan uzaklaşma, daha özgür fırça vuruşlarının egemen olduğu bir anlayış ortaya koyan Şeker Ahmet Paşa ve Hüseyin Zekai Paşa'nın manzaralarında söz konusu olur. İzlenimci akıma yaklaşan manzaralarıyla Halil Paşa , 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasında bir köprü oluşturmuş, 1914 kuşağı ise, izlenimci manzara anlayışlarıyla 19. yüzyılın resim estetiğine son vermişlerdir. Manzara resmine kişisel yorumu getiren 1914 kuşağını izleyen müstakiller ve (D) grubu sanatçıları da manzarayı kendilerine özgü üslupları içinde ele almışlardır.¹⁵⁴

¹⁵³ Renda, a.g.e., 158 s.

¹⁵⁴ Öndin, a.g.e., 209 s.; Zeynep İnankur, "Manzara", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem yayınları, İstanbul, 1997.

2.BÖLÜM

19. YÜZYILDA İZMİR VE ÇEVRESİNDEKİ OSMANLI DÖNEMİ YAPILARINDA GÖRÜLEN SIVA ÜSTÜ MANZARA RESİMLERİNDEN ÖRNEKLER

2.1. Dini Mimaride Görülen Manzara Resimlerinden Örnekler

2.1.1. Şadırvanaltı Camii Şadırvanı

Yapının Yeri : İzmir ili, Konak ilçesi, Ahmet Ağa Mah., 892 sok., No:7'de bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri : 1630 yılında inşa edilen Şadırvan Camii, kitabelerine göre "Bıykoğlu Camii" olarak anılmıştır. 1815'te onarıldıktan sonra şadırvanının üstündeki barok tarzdaki kütüphane ile bugünkü halini 1834-35'te kazanmıştır¹⁵⁵ Cami fevkanidir* ve altındaki kapalı çarşının üzerine inşa edilmiştir. Caminin altındaki yapı, Mihrap önünde sekiz büyük sütunla taşınan kare zeminli bir kubbe bulunmaktadır. Kible yönü hariç ibadet mekanının etrafını (U) şeklinde kadınlar mahfili çevirmektedir.¹⁵⁶

Yapıya ait şadırvanın (**Resim 20**) kubbe biçimindeki örtü sistemi sekiz adet çifte sütundan oluşan taşıyıcı sistemle desteklenmektedir. Taşıyıcı sistemin arası boştur. Şadırvan ile alt katta yer alan çarşı arasındaki



Resim 20: Şadırvanaltı Camii Şadırvanı
(Fotoğraf: Ezgin Yetiş)

¹⁵⁵ Arık, a.g.e., 1976, 49 s.

* Fevkani: Tek kattan yüksek yapıları niteler.

¹⁵⁶ Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi' nin 350101/2 nolu Eski Eser Fişinden (sayfa2) alınmıştır.

bağlantıyı, örtü sistemi tonoz olan bir geçit sağlamaktadır.¹⁵⁷

Yapıda Yer Alan Manzara Resimleri : Yapıda yer alan manzara resimleri, caminin dışındaki şadırvanı caminin altındaki çarşıya bağlayan tonozlu geçidin kemer alınlıklarında ve caminin harim* kubbesinde bulunmaktadır.

Günsel Renda ve Rüçhan Arık'ın Şadırvan Camii ile ilgili yaptığı çalışmalarda, şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun kemer alınlıklarında yer alan üç adet manzara resmini tanıttıkları görülmektedir¹⁵⁸. Ancak, bu manzara resimlerini yerinde görmek amacıyla Şadırvan Camii'nde yapılan fotoğraf çekimi sırasında, caminin harim kubbesinde yer alan onaltı adet manzara resmi tespit edilmiştir. Bu resimlerden sekizi kubbenin süslemeleri arasındaki yuvarlak biçimli madalyonların içerisinde, diğer sekizi de kubbenin merkezindeki yazının etrafındaki bordürde sıralanmışlardır.

İzmir I Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün eski eser fişine göre, yapı içerisinde ilk yapım veya 18. ve 19. yüzyıllara ait orjinal süsleme bulunmamaktadır. Mevcut süslemeler 20. yüzyıla tarihlendirilmektedir¹⁵⁹. Harim kubbesinde yer alan 16 adet manzara resminin de 20. yüzyılda yapıldığı düşünülmektedir. Tezin zaman sınırlarının kapsamına girmediğinden harimde yer alan manzara resimleri teze dahil edilmemiştir (**Ek 1'den..., Ek 16'ya**)

Tez kapsamında ele alınan resimler (**Resim 21**), şadırvan ile caminin altındaki çarşayı birbirine bağlayan geçitin yapım tarihi olan 1834-35'e tarihlendirilmiştir.¹⁶⁰ Resimler oldukça aşınmış ve kararmış durumda iken, günümüzde yeniden boyanarak özgünlüklerini yitirmişlerdir.¹⁶¹ Rüçhan Arık, resimlerin orjinalinin fresko tekniğinde yapıldığını belirtmektedir.¹⁶² Fakat günümüzde orjinal zeminin üzerine boya ile onarım yapıldığından, altındaki resmin hangi teknikle yapıldığını anlamak zordur. Bundan dolayı bu resimler, araştırmadaki sıva üzerine yapılmış diğer tekniklerle

¹⁵⁷ Arık, **a.g.e.**, 1976, 49 s.

* Harim: Camilerde ibadet edilen dışa kapalı alan.

¹⁵⁸ Renda, **a.g.e.**, 1977.; Arık, **a.g.e.**, 1976

¹⁵⁹ Ahu Simla Değerli, "İzmir Türk Mimarisinde Duvar Resimlerinin Korunması ve Restorasyon Sorunları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2010, 70 s.; İzmir I Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 24.02.2006 gün-424 sayılı yazısı ve eki.

¹⁶⁰ Tarihlendirme için bkz. Arık, **a.g.e.**, 1976, 49-51 s.; Renda, **a.g.e.**, 1977, 144-145 s.; İnci Kuyulu, "İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri", **II. Uluslararası İzmir Sempozyumu**, İzmir 1998, 65 s.

¹⁶¹ İnci Kuyulu, "İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri", **II. Uluslararası İzmir Sempozyumu**, İzmir 1998, 65 s.

¹⁶² Arık, **a.g.e.**, 1976, 49 s.

beraber değerlendirilecektir. Resimlerin onarımdan sonra renk ve biçim özelliklerini kaybettikleri düşünölmektedir. Fakat kompozisyon unsurlarının yerleşiminde bir değişiklik yapılmadığı düşünölerek değerlendirmeye alınacaktır.

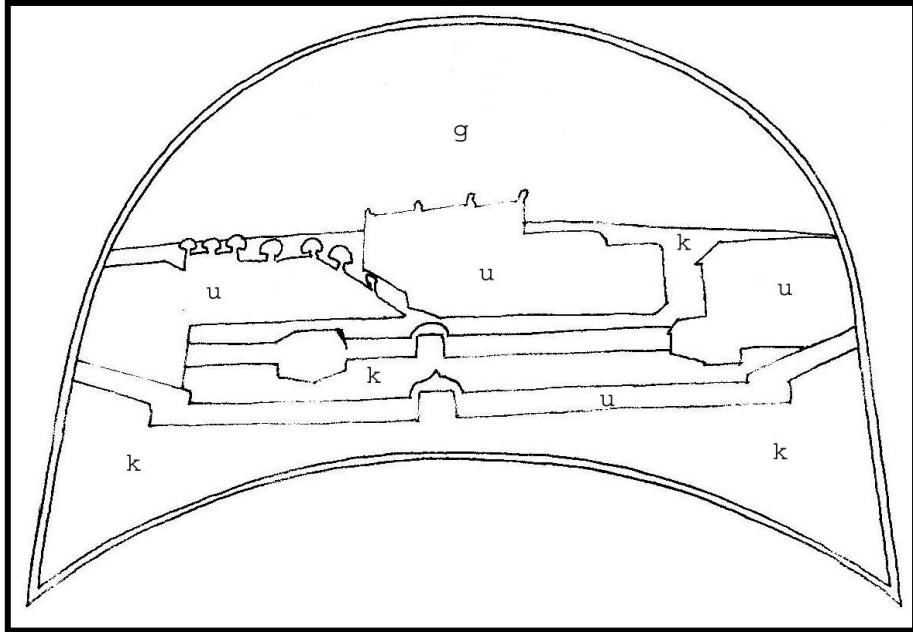


Resim 21: Şadırvanı çarşısıya bağlayan geçitteki manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Manzara Resmi-1:



Resim 22: Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun kemer alınlığındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)



Çizim 1: Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun şadırvan tarafında bulunan kemer alınlığındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

1 numaralı manzara resmi, caminin altındaki çarşı ile şadırvanını bağlayan geçitte, tonozun şadırvan tarafındaki kemer alınlığında bulunmaktadır. Alınlığın kenarlarında, hem tonoz hem de açıklık kemerinin yaylarında bitkisel süslemelerden oluşan bir bordür bulunmaktadır. Söz konusu bordür ise, biri kalın olmak üzere iki adet cetvel çizgisi ile sınırlandırılmıştır. Tonoz kemerinin üzerindeki bordürün altında ve kemer açıklığının üzerinde yer alan ikili cetvel çizgisi, aynı zamanda alınlık yüzeyinde bulunan manzara resmini de sınırlamaktadır (**Resim 22**).

Kompozisyon, yatayda iki alana bölünmüştür: Kara (k) ve gökyüzü (g) alanlarından oluşan resmin, yerleştirildiği alanın geometrik biçiminden dolayı yüzeyin kemer yayı ile birleştiği sağ ve sol alt bölümlerinde zorunlu boş alanlar oluşmuştur (**Çizim 1**).

Bilinmeyen bir açık hava mekanında, geniş ve büyük bir yapı topluluğu tasvir edilmiştir. Mülkî alan sınırlarını belirleyen duvar, parmaklık ve ana girişler dışında Rüçhan Arık'a göre, resimde Osmanlı mimarîsine özgü bazı yapı toplulukları görülmektedir.¹⁶³ Yapı topluluklarının arasında ve bu toplulukları birbirinden ayıran boşluklar bulunmaktadır. Yapı tasvirlerinin ardında ise gökyüzü tasviri yer almaktadır

Resmin bakış açısı cepheden ve yukarıdandır. Resimde, cepheden bakış açısının kullanıldığı yapı tasvirlerinde, yapının yan cephelerinin de gösterildiği tasvirler bulunmaktadır. Bu tasvir biçimi, minyatürlerde de karşılaşılan geleneksel yapı tasviri biçimlerindedir. Söz konusu duvar resmi düşük kaliteli işçilik gösteren bir onarım geçirdiğinden ışık- gölge kullanımına dair sağlıklı veri elde edilemese de; gökyüzündeki bulutlarda ışık-gölge etkisi elde edilmeye çalışıldığı, Rüçhan Arık'ın kitabındaki diğer resmin (**Resim 23**) fotoğrafından anlaşılmaktadır¹⁶⁴. Diğer yandan, yapı tasvirlerinde ise, ışık-gölge kullanımı yerine kontür çizgileri kullanıldığı söylenebilir.

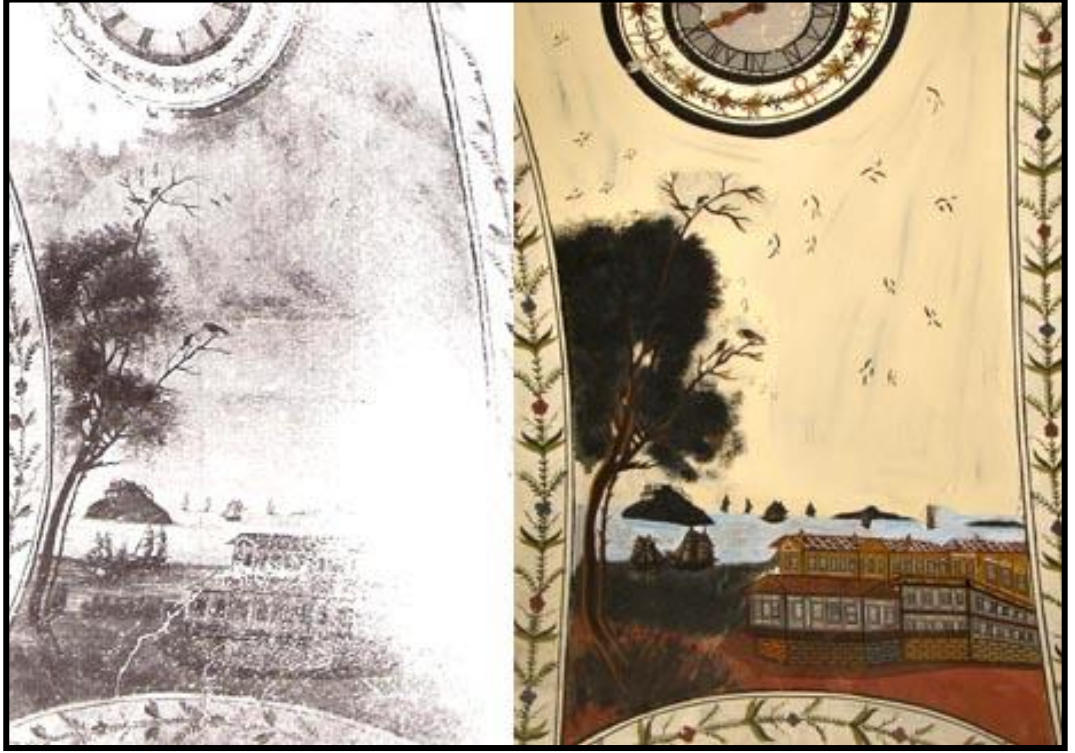
Resimdeki ağaç, bitki ve yapı çeşitleri gibi unsurlar, birbiri içerisinde orantılıdır. Yatayda ortada yer alan yapı topluluklarının tasviri ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Gökyüzü (g) ile sağ ve sol alt köşedeki boşluklar ile yapı toplulukları arasında kalan boşluklar birbirinin dengelemektedir. Ayrıca yapı toplulukları arasında oluşan yatay ve dikey doğrultudaki çizgiler denge oluşturmaktadır.

¹⁶³ Detaylı bilgi için bkz. Arık, **a.g.e.**, 1976, 49-51 s.

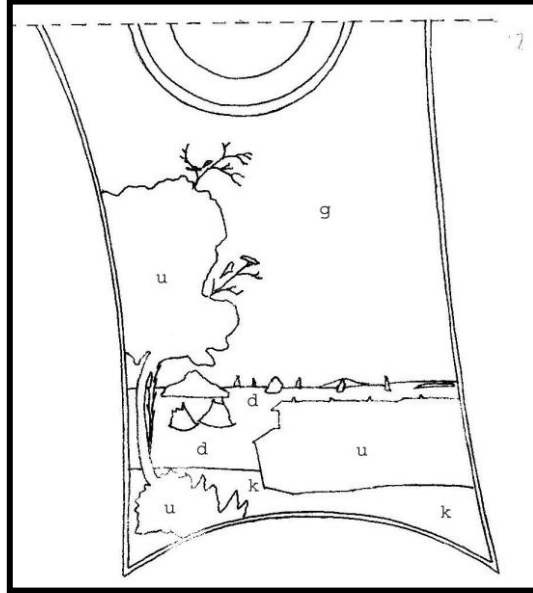
¹⁶⁴ Detaylı bilgi için bkz. Arık, **a.g.e.**, 1976, 49-51 s.

Resimin günümüzdeki durumunda, gökyüzünde (g) açık mavi renk, karada (k) sarı ve oksit kırmızı renkleri; yapı tasvirlerinde (u) gri rengin tonları ve ağaçlarda ise, koyu yeşil renkler kullanılmıştır (**Resim 22**).

Manzara Resmi-2:



Resim 23: Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun güney kanadındaki manzara resmi (sağdaki şimdiki durumu, soldaki önceki durumu)



Çizim 2: Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun güney kanadındaki manzara resminin kompozisyon şeması

2 numaralı manzara resmi, caminin altındaki çarşı ile şadırvanını bağlayan geçitteki tonozun güney kanadında bulunmaktadır. Tonozun güney ve kuzey kanatlarının etrafını, tonozun kemer alınlığında (**Resim 22**) olduğu gibi etrafından bir bordür dolanmaktadır. Tonozun kuzeyinde (**Resim 24**) ve güneyinde (**Resim 23**) gene aynı tür bir bordürle sınırlandırılmış iki adet manzara resmi bulunmaktadır. Resimlerin yer aldığı tonozun merkezinde ise, bize göre şüpheli olmakla beraber bir saat kadranı bulunmaktadır* (**Resim 23**).

İki resim de içteki kalın olmak üzere iki cetvel çizgisi ile sınırlandırılmıştır (**Resim 23, Resim 24**). Resim, kompozisyon şeması açısından, kara (k), deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana bölünmüştür (**Çizim 2**).

Fresko tekniğinde yapıldığı düşünülen bu resmin Rüçhan Arık'ın eserinde siyah-beyaz fotoğrafı bulunmaktadır¹⁶⁵. Bu fotoğraf günümüzdeki yanlış onarım görmüş durumu ile karşılaştırıldığında, kompozisyon unsurlarının genel biçimlerinde pek bir değişiklik yapılmadığı görülmektedir. Fakat eski fotoğrafa göre; ayrıntılardaki işlemlerin ustalığı daha kalitelidir. Işık-gölge kullanımı gibi ayrıntıların ise, çağdaş müdahalenin kalitesizliği nedeniyle özgünündeki kalitesini yitirmiştir. Özellikle ağacın natüralist üslupta yapılmış yapraklarındaki ışık-gölge ayrıntıları bozulmuş, ağacın dalının uzantısının şeklinde değişiklik yapılmıştır. Resimde genel olarak solda ve ön planda büyükçe bir ağaç, sağda biraz daha geride iki katlı yapı topluluklarının tasviri, yelkenli ve adacıklardan oluşan deniz, arka planda ufuk çizgisindeki dağ uzantıları tasvir edilmiştir.

Resmin cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Alt bölümdeki yapı tasvirlerinde resmin bakış açısına göre farklı kaçış çizgileriyle yapılmış perspektif uygulaması yapılmıştır. Resmin bakış açısına göre bazı yapıların, görünmemesi gereken cepheleri burada açılarak belirtilmeye çalışılmıştır.

Resimdeki ağaç ve bitkiler natüralist bir üslupla yapılmışlardır. Renkli fotoğraftan görüldüğü kadarıyla yapı tasvirlerinde ışık-gölge yerine kontür çizgileri kullanılmıştır. Ağaç tasvirinin siyah-beyaz fotoğrafta daha ustaca yapıldığı

* Rüçhan Arık eserinde bu motifi saat kadranı olarak açıklamıştır. Onarım geçirdikten sonra günümüzde burada bir saat kadranı bulunmaktadır. Fakat Arık'ın eserinde yer alan siyah beyaz fotoğraftan görüldüğü kadarıyla buradaki motifinin bir saat kadranına benzemediği; üzerinde rakamların ve göstergelerin bulunmadığı anlaşılmaktadır (Detaylı bilgi için bkz. Arık, **a.g.e.**, 1976, 49-51 s.)

¹⁶⁵ Detaylı bilgi için bkz. Arık, **a.g.e.**, 1976, 49-51 s.

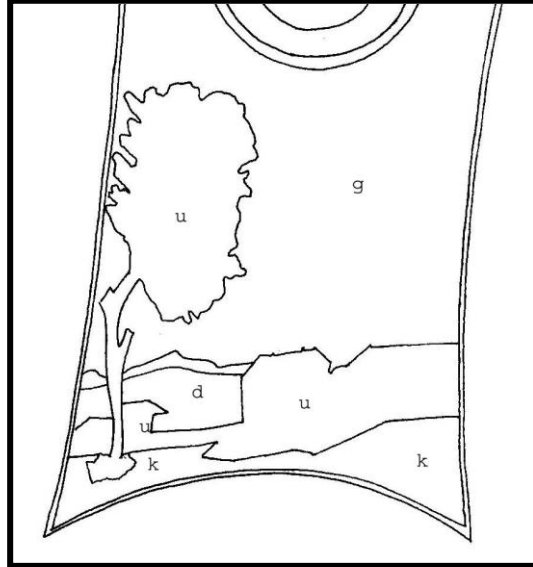
farkedilmektedir. Resim yüzeyinde alt alanda solda yer alan ağaç tasvirinin (**Çizim 2**'de u harfi ile belirtilmiştir) resimde diğer unsurlara göre oran-orantı açısından oldukça büyük tasvir edilmiştir. Bu büyüklüğe göre bakış açısının daha aşağılarda bir yerde bulunması ve yapı tasvirlerinin daha küçük tasvir edilmesi gerekmektedir. Ön plana ve sola yerleştirilen ağaç tasviri resmin ağırlık merkezini oluşturmaktadır (**Resim 23**).

Resimde; gökyüzünde açık bir gülkurusu, karada oksit kırmızı, denizde çok açık bir mavi, yapı tasvirlerinde gri-oksit kırmızı-sarı, ağaç ve bitkilerde ise koyu yeşil renkler kullanılmıştır. Ayrıca kontür çizgileri ve bazı yerlerde kahverenginin tonları da kullanılmıştır.

Manzara Resmi-3:



Resim 24: Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun kuzey kanadındaki manzara resmi (Ezgin Yetiş)



Çizim 3: Şadırvanı çarşıya bağlayan geçitteki tonozun kuzey kanadındaki manzara resminin kompozisyon şeması

3 numaralı manzara resmi, aminin altındaki çarşı ile şadırvanını bağlayan geçitteki tonozun kuzey kanadında bulunmaktadır (**Resim 24**). Tonozun güney (**Resim 23**) ve kuzey kanatlarının etrafını, tonozun kemer alınlığında olduğu gibi etrafından bir bordür dolanmaktadır. Resimlerin yer aldığı tonozun merkezinde ise, bize göre şüpheli olmakla beraber bir saat kadranı bulunmaktadır*

Resim, kompozisyon olarak kara (k), deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana bölünmüştür. Tonozun kuzey ve güney kanadında bulunan iki resim de içteki kalın olmak üzere iki cetvel çizgisi ile sınırlandırılmıştır (**Resim 23, Resim 24**).

Ön planda bir yapı topluluğu ile kompozisyonun yarısını kaplayan bir ağaç, arka planda ise deniz ve dağ manzarası yer almaktadır. Arık bu yapı topluluğu ile ilgili: *"İki-üç katlı gösterilen bu yapıların dar cephe, kırma beşik çatılı tiplerine bakarak, bugün de benzerleri görülen İzmir evlerinin yer aldığı bir İzmir manzarasının tasvir edilmiş olduğunu"* söylemektedir¹⁶⁶. Ayrıca resmin onarımdan önceki halini değerlendiren Rüçhan Arık, bu yapı topluluğu tasvirinin anonim şemalar yerine belli modellerin gözlemine dayanarak yapılan gerçekçi tasvirler olduğunu söylemektedir.¹⁶⁷ Solda yer alan ağaç tasviri, güneydeki resimde (**Resim 23**) tasvir edilen ağaç tasvirine oldukça benzemektedir. Güney tonozda yer alan diğer resimdeki (**Resim 23**) ağacın dallarındaki kuşlar bu resimdeki ağaçta kullanılmamıştır. Gökyüzünün fon rengi güney tonozdaki diğer resmin gökyüzü renginin devamı niteliğinde olup, burada da kuş olduğu düşündürülen şekiller yapılmıştır.

Resmin cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Özellikle sağ taraftaki yapı tasvirinde yapının çatısının alınlığının bulunduğu cephe ile kesiştiği diğer cephe aynı düzlemde gösterilmiştir. Günümüzdeki durumunda naturalist üslupta yapılmış ağaç ve bitki ayrıntıları haricinde ışık-gölge kullanımına rastlanmamaktadır. Büyükçe bir ağacın tasvir edildiği tonozun diğer tarafındaki resimde (**Resim 23**) olduğu gibi burada da solda büyük bir ağaç tasvir edilmiştir. Ağaç, resimdeki diğer unsurlara

* Rüçhan Arık eserinde bu motifi saat kadranı olarak açıklamıştır. Onarım geçirdikten sonra günümüzde burada bir saat kadranı bulunmaktadır. Fakat Arık'ın eserinde yer alan siyah beyaz fotoğraftan görüldüğü kadarıyla buradaki motifinin bir saat kadranına benzemediği; üzerinde rakamların ve göstergelerin bulunmadığı anlaşılmaktadır (Detaylı bilgi için bkz. Arık, **a.g.e.**, 1976, 49-51 s.)

¹⁶⁶ Arık, **a.g.e.**, 1976, 51 s.

¹⁶⁷ **y.a.g.e.**, 1976, 51 s.

göre oldukça büyük tasvir edilmiştir. Resmin bakış açısına göre ağacın önde olduğu kabul edilirse, yine de büyük görünmektedir. Fakat ağacın bu şekilde tasvir edilmesi, diğer tonozun diğer tarafındaki resimde olduğu gibi, kompozisyonun dengesini sağlamak için yapıldığını düşündürmektedir. Gökyüzündeki boşluğu doldurup, resmin ağırlık merkezini oluşturmaktadır.

Resimde; gökyüzünde açık bir gülkurusu, karada oksit kırmızı, denizde çok açık bir mavi, yapı tasvirlerinde gri tonları, ağaç ve bitkilerde ise koyu yeşil renkler kullanılmıştır. Ayrıca kontür çizgileri ve bazı yerlerde kahve tonları da kullanılmıştır (**Resim 24**).

2.1.2. Kılıczade Mehmet Ağa Camii

Yapının Yeri : İzmir İli, Ödemiş İlçesi, Bademli Beldesi, Aşıklar Mah.'nde bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri : (Resim 25, Resim 26) Yapının ne zaman ve kimin tarafından inşa ettirildiği bilinmemektedir. Harim girişinin üzerinde yer alan kitabesine göre 1226/1811 yılında Ödemiş Voyvodası Kılıczade Mehmet Ağa tarafından büyütülerek yenilendiği anlaşılmaktadır. Mehmet Ağa tarafından inşa



Resim 25: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin ön cepheden görünümü
(Fotograf Ezgin Yetiş)

ettirildiği belirtilmektedir¹⁶⁸. İki belgede farklı bilgiler veriliyor olması, eski yapının yerine bugün ayakta olan caminin daha büyük olarak yeniden mi inşa edildiği ya da eski yapının genişletilerek mi yenilendiği konusunda bir kuşkuya neden olmaktadır. Fakat her iki durumda da yapının 1226/1811 yılında bugünkü görünümünü kazandığı anlaşılmaktadır. Cami, kareye yakın dikdörtgen planlı bir harim ile son cemaat yerinden oluşur. Yapının cepheleri tamamen sıvalıdır. Ancak bazı yerlerde sıvalar dökülmüş veya yeniden yapılmıştır. Harim, 19 pencere ile aydınlanmaktadır ve düz

¹⁶⁸ İnci. Kuyulu, "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş)/İzmir", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XXIV, Ankara, 1994, 147 s.

aşşap tavan ile örtülmüştür. Harimin kuzey duvarı boyunca kadınlar mahfili bulunmaktadır. Son cemaat yeri tamamen aşşaptan inşa edilmiştir. Son cemaat yeri kuzeyinden beş, doğu ve batısından birer kemer gözü ile dışarıya açılır. Son cemaat yerine altı basamaklı merdivenle çıkılan bir giriş sahanlığından ulaşılır. Mihrap ise, giriş açıklığıyla aynı aks üzerine yerleştirilmiş yarım silindirik bir niştir. Harim duvarları tabandan tavana kadar sıvalıdır. Harimin tavanı aşşaptan ve bunun kuzey duvarına yaslanmış dört ayak üzerinde duran kadınlar mahfili bulunmaktadır¹⁶⁹.



Resim 26: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin harim kısmı (Fotoğraf Ezgin Yetiş).

Yapıda Yer Alan Manzara Resimleri: Yapının harim kısmındaki güney cephesinde, mihrabın doğu tarafında bir orman manzarası (**Resim 26, Resim 27**); yapının dışındaki kuzey cephesinde, harim girişinin doğusunda "Mekke" (**Resim 29**) ve batısında "Medine" (**Resim 30**) şehirlerinin tasviri; yapının dışındaki güney cephesinin batısında, üst köşede bir deniz manzarası (**Resim 31**) olmak üzere dört resim bulunmaktadır.

