



**T.C.
GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

**SANATTA
YETERLİK
TEZİ**

**TOKAT İLİ VE ÇEVRESİNDEKİ
BAZI DUVAR RESİMLERİ VE ÖRNEK UYGULAMALARI**

EZGİN YETİŞ

GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI

KASIM 2017



**TOKAT İLİ VE ÇEVRESİNDEKİ BAZI DUVAR RESİMLERİ VE
ÖRNEK UYGULAMALARI**

Ezgin YETİŞ

DANIŞMAN Yrd. Doç. Dr. Hatice TOZUN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
GELENEKSEL TÜRK SANATLARI ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2017

Ezgin YETİŞ tarafından hazırlanan “Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Gazi Üniversitesi Geleneksel Türk Sanatları Anasanat Dalında SANATTA YETERLİK TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Hatice (Öztürk) TOZUN

Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Bölümü, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum

Başkan : Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER

Kültür Varlıkları Koruma ve Onarım Bölümü, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Doç. Dr. Sevay ATILGAN

Sanat Tarihi Bölümü, Gazi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Doç. Serkan İLDEN

Resim Bölümü, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum

Üye : Doç. Ruhi KONAK

Geleneksel Türk Sanatları Bölümü, Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum

Tez Savunma Tarihi: 07/11/2017

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Doktora Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Ezgin Yetiş

07.11.2017

TOKAT İLİ VE ÇEVRESİNDEKİ BAZI DUVAR RESİMLERİ VE ÖRNEK
UYGULAMALARI

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Ezgin YETİŞ

GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Kasım 2017

ÖZET

18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Devleti'nde sanat alanında değişim hareketleri başlamıştır. Bu süreçte, batılı anlamda değişimler ile birlikte mimarideki süslemelerde manzara resimleri ortaya çıkmıştır. Mimaride süslemeler ile bütünleşen duvar resimleri; geleneksel anlayıştan batılı tekniklere geçiş üslubunu yansıtan özellikler ile, saray ve çevresinden başlayarak Anadolu'nun her köşesine kadar ulaşmıştır. Bu çalışmada; döneme ait Tokat ili ve çevresindeki bazı duvar resmi örnekleri, tasvir ve biçim özellikleri bakımından incelenerek, geleneksel malzeme ve tekniklerin kullanımı ile örnek uygulamaların yapılması amaçlanmaktadır. Çalışmadaki her yapının inceleme tarihi, konumu, yapılış tarihi, tarihçesi ve mimari özellikleri ile ilgili künyesi verildikten sonra; duvar resimlerinin konumu, tarihlendirilmesi, sanatçısı, tasviri, biçimsel özellikleri, malzeme ve teknikleri tetkik edilmeye çalışılmıştır. Yapılan üç adet uygulama çalışması da benzer nitelikler bakımından incelenmiştir. Ayrıca uygulamalar; yüzey, astar (badana), boya, bağlayıcı, fırça, cetvel ve ıstaka gibi malzemeler ile yüzeye aktarma ve uygulama yöntemleri gibi nitelikler bakımından detaylandırılmıştır. Sonuç olarak, öncelikle Tokat ili ve çevresindeki bazı duvar resimlerinin incelenmesi ve tespiti yapılmıştır. Örnek uygulamalar ile dönemin tasvir ve biçimsel özellikleri yeniden ortaya konularak; malzeme, araç-gereç ve yapım teknikleri aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Bilim Kodu : 411

Anahtar Kelimeler : Duvar resmi, kalem işi, manzara resmi, Osmanlı dönemi, Tokat

Sayfa Adedi : 196

Danışman Yrd. Doç Dr. Hatice TOZUN

SOME WALL PAINTINGS IN AND AROUND TOKAT PROVINCE AND THEIR
SAMPLE APPLICATIONS
(Doctor of Fine Arts Thesis)

Ezgin YETIS

GAZI UNIVERSITY
INSTITUTE OF FINE ARTS
November 2017

ABSTRACT

In the 18th and 19th centuries, changing movements on art fields started in the Ottoman State. Along this period, western influences came to exist. At the same time the landscape paintings appeared in the architectural decoration. Wall paintings integrated with decoration in architecture arrived Anatolia from the palace with the characteristic of changing influences. In this study, it is aimed to view some wall paintings in and around Tokat province in terms of features of depiction and style, and to make sample applications by using traditional materials and techniques. Firstly, research date, location, year of built, history and architecture properties about every structures is stated. Secondly, location in architecture, applying date, artist or artists, depiction, style, material and technical properties about wall paintings are tried to be viewed. 3 (three) sample applications are done and viewed in terms of same qualifications. Also, applications were detailed in surface, whitewash, dyes and pigments, binding media, brushes and etc. As a result, Tokat wall paintings were viewed and determined. The style and depiction of this period was revealed. And it was tried to enlighten the materials, equipments and application techniques .