Bunların dışında, araştırmaya dahil edilmeyen; yapının dışındaki güney cephesinin doğu üst köşesinde neredeyse tamamen tahrip olmuş, içeriği belli

¹⁶⁹ İnci. Kuyulu, "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş)/İzmir", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: XXIV, Ankara, 1994, 147-148 s.

olmayan ve bu nedenle de araştırmaya dahil edilmeyen (**Ek 17**); mihrabın batısında, mihrap ile minber arasında yer alan tek ağaç tasviri (**Ek 18**) ve resmin büyük bir kısmı tahrip olduğu için araştırmaya dahil edilmeyen manzara resimleri bulunmaktadır.

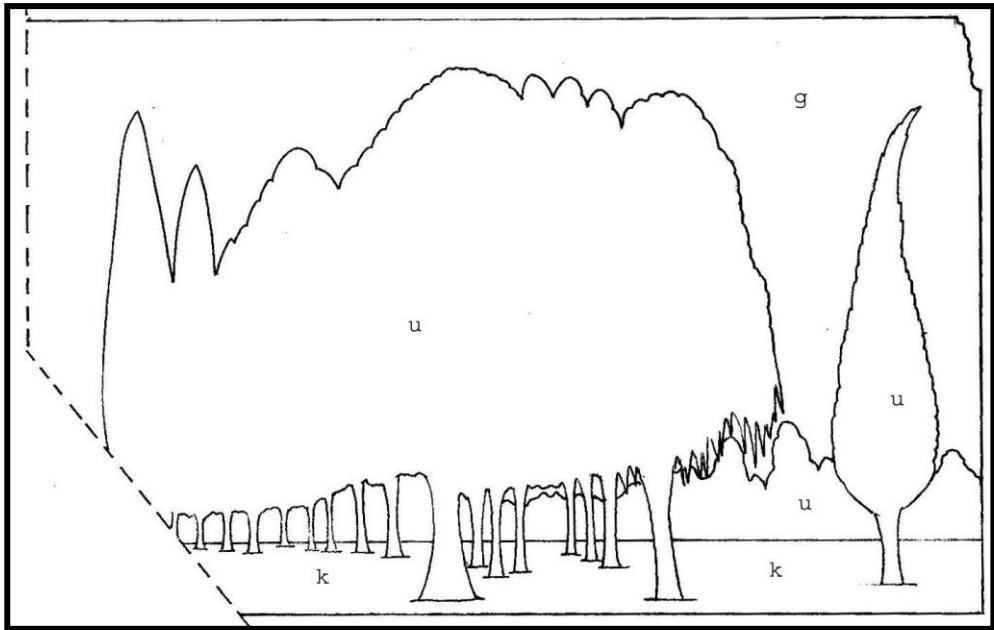
Yapının kitabesinin üzerindeki süslemeler arasında boya ile yazılmış 1291 tarihi bulunmaktadır. Bu 1291/1874-75 tarihinin caminin süslemelerinin yapıldığı tarih olduğu ve manzara resimlerinin de bu tarihlerde yapılmış olabileceği düşünölmektedir.¹⁷⁰

¹⁷⁰ Kuyulu, **a.g.e.**, 1994, 147 s.

Manzara Resmi-1:



Resim 27: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının doğusundaki orman manzarası (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)



Çizim 4: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının doğusundaki manzara resminin kompozisyon şeması

1 numaralı manzara resmi, caminin hariminde, mihrabın da bulunduğu güney cephesinin doğusunda yer almaktadır. Resmin sınırlarını; batısında yer alan boya ile yapılmış ve mihraba ait bir sütun tasviri; doğusunda bulunan ahşap kürsü; yukarıdan iki adet kalın cetvel çizgisi; aşağıdan ise duvarın alt kısmında yer alan koyu kahverengi ve kalın bir bordür oluşturmaktadır. Kürsü merdiveni resmin köşesini kesmektedir. Resimde ard arda sıralanmış ağaçlardan oluşan bir orman manzarası görülmektedir (**Resim 27**).

Resim, kompozisyon olarak yatayda, kara (k) ve gökyüzü (g) olmak üzere iki alana ayrılmıştır (**Çizim 4**). Resimde cepheden bir bakış açısı kullanılmıştır. Resmin tamamını oluşturan orman tasviri, duvarda kullanılmış olan açık zemin rengi üzerine uygulanmıştır.

Ağaçların gövdelerinin ard arda birbirlerini kapatacak şekilde dizilmesi, resim yüzeyinde dışarıdan içeriye doğru bir derinlik etkisi yaratmaktadır. Ard arda dizilen ağaçlarda kullanılan renk tonlamaları da bu algıyı güçlendirmektedir. Gökyüzü tasvir edilmemiştir. Ağaç tasvirlerinin tamamı ışık-gölge kullanımı ile naturalist bir üslupla yapılmıştır.



Resim 28: *Kulcızade Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının doğusundaki orman manzarasından ayrıntı* (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)

Ağaçlar arasında, derinliği oluşturacak biçimde doğru bir oran-orantı kurulduğu düşünülmektedir. Ön planda yükselen büyük ağaçlar resmin ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Buna göre, resim dikey akslar üzerinde kurulmuştur.

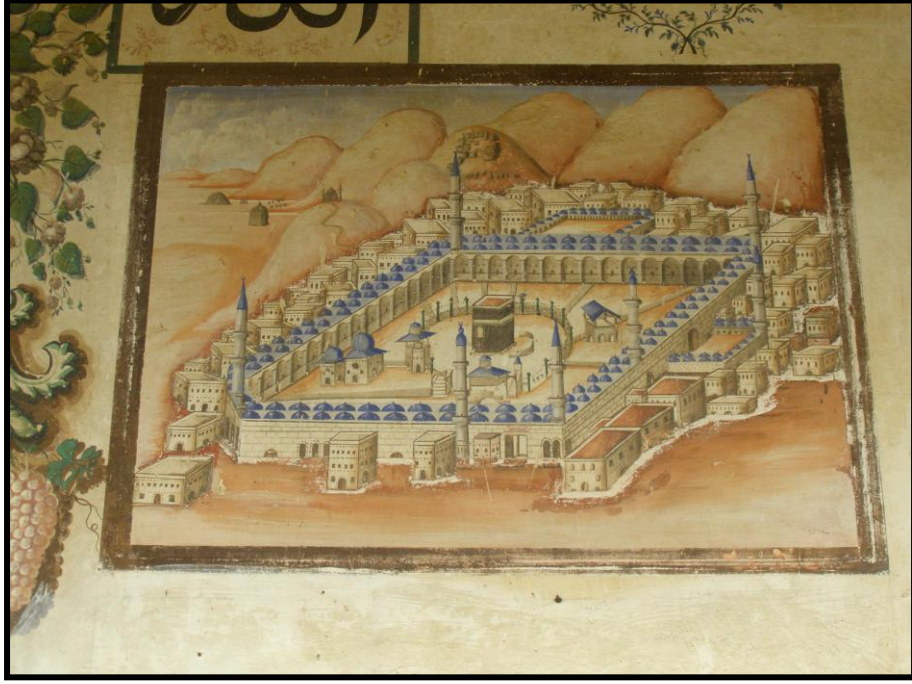
Yoğun olarak yeşil rengin tonları kullanılmıştır. Bunun dışında ayrıntılarda kırmızı, sarı, mavi ve beyaz renkler kullanılmıştır (**Resim 28**). Kullanılan boya malzemesi, yapının genelinde yer alan diğer süslemelerde kullanılanlar ile aynı olmasına karşın, bu resimde kullanılan fırça tekniği diğerlerinden farklıdır (**Resim 28**). Özellikle ağaçların tasvirinde kullanılan fırça tekniğinde; fırça darbeleri ile oluşturulmuş lekeler duvar yüzeyinde hacimli görünmektedir. Ayrıca bu teknik, yapının duvarlarında yer alan diğer naturalist üslupta yapılmış süslemelerde de

kullanılmıştır.

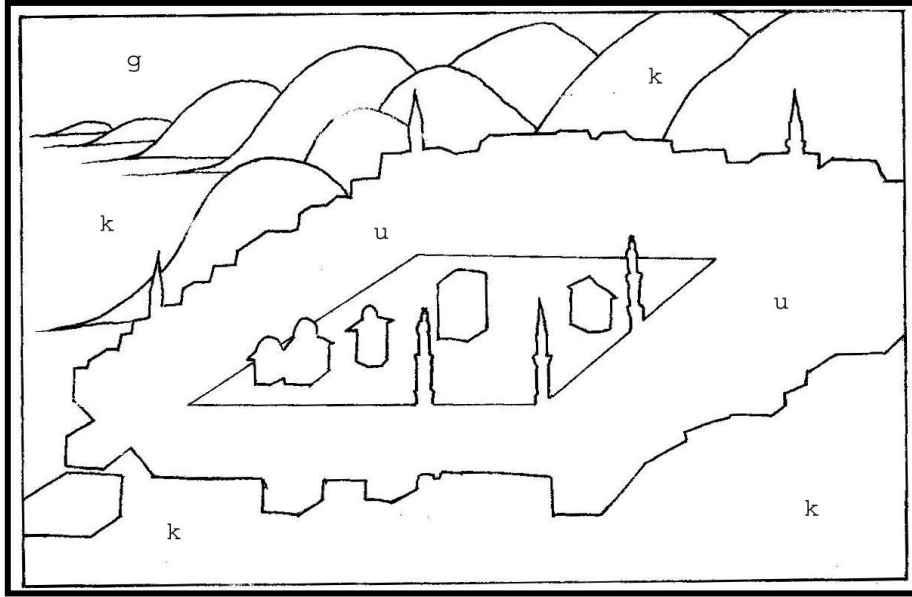
Mihrabın batısında, mihrap ile minber arasında bu resmin benzeri olduğu düşünölen başka bir resimden geriye kalan tek bir ağaç tasviri bulunmaktadır. Tek ağaç tasvirinin devamında başka bir orman manzarası olduğu düşünölmektedir (**Ek 18**). İnci Kuyulu Ersoy'a göre, aynı orman görüntüsü batı tarafında da tekrarlanmakla birlikte minber ile kesintiye uğrayıp tahrip olmuştur¹⁷¹.

¹⁷¹ Kuyulu, **a.g.e.**, 1994, 154 s.

Manzara Resmi-2:



Resim 29: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin batısındaki Mekke tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

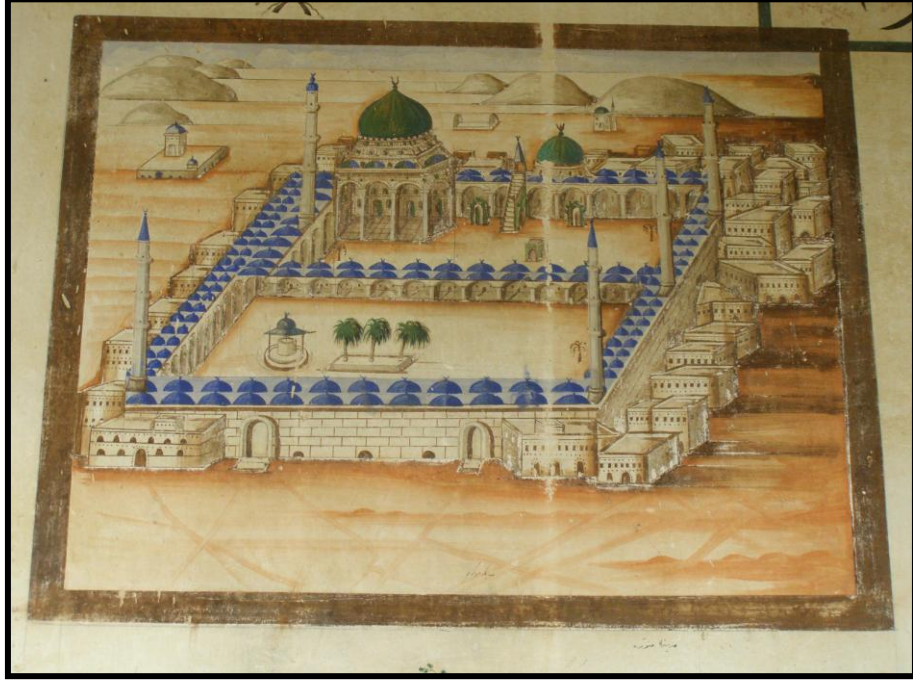


Çizim 5: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin batısındaki manzara resminin kompozisyon şeması

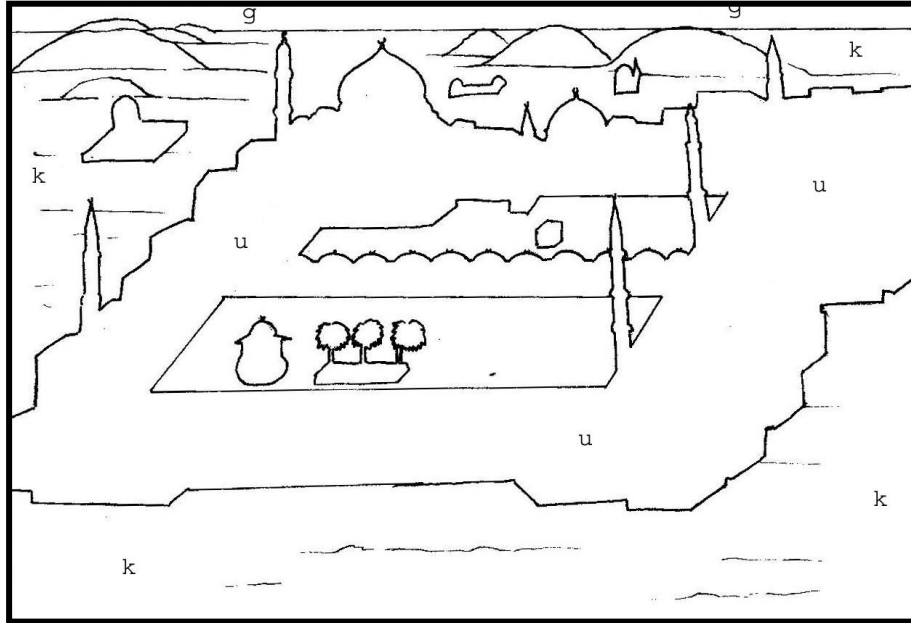
2 numaralı manzara resmi, yapının dışında harim girişinin batısında bulunmaktadır. Mekke şehri; Kabe, Kabe'nin çevresindeki yapılar ve doğa birbiri ardına dizilmiş dağlar tasvir edilmiştir (**Resim 25 ve Resim 29**). Resim, boya ile yapılmış kahverengi ve kalın bir dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır.

Resim; kompozisyon olarak yatayda, kara (k) ve gökyüzü (g) olmak üzere iki alana ayrılmıştır (**Çizim 5**). Cepheden ve yukarıdan bir bakış açısı bulunmaktadır. Arka planda birbirinin ardı sıra dizilen ve arkaya doğru küçülen dağlar ile bir perspektif oluşturulmuştur. Resmin genelinde ışık-gölge ve perspektif denemeleri görülmektedir. Dikdörtgen mimari yapıya birleşik olarak tasvir edilmiş evlerdeki perspektif uygulamalarında resmin genel bakış açısı ile ve yapıların birbirleri arasında farklı kaçış çizgileri kullanılmıştır. Sol arka planda dağların giderek küçülüp gökyüzü ile birleştiği yerde ufuk çizgisi görülmektedir. Gökyüzündeki bulutlarda, ard arda dizilmiş dağlarda ve çoğu yapı tasvirinde ışık-gölge tekniği kullanılmıştır. Dağlarda açık kahve renginin tonları, yapı tasvirlerinde gri-kahve- mavi renkleri, gökyüzünde ise açık mavi renk kullanılmıştır (**Resim 29**).

Manzara Resmi-3:



Resim 30: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin doğusundaki Medine tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 6: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, harim girişinin doğusundaki manzara resminin kompozisyon şeması

3 numaralı manzara resmi, yapının dışında harim girişinin doğusunda bulunmaktadır. Medine şehri tasvir edilmiştir. Resim, kahverengi ve kalın bir dikdörtgen çerçeve içine alınmıştır. Resimde "Medine" şehrinin manzara tasviri yapılmıştır. Kare planlı yapı toplulukları, etrafındaki yapılar ve birbiri ardına dizilmiş dağlar tasvir edilmiştir (**Resim 25 ve Resim 30**).

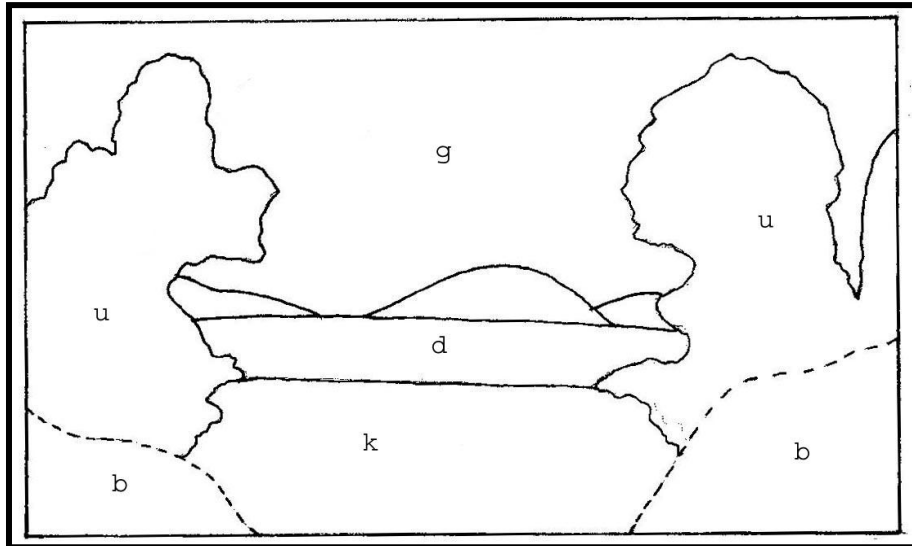
Resim; kompozisyon olarak yatayda, kara (k) ve gökyüzü (g) olmak üzere iki alana ayrılmıştır (**Çizim 6**). Cepheden ve yukarıdan bir bakış açısı bulunmaktadır. Arka planda birbirinin ardı sıra dizilen ve arkaya doğru küçülen dağlar tasvir edilerek perspektif denemesi yapılmıştır. Batıdaki resimde (**Resim 29**) olduğu gibi ön planda mimari tasvirler ile arka planda gittikçe küçülen perspektifli dağ manzaraları yapılmıştır. Yoğun bir ışık-gölge kullanımına rastlanmaktadır. Resmin genelinde ışık-gölge ve perspektif denemeleri görülmektedir. Dikdörtgen mimari yapıya birleşik olarak tasvir edilmiş evlerdeki perspektif uygulamalarında resmin genel bakış açısı ile ve yapıların birbirleri arasında farklı kaçış çizgileri kullanılmıştır. Az bir alan ayrılmış olan gökyüzündeki hacimli bulutlar dikkati çekmektedir. Gökyüzü ile kara arasında belirgin bir ufuk çizgisi bulunmaktadır.

Dağlarda açık kahve renginin tonları, yapı tasvirlerinde gri-kahve ve mavi, gökyüzünde ise açık mavi kullanılmıştır (**Resim 30**).

Manzara Resmi-4:



Resim 31: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, güney cephesinin batı tarafındaki deniz manzarası (Ahu Değerli, a.g.e., s.108.)



Çizim 7: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışında, güney cephesinin batı tarafındaki manzara resminin kompozisyon şeması

4 numaralı manzara resmi, Yapının dışındaki güney cephesinin batısında, üstte bulunmaktadır. Resmin etrafından siyah ince dikdörtgen bir cetvel çizgisi geçmektedir. Resimde iki yandaki ağaçların arasından görünen deniz manzarası tasvir edilmiştir (**Resim 31**).

Resim; kompozisyon olarak yatayda kara (k), deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere üç alana ayrılmıştır (**Çizim 7**). Günümüzde alt kısımları bozulmuş (**Çizim 7'** de b ile belirtilmiştir) olmasına karşın yoğun ışık-gölge kullanımı ile natüralist üslupta yapılmış bir tasvir olduğu anlaşılmaktadır. Cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Denizin dağlarla birleştiği yerde ufuk çizgisi oluşmaktadır. Resimde kaçış çizgilerinin kullanıldığı bir perspektif uygulaması görülmemektedir. Fakat ışık-gölge kullanımı ile yaratılan bir derinlik algısı söz konusudur. Ön planda, köşelerde yer alan ağaçların büyükçe tasvir edilmesi, onların önde yer aldıklarını göstermektedir. Bu da deniz ve dağlara doğru bir derinlik hissi yaratmaktadır. Resmin ağırlık merkezi sağ ve solda yükselen ağaç tasvirleridir. İki ağaç arasından deniz ve dağ manzarası görünmektedir.

Resimde genel olarak karada açık kahve, denizde ve gökyüzünde açık mavi, ağaçlarda ise koyu yeşil renkleri kullanılmıştır (**Resim 31**).

Resmin her iki yanında bulunan ağaç tasvirlerinde de, yapının içerisinde mihrabın doğu tarafında yer alan orman manzarasında olduğu gibi, buyaların duvar yüzeyinde hacim oluşturduğu farklı bir fırça tekniği ile yapıldığı düşünülmektedir.

Ayrıca İnci Kuyulu Ersoy'a göre: Aynı cephenin doğusunda bulunan pano bugün tahrip olmuştur (**Ek 17**). Yalnızca üst köşesindeki bir ağaç tasvirinin varlığı, bu panoya da diğer yandaki pano gibi bir manzara resminin yapıldığını düşündürmektedir.¹⁷²

¹⁷² Kuyulu, a.g.e., 1994, 153 s.

2.1.3. Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı

Yapının Yeri : İzmir İli, Urla İlçesi Yenice Mah., Kemalpaşa Cad. (Kemalpaşa cad. ile Hamam Sok. köşesinde yer almaktadır)¹⁷³

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: Cami (**Resim 32**), Osmanlı dönemi 16. yüzyıla (inşası 1554 yılıdır¹⁷⁴) tarihlendirilen yapı kare planlıdır ve örtü sistemi olarak tek bir kubbesi bulunmaktadır¹⁷⁵.

Camiye ait şadırvan; altı adet taş sütunla desteklenen kubbeli, kubbesi ahşap çatılı ve alaturka kremitle örtülülü bir yapıdır. Kubbe, bağdadi teknikle yapılmıştır. Kitabesine göre, şadırvanın camiden sonra 1834 yılında yapıldığı veya yenilendiği anlaşılmaktadır.¹⁷⁶

Yapıda Yer Alan Manzara Resimleri: Caminin şadırvanının kubbesini dolaşan panoramik bir manzara resmi bulunmaktadır (**Resim 33**).

Caminin şadırvanının kubbesinde bulunan manzara resminin, 1834 yılında yapıldığı anlaşılan şadırvanının yapıldığı tarihlerde düzenlendiği düşünülmektedir.¹⁷⁷



Resim 32: Hacı Turan (Kapan) Camii ve Şadırvanı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)

¹⁷³ Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü 63 envanter numaralı eski eser fişinden alınmıştır.

¹⁷⁴ Yapının kitabesi ve hakkında geniş bilgi için bkz. Sedat Bayraktal, **Urla ve Köylerindeki Türk Dönemi Sosyal Anıtları**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2009. 163-168 s.

¹⁷⁵ Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü 63 envanter numaralı eski eser fişinden alınmıştır.

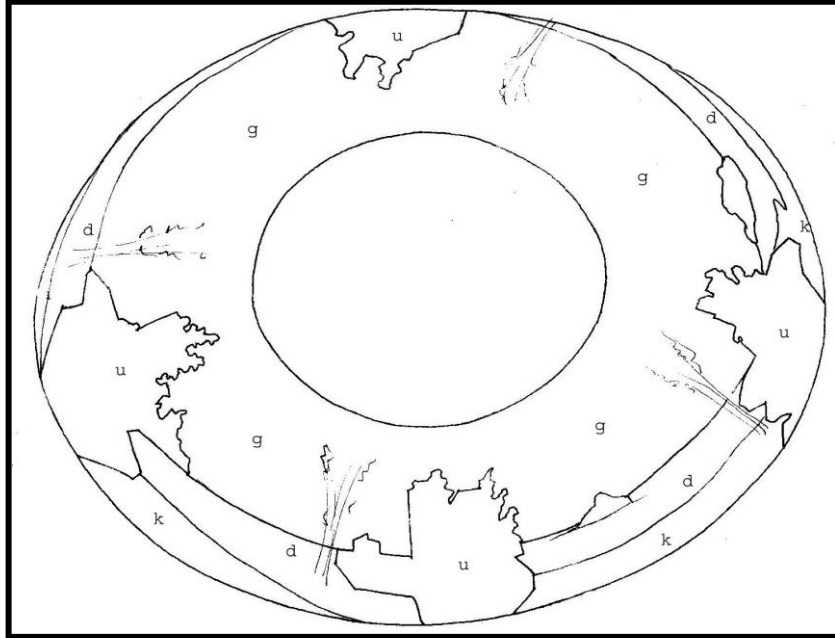
¹⁷⁶ Rüçhan Arık, "Camilerde Resim", **Türkiyemiz**, Sayı:14, (Ekim), İstanbul, 1974, 8 s.

¹⁷⁷ Tarihlendirme için bkz. Arık, **a.g.e.**, 1976, 47 s.; Renda, **a.g.e.**, 1977, 145 s.; İnci Kuyulu, "İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri", **II. Uluslararası İzmir Sempozyumu**, İzmir 1998, 62 s.

Manzara Resmi-1:



Resim 33: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)



Çizim 8: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminin kompozisyon şeması



Resim 34: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Resim 35: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

1 numaralı manzara resmi, şadırvanın kubbe eteğini dolaşmaktadır. Kompozisyon olarak kara (k), deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana ayrılmıştır (**Çizim 8**). Resimde, kubbe eteğini boydan boya dolaşır şekilde deniz manzarasının bulunduğu tek bir kıyıda; konaklar, yapı toplulukları, yapı topluluklarının arasındaki yeşil ağaçlar, denizin içindeki yelkenliler, adalar ve gökyüzünde uçan kuşlar ile beraber bir bütün olarak tasvir edilmiştir (**Resim 33**).

Resimde cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Bu bakış açısı kubbenin eteğini dolanan resmin her tarafında, kubbe eteğinden kubbenin merkezine doğru bir bakıştır. Resimde yoğun perspektif denemeleri görülmektedir. Gemilerin yandan, arkadan ve burnu dönerken tasvir edilişi, denizle gökyüzü arasındaki ufuk çizgisi ve ön plandaki yapı tasvirlerinin arka plandaki unsurlar ile uzaklık-yakınlığı derinlik ve hacimliliği oluşturmaktadır.¹⁷⁸ Işık-gölge ve ağaçlarda natüralist üslup denemelerine rastlanmaktadır. Resimdeki ağaç, yapılar ve tekne gibi unsurlar arasında doğru bir oran-orantı bulunmaktadır. Kubbe eteğine yerleştirilen resmin geneline bakıldığında; yapı tasvirleri ve ağaçların kubbe aksının boyunca simetrik karşılıkları (aksiyel simetrik) bulunmaktadır. Buna göre resmin ağırlık merkezi kubbenin dört tarafına dengeli olarak paylaştırılmıştır. Öğelerin kompozisyonda dengeli yerleştirilmesi; gökyüzündeki kuşlar, gökyüzüne yükselen ağaçlar boşlukları doldurarak dengeyi sağlamaktadır(**Resim 34, Resim 35, Resim 36, Resim 37**).

Resimde genel olarak; karada açık kahve-açık yeşil, denizde açık ve koyu mavi, gökyüzünde gri ve açık mavi, yapı tasvirlerinde ise açık kahve-gri, ağaçlar ve bitkilerde açık yeşil- koyu yeşil renkleri kullanılmıştır.

¹⁷⁸ Detaylı bilgi için bkznz. Arık, **a.g.e.**, 48-49 s.