Science Code : 411
Key Words : Wall painting, kalem isi, landscape painting, Ottoman period, Tokat
Number of Pages : 196
Advisor : Assist. Prof. Dr. Hatice TOZUN

TEŞEKKÜR

Çalışmalarım süresince bilgi ve tecrübeleri ile beni destekleyen tez danışmanım Yrd. Doç. Dr. Hatice TOZUN'a, Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER'e, Doç Dr. Sevay ATILGAN'a, Doç. Ruhi KONAK'a ve Doç. Serkan İLDEN'e; Prof. Aysen SOYSALDI'ya ve çok değerli diğer bölüm hocalarına; alan araştırmasındaki büyük yardımlarından dolayı Tokat için değerli bir insan olan Hasan ERDEM'e; Zile'deki alan araştırmasında desteklerini esirgemeyen Zile Belediye Başkanı Lütfi VİDİNEL'e; Arapça yazıların çevirisi için Mehmet KÖKLÜDAĞ'a; destekleri için Emine TORGAN'a, Aynur KESKİNSOY'a, Öğr. Gör. Temel Şükrü TÖRE'ye, Öğr. Gör. Tahir BÜYÜKKARAGÖZ'e, Öğr. Gör. Rıza ALTUNAY'a, Kurtuluş ÖZÇELİK'e ve Buğra HASDEMİR'e; değerli arkadaşlarım Sümeyye AYDIN'a, Tuncay BENZİN'e ve Gülden AYDIN'a; Sanatta Yeterlik Programına beraber başladığımız yol arkadaşlarım Öğr. Gör. Berna İLERİ'ye ve Öğr. Gör. Sevda EMLAK'a; manevi desteklerini esirgemeyen hayat arkadaşım, kıymetli eşime teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
TEŞEKKÜR.....	vii
İÇİNDEKİLER	viii
ÇİZELGELERİN LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xii
RESİMLERİN LİSTESİ	xiii
SİMGELER VE KISALTMALAR.....	xviii
1.GİRİŞ	1
2. OSMANLI DÖNEMİ DUVAR RESİMLERİ	7
2.1. Saray ve Çevresindeki Duvar Resimleri	7
2.2. Anadolu'da Gelişen Duvar Resimleri	16
2.3. Duvar Ressamları ve Sanatçılar	27
2.4. Konu ve Üslup.....	38
2.5. Malzeme ve Teknikler.....	50
3. TOKAT İLİ VE ÇEVRESİNDEKİ OSMANLI DÖNEMİ DUVAR RESMİ ÖRNEKLERİ (KATALOG)	61
3.1. Tokat, Zile, Şeyh Ethem Çelebi (Bayezit-i Bestami/ Musa Fakih) Türbesi (Katalog 1).....	61
3.1.1. Mimari özellikler	61
3.1.2. Duvar resimleri	63
3.2. Tokat, Zile, Şeyh Nusrettin (Şeyh Nusret) Türbesi (Katalog 2)	72
3.2.1. Mimari özellikler	72
3.2.2. Duvar resimleri	74
3.3. Tokat, Zile, Şeyh Eylük (Şeyh Mehmet) Türbesi (Katalog 3)	92
3.3.1. Mimari özellikler	92

3.3.2. Duvar resimleri	94
3.4. Tokat, Merkez, Yağcıoğlu Konağı (Maaz Gürkán Evi) (Katalog 4).....	104
3.4.1. Mimari özellikler	104
3.4.2. Duvar resimleri	105
3.5. Tokat, Merkez, Latifoğlu Konağı (Katalog 5)	110
3.5.1. Mimari özellikler	110
3.5.2. Duvar resimleri	111
3.6. Tokat, Merkez, Madımaklar (Madımağın Celal'in) Evi (Katalog 6).....	119
3.6.1. Mimari özellikler	119
3.6.2. Duvar resimleri	121
4. ÖRNEK UYGULAMALAR.....	131
4.1. Uygulama 1	138
4.1.1. Tasvir	138
4.1.2. Malzeme.....	144
4.1.3. Teknik	145
4.2. Uygulama 2	147
4.2.1. Tasvir	147
4.2.2. Malzeme.....	153
4.2.3. Teknik	154
4.3. Uygulama 3	156
4.3.1. Tasvir	156
4.3.2. Malzeme.....	165
4.3.3. Teknik	166
5. DEĞERLENDİRME.....	169
5.1. Tokat İli ve Çevresindeki Duvar Resimleri.....	169
5.2. Örnek Uygulamalar	175
6. SONUÇ	179