Resim 36: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Resim 37: Hacı Turan (Kapan) Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

2.1.4. Fatih İbrahim Bey Camii

Yapının Yeri : İzmir İli, Urla ilçesi, Camii Atik Mahallesi, Algan İbrahim Sokakta bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri : (Resim 38) 16. yüzyılda İbrahim Bey tarafından yaptırılmıştır. Yapı enlemesine üç sahnıdır*. Doğu ve batıdaki karşılıklı sahnıları harim kısmına kemer ile bağlanır. Sahnıların karşılıklı iki yan tonozunun ortasında basık kubbesi bulunmaktadır. Eski eser fişine göre yapı 19. yüzyılda onarım geçirmiştir.¹⁷⁹

Yapıda Yer Alan Manzara

Resimleri : Yapının doğu ve batı sahnındaki kubbelerin pandantiflerinde dörder adet yuvarlak biçimli madalyonlara yerleştirilmiş toplam sekiz adet manzara resmi bulunmaktadır. Doğu ve batı sahnlarındaki kubbelerin pandantiflerinde yer alan resimler birbirlerinin benzeri gibi görünmektedir. Üslup özelliklerine bakılırsa batı sahnındaki dört resim orjinaldir ve araştırmanın döneminin üslup



Resim 38: Fatih İbrahim Bey Camii ve Şadırvanı. (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

özelliklerini yansıtmaktadır. Doğu sahnındaki resimlerin sonradan diğerlerine benzetilmeye çalışılarak yapıldığı anlaşılmaktadır (Ek 19, Ek 20, Ek 21, Ek 22). Ayrıca doğu sahnındaki resimlerin dönem eki olmadıkları da renklerinin diğer sahnındaki resimlerden farklı ve daha canlı olmasından anlaşılmaktadır. Bu yüzden araştırmaya dahil edilmeyip, yalnızca batı sahnındaki 4 adet manzara resmi

* Sahnın: Camilerde ve kiliselerde mihraba doğru uzanan ve her birbirindensütünlarla ayrılmış kısımlardan her biri. Osmanlı camilerinde kubbenin altında kalan kısım.

¹⁷⁹ Vakıflar İzmir Bölge Müdürlüğü 1965 tarihli Vakıf eski eser fişinden alınmıştır.

incelenmiştir (**Resim 39**).

Manzara resimlerinin, caminin inşa dönemi olan 16. yüzyıldan sonra yapıldığı anlaşılmaktadır. Üslup özelliklerinden dolayı resimlerin, caminin 19. yüzyılda geçirdiği onarım sırasında yapılmış olabilecekları düşünülmektedir¹⁸⁰.



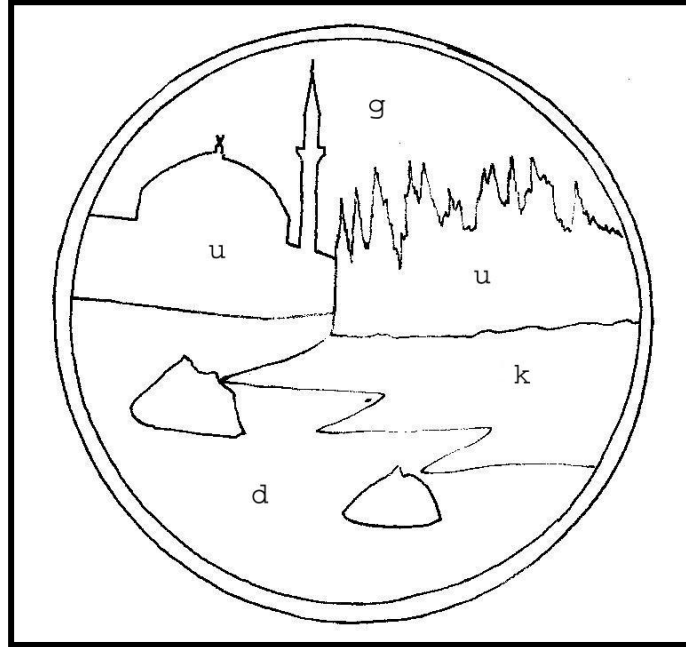
Resim 39: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

¹⁸⁰ Vakıflar İzmir Bölge Müdürlüğü 1965 tarihli Vakıf eski eser fişinden alınmıştır.

Manzara Resmi-1:



Resim 40: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin güneydoğusundaki pandantifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 9: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin güneydoğusundaki pandantifte bulunan manzara resminin kompozisyon şeması

1 numaralı manzara resmi, batı sağındaki kubbenin güneydoğusundaki pandantifte ve yuvarlak biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Madalyonun etrafından birden fazla cetvel çizgisi geçmektedir. Dikey aksta; yukarıya ve aşağıya, madalyonun etrafından dışa taşkın biçimde düzenlenmiş barok üslupta bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Resim, denizde yüzen yelkenliler ve cami tasvirinden oluşmaktadır (**Resim 40**).

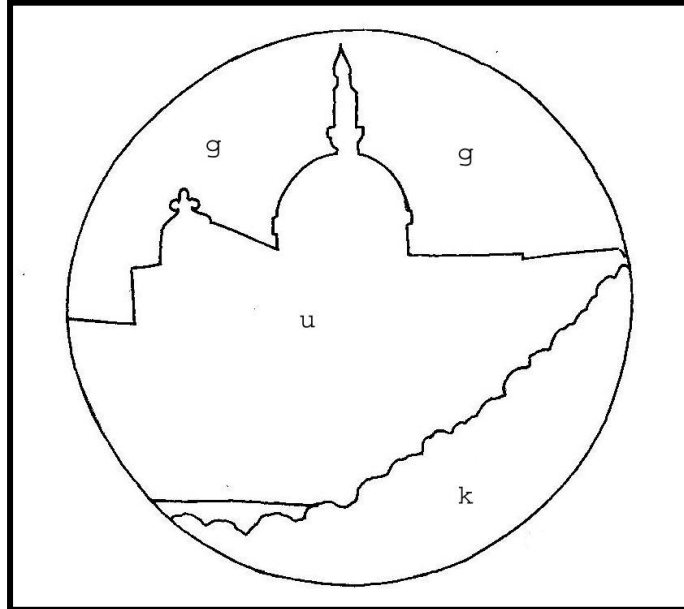
Resim, kompozisyon olarak kara (k), deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana bölünmüş gibi görünmektedir (**Çizim 9**). Fakat ön plandaki deniz ve kara parçası resmi kompozisyon olarak dikeyde iki parçaya bölmüştür. Ön planda deniz (d), içerisinde yüzen yelkenliler ve silüet halinde görülen kayıklar tasvir edilmiştir. Resimde cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Resim yüzeyinin solunda ve bir kısmı ağaçların arkasında kalacak şekilde bir cami tasviri bulunmaktadır. Arka plandaki cami tasvirinde kaçış çizgileri kullanılarak perspektif denemesi yapılmıştır. Genel olarak resimde Işık-gölge uygulamaları bulunmaktadır. Ağaç tasvirlerinde natüralist üslup kullanılmıştır. Resmin ağırlık merkezi yapı tasviri ve sağ taraftaki kara parçası arasında paylaştırılmıştır. Bu anlamda boşluk doluluk açısından da bir denge oluşturmaktadır.

Resimde; karada açık kahve, denizde açık mavi, gökyüzünde denizdeki maviden daha açık bir mavi, yapı tasvirinde açık mavi, ağaçlarda ise koyu-açık yeşil kullanılmıştır (**Resim 40**).

Manzara Resmi-2:



Resim 41: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahinındaki kubbenin kuzeydogusundaki pendantifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 10: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahinındaki kubbenin kuzeydogusundaki pendantifte bulunan manzara resminin kompozisyon şeması

2 numaralı manzara resmi, batı sağındaki kubbenin kuzeydoğusundaki pandantifte yuvarlak biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Madalyonun etrafından birden fazla cetvel çizgisi geçmektedir. Dikey aksta; yukarıya ve aşağıya, madalyonun etrafından dışa taşkın biçimde düzenlenmiş barok üslupta bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Çevresindeki yapılar ile birlikte bir cami tasviri bulunmaktadır (**Resim 41**).

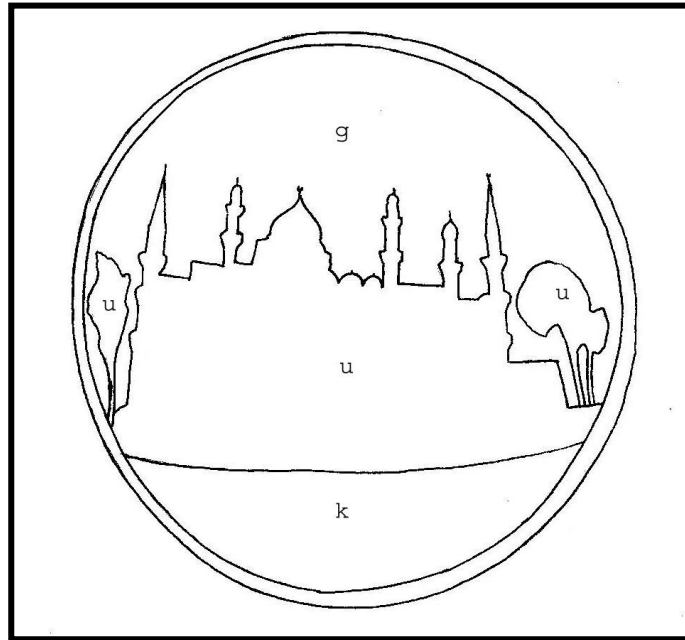
Resim, kompozisyon açısından kara (k,u) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda iki alana ayrılmıştır (**Çizim 10**). Resimde, cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Sağ yanda, cami tasvirinden daha yüksekteymiş gibi görünen yol tasvirinde (k) yukarıdan bir bakış açısı söz konusudur. Ağaçların arkaya doğru küçülerek dizilmesi ile oluşturulmuş bir perspektif denemesi bulunmaktadır. Yapı tasvirinde, yapının yan cepheleri açılarak tasvir edilmiştir. Ön planda yer alan yol (**Çizim 10**'da k ile gösterilmiştir.) yarı kuşbakışı bir görünümle tasvir edilmiştir. Bu bakış açısına göre yoldan (k) arka planda bulunan yapı tasvirinin üst cephesinin gösterilmemesi bakış açılarının uyumsuzluğunu göstermektedir. Yer yer ışık-gölge ve naturalist üslup denemelerine rastlanmaktadır. Kompozisyonun ağırlık merkezi resmin ortasında yer alan yapı tasviridir. Dikey bir çizgi oluşturan yapının minaresi kompozisyonun ortalarından geçmektedir.

Genel olarak resimde; karada açık gri, yapı tasvirlerinde açık kahve, gökyüzünde açık mavi renkleri kullanılmıştır (**Resim 41**).

Manzara Resmi-3:



Resim 42: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin kuzeybatısındaki pendentifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 11: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin kuzeybatısındaki pendentifte bulunan manzara resminin kompozisyon şeması

3 numaralı manzara resmi, batı sahinindeki kubbenin kuzeybatısındaki pandantifte yuvarlak biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Madalyonun etrafından birden fazla cetvel çizgisi geçmektedir. Dikey aksta; yukarıya ve aşağıya, madalyonun etrafından dışa taşkın biçimde düzenlenmiş barok üslupta bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Etrafındaki yapı gruplarıyla birlikte "Medine" şehri tasvir edilmiştir (**Resim 42**).

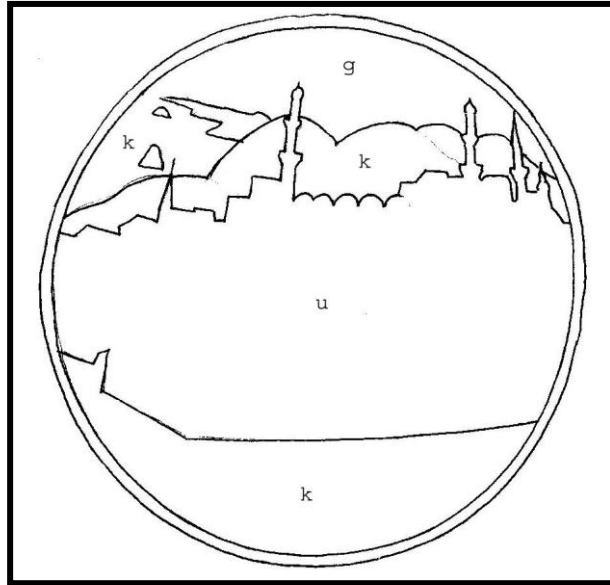
Resim, kompozisyon olarak kara (k,u) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda iki alana ayrılmıştır (**Çizim 11**). Resimde cepheden ve yukarıdan bir bakış açısı söz konusudur. Perspektif denemeleri yapılmıştır. Fakat resimdeki kara planlı yapı tasvirinin etrafındaki yapı gruplarının tasvirlerinde resmin bakış açısına göre farklı kaçış çizgileri kullanılmıştır ve birbirleri arasında perspektif uyumsuzlukları bulunmaktadır. Diğer iki resimden farklı olarak burada ufuk çizgisi bulunmamaktadır. Aksine yapı tasviri, ön cephesini sağ ve soldan kesen cetvel sınırları ile ön plandaki zemine (**Çizim 11'** de k harfi ile belirtilmiştir) oturmaktadır. Bundan dolayı perspektiften dolayı arkaya doğru daralarak devam eden kare planlı yapı tasviri, havada duruyormuş izlenimi vermektedir. Resimde yer yer ışık-gölge denemeleri yapılmıştır.

Genel olarak karada açık kahve, yapı tasvirlerinde açık gri ve açık kahve, gökyüzünde ise açık mavi renkleri kullanılmıştır (**Resim 42**).

Manzara Resmi-4:



Resim 43: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin güneybatısındaki pendentifte bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 12: Fatih İbrahim Bey Camii'nin batı sahnındaki kubbenin güneybatısındaki pendentifte bulunan manzara resminin

4 numaralı manzara resmi, batı sahinındaki kubbenin güneybatısındaki pandantifte daire formlu bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Madalyonun etrafından birden fazla cetvel geçmektedir. Dikey aksta; yukarıya ve aşağıya, madalyonun etrafından dışa taşkın biçimde düzenlenmiş barok üslupta bitkisel süslemeler bulunmaktadır. Etrafındaki yapı gruplarıyla birlikte "Mekke" şehri tasvir edilmiştir (**Resim 43**).

Resim, kompozisyon olarak kara (k, u) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda iki alana blnmştir (**izim 12**). Yukarıdan ve cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Yine diğer resimlerde görüldüğü gibi, merkezde yer alan yapının tasvirindeki kaçış çizgileri ile etrafındaki yapı gruplarının tasvirlerindeki kaçış çizgileri arasında uyumazlık görülmektedir. Resmin sol arka planındaki, birbiri ardına perspektifli bir şekilde sıralanmış olan dağların önündeki alan, dağların bitiminden itibaren gökyüzü ile birleşmektedir. Bu durum resmin sol arka planında yer alan ve birbiri ardına dizilmif olan dağlara havada duruyormuş izlenimi vermektir (**izim 12'de k harfi** ile belirtilmiştir). Işık-gölge denemeleri yapılmıştır.

Genel olarak karada açık kahve, yapı tasvirlerinde açık gri ve açık kahve, gökyüzünde ise açık mavi renkleri kullanılmıştır (**Resim 43**).

2.1.5. Saip Köyü Camii

Yapının Yeri : İzmir İli, Karaburun ilçesi, Saip Köyü'nün merkezinde bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: (Resim 44, Resim 45) Caminin h. 1250 (M. 1834-1835) tarihli onarım kitabesi bulunmaktadır. Kitabeye göre caminin Hamdullah isimli birisi tarafından onarıldığı öğrenilmektedir. Doğu-batı yönünde eğimli bir arazi üzerinde kurulan

caminin harimi dikdörtgen planlıdır. Yapı kırma çatılı ve marsilya tipi kiremit kaplıdır. Yapıyı Doğu, Batı ve Güney cephelerinden kayrak taşlarla oluşturulmuş saçak dolanmaktadır. Son cemaat yerinde dikdörtgen forma sahip dört adet pencere bulunmaktadır. Bunların ikisi üstte ikisi alttadır. Harim ahşap tavanlıdır ve tavanın ortasında ahşap rölyefle yapılmış ay-yıldız süslemeleri bulunmaktadır. Kadınlar mahfili ahşap direklerle desteklenmiştir.¹⁸¹ Fakat bu



mermer taklitleri ve diğer süslemler 20. yüzyılda yapılmış ve

özgün olmayan örneklerdir. Mihraptaki çiniler yakın bir zamanda yapılmış fabrika üretimi çinilerdir.

Yapıda Yer Alan Manzara Resimleri : Yapının dışında, kuzey cephesindeki harim girişinin doğu ve batısında yer alan üst pencere alınlıklarının üzerinde iki adet manzara resmi bulunmaktadır (**Resim 45**). Resimlerin etrafından kalın birer cetvel çizgisi geçmektedir.

Resim 44: Saip Köyü Camii (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

¹⁸¹ İzmir I Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 06.03.2009 tarihli eski eser fişi.

Yapıda yer alan resimlerin üslup özellikleri açısından 18. ve 19. yüzyıl örneklerine benzemesi ve yapının tamir kitabesine göre 1250/1834-35 tarihlerinde¹⁸² onarılmış olması manzara resimlerinin de bu tarihlerde yapıldığını düşündürmektedir.



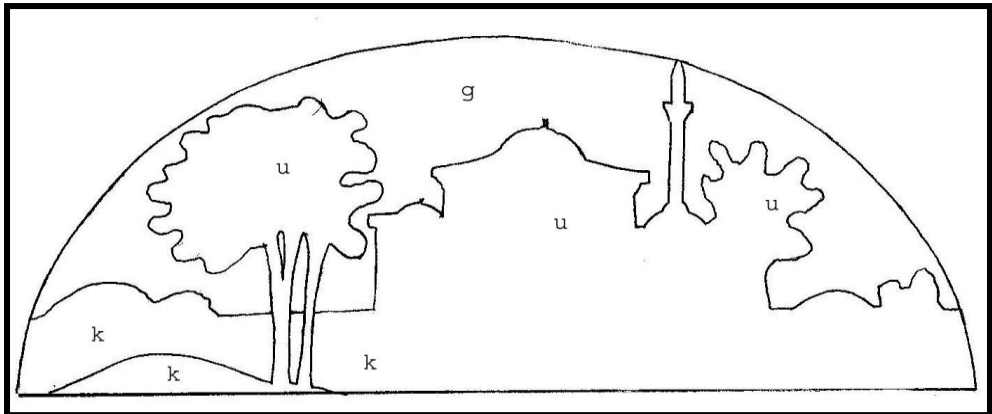
Resim 45: Saip Köyü Camii'nin son cemaat yeri ve manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

¹⁸² İzmir I Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 06.03.2009 tarihli eski eser fişi.

Manzara Resmi-1:



Resim 46: Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin batısında yer alan manzara resmi. (Fotograf: Ezgin yetiştir).



Çizim 13: Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin batısında yer alan manzara resminin kompozisyon şeması.

1 numaralı manzara resmi; yapının dışında, kuzey cephesindeki harim girişinin batısında bulunan üst pencere alınlığında yer almaktadır. Resimde ağaçlar, bitkiler ve gökyüzü ile birlikte bir cami tasviri bulunmaktadır (**Resim 46**).

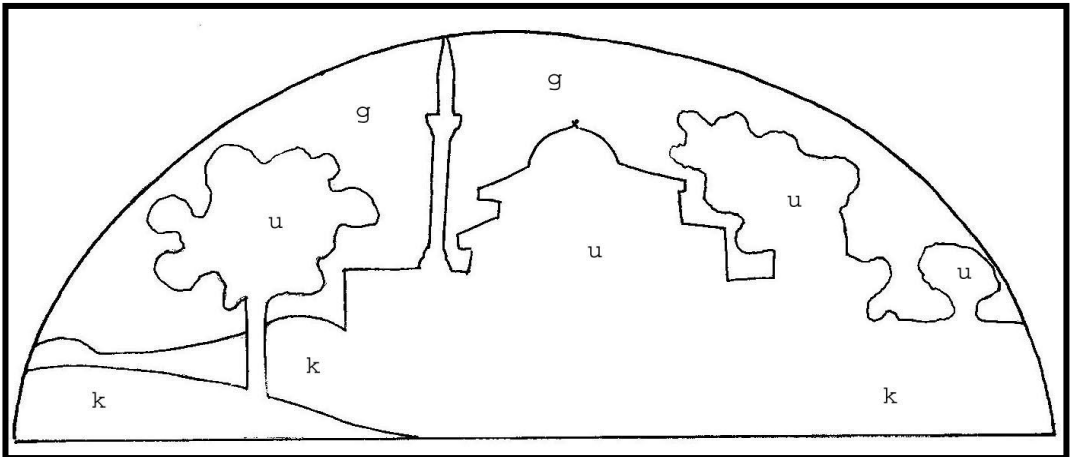
Resim, kompozisyon olarak kara (k, u) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda iki alana ayrılmıştır (**Çizim 13**). Cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Yapı tasvirinde kaçış çizgileri kullanılmaya çalışılmış, fakat yapının yan cepheleri açılarak tasvir edilmiştir. Genel olarak gelişmiş güzel fırça darbeleri ile yapılmış ışık-gölge kullanımlarına rastlanmaktadır. Ağaçlarda natüralist bir üslup kullanılmıştır. Yapı tasviri resmin ağırlık merkezini oluşturmaktadır. Yükselen ağaç tasvirleri ile kompozisyondaki boşluklar doldurulmaya çalışılmıştır.

Genel olarak karada yeşilin farklı tonları, yapı tasvirinde gri ve açık kahve, gökyüzünde açık kahve ve sarı, ağaçlarda ve bitkilerde ise açık ve koyu yeşil renkler kullanılmıştır (**Resim 46**).

Manzara Resmi-2:



Resim 47: Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin doğusunda yer alan manzara resmi. (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 14: Saip Köyü Camii'nin son cemaat yerinde, harim girişinin doğusunda yer alan manzara resminin kompozisyon şeması.

2 numaralı manzara resmi; yapının dışında, kuzey cephesindeki harim girişinin doğusunda üst pencere alınlığında yer almaktadır. Resimde ağaçlar, bitkiler ve gökyüzü ile birlikte bir cami tasviri bulunmaktadır (**Resim 47**).

Resim, farklı bir cami tasvirine ait olması dışında Manzara Resmi-1 (**Resim 46**) ile aynı kompozisyon anlayışını göstermektedir. Üslup ve teknik açıdan Manzara Resmi-1(**Resim 47**) ile farklılıklar görülmemektedir. Bununla beraber, bu resimde diğer resimden farklı olarak, cami tasvirinde daha doğru kaçış çizgileri ile belirtilen bir perspektif denemesi bulunmaktadır (**Çizim 14, Resim 47**).

2.2. Sivil Mimaride Görülen Manzara Resimlerinden Örnekler

2.2.1. Acarlar Konağı*

Yapının Yeri: İzmir ili, Bergama İlçesi, Göçbeyli köyü, Fevzipaşa Mah., Mescit Cad., No:17/1'de bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: (Resim 48, Resim 49) Yapı zemin ve zemin kat üzerindeki birinci kat olmak üzere iki katlıdır. Bahçeye açılan bir kapı ile ana giriş sağlanmıştır. Yapı, bahçe girişinin sağında yer almaktadır. Günümüzde konut amaçlı kullanılmamaktadır¹⁸³. Yapının tarihçesi ile ilgili bilgiye ulaşılamamıştır. Fakat resimlerin üslup özelliklerine göre 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir.



Resim 48: Acarlar Konağı'nın ön cephesi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Yapıda Yer Alan Manzara Resimleri: Birinci katta, merdiven çıkışının sağ ve solundaki oda kapılarının üzerinde yer alan, iç bükey biçimde pahlandırılmış alınlıkların yüzeylerinde iki adet manzara resmi yer almaktadır.

Resimlerin tarihlendirmesi için resimlerden birinde yer alan yandan çarklı buharlı gemi tasvirinin gerçekte Osmanlı döneminde ilk kullanıldığı tarihlere göre

* Evin tapu kaydında Acarlar Konağı diye geçmektedir.

¹⁸³ İzmir II Nolu Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'nün 08/10/2003 tarihli eski eser fişinden alınmıştır.

yapılacaktır. "Swift" adlı ilk buharlı gemi II. Mahmud döneminde (s. 1808-1839), 1828 yılında İstanbul sularına girmiştir¹⁸⁴. Buna göre resimlerin buharlı gemilerin geliş tarihi olan 1828 yılından önce yapılmadığı anlaşılmaktadır. Resimleri üslup özelliklerine görresimlerin yapılış tarihi olarak 19. yüzyıl (1828'den sonra) düşünülmektedir.



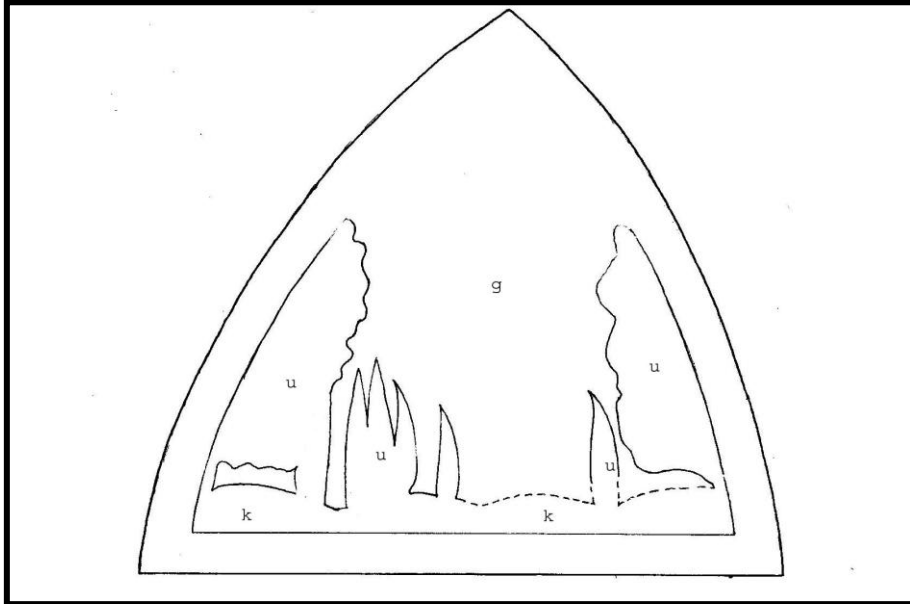
Resim 49: Acarlar Konağı'nın içi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

¹⁸⁴ Buharlı geminin Osmanlı sularına gelişi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Orhan Kızıldemir, **İlk Buharlı Geminin Türkiye'ye Gelişi**, Türkiye Denizcilik Sendikası, İstanbul 1992

Manzara Resmi-1:



Resim 50: Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının solundaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 15: Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının solundaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resminin kompozisyon

1 numaralı manzara resmi, birinci katta, merdiven çıkışının solundaki oda kapısının üzerinde yer alan iç bükey biçimde pahlandırılmış alınlığın yüzeyinde bulunmaktadır. Resmin etrafında cetvel çizgileri bulunmamaktadır (**Resim 50**).

Resmin üzerindeki boyalar tahrip olduğu için resimdeki bazı öğeler görülememektedir. Görüldüğü kadarıyla bir orman ve gökyüzü manzarası anlatılmaktadır. Resmin bulunduğu alan sınırlarına paralel olarak iki yana yerleştirilen ağaçlar arasından bir orman manzarası görünmektedir. Söz konusu 1 numaralı manzara resmi ile, aynı yapıda yer alan 2 numaralı manzara resmi (**Resim 51**) ile tasvir edilen yer açısından yakın benzerlikler göstermektedir. Buna dayalı olarak her iki resimde yer alan mekanlar farklı bakış açılarından tasvir edilmiş gibi görünmektedir.

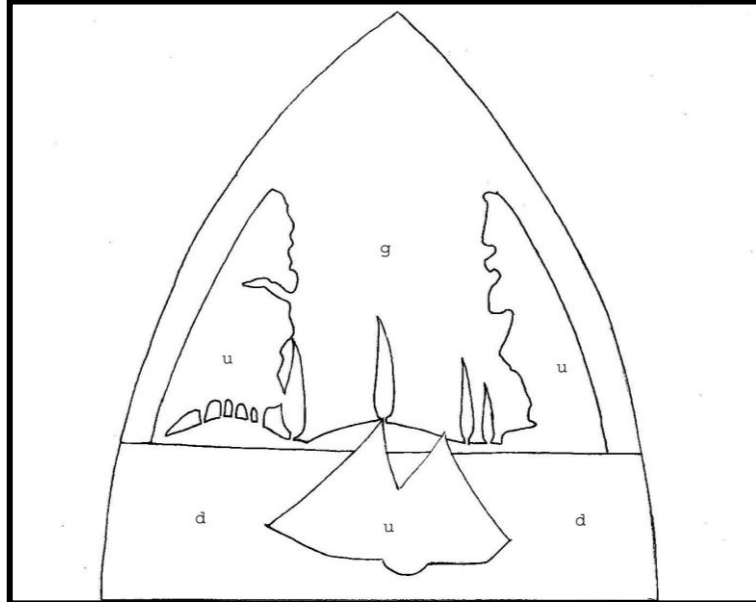
Kompozisyon olarak yatayda, kara (k) ve gökyüzü (g) olmak üzere iki alana ayrılmıştır (**Çizim 15**). Cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Kaçış çizgileri ile oluşturulan bir perspektif yerine ön plandaki büyük ağaçlar ile arka planda daha küçük tasvir edilen ağaçlar arasındaki boyutsal ilişki ile derinlik algısı yaratılmıştır. Resmin genelinde ışık-gölge kullanılmış ve ağaçlar natüralist bir üslupla tasvir edilmişlerdir. İki yandaki ağaç tasvirlerinin dikey uzantısı, resmin yerleştirildiği alınlığın şekline uygun olarak yapılmıştır. Bu da resmin kompozisyonundaki boşluk doluluk dengesini kurmaktadır. Resmin ağırlık merkezi, sağ ve soldaki ağaç tasvirleri arasında paylaştırılmıştır.

Resimde genel olarak karada koyu yeşil, gökyüzünde sarı ve mavi, ağaçlarda ise koyu yeşil renkleri kullanılmıştır (**Resim 50**).

Manzara Resmi-2:



Resim 51: Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının sağındaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 16: Acarlar Konağı'nın merdiven çıkışının sağındaki odanın giriş kapısının üzerinde bulunan manzara resminin kompozisyon şeması.

2 numaralı manzara resmi, birinci katta, merdiven çıkışının solundaki oda kapısının üzerinde yer alan iç bükey biçimde pahlandırılmış alınlığın yüzeyinde bulunmaktadır. Resmin etrafında cetvel çizgileri bulunmamaktadır (**Resim 51**).

Resimde; deniz, seyir halindeki buharlı bir gemi, orman ve gökyüzü manzarası tasvir edilmiştir. Manzara resmi-1 ile (**Resim 50**) ile tasvir edilen yer açısından oldukça benzemektedirler. Aynı yerin farklı bakış açılarının tasviri gibi görünmektedirler.

Kompozisyon düzeni olarak yatayda deniz (d) ve gökyüzü (g) olarak iki alana ayrılmıştır (**Çizim 16**). Resmin, cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Resmin genelinde ışık-gölge kullanılmıştır. Kaçış çizgileri ile belirtilmiş bir perspektif uygulaması yerine ön plandan arkaya doğru bir derinlik algısı yaratılmıştır. Diğer resimdeki orman manzarası (**Resim 50**), bu resmin arka planına yerleştirilmiştir. Fakat sağ ve solda yükselen ağaç tasvirleri ön plandaki öğelerden uzak bir yerdeymiş gibi görünmesine rağmen, ön plandaki öğelerden daha büyük tasvir edilmiştir. Resmin ağırlık merkezi, arka plandaki orman manzarası gibi görünmektedir.

Genel olarak karada koyu yeşil, gökyüzünde sarı ve mavi, ağaçlarda ise koyu yeşil renkleri kullanılmıştır (**Resim 51**).

2.2.2. Çakırağa Konağı

Yapının Yeri: İzmir İli, Ödemiş İlçesi, Birgi Köyü, Kurtgazi Mah.'nde bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: (Resim 52) Konağın yapılış tarihi ile ilgili III. Ahmet dönemi veya 18. yüzyıl tarihleri ileri sürülmektedir. Hatta bir dönem konağın kapısına 1761-64 tarihlerinde yapılmış olduğuna dair bir levha bile asılmıştır. Fakat Günsel Renda, konağın mezartaşlarındaki tarihlere göre 1837'de vefat eden Şerif Ağa tarafından yaptırıldığını söylemektedir. İnşaatın 1818'de vefat eden Abdullah Ağa tarafından başlatıldığı, Şerif Ali Ağa tarafından tamamlatıldığı tahmin edilmektedir.¹⁸⁵



Resim 52: Çakırağa Konağı'nın güney cephesi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Konak dış sofalı, eyvanlı, çift köşk odalı, üç katlıdır. Avluya bakan doğu cephesinin her katında bir sofa*, birinci ve ikinci katlardaki "L" şekilli sofanın uzun kenarında ahşap korkuluklar bulunmaktadır. Birinci ve ikinci katlar dış sofalı plan

¹⁸⁵ Konağın tarihlendirmesiyle ilgili bkz. İ. Kuyulu, "Çakırağa Konağı", **Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları**, Ankara, 2001, 152 s. ; Günsel Renda, **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı (1700-1850)**, 148-149 s.

* Sofa: Anadolu Türk evinde oda kapılarının açıldığı geniş mekan. Yazın oturmaya ve dinlenmeye pek çok işleve yanıt verir (detaylı bilgi için bkz. Metin Sözen- UğurTanyeli; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, onuncu basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011)

tipindedir. Binanın bugün ayakta kalan kısmı harem* bölümüdür. Eksik olan selamlık bölümünün bahçe tarafında nerede olduğu tahmin edilememektedir. Alt kat taştan yapılmış, diğer katlar ahşaptan yapılmıştır. Bu kat diğer katlara göre daha basık tavanlıdır ve süslemeler açısından sadedir. Hizmetçilere ve kış odalarına ayrılmıştır. İkinci kat oturma katıdır. Odalar büyük bir sofaya açılır. Bu sofanın avluya bakan cephesinin ortasında bir taht veya kerevet benzeri oturma yeri yapılmıştır. Buradan evin her tarafını görmek mümkündür. Evin üçüncü ve son katı üç eyvanlıdır* ve eyvanlar arasında ikisi büyük, ikisi küçük olmak üzere dört oda bulunmaktadır¹⁸⁶.

Yapıda Yer Alan Manzara Resimleri: Manzara resimleri konağın ikinci katında bulunmaktadır. Kışlık odanın duvarını kaplayan bir İstanbul panoraması (**Resim 53**); yazlık odada bir İzmir panoraması (**Resim 54**); kışlık odanın dış duvarında, koridora bakan yüzeyde bir konağın avlusundan görülen kıyı şeridi manzarası (**Resim 55**) bulunmaktadır. Konağın sofasındaki diğer resimler, genellikle İzmir evleri ve konaklarının konu olarak seçildiği tek yapı tasvirleri olduğundan araştırmaya dahil edilmemiştir (**Ek 25, Ek 26, Ek 27, Ek 28**). Ayrıca konağın dışındaki batı cephesinde, boya ile yapılmış taş görüntüleri arasına tek renk ile kullanılarak tek yapı tasvirleri ve küçük manzara resimleri yapılmıştır (**Ek 23, Ek 24**).

Manzara resimleri, konağın yapılış tarihine göre, 19. yüzyılın ilk yarısı ya da en erken 1830'lara tarihlendirilmiştir.¹⁸⁷

* Harem: Evlerde ve saraylarda içine yabancı erkeklerin girmesine izin verilmeyen, yalnızca kadınlara özgü bölüm.

* Eyvan: Üç yönden kapalı, bir yönden dışa açılan ve tonozla örtülü mimari mekan. Geleneksel Anadolu Türk konutunda iki yanı iki oda ile sınırlanmış ve bir yönden sofaya açılan mekan (Detaylı bilgi için bkz. Metin Sözen-UğurTanyeli, **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, onuncu basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011.).

¹⁸⁶ İnci Kuyulu, "Çakırağa Konağı", **Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları**, (Editör: Hüseyin Rahmi Ünal), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, 152 s.

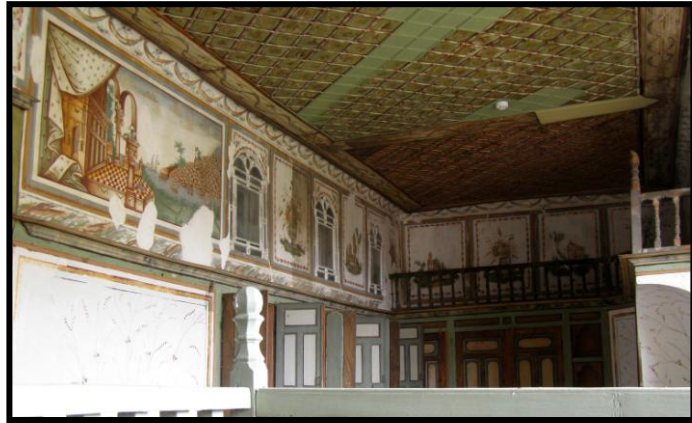
¹⁸⁷ Tarihlendirme ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Renda, **a.g.e.**, 1977, 145-149 s.; Arık, **a.g.e.**, 1976, 86-89 s.



Resim 53: Çakırağa Konağı'nın kışlık odasındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

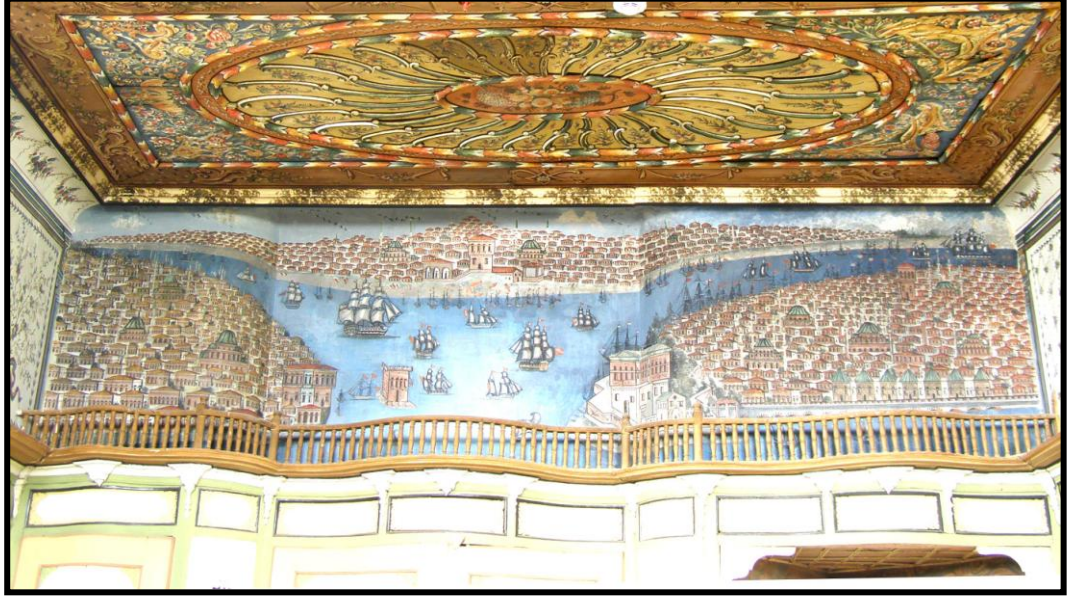


Resim 54: Çakırağa Konağı'nın yazlık odasındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

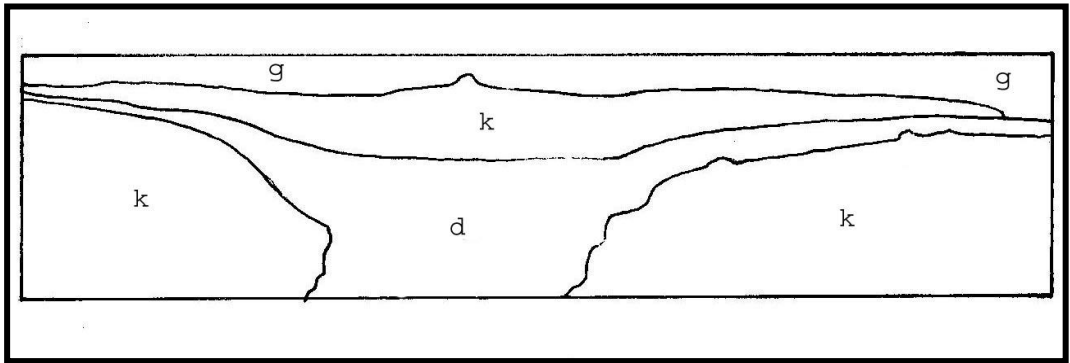


Resim 55: Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Manzara Resmi-1:



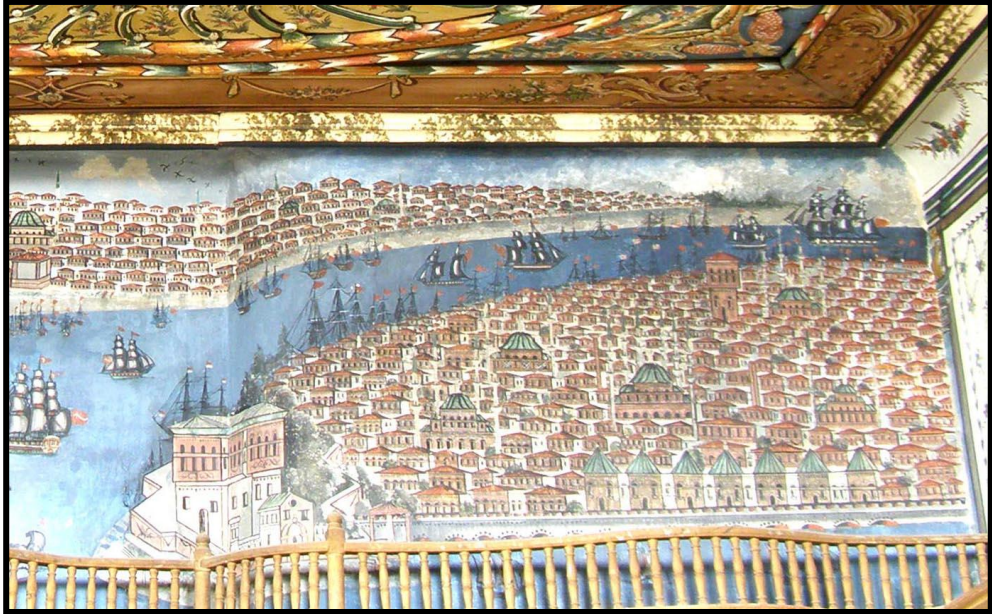
*Resim 56: Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki İstanbul manzarası
(Fotoğraf: Ezgin Yetiş).*



*Çizim 17: Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki manzara resminin
kompozisyon şeması.*



Resim 57: Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki İstanbul manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Resim 58: Çakırağa Konağı kışlık odasının duvarındaki İstanbul manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

1 numaralı manzara resmi, konağın ikinci katındaki kişlik odanın duvarının üzerini yatay olarak kaplamaktadır. Resim; üstten ve yanlardan duvar köşeleri ile, alttan ise ahşap gömme dolabın üstü ile sınırlandırılmıştır. Dolabın üstündeki ahşap korkuluklar resmin en alt kısmının görüşünü engellemektedir. Resmin etrafında çerçeve çizgileri yoktur. Resmin bulunduğu duvar yüzeyinin ortası iç bükeydir. Boğazda yüzen gemiler, konaklar, kıyılarda yer alan cami, konak ve diğer yapı toplulukları tasvir edilmiştir (**Resim 56, Resim 57, Resim 58**).

Resim kompozisyon olarak kara (k), deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere üç alana bölünmüştür. Ön planda sağ ve solda iki kara parçası bulunmaktadır. Arka planda ufuk çizgisinin bulunduğu yerde, gökyüzü ile birleşen bir kara parçası (k) daha bulunmaktadır (**Çizim 17**). Resmin bakış açısı cepheden ve yarı kuşbakışıdır. Bazı yapı toplulukları tasvirlerinin perspektiflerinde resmin genel bakış açısından farklı kaçış çizgileri kullanılmıştır. Işık-gölge denemeleri yapılmıştır. Bunun dışında yapı tasvirlerinde kontür çizgileri de yoğun olarak kullanılmıştır. Üç kara parçasının (**Çizim 17**'de k ile gösterilmiştir), uç kısımlarında birbirlerinden farklı bakış açıları ile perspektifleri oluşturulmuş ve büyükçe tasvir edilmiş yapılar bulunmaktadır. Bunlar diğer yapı tasvirlerine göre oran-orantı açısından büyükçe tasvir edilmiştir. Ayrıca büyük tasvir edilen yapıların dikkat çekmesi düşünülerek; üç kara parçasına da yerleştirilmesi, kompozisyonda dengeyi sağlamıştır. Ağırlık merkezi tüm kompozisyona dağıtılmıştır. Boğazın karşılıklı iki yanındaki kara parçaları, boğazın iki kolunun yanlardan gelip ortada birleşmesi, karşı kıyıda yapı tasvirlerinin ortalarda bir tepelik oluşturması ve karşı kıyıda tam ortaya yerleştirilen iki katlı yapı tasviri ile simetrik bir görünüm sergilemektedir.

Denizde açık ve koyu mavi, gökyüzünde açık mavi, karayı oluşturan yapı tasvirlerinde kahve, kırmızı, turuncu, gri renkleri kullanılmıştır (**Resim 56, Resim 57, Resim 58**).

Denizle bölünmüş üç kara parçası ve bir çok cami ile yoğun yapılardan oluşan bir tasvir olması, resmin İstanbul panoraması olabileceğini düşündürmektedir. Fakat gerçekte İstanbul panoramasında yer alan bazı cami ve diğer yapı topluluklarının, söz konusu resimde tespit edilememesi resmin yarı gözleme dayalı ve hayali olabileceğini akla getirmektedir. Ayrıca resimdeki bazı yapı topluluklarının iki üç

katlı İzmir tipi konaklarına benzemesi bu fikri desteklemektedir.¹⁸⁸ R. Arık'a göre;

*"Bunun bir İstanbul manzarası olduğu kabul edilirse, bunun , İstanbul'u belkide görmemiş; bazı kartpostal ve kitap resimlerini örnek tutarak, bir sanatçının, biraz da anlatılara göre gözünün önüne getirdiği, hayali ve uydurma bir İstanbul resmi olduğu"*¹⁸⁹

düşünülmektedir.

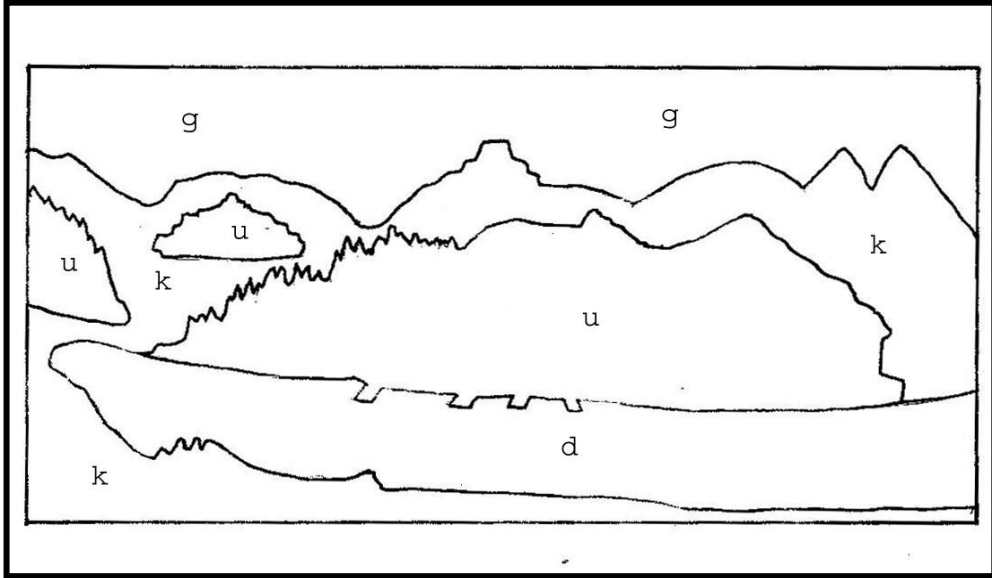
¹⁸⁸ İstanbul panoramasının ayrıntılı içerik açıklamaları ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Renda, **a.g.e.**, 1977, 145-146 s.; Arık, **a.g.e.**, 1976, 86-88 s.

¹⁸⁹ Arık, **a.g.e.**, 1976, 87 s.

Manzara Resmi-2:



Resim 59: Çakırağa Konağı yazlık odasındaki İzmir manzarası (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 18: Çakırağa Konağı yazlık odasındaki manzara resminin kompozisyon şeması.



Resim 60: Çakırağa Konağı yazlık odasındaki İzmir manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Resim 61: Çakırağa Konağı yazlık odasındaki İzmir manzarasından ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

2 numaralı manzara resmi; konağın ikinci katındaki yazlık odanın duvarında, odanın içerisinde, giriş kapısının hemen yanındaki ahşap gömme dolabın üzerindeki iç bükey duvarda yer almaktadır. Resim; alttan ahşap dolap, yanlardan boya ile yapılmış sütunlarla, yukarıdan odayı boydan boya dolaşan bordür süslemesi ile sınırlandırılmıştır. Resmin etrafından koyu renkli bir cetvel çizgisi geçmektedir (**Resim 59, Resim 60, Resim 61**).

Resim kompozisyon olarak; kara parçası (k), onu kesen bir koy (d), arka planda kara (k, u) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda dört alana ayrılmıştır (**Çizim 18**). Resmin genel bakış açısı cepheden ve kuşbakışıdır. Yapı topluluklarının kuruluşu ise, diğer resimdeki İstanbul panoramasındaki yapı tasvirleri ile benzerlik göstermektedir. İstiflenmiş yapı topluluklarının yalnızca ön cepheleri belirtilmiştir. Gerçekte önem arzeden bazı yapı tasvirleri diğerlerinden büyükçe ve kaçış çizgileri kullanılarak perspektifli belirtilmeye çalışılmıştır. Resmin genelinde ışık-gölge kullanımına rastlanmaktadır. Ağaç ve bitki tasvirleri natüralist bir üslupla yapılmışlardır. Kompozisyondaki boşluklar birbirini dengelemektedir. Resmin ağırlık merkezi ortadada yer alan, yapı tasvirlerinin bulunduğu tepedir.

Denizde açık mavi, gökyüzünde açık mavi ve gri, karada açık ve koyu yeşil, yapı tasvirlerinde gri ve krem kırmızısı, ağaç ve bitkilerde ise açık ve koyu yeşil renkleri kullanılmıştır (**Resim 59, Resim 60, Resim 61**).

İzmir'in gerçekteki görüntüsünü daha iyi yansıttığı için bu resmin, İstanbul manzaralı diğer resme (**Resim 56**) göre daha fazla gözleme dayalı olduğu düşünülmektedir. Ön plandaki kıyının (**Çizim 18**'de (a) ile gösterilen alan) Karşıyaka, diğer kıyıda yapı toplulukları ve tepedeki kalenin ise Kadifekale olduğu düşünülmektedir¹⁹⁰. Karşı kıyıda sağ yanda yer alan Sarıkışla tasviri bu resmi tarihlendirmeye yardımcı olmaktadır. Sarıkışlanın yapımına 1826 yılında başlanmıştır ve 1830'larda bitmiş olabileceği düşünülmektedir¹⁹¹. Resmin 1830'lu yıllardan önce yapılmadığı anlaşılmaktadır.

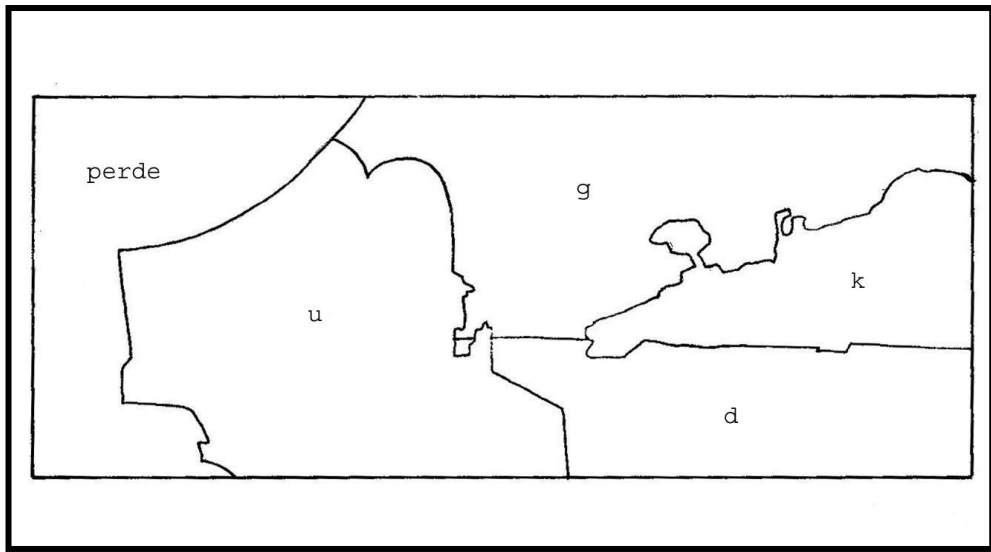
¹⁹⁰ Arık, a.g.e., 1976, 88 s.

¹⁹¹ Renda, a.g.e., 1977, 148 s.

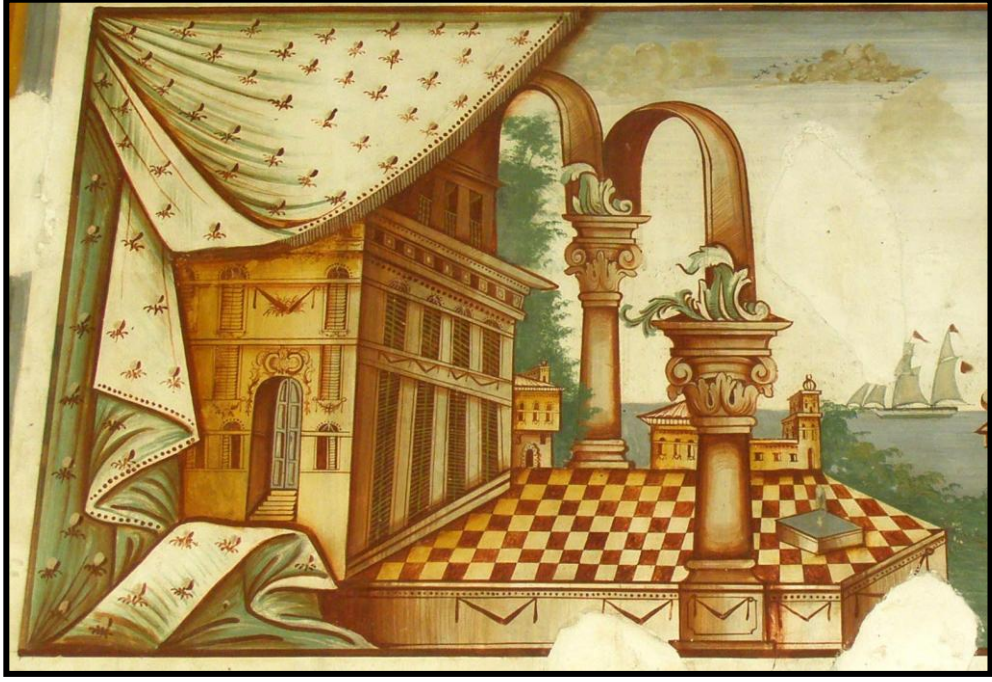
Manzara Resmi-3:



Resim 62: Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Çizim 19: Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resminin kompozisyon şeması.



Resim 63: Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Resim 64: Çakırağa Konağı'nın kışlık odasının dış duvarındaki manzara resminden ayrıntı (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

3 numaralı manzara resmi, konağın ikinci katında, yazlık odanın bahçeye bakan dış duvarında bulunmaktadır. Resmin etrafından kalın bir çerçeve çizgisi geçmektedir. Ön plandaki kıyıda ve resmin sağ tarafının çoğunu kaplayacak bir biçimde bir konak tasvir edilmiştir (**Resim 62, Resim 63, Resim 64**).