KAYNAKLAR	181
ÖZGEÇMİŞ.....	193



ÇİZELGELERİN LİSTESİ

Çizelge 5.1. Duvar resimlerinde konular (E. Yetiş)..... 169



ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil 2.1. Fresk ve kuru sıva tekniği ile yapılan duvar resimlerinin tabakaları (Mora ve diğerleri, 1984) 51



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim 2.1. Harem Gözdeleler Dairesi (üst kat) büyük odasının duvar resimlerinden, Topkapı Sarayı. (Arık, 1976a, s. 24).	12
Resim 2.2. Harem Dairesi Cariyeler Taşlığındaki duvar resimlerinden biri. Topkapı Sarayı. (Arık, 1976a, s. 23).	13
Resim 2.3. Gaziantep Atay Evindeki resimlerden Tac Mahal tasviri (Tekinalp 2013, s. 200).....	21
Resim 2.4. Alsancak'taki evin yanardağlı fotoğrafı (Yetiş, 2012, s. 172)	22
Resim 2.5. Yozgat Nizamoğlu Evi'nden insan ve hayvan figürlü tasvir (Arık, 1976a, s. 58).....	26
Resim 2.6. Zileli Emin'in Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camisi'ndeki imza ve "1875" tarihinin bulunduğu kitabe (Arık, 1976a, s. 69).....	32
Resim 2.7. Elazığ-Harput'ta bir Havuzbaşı köşkü yan duvarında yer alan Harput manzarası (Arslan, 2010, s. 165).....	35
Resim 2.8. Ürgüp-Mustafapaşa Mustafa Savaş Evi'nden insan figürlü Galata Kulesi tasviri (Özbek, 2014, s. 219)	48
Resim 3.1. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016).....	61
Resim 3.2. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi güney duvarındaki Kabe tasviri (E. Yetiş, 2016).....	65
Resim 3.3. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi güney duvarındaki Kabe tasvirinden detay (E. Yetiş, 2016)	66
Resim 3.4. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi doğu duvarındaki duvar resmi (E. Yetiş, 2016).....	67
Resim 3.5. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi doğu duvarındaki duvar resminden detay (E. Yetiş, 2016)	68
Resim 3.6. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi batı duvarındaki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016).....	69
Resim 3.7. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi batı duvarındaki duvar resimlerinden sağdaki cami tasviri (E. Yetiş, 2016).....	70
Resim 3.8. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)	73
Resim 3.9. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu cephesindeki kitabe (E. Yetiş, 2016) ..	74
Resim 3.10. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı ve kuzey duvarındaki resimler (E. Yetiş, 2016).....	76

Resim 3.11. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin kuzey ve doğu duvarındaki resimler (E. Yetiş, 2016)	77
Resim 3.12. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin kuzey cephesindeki cami tasviri (E. Yetiş, 2016).....	77
Resim 3.13. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin kuzey cephesindeki şehir manzarası (E. Yetiş, 2016)	78
Resim 3.14. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016).....	79
Resim 3.15. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesi sol köşedeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)	80
Resim 3.16. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesindeki cennet tasviri (E. Yetiş, 2016).....	81
Resim 3.17. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesinin tepesindeki tasvirler (E. Yetiş, 2016)	83
Resim 3.18. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin güney cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)	84
Resim 3.19. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu ve güney cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)	85
Resim 3.20. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu cephesindeki baldaken türbe tasviri (E. Yetiş, 2016)	89
Resim 3.21. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu cephesindeki şehir manzarası (E. Yetiş, 2016).....	90
Resim 3.22. Şeyh Eylük Türbesi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)	93
Resim 3.23. Şeyh Eylük Türbesi'nin içinden güney cephesi (E. Yetiş, 2016).....	94
Resim 3.24. Şeyh Eylük Türbesi'nin kuzey cephesinin solundaki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)	96
Resim 3.25. Şeyh Eylük Türbesi'nin kuzey cephesinin sağındaki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)	97
Resim 3.26. Şeyh Eylük Türbesi'nin doğu cephesindeki duvar resimlerinin eski hali (Çal, 1993, s.293-306).....	98
Resim 3.27. Şeyh Eylük Türbesi'nin doğu cephesindeki duvar resimlerinin günümüzdeki durumları (E. Yetiş, 2016).....	99
Resim 3.28. Şeyh Eylük Türbesi'nin doğu cephesindeki duvar resimleri günümüzdeki durumları (E. Yetiş, 2016).....	100

Resim 3.29. Şeyh Eylük Türbesi'nin batı cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016).....	101
Resim 3.30. Şeyh Eylük Türbesi'nin batı cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016).....	102
Resim 3.31. Yağcıoğlu Konağı'nın dıştan görünümü (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.285).....	105
Resim 3.32. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinin genel görünümü (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.286).....	106
Resim 3.33. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinden sağdaki pano (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.287).....	107
Resim 3.34. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinden ortadaki cami tasvirli pano (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.288).....	108
Resim 3.35. Latifoğlu Konağı'nın dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)	111
Resim 3.36. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinin genel görünümü (E. Yetiş, 2016)	112
Resim 3.37. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinden sağdaki pano (E. Yetiş, 2016)	113
Resim 3.38. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinden ortadaki pano (E. Yetiş, 2016)	115
Resim 3.39. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinden soldaki pano (E. Yetiş, 2016).	117
Resim 3.40. Madımaklar Evi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016).....	120
Resim 3.41. Madımaklar Evi duvar resimlerinin genel görünümü (E. Yetiş, 2016)	121
Resim 3.42. Madımaklar Evi duvar resimlerinden soldaki eksik pano (E. Yetiş, 2016)	122
Resim 3.43. Madımaklar Evi duvar resimlerinden sağdaki pano (E. Yetiş, 2016)..	123
Resim 3.44. Madımaklar Evi duvar resimlerinden sağdaki panonun sağ köşesi (E. Yetiş, 2016)	125
Resim 3.45. Madımaklar Evi duvar resimlerinden ortadaki pano (E. Yetiş, 2016).	126
Resim 3.46. Madımaklar Evi duvar resimlerinden soldaki eksik pano (E. Yetiş, 2016)	128
Resim 3.47. Madımaklar Evi duvar resimlerinden soldaki eksik panodan detay (E. Yetiş, 2016)	129
Resim 4.1. Sıvanın hazırlanması (E. Yetiş, 29.04.2017)	132

Resim 4.2. Kullanılan pigmentlerin ezildikten sonra merhem kıvamında saklanması (E. Yetiş, 29.04.2017)	134
Resim 4.3. Toz halindeki kazein (E. Yetiş, 29.04.2017)	134
Resim 4.4. Uzun kıllı fırçalar (E. Yetiş, 29.04.2017)	135
Resim 4.5. Kesik uçlu fırçalar (E. Yetiş, 29.04.2017)	135
Resim 4.6. Fileto veya cetvel çekmek için kullanılan cetvel (E. Yetiş, 29.04.2017)	136
Resim 4.7. 50 cm'lik bir ölçü ile birlikte ıstaka (E. Yetiş, 29.04.2017).....	136
Resim 4.8. Kömür tozu ile silkeleme yöntemi (E. Yetiş,02.06.2017)	137
Resim 4.9. Kömür tozu ile silkeleme yöntemi (E. Yetiş, 02.06.2017)	137
Resim 4.10. Uygulama 1: reproduksiyon ve eksik tamamlama (E. Yetiş, 2017)	138
Resim 4.11. Madımaklar Evi'nde soldaki eksik pano (E. Yetiş, 2016).....	139
Resim 4.12. Uygulama 1'den bir detay (E. Yetiş, 2017).....	141
Resim 4.13. Uygulama 1'den bir detay (E. Yetiş, 2017).....	142
Resim 4.14. Uygulama 1'in transparan kağıda çizilmiş eskizi (E. Yetiş, 29.04.2017)	145
Resim 4.15. Uygulama 1'in uygulama aşamasından (E. Yetiş, 16.05.2017)	146
Resim 4.16. Uygulama 1'in uygulama aşamasından (E. Yetiş, 05.05.2017)	146
Resim 4.17. Uygulama 2: deniz ve yelkenliler (E. Yetiş, 2017).....	147
Resim 4.18. Uygulama 2'den bir detay (E. Yetiş, 2017).....	148
Resim 4.19. Uygulama 2'den bir detay (E. Yetiş, 2017).....	149
Resim 4.20. Uygulama 2'den bir detay (E. Yetiş, 2017).....	150
Resim 4.21. Uygulama 2'nin yapılış sürecindeki kömür tozu izleri (E. Yetiş, 02.06.2017).....	154
Resim 4.22. Uygulama 2'nin uygulama aşaması (E. Yetiş,02.06.2017)	155
Resim 4.23. Uygulama 3: türbe ve şehir tasviri (E. Yetiş)	156
Resim 4.24. Uygulama 3'teki türbe tasviri (E. Yetiş, 2017)	157
Resim 4.25. Uygulama 3'teki şehir tasviri (E. Yetiş, 2017).....	159