Resim, kompozisyon olarak yatayda dört alana ayrılmıştır. Bu alanlar; perde, yapı tasvirini de içine alan ön plandaki kara (k. u), deniz (d) ve gökyüzüdür (g). Perde tasviri resimde ayrı bir kompozisyon alanı, hem kompozisyona hemde resme ayrı bir özellik katmıştır (**Çizim 19**). Resimde cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Konağın tasvirindeki kaçış çizgileri resmin bakış açısına uygun olarak yapılmıştır. Arka plandaki istiflenmiş yapı topluluklarının tasvirlerinde yalnızca ön cepheleri gösterilmiştir. Resmin genelinde ışık-gölge denemeleri görülmektedir. Ağaçlar ve bitkiler naturalist bir üslupta yapılmışlardır. Kompozisyondaki unsurlar, birbiriyle orantılı görünmektedir. Unsurların kompozisyon içerisindeki yerleşimi dengelidir. Resmin ağırlık merkezi ön plandaki konak tasviridir.

Genel olarak; konağın tasvirinde açık kahve, denizde açık mavi, yapı topluluklarında krem kırmızısı ve açık kahve, gökyüzünde açık mavi ve gri renkleri kullanılmıştır (**Resim 62, Resim 63, Resim 64**).

Günsel Renda'ya göre resmin gerçekte neresini tasvir edebileceğini söylemek güçtür. İzmir civarında kaleli bir yer olarak Kuşadası akla gelmekte ya da hayali bir İstanbul görüntüsü ise, Üsküdar'dan Galata'ya bakış olarak düşünülmektedir.¹⁹² İnci Kuyulu ise resimde tasvir edilen yerin Kuşadası olabileceğini söylemektedir.¹⁹³

¹⁹² Renda, a.g.e., 1977, 146 s.

¹⁹³ Kuyulu, a.g.e., 1997, 11-12 s.

2.2.3. Sandıkeminoğlu Evi

Yapının Yeri: İzmir İli, Ödemiş İlçesi, Birgi Köyü, Cami-i Kebir Mah., 3. Beyzade Sok., No: 3-5'de bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: (Resim 65, Resim 66) Evin yapıldığı tarih ile ilgili bir bilgi bulunmamaktadır. Fakat Günsel Renda, evin içindeki manzara resmini üslup özelliklerinden dolayı Çakırağa Konağı'ndaki manzara resimleriyle aynı döneme koyulabileceğini düşünmektedir.¹⁹⁴ Ayrıca İnci Kuyulu ya göre; evdeki İstanbul panoraması, İzmir, Manisa ve çevresinde 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen bir grup duvar resmiyle benzer özellikler göstermektedir.¹⁹⁵ Dönemin resimlerinin üslup karşılaştırmalarından dolayı ev, 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir.



Resim 65: Sandıkeminoğlu Evi'nin ön cephesi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

Tamamen kendi kaderine terkedilmiş olan yapının kuzey kesimi yakın zamanda çökmüştür. Ahşap çatısı kiremitle kaplıdır ve sokağa bakan cephesinde, üst katın

¹⁹⁴ Renda, a.g.e., 1977, 150 s.

¹⁹⁵ Evin tarihlendirmesi ile ilgili bkz. Kuyulu, a.g.e., 1998, 59-78 s. İnci Kuyulu, "Sandıkeminoğlu Evi", **Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları**, (Editör: Hüseyin Rahmi Ünal), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001a, 153-155 s.

konsollarla genişletildiği görülmektedir. Çıkmaların yan yüzleri ve sokağa bakan cephelerinde pencereler bulunmaktadır. Evin üst katı, dış sofalı plan tipindedir ve odaların cepheleri sokağa bakmaktadır. Sofada bir seki bulunmaktadır. Kuzey odanın tavanı ve duvarları yıkılmıştır. Odanın diğer duvarları üzerinde dolap ve raflar bulunmaktadır. Güney duvarında ise bir ocak bulunmaktadır.¹⁹⁶ Yakın zamanda yapılan ziyaret sırasında*, güney odanın (baş oda) kuzey duvarındaki yüklüğün bulunduğu orta kısım çökmüştür. Burada kemerleri destekleyen iki ahşap direktten soldaki yıkılmış, diğeri ise yıkılmak üzeredir. Odadan ayrılmış gibi görünen ahşap direkli ve kemerli yüklüğün bulunduğu bu bölüm de kuzey odası gibi yıkılmak üzeredir.

Yapıda Bulunan Manzara Resimleri: Yapının ikinci katında, güneydeki baş odada, kuzeydeki yüklüğün üst kesiminde, ortadaki geniş pano içerisinde İstanbul manzarası bulunmaktadır.

Resmin üslup özelliklerine bakılarak Çakırağa konağı ile aynı döneme koymak mümkündür. Buna göre manzara resmi de 19. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir¹⁹⁷.

Bugün resmin bulunduğu duvarın (**Resim 66**) sıvası dökülmüş durumdadır. Resmin fotoğraflarına Ayşe Çetin'in özel fotoğraf arşivinden ulaşılmaktadır. Yapıya en son ziyaret sırasında* resmin bulunduğu sıva parçalarına rastlanmış (**Resim 67, Resim 68**) ve fotoğraf çekimleri yapılmıştır. Ayrıca bu sıva parçalarının durumu ile ilgili İzmir II Nolu



Resim 66: Sandıkeminoğlu Evi'nin baş odasındaki resmin bulunduğu duvarın sıvalarının dökülmüş olduğu bugünkü durumu (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).

¹⁹⁶ Kuyulu, a.g.e., 2001a, 153 s.; Ayrıca bkz. Zehra Ekinci, **Bir Konağın Kurgusu- Anadolu Türk Evi Geleneğinde Birgi Örneği ve Sandıkoğlu Konağı**, İstanbul, 2005.

* Fotoğraf çekimleri için 31.03.2011 tarihinde Sandıkeminoğlu Evi'ne yapılan ziyaret.

¹⁹⁷ Renda, a.g.e., 1977, 150 s.

* Fotoğraf çekimleri için 31.03.2011 tarihinde Sandıkeminoğlu Evi'ne yapılan ziyaret.

Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Müdürlüğü'ne gerekli bildirimler sözlü olarak yapılmıştır.

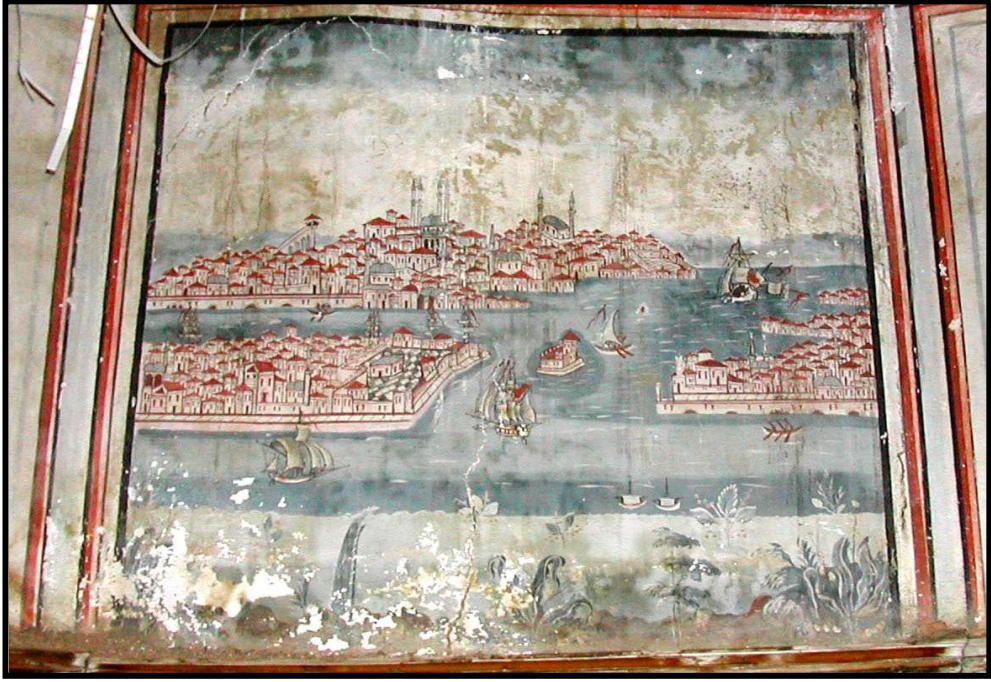


Resim 67: Sandıkeminoğlu Evi'ndeki manzara resminin dökülmüş siva parçaları (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)

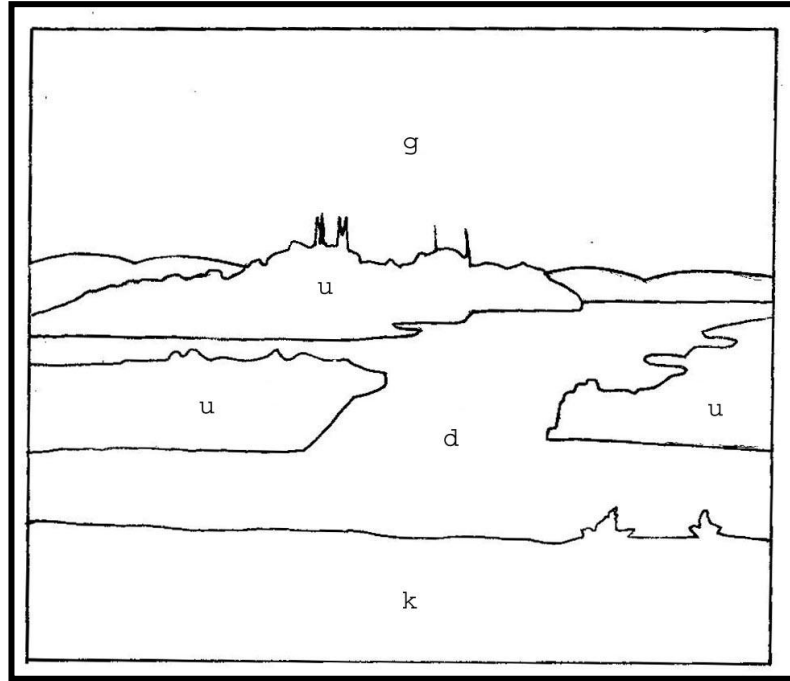


Resim 68: Sandıkeminoğlu Evi'ndeki manzara resminin dökülmüş siva parçaları (Fotoğraf: Ezgin Yetiş)

Manzara Resmi-1:



Resim 69: Sandıkeminoğlu Evi'ndeki hayali İstanbul manzarası (Fotoğraf: Ayşe Çetin)



Çizim 20: Sandıkeminoğlu Evi'ndeki manzara resminin kompozisyon şeması.

1 numaralı manzara resmi, yapının ikinci katında, güneydeki baş odanın kuzeyindeki yüklüğün üst kesiminde, ortadaki geniş pano içerisinde bulunmaktadır. Resmin etrafında, resmin yüzeyi ile kesişen siyah bir cetvel ve ardından birkaç santim boşluk bırakılarak kırmızının birkaç tonundan oluşan kalın bir cetvel daha geçmektedir. Resimde, üzerinde yapı toplulukları tasvirlerinin bulunduğu kara parçalarından oluşan deniz ve yelkenlilerden oluşan bir manzara tasvir edilmiştir (**Resim 69**).

Resim, kompozisyon olarak, kara (k), deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana ayrılmıştır. Kompozisyon alanı olarak deniz bölümünde, yapı toplulukları tasvirlerinden oluşan üç unsur bulunmaktadır (**Çizim 20**). Resimde cepheden ve yukarıdan bir bakış açısı bulunmaktadır. Resimdeki yapı topluluklarının geneli, kaçış çizgisi kullanılmadan cepheden tasvir edilmiştir. Fakat bu yapı topluluklarının aralarına serpiştirilen (bunlar genelde gerçekte önemli yapılar veya camiler olmaktadır), büyük ve dikkat çekici boyda tasvir edilen bazı yapılarda perspektif denemelerine girişilmiştir. Bu yapıların tasvirinde farklı bakış açıları kullanılarak resmin genel bakış açısına aksi bir durum oluşturulmuştur. Sağ arka planda denizin dağlarla birleştiği yerde bir ufuk çizgisi oluşturulmuştur. Yer yer ışık-gölge kullanılmaya çalışılmış, fakat bazı yerlerde (özellikle denizde) tonlamalar yapılmaya çalışılmıştır. Ön plandaki bitkilerin büyük tasvir edilmesi, onların manzaradan uzak ve daha yüksekte olduğunun hissini vermektedir. Ağırlık merkezi kompozisyona eşit olarak dağıtılmış gibi görünmektedir. Kompozisyon alanlarının dağılımı ve bu alanların içerisindeki unsurların yarattığı boşluklar birbirini dengelemektedir. Genel olarak resimde; karada açık kahve, denizde açık mavi, gökyüzünde açık mavi ve gri, yapı tasvirlerinde kiremit kırmızısı ve açık kahve renkleri kullanılmıştır (**Resim 69**).

Tepelerde yapı topluluklarının aralarına serpiştirilmiş cami tasvirleri ve arka planda solda Bozdoğan Kemeru olduğu düşünülen bir kemer tasviri bulunmaktadır. Soldaki kara parçasının sağ ucunda döşeme taşları belirtilmiş geniş bir avlu ile, avlu içinde ve etrafında çeşitli binalar resmedilmiştir. Bu yapılar, yüksek duvarları ve kuruluş düzeni ile Topkapı Sarayı'nı andırmaktadır. Ön plandaki iki kara parçasının arasına Kız Kulesi yerleştirilmiştir. Bu durumda resim aslında hayali bir İstanbul

manzarası gibi görünmektedir.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Kuyulu, **a.g.e.**, 1998, 59-78 s.; Kuyulu, **a.g.e.**, 2001a, 154 s.

2.2.4. Yahya Hayati Paşa Köşkü

Yapının Yeri: İzmir İli, Bayraklı İlçesi, Altınyol hattı ile Anadolu Cad. arasında 1643 Sok.'ta bulunmaktadır.

Yapının Tarihçesi ve Mimari Özellikleri: (Resim 70) İzmir'deki 19. yüzyıl konut yapıları arasında yer alan köşkün, Yahya Hayati Paşa tarafından Rum mimar Andon Gavano'ya yaptırıldığı ve inşaatının 1873 yılında başlayıp yedi yıl sürdüğü bilinmektedir. Köşk, yapıldığı dönemde Altınyol'un bulunduğu yerde uzanan bir kumsal şeridi ile deniz kenarında yer almıştır. Bahçe olarak düzenlenmiş geniş bir



Resim 70: Yahya Hayati Paşa Köşkü ön (güneybatı) cephesi (Fotoğraf: Ayşe Çetin).

açık alan içinde konumlanmış bir yapı grubu olarak planlanmıştır. Bu yapı grubu, birbirine bitişik harem, selamlık* ve mabeyn* bölümlerine sahip ana yapı ile ahır ve servis yapılarını içeren müştemilat* yapılarından oluşur. Harem bölümü iki katlı, selamlık ve mabeyn bölümleri tek katlı yapıda her bölümün bodrumu bulunmaktadır. "T" biçimli sofa, plan düzenine yön veren bir dağıtım mekanı olarak konumlanmıştır. Üst kat, alt kat planını tekrarlar. Harem ve selamlık arasında onlara bitişik olan

* Selamlık: Konaklarda erkekler için ayrılmış oturma ve konuk ağırlama işlevlerinde hizmet eden bölüm.

* Mabeyn: Saray ve konakların haremle selamlık bölümleri arasında yer alan ve her ikisine de kapısı bulunan daire ya da oda.

* Müştemilat: Ana yapı ile ilişkili yapı veya yapılar. Ya da ana yapıya yapılan eklenti.

mabeyn, orta kısmında düzenlenmiş küçük bir oda ve harem ve selamlığa geçiş sağlayan iki dar koridordan oluşur. Selamlık bölümünde sofanın üç yanına düzenlenmiş mekanlardan oluşan düzeni, harem bölümündeki planlama anlayışını gösterir. Büyük ve geniş pencere açıklığıyla geniş arka bahçe panoramasına sahiptir. Ana yapı bölümlerinde tavanlar harem bölümünde, alt kat mekanlarında çıtalı ahşap kaplamadır. Üst katta, selamlık ve mabeynde ise bağdadi tekniğinde yapılmış, sıvalı ve badanalıdır. Yapının güneybatı cephesi arkaya bakar ve deniz manzaralıdır. Ana yapının bodrum katı duvarları yığma sistemde moloz taş malzemeyle inşa edilmiştir. Harem, mabeyn ve selamlık bölümleri ayrı ayrı ahşap makaslı kırma çatı ile örtülmüş ve marsilya kiremit* ile kaplanmıştır. Yapı mirasçıları tarafından terk edilmiştir. Bu yüzden bakımsız kalmıştır. 19 Mart 2004 yılında çıkan yangın sonucu tahrip olmuş ve içerisindeki bir çok yapı elemanı ve mimari öğeler tanınmaz bir duruma gelmiştir.¹⁹⁹

Yapıda Yer Alan Manzara Resimleri: 2004 yılında çıkan yangın sonucu köşkün büyük bir bölümü tahrip olduğundan; tavan süslemeleri ve manzara resimleri de tahrip olmuştur. Bu sebeple köşkte yer alan manzara resimlerine yangından önceki fotoğraflarından ulaşılabilmektedir. Köşkün harem kısmının üst kat sofasının tavanında (**Resim 71**), selamlık sofasının ve harem yatak odasının (**Ek 29'dan...Ek 34' e**) tavanında manzara resimleri bulunmaktadır. Selamlık sofasının ve haremlik yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinin; aynı dönemlerde yapılan dönem eki oldukları, fakat dönemin üslup özelliklerini yansıtmadıkları düşünüldüğünden araştırmaya dahil edilmemişlerdir.

Araştırmaya dahil edilen harem kısmının üst kat sofasının tavanında bulunan altı adet madalyon içerisine yerleştirilmiş manzara resminin, konağın yapılış tarihi olan 19. yüzyılın son çeyreğinde yapıldığı düşünülmektedir.²⁰⁰

* Marsilya Kiremit: Yüzeyi oluklu düz levhalardan oluşan ve birbiri üzerine özel yuvaları aracılığıyla oturan levha biçiminde kiremit.

¹⁹⁹ Konağın tarihçesi hakkında detaylı bilgi için bkz. Başak İpekoğlu-Özlem Çizer-Kader Reyhan; "İzmir'de Tarihi Bir Konak – Yahya Paşa Konağı'nın Tanıtılması ve Koruma Sorunlarının Değerlendirilmesi", **Yapı Dergisi**, Sayı:263, 2003, 81-87 s. Konağın Tarihçesi ve mimari özellikleri ile ilgili ayrıca bkz. Ahu Simla Değerli, "İzmir Türk Mimarisinde Duvar Resimlerinin Korunması ve Restorasyon Sorunları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2010; Serdar Menek, "İzmir Bayraklı'daki Yahya Paşa Köşkü Tavan Süslemelerinin İncelenmesi", (yayınlanmamış lisans tezi), D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi, İzmir, 2004.)

²⁰⁰ Konağın Manzara resimlerinin tarihlendirmesi ile ilgili ayrıca bkz. Ahu Simla Değerli, "İzmir Türk Mimarisinde Duvar Resimlerinin Korunması ve Restorasyon Sorunları", (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2010.

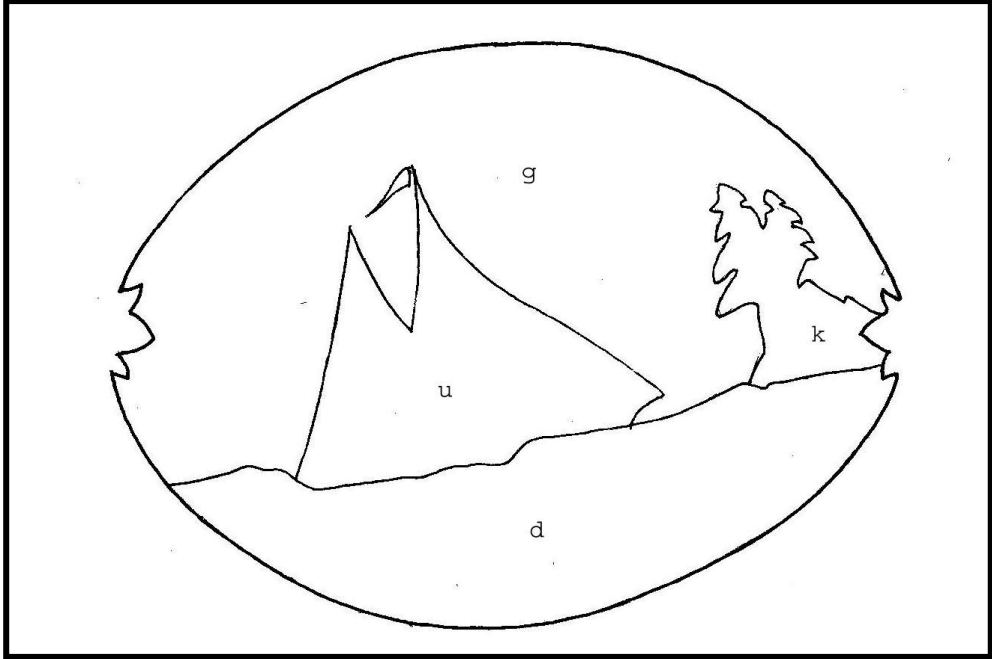


Resim 71: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimleri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).

Manzara Resmi-1:



Resim 72: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Çizim 21: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

1 numaralı manzara resmi, harem üst kat sofa tavanının, güneybatı kenarındaki elips biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Resmin etrafından (aynı zamanda madalyonu da sınırlayan) kalın kahverengi bir cetvel çizgisi geçmektedir. Resimde, dalgalı bir denizde seyir halindeki yelkenli-buharlı bir gemi ve dalgaların arasından beliren bir kara parçası tasvir edilmiştir (**Resim 72**).

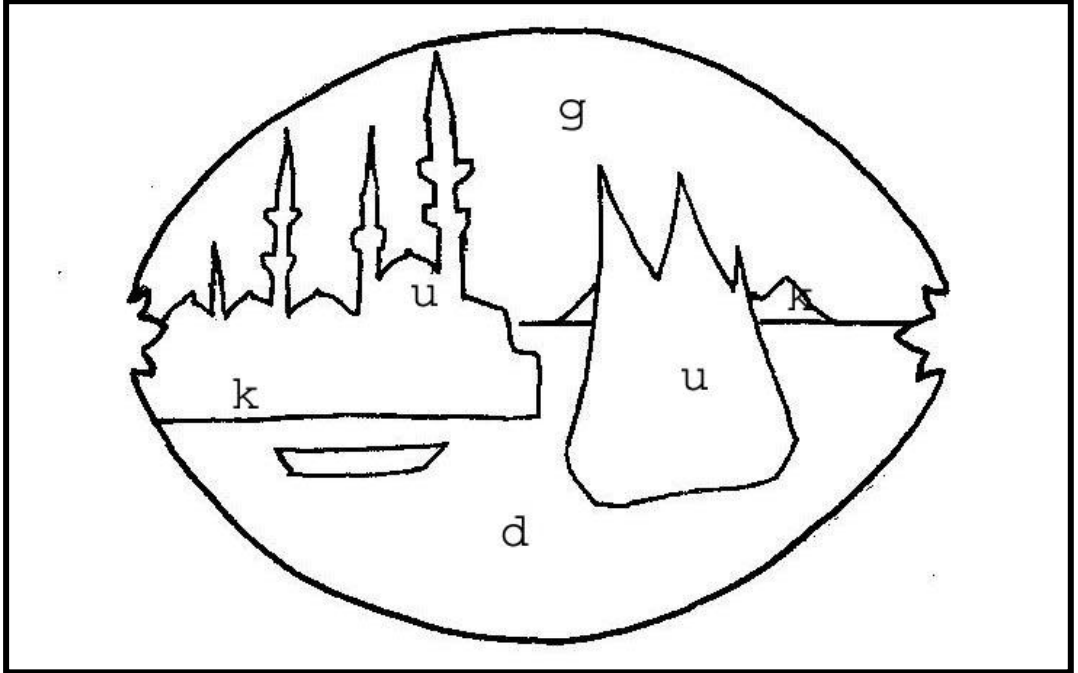
Resim kompozisyon olarak deniz (d) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda iki alana ayrılmıştır (**Çizim 21**). Ayrıca, resimin sağ tarafında küçük bir kara parçası tasvir edilmiş olsa da, kompozisyon şemasında belirgin bir yer kaplamamaktadır. Resim, cepheden bir bakış açısıyla tasvir edilmiştir. Resimde tasvir edilen dalgaların ufuk çizgisine göre eğimli görünmesi gerçekte şiddetli dalgalar olduğunun izlenimini vermektedir. Resmin genelinde ışık-gölge denemeleri görülmektedir. Ağaç tasviri şematik olmakla beraber, natüralist bir üslupla yapılmıştır. Ağırlık merkezi resmin ortasındaki yelkenli-buharlı gemidir.

Denizde açık-koyu mavi; gökyüzünde açık mavi, sarı; ağaçlarda koyu yeşil, karada koyu kahve; gemide ise gri ve kahve renkleri kullanılmıştır (**Resim 72**).

Manzara Resmi-2:



Resim 73: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin)



Çizim 21: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

2 numaralı manzara resmi, harem üst kat sofa tavanının, kuzeybatı kenarındaki madalyonlardan, odanın iç kısmında bulunan madalyonun içerisinde yer almaktadır. Elips biçimli bir madalyonun içerisinde bulunmaktadır. Resmin etrafından (aynı zamanda madalyonu da sınırlayan) kalın kahverengi bir cetvel çizgisi geçmektedir (**Resim 73**).

Resim, kompozisyon olarak deniz (d), kara (k) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana ayrılmıştır (**Çizim 22**). Resimde cepheden bakış açısı kullanılmıştır. En önde, resmin sağ yanına bir yelkenli; sol yanda ise bu yelkenliye göre bir hayli küçük bir diğer yelkenli tasvir edilmiştir. Arka plana doğru, deniz üzerinde iki adet küçük yelkenli daha tasvir edildiği görülmektedir. Ufuk çizgisi olarak kabul edebileceğimiz hayali bir çizgi üzerinde ise sağ yanda dört minareli bir cami ve sağ yanda üstüste yerleştirilmiş silik tepeler yer almaktadır; bunların üzerinde ise gökyüzü bulunmaktadır.

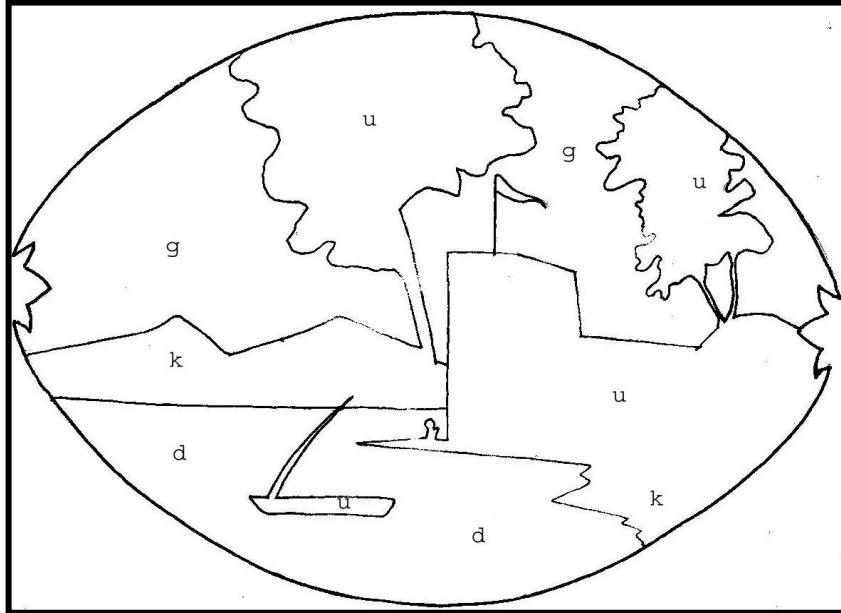
Denizde ışık-gölge kullanımı ile dalgalı bir görüntü yaratılmıştır. Yelkenli geminin yelkenleri kapalıdır, fakat geminin üzerindeki bayrak rüzgarda dalgalanıyormuş izlenimi vermektedir. Küçük yelkenlilerin seyir halinde tasvir edilmesi; bayrakların, flamaların dalgalanması ve denizin hafif dalgalıymış gibi görünmesi resme gerçekçi bir hareketlilik kazandırmaktadır. Arka planda sol yanda yalnızca ön cephesi tasvir edilmiş bir cami bulunmaktadır. Sağ yandaki büyük yelkenli geminin ardından görülen tepeler de gökyüzü ile birleşmektedir. Resimde renklerin önden arkaya doğru grileşip soluklaşması resme derinlik algısı kazandırmaktadır. Cami tasvirindeki minarelerin ve yelkenli gemilerin direklerinin dikeyde; denizdeki dalgalıymış hissini veren çizgilerin yatayda kattığı hareket kompozisyonda dengeyi sağlamıştır. Işık-gölge kullanımı, derinlik algısı, bakış açısının doğru kurulması ve resimdeki gerçekçilik, minyatür anlayışından uzaklaşıldığını düşündürmektedir.