Resim 4.26. Uygulama 3'teki şehir tasvirinden bir detay (E. Yetiş, 2017).....	160
Resim 4.27. Uygulama 3'teki hurma ağacı tasviri (E. Yetiş, 2017).....	161
Resim 4.28. Uygulama 3'ten arka plan detayı (E. Yetiş, 2017).....	162
Resim 4.29. Uygulama 3'ün uygulama aşaması (E. Yetiş, 17.07.2017).....	167
Resim 4.30. Uygulama 3'ün uygulama aşaması (E. Yetiş, 17.07.2017).....	167



SİMGELER VE KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Kısaltmalar	Açıklamalar
<i>Ar. Gör.</i>	Araştırma görevlisi
<i>cm</i>	Santimetre
<i>Doç. Dr.</i>	Doçent doktor
<i>GTS</i>	Güncel türkçe sözlük
<i>MÖY</i>	Müze ören yerleri
<i>mm</i>	Milimetre
<i>Öğr. Gör.</i>	Öğretim görevlisi
<i>Prof. Dr.</i>	Profesör doktor
<i>TİY</i>	Tokat il yıllığı
<i>TVİKTM</i>	Tokat valiliği il kültür ve turizm müdürlüğü
<i>vb.</i>	Ve benzeri

1. GİRİŞ

18. ve 19. yüzyıllar, Osmanlı Devleti'nde her alanda ortaya çıkan değişim hareketlerinin sanat alanında da büyük oranda etkisini gösterdiği dönemlerdir. Sosyal ve kültürel alanlarda batı etkisindeki değişimler bir geçiş sürecini oluşturmaktadır. Bu süreç ilk olarak Osmanlı Sarayı'nın sanat üretiminde kendini göstermektedir.

Topkapı Sarayı'nda Fatih dönemi ile birlikte el yazması kitaplarda başlayan kitap resmi üretimi 18. yüzyıl sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür. Bu gelenek Osmanlı'da "tasvir" veya "nakış" sözcükleri ile nitelendirilirken, Avrupa'da minyatür sanatı olarak adlandırılmaktadır. Osmanlı öncesinde de üretiminin bulunduğu minyatür sanatı, Osmanlı Sarayı'nda kendine has bir üsluba ulaşmış ve en önemli el yazması kitaplarda yerini almıştır. Kanuni (1520-1566) ve III. Mehmet (1595-1603) dönemlerinde zirve noktasına ulaşmış, 19. yüzyıla birlikte ise yerini yavaş yavaş tuval resmine bırakmıştır.

Bunun yanında, 18. yüzyılın ortalarında mimarideki süsleme programının içerisinde manzara resimleri ortaya çıkmıştır. Aslında manzara resimlerinin ilk örneklerine Kanuni (1520-1566) döneminde Matrakçı Nasuh'un haritacı bir anlayışla yaptığı şehir tasviri minyatürlerinde rastlanmaktadır. Sonraki dönemlerde de kitap resminde zaman zaman karşılaşılan manzara benzeri tasvirler, 18. ve 19. yüzyıllarda sarayda (İstanbul'da) ve Anadolu'daki dini ve sivil mimari örneklerinde duvar resmi olarak hızlıca yayılmıştır.

Diğer taraftan, batılı anlamda barok ve rokoko gibi üslupların mimari süsleme programına dahil olması, klasik üslupta yapılan "kalem işi" süslemelerin değişimine yol açmıştır. Aslında mimaride kalem işi süslemeler ile bütünleşen duvar resimleri, geleneksel anlayıştan batılı tekniklere geçişi yansıtan özellikler ile Anadolu'nun her köşesine ulaşmıştır. Bu anlamda bölgede alaylı olduğu düşünülen birçok sanatçı ve sanatçı grupları tarafından eserler verilmiştir. Ancak bir üslup birliğinden bahsetmek zordur. Herhangi bir bölgede batılı teknikler ustaca kullanılırken, başka bir bölgede veya aynı bölgede farklı tarih aralıklarında geleneksel anlayışında çalışmalar yapılmıştır. İşlenen konular genellikle çeşitli şehir tasvirleri ile birlikte, deniz ve

orman manzaraları, tek yapı tasvirleri ve bıçak, balta, derviş sikkesi, vb. çeşitli sembolik unsurların tasvirleri olmuştur.

Bununla birlikte kalem işi süslemeleri icra eden sanatçıların yeni resim programını uygulamaya başladığı, ancak kullanılan malzeme ve tekniklerin kalem işlerinde kullandıklarından farklı olmadığı izlenmektedir. Kuru sıva üzerine çeşitli tutkal ve boyalar ile yapılan kalem işleri ile büyük oranda benzerlik gösteren manzara resimleri, geçtiğimiz yüzyılın başlarına kadar mimari süslemedeki yerini korumuştur.

Nitekim Osmanlı döneminde önemli bir kültür ve ticaret şehri olan ve döneme ait birçok dini ve sivil mimari örneğinin bulunduğu Tokat ili ve çevresi, duvar resimleri bakımından kayda değer örneklerin izlendiği bir bölgedir¹.

Batılılaşma döneminde ortaya çıkan duvar resimleri ile ilgili öncelikle Arık (1976a) ve Renda (1977a)'nın çalışmaları ile karşılaşılmaktadır. Arık (1976a) kitabında Anadolu'da yayılan duvar resimleri üzerinde dururken, Renda (1977a) minyatür alanında görülen değişimlerden başlayarak Topkapı Sarayı'nda görülmeye başlayan ve daha sonra Anadolu'nun dini ve sivil mimarisinin süsleme programında yer edinen duvar resimlerini incelemiştir. Batı Anadolu mimarisindeki duvar resimleri ile ilgili çalışmaları ile Kuyulu (1997, 1998) ve Osmanlı duvar resimlerindeki betimleme anlayışını inceleyen Okçuoğlu (2000) araştırmalara devam etmiştir. Tekinalp (1999, 2002, 2007, 2010, 2013)' in batılılaşma dönemi duvar resimleri ve 19. yüzyıldaki fotoğraf tekniklerinin etkileri ile ilgili çalışmaları bulunmaktadır. Özbek (2005, 2011, 2014), Kapadokya ve Kayseri bölgesini inceleyerek bölgesel çalışmalar yapmıştır. Şener (2011); Anadolu'daki duvar resimleri ile ilgili genel bir katalog çalışması yaparak, konu, üslup, malzeme, teknik, tarihlendirme ve konumlandırma gibi konularda değerlendirmeler yapmıştır. Son olarak Gürçağlar (2005), Ecesoy (2011) ve Uçar (2013b) manzara resimlerinde İstanbul konusunu, Yetiş (2012) ise İzmir ve çevresinde sıva üzerine yapılan manzara resimlerini incelemiştir.

Literatür incelendiğinde; 18. ve 19. yüzyıllarda başta saray ve çevresi olmak üzere Anadolu, Balkanlar ve tüm Osmanlı coğrafyasında mimari süslemeler arasında yerini alan duvar resimleri konusunda, sanat tarihi alanında son yıllarda yapılan çalışmaların bulunduğu anlaşılmaktadır. Diğer yandan konuyu güzel sanatlar

¹ Tokat şehrinin tarihi ile ilgili detaylı birli için bkz. Cinlioğlu, 1941.

alanında; biçim, malzeme ve teknik bakımdan değerlendiren uygulama çalışmalarına ise pek rastlanmamaktadır. Nitekim Yetiş (2012)'in İzmir ve çevresindeki manzara konulu duvar resimleri ile ilgili biçimsel anlamda özgün uygulamalardan oluşan çalışmasıyla ilgili örneklerden biridir.

Bu çalışmayla; Tokat ili ve çevresindeki bazı duvar resimlerine bağlı kalınarak, söz konusu resimlerin üsluplarına ve yapılaş tekniklerine uygun olarak örnek uygulamaların yapılması amaçlanmaktadır. İnceleme yapılırken perspektif, derinlik, ışık-gölge, oran-orantı gibi biçimsel özelliklere dikkat çekilmiştir. Ayrıca kuru sıva üzerine yapılan duvar resimleri ile ilgili genel bir malzeme araştırması yapılmış, özellikle Osmanlı dönemi duvar resimlerinde -kalem işleri de dahil olmak üzere- analizler sonucunda kullanıldığı tespit edilen boya ve bağlayıcı gibi malzemeler belirlenmiştir. Araştırmanın odak noktasını oluşturan duvar resimlerinin tasvir ve biçimsel özellikleri ile genel olarak duvar resimlerinde kullanıldığı tespit edilen malzeme çeşitleri uygulamalara yön vermiştir.