Denizde ve gökyüzünde açık mavi; yapı tasvirlerinde ise açık kahve, açık kırmızı, gri ve diğer birkaç açık renk kullanılmıştır.

Manzara Resmi-3:



Resim 74: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Çizim 22: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

3 numaralı manzara resmi, harem üst kat sofa tavanının güneydoğu kenarındaki madalyonlardan, odanın iç kısmında bulunan elips biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Resmin etrafından (aynı zamanda madalyonu da sınırlayan) kalın kahverengi bir cetvel çizgisi geçmektedir (**Resim 74**).

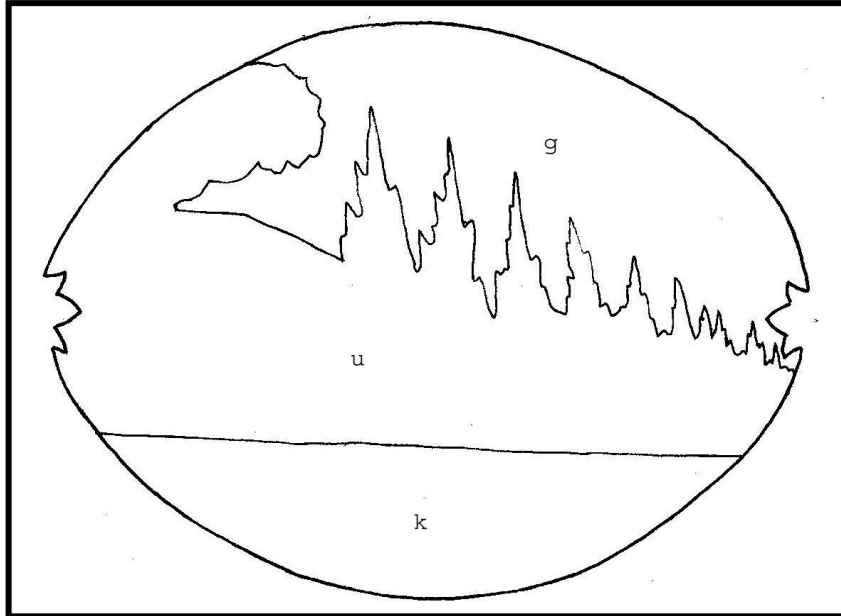
Resim kompozisyon olarak deniz (d), kara (k ve u) gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana ayrılmıştır (**Çizim 23**). Resimde cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır. Gerçekte durgun olan bir deniz tasvir edilmiştir. Denizin içerisinde silüet halinde önden ve yandan tasvir edilmiş kayıklar, silüet halinde tasvir edilmiş insan figürleri, kayıkların, yapının ve güneşin sarımsak ışıklarının denizde oluşturduğu hafif yakamozlar ışık-gölge kullanımı ile yapılmıştır. Resimdeki yapının tasvirinde kaçış çizgileri kullanılarak perspektif denemesi yapılmıştır. Ağaçlar natüralist bir üslupta yapılmışlardır. Arka plandaki dağların gri tonları ile belirtilmesi resimde bir derinlik algısı yaratmaktadır. Ağaçlardaki sola doğru eğik çizgiler ve kayıktan sarkan oltadaki sağa doğru eğik olan çizgi kompozisyondaki dengeye dahil olmaktadır. Resimdeki hava koşulları durgun ve rüzgarsız gibi görünmesine karşın, yapı tasvirindeki bayrağın dalgalanıyor gibi gösterilmesinin gözden kaçtığı düşünülmektedir. Işık-gölge kullanımı, doğru kaçış çizgileri, derinlik algısı, natüralist ve gerçeğe yakınlığı arttıran teknikler resmin batılı anlayışta yapıldığını göstermektedir.

Denizde açık mavi ve yeşil; yapı tasvirlerinde açık kahve; ağaçlarda açık ve yeşil; gökyüzünde ise açık mavi ve açık sarı renkleri kullanılmıştır.

Manzara Resmi-4:



Resim 75: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Çizim 23: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

4 numaralı manzara resmi, harem üst kat sofa tavanının kuzeybatı kenarındaki madalyonlardan, odanın dış kısmında bulunan elips biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Resmin etrafından (aynı zamanda madalyonu da sınırlayan) kalın kahverengi bir cetvel çizgisi geçmektedir (**Resim 75**).

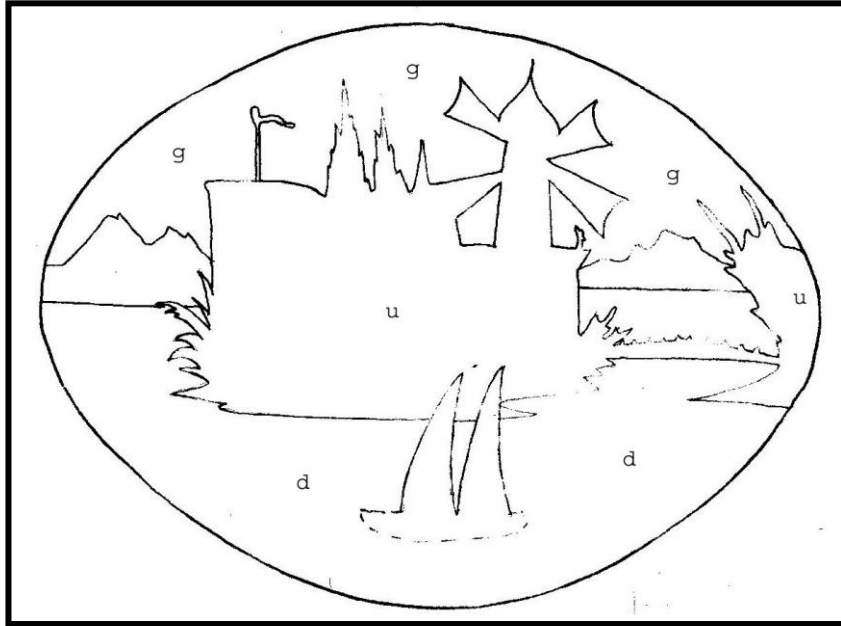
Resim, kompozisyon olarak kara (k, u) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda iki alana ayrılmıştır (**Çizim 24**). Ön plandaki boşlukta ve sol yanda, resmin çerçevesine sığdırılmaya çalışılmış bir ağaç ve kompozisyondaki boşlukları dolduran birkaç bitki yer almaktadır. Işık-gölge denemeleri bulunmaktadır ve ağaçlarda naturalist bir üslup kullanılmıştır. Bu figür silüetleri konağın diğer resimlerinde de kullanılmıştır. Ön plandaki boşluğun (**Çizim 24**'de (k) ile belirtilen) bitiminde yapının kaidesini oluşturan üç basamaklı merdiven ve sol yanda bir yapının bahçe duvarı gibi görünen sütunlardan oluşan bir yapı yer almaktadır. Yapı tasvirinin yanında sağa doğru gittikçe küçülen ve soluklaşan perspektifli biçimde dizilmiş naturalist ağaç tasvirleri bulunmaktadır. Geriye doğru uzaklaşan ağaçlardaki perspektif ve ağaçların geriye doğru soluklaşması resimde derinlik algısı yaratmaktadır.

Gökyüzünde açık mavi; yapı tasvirlerinde ve karada açık ve koyu kahve; ağaçlarda ise açık ve koyu yeşil renkler kullanılmıştır.

Manzara Resmi-5:



Resim 76: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



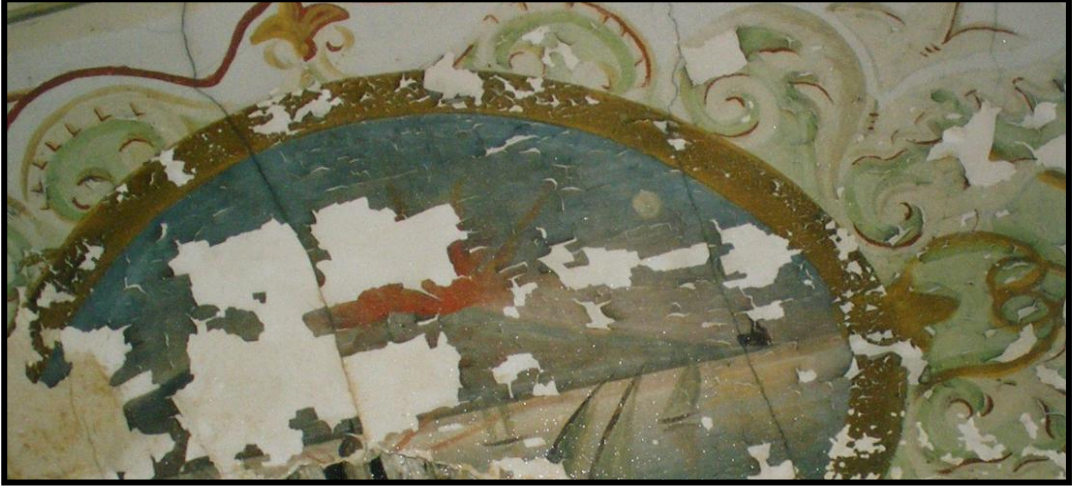
Çizim 24: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

5 numaralı manzara resmi, harem üst kat sofa tavanının güneydoğu kenarındaki madalyonlarından, odanın dış kısmında bulunan elips biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Resmin etrafından (aynı zamanda madalyonu da sınırlayan) kalın kahverengi bir cetvel çizgisi geçmektedir (**Resim 76**).

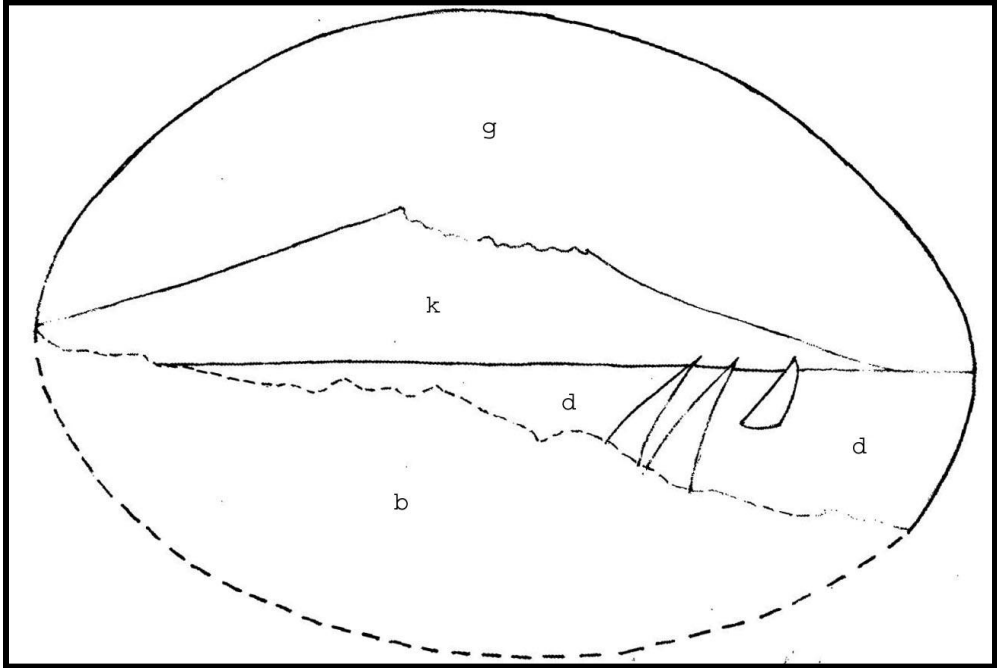
Resim, kompozisyon olarak deniz (d), kara (u) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana bölünmüştür (**Çizim 25**). Üzerinde değirmenin bulunduğu bir ada, denizin içerisindeki kayık, yelkenli ve balıkçı silüetlerinin bulunduğu bir manzara resmi. Resme yoğun bir gerçekçi hareketlilik hakimdir. Kompozisyonun tamamını kaplayan adada solda bir yapı tasviri ve sağda bir değirmen tasviri bulunmaktadır. Yapı tasvirlerinin önünde bitki toplulukları ve arkasında ağaçlar yükselmektedir. Soldaki yapı tasvirinde kaçış çizgileri ile binanın yan cephesi de gösterilerek perspektif denemesi yapılmıştır. Ada, sağ yandaki resmin çerçevesi ile kesilmiş kara parçasına ahşap bir köprü ile bağlanmaktadır. Değirmen tasvirinin balkonuna, silüet halinde belli belirsiz bir insan figürü tasvir edilmiştir. Sağ taraftaki kara parçasında bitkiler ve kıyıda balık tutar vaziyette yine bir insan silüeti bulunmaktadır. Resim yüzeyinin alt kısmındaki boya dökülmelerine rağmen ön plandaki tasvirin denizde seyir halindeki yelkenli bir gemi tasviri olduğu anlaşılmaktadır. Denizde sol yanda ve arka planda adanın ardındaymış gibi görünen, belli belirsiz buharlı ve yelkenli bir gemi tasviri bulunmaktadır. Sağ yanda ve arka planda ise silüet halinde yelkenli bir gemi tasvir edilmiştir. Seyir halindeki yelkenli, bacalardan çıkan dumanlar, dalgalanan flama ve silüet halindeki figürlerin varlığı resme gerçekçi bir hareketlilik kazandırmaktadır. Arka plana doğru denizin ve dağların renklerinin soluklaşması resimde derinlik algısı yaratmaktadır. Konaktaki diğer resimler gibi geleneksel minyatür anlayışından sıyrılmış bir resimdir, fakat yine de bazı ayrıntılarda minyatür anlayışın izleri gözlenmektedir.

Denizde açık mavi ve açık yeşil; yapı tasvirlerinde açık kahve ve açık gri; karada açık ve koyu gri; ağaçlarda açık ve koyu yeşil; gökyüzünde ise açık mavi renkler kullanılmıştır.

Manzara Resmi-6:



Resim 77: Yahya Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resimlerinden biri (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Çizim 25: Yahya Hayati Paşa Köşkü harem üst kat sofası tavanındaki manzara resminin kompozisyon şeması.

6 numaralı manzara resmi, harem üst kat sofa tavanının, kuzydoğu kenarındaki elips biçimli bir madalyonun içerisinde yer almaktadır. Resmin etrafından (aynı zamanda madalyonu da sınırlayan) kalın kahverengi bir cetvel çizgisi geçmektedir (**Resim 77**).

Fotoğraftan (**Resim 77**) resmin büyük bir kısmının tahrip olduğu görölmektedir. Kompozisyon olarak yatayda deniz (d), kara (k) ve gökyüzü (g) olmak üzere yatayda üç alana ayrılmıştır (**Çizim 26**). Görüldüğü kadarıyla lav püskürten bir yanardağ ile denizde seyir halindeki yelkenliler tasvir edilmiştir. Aynı tavanda yer alan diğer resimler ile aynı üslup özelliklerine sahip olduğu görölmektedir.

Denizde açık mavi; karada açık kahve ve açık mavi; gökyüzünde ise koyu ve açık mavi renkler kullanılmıştır.

3. BÖLÜM

UYGULAMALAR

18. ve 19. yüzyılda dönemin beğenisine uygun olarak dini ve sivil mimaride süsleme unsuru olarak kullanılan manzara resimlerinin, günümüzde; mimaride süsleme unsuru olarak yer alabilmesi için, döneminde uygulanan kalemişi tekniğine ve yaygın olarak kullanılmış minyatür ve batı resmi anlayışına uygun olarak özgün özgün uygulamalarının yapılması düşünülmüştür.

Buna göre üç adet uygulama çalışması (**Resim 78, Resim 85, Resim 88**) yapılmıştır. Araştırmada incelenen manzara resimlerinin dini mimaride halkın görebileceği alanlara ve sivil mimaride ise özel mülki mekanlara konumlandırılmasından yola çıkılarak, günümüzdeki bir evin iç duvarına veya halkın yoğun olarak kullandığı kurumsal bir yapının içine yapılması düşünülmüştür. Bununla ilgili İzmir Metro'nun Üçyol İstasyonundaki tünellerin duvarlarına "İzmir manzaraları" konulu duvar resimleri yapılması için İ.B.B. Metro A.Ş. ile görüşülmüştür. Fakat İzmir Metro A.Ş. ile gerekli prosedürlerin tamamlanması tez çalışmasının teslim süresi ile çakışmasından dolayı bu projenin ileriki zamanlarda yapılmasına karar verilmiştir. Tez kapsamındaki uygulama çalışmaları taşınabilir bir duvar olan alçıpan* üzerine yapılmıştır.

Alçıpan plakaların üzerine ince bir kat perdah alçısı uygulandıktan sonra; zemin, zımpara ile düzgün bir hale getirilerek, astar boya ve ardından uygun bir zemin rengi sürülerek hazırlanmıştır.

Resimler yapılırken günümüz boya firmalarının içerisinde bağlayıcı* bulunmayan renk pigmentleri* kullanılmıştır. Yüzeye uygulanırken boyaların yapışması için bağlayıcı olarak su bazlı şeffaf tutkal kullanılmıştır. Koyu renklerin kullanımında bağlayıcı olarak tutkal kullanılırken, açık renkler beyaz duvar boyasına renk pigmentleri ilave edilerek bağlayıcı katılmadan kullanılmıştır.

* Alçıpan: Ortası alçı, iki yüzü karton kaplı düzgün yüzeyli plaka (bkz. <http://www.knauf.com.tr/alcipan.asp>).

* Bağlayıcı; renk veren maddelerin yüzeye uygulanırken kullanılan yapıştırıcı. Her yüzey için farklı bağlayıcılar kullanılır. Örneğin duvar üzerine toprak ve bitkisel boyalar ile yumurta akı veya tutkal kullanılmaktadır.

* Pigment: Her tür boyanın renk verici ana maddesi.

3.1. Uygulama-1

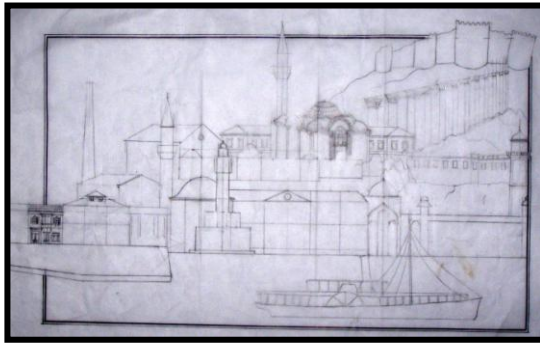
Boyutlar: 90x120 cm.



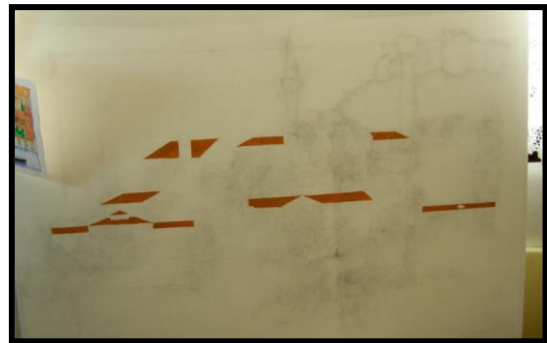
Resim 78: Deniz ve gökyüzü ile birlikte İzmir'deki çeşitli yapılar tasvir edildiği 1 nolu uygulama çalışması.

Resim, kompozisyon olarak kara, deniz ve gökyüzü olmak üzere üç alana bölünmüştür. Resimde deniz ve gökyüzü ile birlikte İzmir'deki çeşitli yapılar tasvir edilmiştir. Resmin etrafından içteki kalın, dıştaki ince olmak üzere iki adet cetvel çizgisi geçmektedir. Resimdeki bazı elemanlar cetvel çizgisini keserek dışa taşmış olarak tasvir edilmiştir. Cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır (**Resim 78**).

Ön planda denizde seyir halindeki buharlı bir gemi ve iki yelkenli tasvir edilmiştir. Yatayda orta bölümde birbirinin üzerine istiflenmiş çeşitli yapı tasvirleri bulunmaktadır. İzmir'de bulunan ve mimari açıdan dikkat çekici yapılar bir araya getirilmeye çalışılmıştır. Bunlar; Saat Kulesi, Yalı Camii, Tarihi Havagazı Fabrikası,



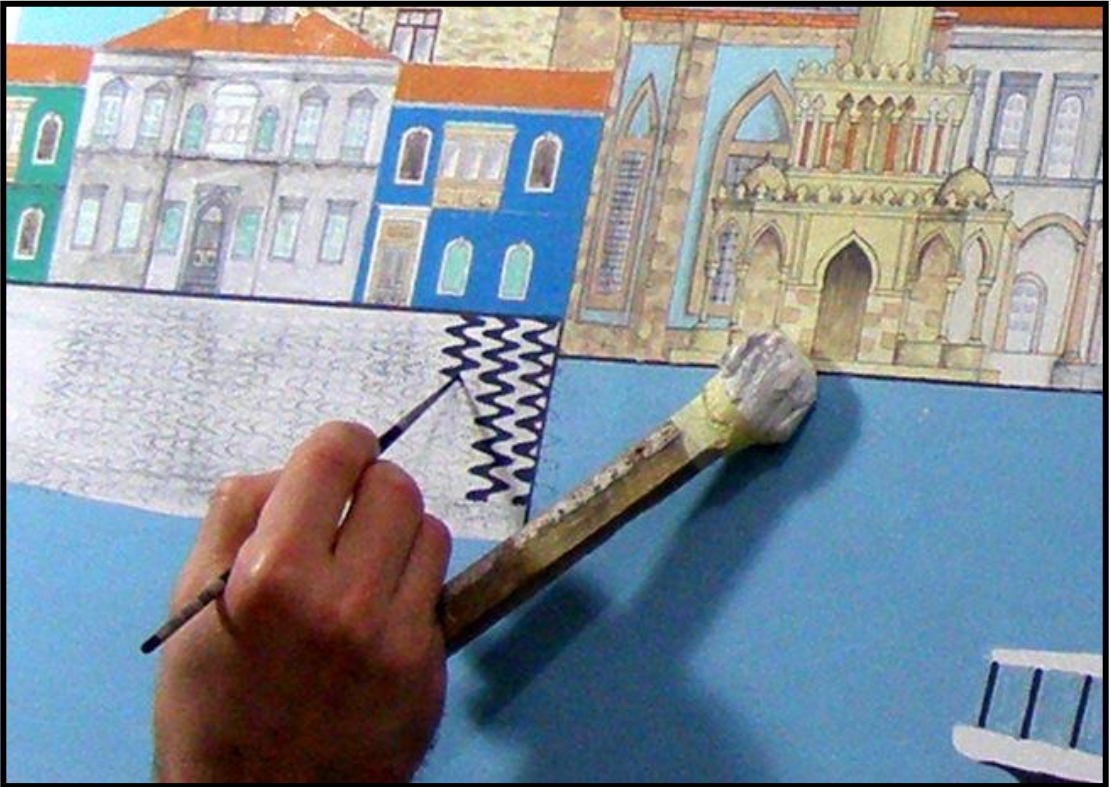
Resim 79: Uygulama-1'in eskiz çalışması



Resim 80: Uygulama-1'in yapım aşaması

Hükümet Konağı, Opera ve Bale Binası, Kızlarağası Hanı, Asansör, Kestane Pazarı Camii, Kadifekale, Agora antik kentine ait sütun tasviri ve çeşitli İzmir evleri. Ayrıca dikkat çekici özelliğinden dolayı resmin sol alt köşesine çerçeve dışına taşmış olarak İzmir Kordon'da bulunan dalga biçimindeki taşlar tasvir edilmiştir. Sağ üst köşeye doğru uzanan bir tepe ve çerçeve dışına taşmış olarak tasvir edilmiş Kadifekale bulunmaktadır (**Resim 78, Resim 82, Resim 83, Resim 84**).

Resimde; deniz, gökyüzü ve ağaçlar gibi doğa elemanları ışık-gölge kullanılarak natüralist bir üslupta yapılmıştır. Genel olarak ışık-gölge kullanılmakla birlikte özellikle yapı tasvirlerinde kontür çizgileri yoğun olarak kullanılmıştır. Yapı tasvirlerinde kaçış çizgileri kullanılmamış, bazı yapıların ön ve yan cepheleri minyatür anlayışında olduğu açılarak aynı düzlemde gösterilmiştir. Arka planda yer alan cami tasvirinde diğer yapı tasvirlerinden farklı olarak yarı kuşbakışı bir bakış açısı bulunmaktadır (Uygulama-1'in yapım aşamaları ile ilgili bkz. **Resim 79, Resim 80, Resim 81**)



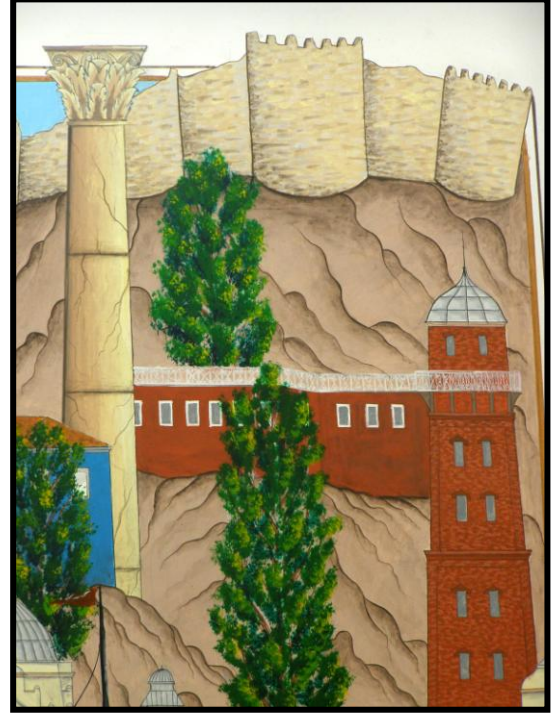
Resim 81: Uygulama-1'in yapım aşaması.



Resim 82: Uygulama-1'den ayrıntı.



Resim 83: Uygulama-1'den ayrıntı.



Resim 84: Uygulama-1'den ayrıntı.

3.2. Uygulama-2

Boyutlar: 62x113 cm.



Resim 85: Bir kıyı ve denizin tasvir edildiği 2 nolu uygulama çalışması.

Resim kompozisyon olarak kara, deniz ve gökyüzü olmak üzere yatayda üç alana bölünmüştür. Resimde ön planda bir kıyının bulunduğu bir deniz manzarası yer almaktadır. Resim, yuvarlak madalyon biçiminde bir alana yerleştirilmiş ve etrafından sırasıyla kalın ve ince iki adet cetvel çizgisi geçilmiştir. Dış cetvel çizgisinden uygun bir boşluk bırakılarak dikey aksta yukarıya ve aşağıya taşan barok yapraklardan oluşan süslemeler yapılmıştır. Süslemelerde ışık-gölge kullanılarak yapraklardan oluşan motiflere boyut kazandırılmıştır. Resimde genel olarak cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır (**Resim 85**).

Ön planda, kaçış çizgileri ile perspektifli olarak İzmir Kordon'un taş dokusu belirtilerek tasvir edilmiş bir kıyı şeridi; arka planda, sol tarafta seyir halinde yelkenli bir gemi ve sağ tarafta uzaktaymış gibi görünen diğerinden daha küçük boyutlarda silüet halinde tasvir edilmiş başka bir yelkenli, gökyüzü ile deniz arasında yer alan ufuk çizgisi üzerinde sağ yarısında uzanan bir karşı kıyı şeridi bulunmaktadır.

Gökyüzündeki bulutlarda, denizin dalgalarında ve resmin genelinde ışık-gölge kullanılmıştır. Yelkenlilerin tasvirinde ve resmin genelinde kontür çizgileri kullanılmıştır. Resim, gerçekte İzmir'de bulunan unsurların kullanılarak yapıldığı hayali bir tasvirdir (Uygulama-2'nin yapım aşamaları ile ilgili bkz. **Resim 86**, **Resim 87**).



Resim 86: Uygulama-2'nin yapım aşaması.



Resim 87: Uygulama-2'nin yapım aşaması.

3.3. Uygulama-3

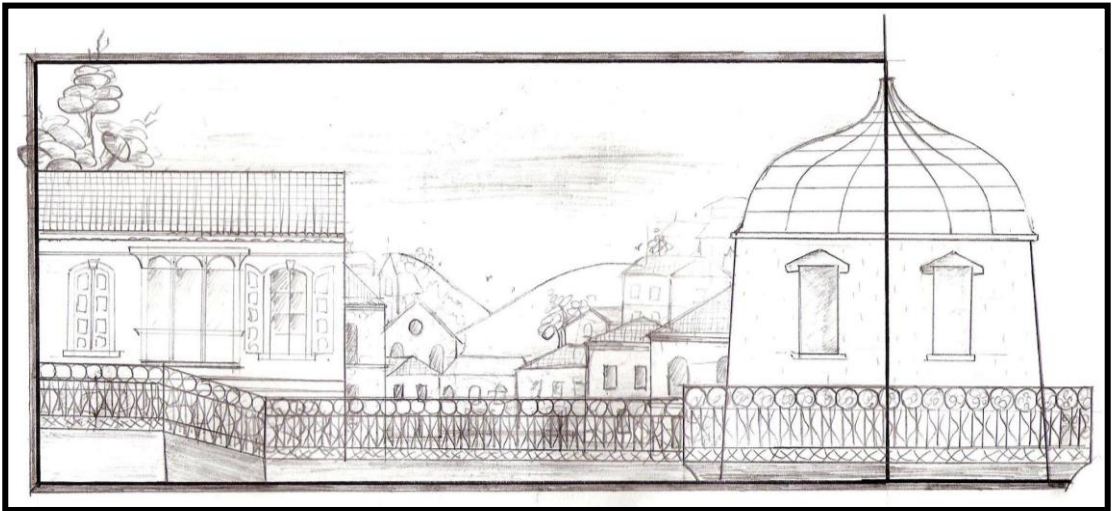
Boyutlar: 60x120 cm.



Resim 88: Yapı toplulukları ve gökyüzü tasvirinden oluşan 3 nolu uygulama çalışması.

Resim, kompozisyon olarak kara ve gökyüzü olmak üzere yatayda iki alana bölünmüştür. Resimde İzmir Asansör yapısından bir ayrıntı ile birlikte İzmir'de bulunan diğer yapılar bir arada tasvir edilmiştir. Resmin üç tarafından kalın barok bir çerçeve çizgisi dolanmaktadır. Resim, sağ taraftan çerçeve çizgisi yerine ön planda yer alan Asansör tasviri ile kesilmiş ve sınırlandırılmıştır. Resimde cepheden bir bakış açısı bulunmaktadır (**Resim 88. Resim 91, Resim 92**).

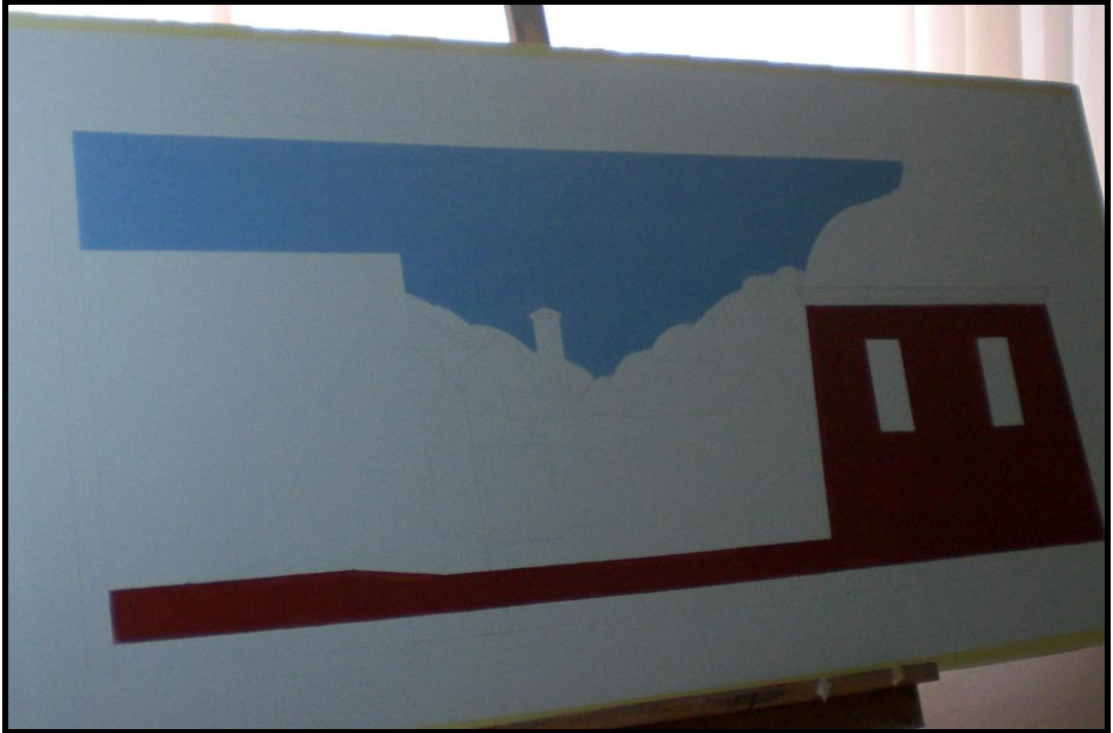
Ön plan boyunca uzanan ve resmin sağ tarafını sınırlayan "İzmir Asansör"



Resim 89: Uygulama-3'ün eskizi.

tasviri bulunmaktadır. Resimde bulunan diğer yapılar yatayda uzanan İzmir Asansör tasvirinin ferforjelerinin ardında yer almaktadır. Ferforjelerin ardında resmin sol tarafında, resmin bakış açısına göre yine Asansör ile aynı mesafede tasvir edilmiş bir İzmir evi tasviri bulunmaktadır. Sağ ve sol taraftaki yapı tasvirlerinin arasında geriye doğru derinlik algısını oluşturacak biçimde küçülerek ve grileşerek tasvir edilen yapı tasvirleri bulunmaktadır. Tasvir edilen yapılar genellikle çeşitli İzmir evlerinden oluşmaktadır. Farklı olarak yalnızca kilise tasviri bulunmaktadır (Uygulama-3'ün yapım aşamaları ile ilgili bkz. **Resim 89, Resim 90**)

Yapı tasvirlerinin aralarına yerleştirilen ağaç tasvirleri ışık-gölge kullanılarak natüralist bir üslupla yapılmıştır. Resimde genel olarak kontür çizgileri kullanılmış; gökyüzünde ve bazı yerlerde ışık-gölge kullanımına rastlanmaktadır. Geriye doğru grileşip küçülen yapı tasvirlerinin ardında bir dağ ve gökyüzü tasviri bulunmaktadır. Yapı tasvirleri, kaçış çizgileri kullanılmadan, ön ve yan cepheleri birlikte gösterilerek yapılmıştır. Resim, İzmir'de bulunan veya İzmir'deki yapıları andıran yapı tasvirlerinden oluşan, fakat gerçekte böyle bir yerin bulunmadığı hayali bir tasvirdir.



Resim 90: Uygulama-3'ün yapım aşaması.



Resim 91: Uygulama-3'ten ayrıntı.



Resim 92: Uygulama-3'ten ayrıntı.

SONUÇ

Osmanlı resim sanatında 17. yüzyılda görülen batılılaşma ile başlayan değişim hareketleri, minyatür üretiminde de kendini göstermiştir. 17. yüzyılda minyatürlerde işlenen konuların artık günlük yaşam sahneleri, tek figürler ve sıradan insanlar olması, minyatürdeki değişimin ilk örneklerindedir. Üslup bakımından ilk olarak Levni ve Abdullah Buhari'nin, minyatürlerinde arka plandaki ufuk çizgisini belirtmeleri, yer yer ışık gölge denemelerine girişmeleri ve kompozisyondaki unsurları birbirinin ardına yerleştirmeleri ile etkilerini göstermiştir. Bu değişim 18. yüzyılda, mimarideki süsleme unsurlarında da kendini göstermiş ve Osmanlı mimarisinde sıva üzerine yapılan kalemişi tekniğindeki duvar süslemelerinde de barok üslubu ile birlikte ışık-gölge denemelerine girişilmiştir.

Bu değişim hareketleriyle beraber manzara resimlerinin ilk örneklerine I. Abdülhamit döneminde (s. 1774-1789), Topkapı Sarayı Harem dairesinde rastlanmaktadır.¹ Batılı üslup ve konular, Osmanlı Sarayı'ndaki nakkaşların (sanatçıların) duvar süslemeciliğinde kullandığı teknikler ile uygulanmaya başlanmıştır.

Osmanlı Sarayı'nda ve çevresinde hızlı bir gelişim gösteren duvar resmi uygulamaları, aynı dönemde İstanbul dışındaki şehirlerde de görülmeye başlanmıştır. Saray dışında ve diğer şehirlerdeki mimaride görülen duvar resimleri arasında, Batı Anadolu'da bulunan duvar resmi örnekleri kompozisyon anlayışı ve özgünlükleri açısından farklılıklar gösterir. İnci Kuyulu Ersoy'un araştırmalarına göre 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan Batı Anadolu duvar resimlerinden bir grup, İzmir ve Manisa çevresindeki ortak bir resim programını yansıtmaktadır².

Tez çalışmasında, Batı Anadolu duvar resmi örneklerinden İzmir ve çevresindeki yapılarda görülen örneklere ulaşılmaya çalışılmıştır. İzmir ve çevre ilçelerindeki 9 adet dini ve sivil yapıda yer alan 26 adet manzara resminin; buldukları yapılar üzerindeki konumlandırılışı tespit edilip, resimlerinin kompozisyon şemaları çizilerek; kompozisyon düzenleri, üslup ve teknik özellikleri, tarihlendirmeleri yapılarak incelenmiştir.

Dini ve sivil mimaride görülen örnekler olarak iki ayrı sınıflandırma

¹ Renda, **a.g.e.**, 1977, 80.s.

² Kuyulu, **a.g.e.**,1997; Kuyulu, **a.g.e.**, 1998.

yapılmıştır. Dini mimaride 5 adet, sivil mimaride 4 adet yapıda görülen manzara resimleri örnekleri incelenmiştir. Araştırmada dini mimaride görülen manzara resmi örneklerinin, camilerin iç ve dış mekanlarında veya hem iç hem de dış mekanlarında konumlandırıldığı görülmüştür. Buna göre, hem iç hem de dış mekanda manzara resimlerinin görüldüğü cami;

- Kılıczade Mehmet Ağa Camii;

sadece iç mekanda manzara resimlerinin bulunduğu cami;

- Fatih İbrahim Bey Camii;

sadece dış mekanda manzara resimlerinin bulunduğu camiler;

- Saip Köyü Camii, Hacı Turan Kapan Camii, Şadırvanaltı Camii'leridir.

Camilerde iç mekanda harim kısmına konumlandırılan resimler, dış mekanda son cemaat yeri ve şadırvan kubbesi gibi dış etkilere karşı korunaklı yerlere konumlandırılmıştır.

Sivil mimaride (konak, köşk ve evler) görülen manzara resimlerinin yapıların iç mekanına konumlandırıldığı tespit edilmiştir. Sivil mimari örneklerine göre, genellikle resimler duvar üzerine ve yapının baş odası, sofası veya önem arzeden odalarına yapılmışlardır. Çakırağa Konağı'ndaki İzmir (**Resim 54**) ve İstanbul manzaraları (**Resim 53**) konağın sofası veya baş odasında değil de, kışlık ve yazlık odalarında yer almaktadır. Yahya Hayati Paşa Köşkü'nde (**Resim 71**), araştırmadaki diğer yapılarda bulunan resimlerden farklı olarak, manzara resimleri odaların tavanında konumlandırılmıştır.

Dini ve sivil mimarideki örneklerin tümünün konumlandıkları yüksekliklere bakıldığında, Kılıczade Mehmet Ağa Camii'ndeki orman manzarası (**Resim 26**) dışında hiçbirinin göz hizasında olmadıkları anlaşılmaktadır. Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin hariminde yer alan orman manzarası göz hizasına gelecek bir biçimde konumlandırılmıştır. Fatih İbrahim Bey Camii'nde yer alan manzara resimleri ise (**Resim 39**), kubbe pandantiflerine yerleştirilerek tez kapsamındaki diğer örneklerden farklı olarak daha yükseğe konumlandırılmıştır.

Tez kapsamında incelenen manzara resimlerinin tümü 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Şadırvanaltı Camii Şadırvanı, Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı, Saip Köyü Camii, Çakırağa Konağı ve Sandıkeminoğlu Evi'ndeki manzara resimleri 19. yüzyılın ilk yarısına; Kılıczade Mehmed Ağa Camii ve Yahya

Hayati Paşa Köşkü'ndeki manzara resimleri 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilmektedir. Fatih İbrahim Bey Camii'nin Vakıf eski eser fişine göre 19. yüzyılda onarım geçirdiği bilinmektedir. Yapıda yer alan manzara resimlerinin, yapıya ait eski eser fişindeki bilgilere ve üslup özelliklerine göre yapıldıkları tarih olarak, 19. yüzyıl gibi uzun bir tarih aralığı verilmiştir. Acarlar Konağı'nda yer alan manzara resimlerinin yapıldığı tarih için de 19. yüzyıl gibi uzun bir tarih aralığı verilmiştir. Konağın tarihlendirmesi resimlerinden birinde tasvir edilmiş olan buharlı geminin, gerçekte ne zaman kullanılmaya başladığına göre yapılmıştır.

İncelenen manzara resimlerinde konularına göre doğa konulu tasvirler, tek bir yapı veya yapılar grubunun manzara içinde tasviri, şehir tasvirleri ve Mekke-Medine tasvirleri işlenmiştir. Doğa konulu tasvirlerde yalnızca deniz, ağaçlar, bitkiler ve gökyüzü gibi doğa elemanlarının tasvirleri yer almaktadır. Bunlar: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nde harim kısmındaki orman manzarası (**Resim 27**), dışında yer alan deniz manzarası (**Resim 31**) ve Acarlar Konağı'ndaki 2 adet manzara resmidir (**Resim 50, Resim 51**). Acarlar Konağı'ndaki doğa manzaralarının birinde doğa elemanlarının arasına seyir halinde bir buharlı gemi tasviri yerleştirilmiştir.

Tek bir yapı veya yapılar grubunun manzara içinde tasviri; Şadırvanaltı Camii Şadırvanı (**Resim 22, Resim 23, Resim 24**), Saip Köyü Camii (**Resim 46, Resim 47**), Fatih İbrahim Bey Camii (**Resim 40, Resim 41, Resim 42, Resim 43**), Yahya Hayati Paşa Köşkü'ndeki (**Resim 74, Resim 75, Resim 76**) manzara resimlerinde bulunmaktadır. Bu resimlerde, yapı veya yapı grupları deniz, gökyüzü, ağaçlar ve diğer unsurlar ile birlikte resimde ana unsur olarak tasvir edilmiştir.

Şehir tasvirleri; Çakırağa Konağı (**Resim 56, Resim 59, Resim 62**), Sandıkeminoğlu Evi (**Resim 69**) ve Yahya Hayati Paşa Köşkü'ndeki (**Resim 73**) manzara resimlerinde bulunmaktadır. Bu resimlerde genellikle bir şehrin yarı kuşbakışı görünümü ya da cepheden bir bakış açısı ile şehirden bir kesit yer almaktadır. Şehir görüntüsünden bir kesitin yer aldığı manzara resimleri ile yapı veya yapı gruplarının bir manzara içinde tasvir edildiği resimler birbirine benzemektedir. Fakat şehir tasvirleri genellikle bilinen bir yerin tasviri olmaktadır.

Mekke-Medine tasvirleri; Fatih İbrahim Bey Camii (**Resim 42, Resim 43**) ve Kılıczade Mehmed Ağa Camii'ndeki (**Resim 29, Resim 30**) manzara resimlerinde bulunmaktadır. Mekke-Medine tasvirleri birer şehir tasvirleri olmakla birlikte, dini

mimaride kalıplaşmış örneklerin yer almasından dolayı ayrı bir konu olarak değerlendirilmiştir.

İncelenen yapılarda bulunan manzara resimleri, tek bir örneğin haricinde, kuru sıva üzerine doğal boyalar ile yapılmışlardır. Şadırvanaltı Camii'nin şadırvanını caminin altındaki çarşıya bağlayan geçitteki üç adet manzara resminin (**Resim 21**), Rüçhan Arık'a göre, fresk tekniğinde yapılmış olduğu düşünülmektedir³. Fakat sonradan yapılan onarım sırasında boya ile orjinal resimlerin üzerinden geçildiği için bunun doğruluğu kanıtlanamamaktadır. Ancak sonradan yapılacak doğru bir onarım sırasında orjinal resimler ortaya çıkarılabilirse bunun doğruluğu kanıtlanabilir. İncelenen resimlerde, minyatür üslubunun etkilerinin bulunduğu resimlerde Osmanlı kalemişinde kullanılan teknikler ile birlikte batılı teknikler de kullanılmıştır. Bunlar, cetvel çekmek, fırça ile belirgin kontür çizgileri çekmek gibi kalemişi teknikleri; serbest fırça teknikleri ise batılı yağlı boya teknikleridir. Özellikle Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin hariminde yer alan orman manzarası (**Resim 27**) ve dışındaki güney cephesinde yer alan deniz manzarasında (**Resim 31**) batılı teknikler belirgin olarak görülmektedir. Resimlerde, boyaların yoğun kıvamda kullanılıp, farklı renkler katmanlar halinde uygulanmıştır. Yoğun kıvamdaki boyalar duvar yüzeyinde kabarık bir doku oluşturmuştur.

İncelenen manzara resimlerinin genellikle etrafından bir cetvel çizgisi geçmektedir. Diğer yapılardaki manzara resimlerinden farklı olarak Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki (**Resim 33**), Çakırağa Konağı'nın kışlık odasındaki (**Resim 56**) ve Acarlar konağındaki manzara resimleri (**Resim 50 ve Resim 51**) konumlandırıldıkları duvarların köşeleri ile sınırlandırılmaktadır. Resimler genellikle dikdörtgen, yuvarlak veya elips biçimli madalyon içerisine yerleştirilmekle beraber; Şadırvanaltı Camii Şadırvanı (**Resim 21**), Acarlar Konağı (**Resim 50 ve Resim 51**), Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı (**Resim 33**) ve Saip Köyü Camii'ndeki (**Resim 46, Resim 47**) manzara resimleri yerleştirildikleri mimari unsurların şekillerini almışlardır. Bazı resimler yardımcı süsleme unsurları ile birlikte ana motif olarak, bazıları ise diğer süsleme unsurları ile aynı derecede baskın olarak yapılmışlardır. İncelenen manzara resimleri genellikle buldukları yapının mimarisinde yer alan süsleme unsurları ile birlikte kullanılmışlardır. Saip Köyü

³ Arık, a.g.e.,1976.

Camii (**Resim 45**) ve Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı'ndaki (**Resim 33**) manzara resimleri tek başına mimarideki süsleme unsuru olarak kullanılmışlardır.

Tez kapsamında ele alınan yapılardaki manzara resimleri mimarinin süsleme unsurları arasında bulunmasına rağmen; üslup, kompozisyon ve teknik açıdan değerlendirilirken mimariden bağımsız bir resim olarak ele alınmıştır.

Araştırmada en çok hem minyatür hem de batılı anlayışın kullanıldığı resimlere rastlanmaktadır. Şadırvanaltı Camii Şadırvanı'ndaki (**Resim 22, Resim 23, Resim 24**) manzara resimlerinde batılı anlayıştaki ışık-gölge denemeleri, derinlik algısı, perspektif denemeleri kullanılmışken; kompozisyondaki boşlukları doldurmak amaçlı kullanılan ağaç tasvirlerinin diğer unsurlar ile orantılı olmadığı görülmektedir. Perspektif denemelerinde ise resmin genel bakış açısına göre farklı kaçış çizgilerinin kullanıldığı görülmektedir. Şadırvanaltı Camii Şadırvanı'ndaki resimler ile birbirlerine üslup açısından oldukça benzedikleri düşünülen⁴ Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı'nın kubbesindeki manzara resminde (**Resim 33**) de yoğun ışık-gölge ve perspektif denemelerine rastlanırken, şematik olarak düzenlenmiş ağaç ve kuş tasvirleri de bulunmaktadır. Aynı resimde yapı tasvirlerinin perspektiflerinde kullanılan kaçış çizgilerinin yanısıra, cephelerinin açılarak tasvir edilmesi minyatür anlayışının izlerinin bulunduğunu düşündürmektedir.

Acarlar Konağı'ndaki manzara resimlerinde (**Resim 50 ve Resim 51**) yoğun ışık-gölge denemeleri, derinlik algısı gibi batılı özelliklerin kullanılmasına rağmen arka plana yerleştirilen orman manzarasında; uzakta olmalarına rağmen oran-orantı açısından büyükçe tasvir edilen ağaçların, minyatür anlayışından ileri gelen boşlukları doldurma alışkanlığı olduğu düşünülmektedir. Çakırağa Konağı'ndaki resimlerden İstanbul manzarasında (**Resim 56**) batılı anlamda ışık-gölge, perspektif denemelerine rastlanmaktadır. Resmin bakış açısının kuşbakışı olmasına rağmen istiflenmiş yapı grupları cepheden bir görünüşle tasvir edilmiştir. Konağın diğer resimlerinde (**Resim 59 ve Resim 62**) kaçış çizgilerinin kullanımı, ışık-gölge ve natüralist üslup denemeleri gibi batılı özelliklerin yanında istiflenmiş olarak tek bir cepheden tasvir edilmiş yapı topluluklarının kullanıldığı görülmektedir. Çakırağa Konağı ile birbirlerine çok yakın mesafede olan Sandıkeminoğlu Evi'nde de bir İstanbul manzarası (**Resim 69**) tasvir edilmiştir ve Çakırağa Konağı'ndaki İstanbul

⁴ Detaylı bilgi için bkz. Kuyulu, **a.g.e.**, 1997 ve Kuyulu, **a.g.e.**, 1998.

manzarası ile aynı özellikleri göstermektedir.⁵ Saip Köyü Camii'ndeki iki adet manzara resminde (**Resim 46 ve Resim 47**) batılı anlamda ışık-gölge ve ağaçlardaki naturalist denemelerin yanında, yapıların yan cepheleri açılarak tasvir edilmiştir. Fatih İbrahim Camii'ndeki manzara resimlerinde (**Resim 40, Resim 41, Resim 42, Resim 43**) de batılı özelliklerin yanında; resimlerin bakış açılarına göre farklı kaçış çizgileri ile tasvir edildiği ve yan cephelerinin açılarak tasvir edildiği yapı veya yapı gruplarına rastlanmaktadır.

Kılıczade Mehmet Ağa Camii'ndeki resimlerde, diğer yapılardaki resimlerden farklı bir özellik bulunmaktadır. Yapıda farklı iki grup resim üslubu bulunmaktadır. Yapının dışında güney cephesinde yer alan deniz manzarası (**Resim 31**) ve harimdeki güney cephesinde yer alan orman manzarası (**Resim 27**) batılı anlayışta yapılmış resimlerdir. Üslup açısından yoğun ışık-gölge denemeleri, naturalist ağaçlar ve derinlik algısı; teknik açıdan yüzeyde hacim oluşturacak kadar yoğun kıvamda kullanılan boya ve farklı fırça kullanımı ile tam birer batılı resimdir. Fakat yapının son cemaat yerinde, harim girişinde yer alan Mekke ve Medine tasvirlerinin (**Resim 29 ve Resim 30**) üslubu farklıdır. Resimlerde, yapı tasvirlerindeki kaçış çizgilerinin resmin bakış açısı ile uyuşmaması minyatür anlayışında üslup özelliklerini göstermektedir. Fırça kullanımı açısından yapıdaki doğa manzaralı resimlerde bulunan batılı özelliklerden çok Osmanlı kalemişi tekniğinde yapılmış dönemin diğer örneklerine benzemektedir.

Yahya Hayati Paşa Köşkü'ndeki manzara resimleri (**Resim 72'den....Resim 77'ye** kadar) de tam anlamıyla batılı özellikler göstermektedir. Naturalist ağaçlar, yoğun ışık-gölge kullanımı, gerçekçi bir hareketlilik, renk tonlamaları ile oluşturulan derinlik algısı gibi özelliklerle batılı anlayışta yapılmışlardır.

Tez çerçevesinde ele alınan manzara resimlerinin; 18. ve 19. yüzyıllarda, mimarideki süsleme unsurlarında, minyatürde ve diğer alanlarda batılı etkilerden dolayı ortaya çıkan özelliklerin içerisindeki minyatür anlayışından ileri gelen ortak özellikleri belirlemeye çalışmaktır.

⁵ Karşılaştırmalar ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Kuyulu, **a.g.e.**, 1997; Kuyulu, **a.g.e.**, 1998; Renda; **a.g.e.**,1977.

Minyatür anlayışından ileri gelen ortak özellikler:

-Resimlerde yapı tasvirlerindeki perspektif denemelerinde kaçış çizgilerinin yer almasının yanında çoğu örnekte yapıların yan cepheleri de açılarak gösterilmesi

-kuşbakışı bir görünümün yer aldığı bazı örneklerde yapıların yalnızca ön cepheleri gösterilerek ve birbirlerinin üzerine istiflenerek tasvir edilmesi,

- bir yapılar grubu veya şehir tasvirinde önemli bulunan yapıların daha büyük çizilerek ön plana çıkarılması,

-bazı örneklerde şematik olarak tasvir edilmiş doğa elemanları veya unsurların bulunması.

-bazılarında ise kompozisyondaki unsurlar arasında oran-orantı ile ilgili hataların bulunmasıdır.

Manzara resimlerinin genelinde tasvir edilen doğa elemanları veya diğer unsurlarda kullanılan renkler gerçeğe uyumludur. Minyatürde kullanılan, gerçekte uyumlu olmayan renklerden farklı olarak; incelenen manzara resimlerinde deniz, kara, gökyüzü, ağaçlar gibi doğa elemanlarında ve yapılar, gemiler, v.b. unsurlarda gerçekteki renklerine yakın renkler kullanılmıştır.

İncelenen manzara resimlerinde genellikle hayali bir yerin tasviri ya da belirli bir yerin hayalden bir tasviri yapılmıştır. Belirli bir yerin hayalden tasvirinin sanatçının yarı gözlemci bir bakış açısıyla yapıldığı düşünülmektedir. Çakırağa Konağı'ndaki İstanbul (**Resim 56**) ve İzmir manzarası (**Resim 59**), Sandıkeminoğlu Evi'ndeki İstanbul manzarası (**Resim 69**), Kılıczade Mehmet Ağa Camii (**Resim 29** ve **Resim 30**) ve Fatih İbrahim Bey Camii'ndeki Mekke ve Medine tasvirleri (**Resim 42** ve **Resim 43**) belli bir yerin hayali tasvirleri olarak yapılmışlardır. Genel olarak İstanbul ve İzmir tasvirlerinde gerçekte tasvir edilen yerin karakteristik bir kaç özelliği belirtilmiş, resmin geri kalanı hayalden yapılmıştır. Mekke ve Medine tasvirlerinin yer aldığı manzara resimlerinin ise, 18. ve 19. yüzyıllarda birçok kopyasının bulunduğu Dela'ilü'l-Hayrat⁶ adlı dua kitaplarında yer alan, birbirlerinden farklı kişiler tarafından benzer kompozisyon kalıplarının kullanılarak yapıldığı Mekke-Medine tasvirlerinin kompozisyon kalıplarından esinlenilerek yapıldığı düşünülmektedir

⁶ Dela'ilü'l-Hayrat: 18. Yüzyılda yaygınlaşan "dua" konulu elyazması türüdür (Dela'ilü'l-Hayrat'lar ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Serpil Bağcı- Filiz Çağman- Günsel Renda,- Zeren Tanındı; **Osmanlı Resim Sanatı**, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, 274-275.s.).