Bu doğrultuda araştırma, “Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları” başlığı altında irdelenmeye çalışılmıştır.

Daha önce sözü edildiği gibi duvar resimleri ile ilgili pek çok araştırma bulunmakla birlikte, Tokat bölgesindeki duvar resimlerinin tasvir ve biçimsel özelliklerinin ilk defa detaylı olarak incelenmesi ve tespit edilmesi özgün bir çalışma olarak önem kazanmaktadır. Çalışmanın, duvar resmi yapım tekniklerine katkı sağlaması yanında, ilgili alanda yapılacak koruma ve onarım çalışmalarını, malzeme ve onarım teknikleri konusunda desteklemesi hedeflenmiştir.

Çalışma; Tokat ili ve ilçelerindeki, ulaşılabilen veya tespit edilebilen Osmanlı dönemi yapılarında yer alan duvar resmi örnekleri olarak sınırlandırılmıştır. Yapıların tespiti ve incelemesinde Vakıflar Bölge Müdürlüğü, Tokat Müze Müdürlüğü ve ilgili belediyeler gibi çeşitli kurumlara danışılmasının yanında alan araştırması sırasında nitel gözlemler yapılmıştır.

Araştırmaya konu olan Tokat duvar resmi örnekleri, ilgili literatürde 19. yüzyıla tarihlendirilmiştir. Bu sebeple araştırmanın örnekleme 19. yüzyıl olarak sınırlandırılmıştır.

Ayrıca araştırmayı sınırlarken “duvar resmi” ve kalem işi” terimlerinin kullanımına da açıklık getirmek gerektiği düşünölmektedir. Çalışma içerisinde duvar resmi ile; çeşitli deniz ve orman manzaraları ile Şehir, yapı, gemi vb. tasvirler ve bıçak, balta, makas, kandil gibi sembolik özellikte tasvirler nitelendirilmektedir. Fakat kalem işi ile; motiflerin tekrarından oluşan süslemeler ya da çeşitli natüralist üslupta yapılmış ek, meyve, vazo gibi natürmort süslemeler kastedilmektedir. Böylece natürmort süslemelerin çalışmaya dahil edilmemesi araştırmanın sınırlarını daraltarak zaman ve maliyet açısından daha sağlıklı bir alan araştırmasının yürütülmesini sağlamıştır.

Tezin ikinci bölümünde Osmanlı dönemi duvar resimleri ile ilgili tarihi süreç anlatılmıştır. Saray ve çevresi ile Anadolu’da yayılan duvar resimlerinin tarihi süreci ve duvar ressamaları hakkında derleme bir çalışma yapılmıştır. Sonraki başlıklarda ise Osmanlı duvar resimlerinin konu sınıflandırması yapılarak, üslup özellikleri ile kullanılan malzeme ve teknikler tanıtılmaya çalışılmıştır. rnek uygulamaların yapımında çalışmaya büyük fayda sağlayacak olan malzeme ve teknikler kısmında duvar resimlerinde kullanılan araç-gereç, boya, bağlayıcı ve uygulama teknikleri detaylandırılmıştır.

nc bölüm Tokat ili ve çevresindeki bazı duvar resimlerinin katalog çalışmasından oluşmaktadır. Burada, her yapı mimari ve duvar resimlerinin özellikleri olarak iki alt başlıkta incelenmiştir. Mimari zellikleri başlığında; yapıların bulunduğu yer, tarihi, yaptıranı, yapanı ve genel özellikleri verilmiştir. Duvar resimleri başlığında ise; resimlerin mimarideki konumları, tarihlendirmeleri, sanatçıları, tasvir özellikleri ile malzeme ve teknikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. Buradaki tasvir özellikleri alt başlığında resimlerin içerikleri ile biçimsel özellikleri detaylandırılmıştır.