Diğer örneklerin çoğunda gerçekte neresi olduğu bilinmeyen yerler tasvir edilmiştir. Şadırvanaltı Camii Şadırvanı (**Resim 22, Resim 23, Resim 24**) ve Hacı Turan Kapan Camii Şadırvanı'ndaki (**Resim 33'den...Resim 37'**ye kadar) örneklerde ise İzmir evlerine benzediği düşünülen yapı tasvirleri bulunmaktadır.⁷

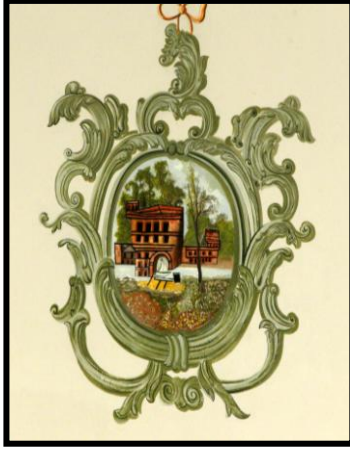
18. ve 19. yüzyılda dönemin beğenisine uygun olarak dini ve sivil mimaride süsleme unsuru olarak kullanılan manzara resimlerinin, günümüzde mimaride süsleme unsuru olarak yer alabilmesi için, döneminde uygulanan kalemişi tekniğine ve yaygın olarak kullanılmış minyatür ve batı resmi anlayışına uygun olarak, özgün uygulama önerileri veya özgün uygulamalar olarak yapılması düşünülmüştür. Buna göre üç adet uygulama çalışması yapılmıştır. Araştırmada incelenen manzara resimlerinin dini mimaride halkın görebileceği alanlara ve sivil mimaride ise özel mülki mekanlara konumlandırılmasından yola çıkılarak, günümüzdeki bir evin iç duvarına veya halkın yoğun olarak kullandığı kurumsal bir yapının içine yapılması düşünülmüştür. Bununla ilgili İzmir Metro'nun Üçyol İstasyonundaki tünellerin duvarlarına "İzmir manzaraları" konulu duvar resimleri yapılması için İ.B.B. Metro A.Ş. ile görüşülmüştür. Fakat İzmir Metro A.Ş. ile gerekli prosedürlerin tamamlanması tez çalışmasının teslim süresi ile çakışmasından dolayı bu projenin ileriki zamanlarda yapılmasına karar verilmiştir. Tez kapsamındaki uygulama çalışmaları taşınabilir bir duvar olan alçıpan üzerine yapılmıştır. Malzeme olarak, pigment boyalar bağlayıcı olarak tutkal ile karıştırılarak kullanılmıştır. Konu bazında ise, araştırmada incelenen yapılarda bulunan doğa elemanlarının yanında İzmir şehrinden çeşitli mimari unsurlar seçilerek uygulama çalışmaları hazırlanmıştır. İncelenen manzara resimlerindeki geçiş döneminde kullanılan üslup özellikleri kullanılmaya çalışılmıştır. Özellikle ağaç ve bitki gibi doğa elemanlarında natüralist üsluplar, resimleri oluşturan mimari unsurlarda yoğun kontür çizgilerinin kullanımı ile birlikte yer yer ışık-gölge, perspektif ve derinlik algısı denemeleri de yapılarak geçiş döneminin özellikleri uygulamalarda ortaya koyulmuştur.

Bu araştırmanın sonucunda İzmir ve çevresindeki 19. yüzyılda yapılan duvar resmi örneklerine ulaşılmış; resimler kompozisyon, teknik ve üslup özellikleri açısından incelenerek özgün uygulama çalışmaları yapılmıştır. İleriki çalışmalarda daha kapsamlı bir alan araştırmasıyla örnekler çoğaltılabilir. İncelenen örneklerde

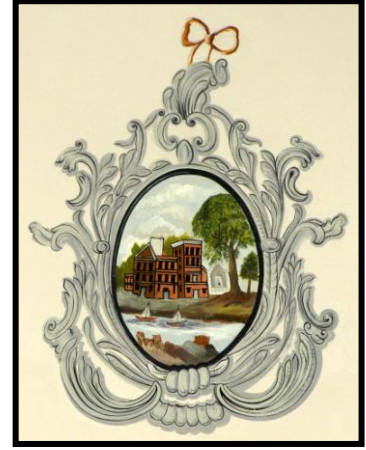
⁷ Detaylı bilgi için bkz. Kuyulu, **a.g.e.**, 1997; Kuyulu,**a.g.e.**,1998; Renda; **a.g.e.**, 1977.

orjinaliği korunmuş eserlerin çok az olduğu, genelde yakın zamanda yapılan yanlış onarımlarla renk ve kompozisyon özelliklerinin bozulduğu anlaşılmıştır. Daha sonraki araştırmalarda “sıva üzerine yapılan manzara resimlerinin” koruma ve onarımı ile ilgili sorunlara değinilmesi gerektiği öngörülmektedir.

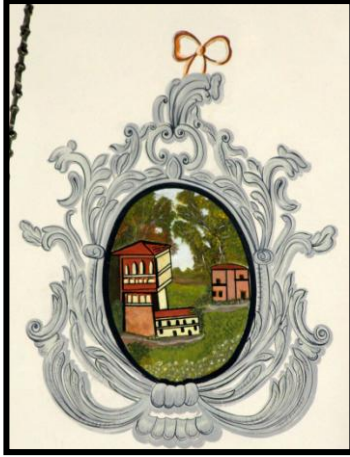
EKLER



Ek 1: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



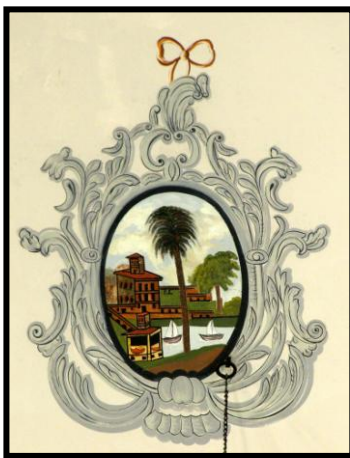
Ek 2: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



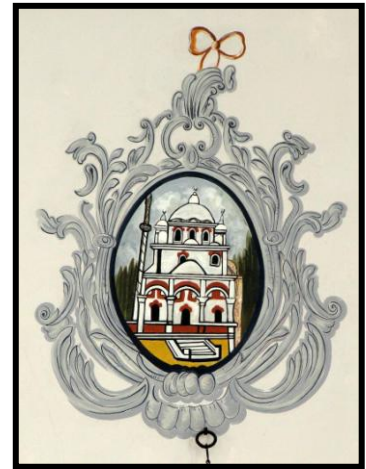
Ek 3: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 4: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



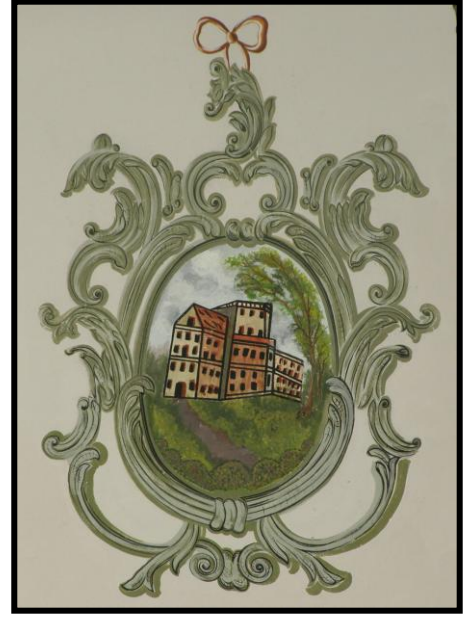
Ek 5: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 6: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



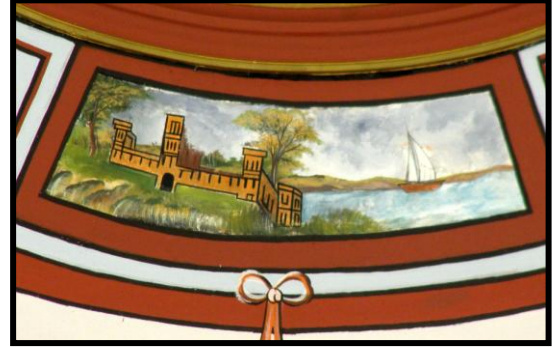
Ek 7: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 8: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 9: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 10: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 11: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 12: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 13: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 14: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 15: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 16: Şadırvanaltı Camii harim kubbesindeki manzara resmi (Fot: E. Yetiş).



Ek 17: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin dışındaki güney cephesinde bulunan manzara resmi (Kaynak: Ahu Simla Değerli, a.g.e., s.108)



Ek 18: Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin hariminde mihrabın batısında bulunan tek ağaç tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 19: Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 20: Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 21: Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 22: Fatih İbrahim Bey Camii'nin doğu sahnındaki kubbede bulunan manzara resmi (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 23: Çakırağa Konağı'nun dışındaki batı cephesinde bulunan manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 24: Çakırağa Konağı'nun dışındaki batı cephesinde bulunan manzara resimleri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 25: Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 26: Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 27: Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 28: Çakırağa Konağı'nın sofasında bulunan tek yapı tasviri (Fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 29: Yahya Hayati Paşa Köşkü'nün selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Ek 30: Yahya Hayati Paşa Köşkü'nün selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Ek 31: Yahya Hayati Paşa Köşkü'nün selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



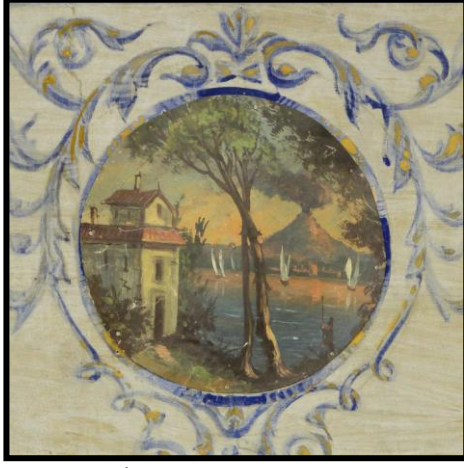
Ek 32: Yahya Hayati Paşa Köşkü'nün selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Ek 33: Yahya Hayati Paşa Köşkü'nün selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Ek 34: Yahya Hayati Paşa Köşkü'nün selamlık sofasının ve harem yatak odasının tavanındaki manzara resimlerinden (Fotoğraf: Ayşe Çetin).



Ek 35: İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 36: İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 37: İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).



Ek 38: İzmir Alsancak 1462 Sok.'taki Ev'deki manzara resimlerinden biri (fotoğraf: Ezgin Yetiş).

KAYNAKÇA

KİTAPLAR:

AKSEL, Malik; **Anadolu Halk Resimleri**, 2. basım, Ed: Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, 267.S.

AKSEL, Malik; **Türklerde Dini Resimler**, 2. basım, Ed: Beşir Ayvazoğlu, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010a, 188.S.

AND, Metin; **Osmanlı Tasvir Sanatları-1**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2002, 480.S.

AND, Metin, **16. yüzyılda İstanbul Kent-Saray-Günlük Yaşam**, Birinci basım Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, 380.S.

ARIK, Rüçhan; **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, Birinci baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, 1976, 168.S.

ARIK, Rüçhan; **Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami**, Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih- Coğrafya Fakültesi, Ankara, 1973, 33.S.

ATIL, Esin; **The Age of Sultan Süleyman The Magnificent (Muhteşem Süleyman Çağı)**, Harry and Abrams Inc., New York, 1987, 271.S.

BAĞCI, Serpil- Çağman, Filiz- Renda, Günsel- Tanındı, Zeren; **Osmanlı Resim Sanatı**, Birinci baskı, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006, 315.S.

BAYRAKTAL, Sedat; **Urla ve Köylerindeki Türk Dönemi Sosyal Anıtları**, Ege Üniversitesi Yayınları, İzmir, 2009.

CEZAR, Mustafa; **Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi**, Birinci basım, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 1971, 660.S.

DEVELLİOĞLU, Ferit; **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat**, 21. Baskı, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2004.

DURAN, Gülnur, **Ali Üsküdarî Tezhip ve Ruganî Üstadı, Çiçek Ressamı**, Birinci baskı, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul, 2008, 190.S.

EKİNCİ, Zehra; **Bir Konağın Kurgusu- Anadolu Türk Evi Geleneğinde Birgi Örneği ve Sandıkoğlu Konağı**, İstanbul, 2005.

EROL, Turan; "Painting in Turkey in 19 and Early 20. Century", **A History of Turkish Painting**, Tıglat Matbaacılık A.Ş., İstanbul, 1988.

GERMANER, S.- İnankur, Z. , **Oryantalizm ve Türkiye**, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları, No:4, İstanbul, 1989.

GÜLTEKİN, Gönül; **Batı Anlayışına Dönük Türk Resim Sanatı**, Ziraat Bankası Yayınları, Ankara, 1992.

İPŞİROĞLU, Mazhar Ş, **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, İkinci basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2009, 186.S.

İREPOĞLU, Gül- Renda, Günsel- Bull, Duncan- Nicolaas, Eveline Sint; **Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı Jean-Bapiste Vanmour**, Koçbank Yayınları, İstanbul, 2003, 251.S.

KIZILDEMİR, Orhan, **İlk Buharlı Geminin Türkiye'ye Gelişi**, Türkiye Denizcilik Sendikası, İstanbul 1992.

KUYULU, İnci; **Batı Anadolu Mimarisinde Resimli Bezemeler**, E.Ü. Araştırma Fon Saymanlığı, Proje No: 1990/001, İzmir, 1997, 36.S.

NECİPOĞLU, Gülru; **Architecture, Ceremonial And Power; The Topkapı Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries**, Architectural History Foundation
Cambrige – Massachusetts – London, 1991, 336.S.

RENDA, Günsel; **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850**,
Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1977, 272.S.

SÖZEN, Metin- Tanyeli, Uğur; **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, onuncu
basım, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2011, 360.S.

TANSUĞ, Sezer; **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, 279 S.

TANSUĞ, Sezer; **Çağdaş Türk Sanatı**, Sekizinci basım, Remzi Kitabevi, İstanbul,
2008, 414.S.

TURANİ, Adnan; **Sanat Terimleri Sözlüğü**, Onüçüncü basım, Remzi Kitabevi,
İstanbul, 1993, 156.S.

ÜNVER, Süheyl; **Fatih Devri Saray Nakışhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları**,
İstanbul Üniversitesi Yayınları, İstanbul, 1958, 58.S.

YAMAN, Bahattin; **Osmanlı Saray Sanatkarları 18. yy'da Ehli Hiref**, Tarih Vakfı
Yayınları, İstanbul, 2008, 268.S.

KÜRKMAN, Garo; **Osmanlı İmparatorluğunda Ermeni Ressamlar**, Mathusalem
Yayınları, İstanbul 2008, 200.S.

MAKALELER:

- AKSEL, Malik; "Cam Altı Resimleri", **Türkiyemiz**, Sayı: 6, Şubat 1972, İstanbul, 33- 36.S.
- ARIK, Rüçhan; "Yozgat'ta Resimli Bir Cami ve Bir Ev", **Sanat Dünyamız**, Yıl: 3, Sayı: 7, İstanbul, 1976, 24-29.S.
- ARIK, Rüçhan; "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin", **Türkiyemiz**, Sayı: 6, İstanbul, 1975, 9-13.S.
- ARIK, Rüçhan; "Camilerde Resim", **Türkiyemiz**, Sayı:14, (Ekim), İstanbul, 1974, 10-14.S.
- AND, Metin; "17. yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi", **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl: 2, Sayı:8, Aralık 1990, Ankara, 5-12.S.
- AND, Metin; "17. yüzyıl Türk Çarşı Ressamları", **Tarih ve Toplum**, 40-45.S.
- AND, Metin; "Bir Renaissance İnsanı: Matrakçı Nasuh", **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl:1, Sayı:3, Ağustos 1989, Ankara, 14-19.S.
- BAĞCI, Serpil; "Kitap Resimciliğinin Kaynakları: Dolaşan İmgeler", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:3, Nisan 1995, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 35-50.S.
- BAYRAKTALOĞLU, Suzan; "Manzaralı ve Kuşlu Halılar", **Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi**, Yıl:1, Sayı:2, Nisan 1989, Ankara, 76-78.S.
- BOZER. Rüstem; "Kula-Emre Köyünde Resimli bir Cami", **Türkiyemiz**, yıl:18, Sayı: 53-Ekim, İstanbul, 15-22.S.

ÇAĞMAN, Filiz; "Anadolu Medeniyetleri III Selçuklu/Osmanlı", **Kültür ve Turizm Bakanlığı Avrupa Konseyi 18. Avrupa Sanatı Sergisi (Katalog)**, 22 Mayıs-30 Ekim, İstanbul,1983, 97-105.S.

ÇAĞMAN, Filiz; "Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehli Hiref Teşkilatı", **Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İst 1988.

ÇÖL, Nilgün; "Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirilmesi Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:12, Şubat 2002, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, 49-66.S.

DİLAVER, Sadi; "Osmanlı Sanatında Kabe Tasvirli Bir Fresk", **Bellekten**, Türk Tarih Kurumu, Sayı: 134, 1970, 254-257.S.

ELDEM, Sedat Hakkı; "Birgi'deki Çakırağa Konağı", **Türkiyemiz**, Cilt: XXXIV, Sayı:1, İstanbul, 1970, 11-15.S.

ERGÜVEN, Mehmet, "Türk Resminde Manzara/Doğa ikilemi", **Türkiye'de Plastik Sanatlar Dergisi**, Kasım-Aralık 1995.

EYİCE, Semavi; "Arslanhane ve Çevresinin Arkeolojisi", **İstanbul Arkeoloji Müzeleri Yıllığı 11-12**, İstanbul, 1964, 23-33.S.

GÜRÇAĞLAR, Aykut; "Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı", **Sanatsal Mozaik**, Yıl: 1, Sayı: 8, Nisan 1996, 14-22.S.

İNANKUR, Zeynep, "Manzara", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Yem yayınları, İstanbul,1997.

İPEKOĞLU Başak, Çizer Özlem, Reyhan Kader; "İzmir'de Tarihi Bir Konak – Yahya Paşa Konağı'nın Tanıtılması ve Koruma Sorunlarının Değerlendirilmesi", **Yapı Dergisi**, Sayı: 263, 2003, 81-87.S.

İREPOĞLU, Gül; "Kitaptan Tuvale 1700-1800", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, 376-439.S.

KILIÇ, Erol; "Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resminde Manzara", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı: 21, Erzurum, 2008, 123-141.S.

KIRIMTAYF, Süleyman; "Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar", **Mimarlık ve Sanat Tarihi Yayınları**, İstanbul, 2000, 14-22.S.

KUYULU, İnci; "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş)/İzmir", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XXIV, Ankara, 1994, 147-156.S.

KUYULU, İnci; "İzmir'de Resimli Bir Ev", **Kültür ve Sanat**, Sayı: 17, Ankara 1993, 53-55.S.

KUYULU, İnci; "Kırkağaç Çiftahanlar Camii", **Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi**, Sayı: V, 1990, 103-115.S.

KUYULU, İnci; "Çakırağa Konağı", **Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları**, (Editör: Hüseyin Rahmi Ünal), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001, 141-152.S.

KUYULU, İnci; "Sandıkeminoğlu Evi", **Birgi Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları**, (Editör: Hüseyin Rahmi Ünal), Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2001a, 153-155.S.

MAJER, Hans Georg, "Yeni Yaklaşımlar", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, 336-375.S.

MÜFTÜOĞLU, Mustafa Orkun; "Batı Resim sanatının 19. yüzyıl Öncesi Türk Resim Sanatına Biçimsel Etkileri", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı: 13, Erzurum, 2008, 105-110.S.

ÖNDİN, Nilüfer; "Türk Manzara Resmi", **Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 1, Sayı: 2, Muğla, 2000, 199-211.S.

RENDA, Günsel; "Büyük Bürüngüz'de Eski Bir Türk Evi ve III. Selim Döneminde Süsleme", **Türkiyemiz**, Sayı: 21, İstanbul, 1977, 41-44.S.

RENDA, Günsel; "Göreme'de Korunması Gereken Bir Ev", **III. Araştırma Sonuçları Toplantısı**, Ankara, 20–24 Mayıs 1985, 103-132.S.

RENDA, Günsel; "Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Dört Manzaralı Yazı Çekmecesi", **Sanat Dünyamız**, Sayı: 9, 1977, 2-7.S.

RENDA, Günsel; "Restorasyon Çalışmalarında Kalem İşleri ve Duvar Resimlerinin Yeri", **Rölöve ve Restorasyon Dergisi**, Vakıflar Genel Müdürlüğü 1. Restorasyon Semineri (6-7 Mayıs 1982) Özel Sayı, Sayı: 4, 79-90.S.

RENDA, Günsel; "Tasvir-i Hümayun 1800-1922", **Padişahın Portresi**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2000, 440-543.S.

RENDA, Günsel; "Resim Heykel", **Osmanlı Uygarlığı 2**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2003, 933-967.S.

RONA, Zeynep; "Topografik Resim", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, YEM Yayınevi, Cilt: 3, İstanbul, 1997, 1809.S.

SİNANLAR Seza- AKIN Günkut; Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916,

İtüdergisi/b Sosyal Bilimler, Cilt: 5, Sayı: 1, Aralık 2008, 43-54.S.

TANMAN, M. Baha; "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar Güner İnal'a Armağan**, Ankara-1993, 491-522.S.

TANINDI, Zeren; "Osmanlı Döneminde Türk Minyatürü", **Osmanlı**, Kültür ve Sanat Yeni Türkiye Yayınları, Cilt: 11, Ankara 1999, Semih Ofset, 160-179.S.

TANINDI, Zeren; "Türk Minyatür Sanatı", **Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara 1993, 407-420.S.

TANINDI, Zeren; "Topkapı Sarayının Ağaları ve Kitaplar", **Uludağ Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl: 3, Sayı: 3, 2002, 41-52.S.

TURANİ, Adnan; "Türk Resminde Pentüral Prosedürler", **Türkiye'de Sanatın Bugünü ve Yarını**, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Yayınları 1-2, Ankara, 1985, 27-30.S.

ULUSOY, Demet; "Osmanlı Döneminde Ressamlar (Nakkaşlar): Sanatçı Örgütlenmesi ve Sanatçıların Sosyal Pozisyonları", **Bilge**, Sayı: 7, 1995, 20-26.S.

UZUNÇARŞILI, İsmail H; "Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) Defterleri", **Belgeler**, Cilt: XI, Sayı: 15, 23-75.S.

YAMAN, Bahattin; "1557 Tarihli Ehl-i Hiref Defterlerine Göre Osmanlı Saray Sanatkarları", **Kök**, Cilt: VIII, Sayı: 2, Ankara, 2006, 5-38.S.

BİLDİRİLER:

ÇAĞMAN, Filiz; "Saray Nakışhanesinin Yeri Üzerine Düşünceler", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, Sandoz Kültür Yayınları, No:11, İstanbul, 1989.

EYİCE, Semavi; "19. Yüzyılda İstanbul'da Batılı Mimarlar, Ressamlar, Edebiyatçılar", 19. Yüzyıl İstanbul'unda Sanat Ortamı, **Habitat II.'ye Hazırlık Sempozyumu**, (14-15 Mart 1996) Bildiriler, İstanbul, 1996, 30-31.S.

KUYULU, İnci; "İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri", **II. Uluslararası İzmir Sempozyumu**, İzmir 1998, 59-78.S.

MAHİR, Banu; "İslamda Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği", **Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri**, Sandoz Kültür Yayınları, No:11, İstanbul 1989, 59-64.S.

ÖNKAL, Hakkı; "Mordoğan Köylerinden Üç Cami", **XI. Ortaçağ Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu Bildiriler** (17-19 Ekim 2007), İzmir, 2009, 284-291.S.

RENDA, Günsel; "Wall Paintings in Turkish Houses", **Vth International Congress of Turkish Art**, Budapest 23-28 September 1975, Akademia Kiado, Budapest, 1978, 711-735.S.

RENDA, Günsel; "Westernisms in Ottoman Art: Wall Paintings in 19. Century Houses", **The Ottoman House Papers from the Amasya Semposium 24-27 September 1996**, (ed. Stanley Ireland & William Bechhoefer), The British Institute of Archaeology at Ankara and The University of Warwick, BIAA Monograph 26, Hertford, 1996.

TAMER, Cahide; "Türk Bezemelerine Ait Bazı Araştırmalar", **Milletlerarası Birinci Türk Sanatları Kongresi**, Ankara 19-24 Ekim, 1959, Tebliğler, Ankara, 1962.

TEZLER:

ARIK, Rüçhan; "Bazı Örnekleriyle Anadolu'da 'Barok' Denen Camiler“, (Yayınlanmamış Doçentlik Tezi), Ankara, 1972.

BİLGİN, Muhammet; “Bazı Tarihi Yapılar Örneğinde Türkiye'de Sıva Üstü Kalem İşlerinin Korunması (Sorunlar- Çözüm Önerileri)“, (Yayınlanmamış Sanatta yeterlik Tezi), D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir 2010. 162.S.

DEĞERLİ, Ahu Simla; “ İzmir Türk Mimarisinde Duvar Resimlerinin Korunması ve Restorasyon Sorunları“, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2010. 214.S.

OKÇUOĞLU, Tarkan; “18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı“, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2000.

İNTERNET KAYNAKLARI:

www.tdk.gov.tr

www.lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR §ionID=12&articleID=270&bhcp=1

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=12&articleID=843>

http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/1_aytul.pdf

<http://www.knauf.com.tr/>

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ezgin Yetiş
Doğum Yeri-Tarihi : BURSA/Orhangazi- 31.07.1983
Yabancı Dil : İngilizce

Eğitimi:

2004- 2008 : D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Tezhip Anasanat Dalı'ndan mezun oldu. (İZMİR)
1997- 2001 : Orhangazi Çok Programlı Lisesi (Yabancı Dil Ağırlıklı Lise) (BURSA).

İş Tecrübesi:

24.12.2010- 19.05.2011: Avrupa Birliği Eğitim ve Gençlik Programları Merkezi Başkanlığı Eylem 1.2 Gençlik Girişimleri, Sculpture of Life/Hayatın Heykeli adlı ulusal gençlik__projesinde Proje Koordinatörlüğü. (İZMİR)
08.11.2010- 03.01.2011: İzmir Hisar Camii'nin boya ve altın varak ile yapılan süslemelerinin restorasyon çalışması/Konak-İZMİR
28.08.2010- 05.09.2010: Çeçenistan Cumhurbaşkanlık Sarayı kalemişi ve altınvarak çalışması/ Çeçenistan Cumhuriyeti-RUSYA FEDERASYONU
08.06.2010- 15.07.2010: Çeşme Marina mimari süsleme çalışması/ Çeşme-İZMİR
05.11.2009- 15.06.2010: T.C. İzmir Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Devlet Resim ve Heykel Müzesi Müdürlüğü, Tezhip-Minyatür Sanatı kurs (18 yaş ve üzeri, emekli bay-bayan, ev hanımı, çalışanlar ve diğer) eğitimliği/İZMİR
2009.02.05- 2009.06.07: Dubai Rixos Şantiyesi (Otoman Palace) Kalemişi ve Altınvarak Çalışması/ Birleşik Arap Emirlikleri-DUBAİ
2008.10.18-2008.12.28: Diyarbakır Melik Ahmet Camii Çinilerinin Konservasyon ve Restorasyon Çalışması/DİYARBAKIR
10.06.2007- 20.09.2007: Türkiye Yazarlar Birliği Bursa Şubesi, Ebru

eğitmenliği/BURSA

15.01.2006- 25.02.2006: Bahçelievler Camii Kalemifif Uygulaması/ İZMİR

15.06.2005- 05.09.2005: Birgi Dervişağa Camii Kalemifif Restorasyonu/
Ödemiş-İZMİR