Dördüncü bölümde, inceleme sonucunda yapılan üç adet uygulama çalışması; tasvir, biçimsel özellikler, malzeme ve teknikler bakımından açıklanmıştır. Ayrıca bu bölümde uygulamalar; *uygulama yüzeyi*, *astar (badana)*, *boya*, *bağlayıcı*, *fırça*, *cetvel*, *istaka* gibi malzemeler ile *yüzeye aktarma yöntemleri* ve *uygulama yöntemleri* gibi teknikler bakımından detaylı olarak açıklanmıştır. Bunlar, Tokat ili ve çevresindeki 6 adet yapıda yer alan duvar resimlerinin tespiti ve incelenmesi sonucunda dönemin malzeme ve tekniklerine uygun olarak yapılmaya çalışılmıştır.

Son olarak; tezin beşinci bölümünde, yine üç ve dördüncü bölümdeki nitelikler doğrultusunda, Tokat ili ve çevresindeki duvar resimleri ve örnek uygulamalar olarak iki başlık altında değerlendirmeler yapılmıştır.



2. OSMANLI DÖNEMİ DUVAR RESİMLERİ

2.1. Saray ve Çevresindeki Duvar Resimleri

Osmanlı'da resim üretimini el yazması kitap ve albümlerdeki minyatürler ile mimarideki süsleme programı ve duvar resimleri oluşturmaktadır. Osmanlı Devleti'nin merkezi bir yapıya kavuşması ile birlikte, saray ve çevresinde gelişen resim programı için ilk akla gelen Osmanlı minyatür üretimi olmaktadır.

Osmanlı'da minyatürler el yazması kitaplarda yer alan bir hikaye ya da bilgiyi resim diline aktarırlar. El yazması kitaplarda yer alan bu resimler *nakış*, *tasvir* veya *tarh* olarak da anılmaktadır (Bağcı, Çağman, Renda ve Tanındı, 2006, s. 14). Üstelik 1580'de yazılmış Menakıb-ı Hünerveran adlı eserde hattat olmayanlardan bahsedilmiş ve orada minyatürcüler *musavvir*, tezhipçiler *müzehhib* ve boyasız çalışmalar yapanlar *tarrah* veya *ressam* olarak tanımlanmıştır Ayrıca Osmanlı Sarayı'nda maaş defterlerinde *ressam* olarak tanımlanmış sanatçılar da bulunmaktadır. (Mahir, 1989, s. 59, 62-63). Fakat genellikle metne bağlı olarak yapılan minyatürler geç dönemlerde metinden bağımsız olarak da yapılmışlardır.

Minyatür terimi daha önceleri Ortaçağ Avrupa'sında el yazması kitaplarda bölüm başlarındaki harfleri vurgulamak için *minium* denilen bir kırmızı boyanın adından türetilmiştir. Sonrasında Latince *miniatura*, Fransızca *miniature* ifadeleri ile zamanla batı dillerinden Türkçeye geçmiştir. Ancak Osmanlı'da bu terimin yerine *tasvir* veya *nakış* terimleri kullanılır (Mahir, 2005, s. 15; Behzad, 1953, s. 29; Renda, 1997, s. 1263).

Konak (2015, s.227-238), nakış kelimesinin minyatürün anlamını tam olarak karşılamadığını ve hemen hemen her türlü malzeme üzerine yapılan süsleme ve resimler için kullanılan çatı bir isim olduğunu söylemektedir. Bu bağlamda minyatürün tanımına genellikle biçim açısından değil de malzeme açısından yaklaşmıştır. Bu sebeple en yaygın kullanım alanı olan kitap resmi olarak tanımlanmıştır. Ancak tarihi süreç içerisinde duvar, deri, dokuma ve kağıt gibi birçok malzeme üzerine yapıldığı bilinmektedir (Konak, 2015, s.236-237)

Minyatür sanatına biçimsel anlamda bakılırsa perspektif ve derinlik gibi öğeler ile mekan kurgusunun farklı olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle çizgisel perspektifin kullanılmadığı dikkat çekmektedir. Mimari tasvirler gibi uzaklık yakınlık ilişkisinin belirgin olması gereken kütlelerde kaçış çizgileri kullanılmamıştır. Bunun yerine farklı bakış açılarındaki cepheler aynı düzlem üzerinde gösterilmiştir. Resimlerdeki mekan kurgusunda, mekandan çok mekanda yer alan unsurları resmetmeyi amaçlar. Kompozisyonlardaki unsurlarda hacimsel etkilere rastlanmaz. İzleyicinin bakış açısından ziyade resimdeki unsurların bakış açıları önemlidir. Bu durum -yukarıda da bahsedildiği gibi- gerçekteki bir nesnenin görünmeyen taraflarının da açılarak resmedilmesi demektir. Kompozisyon içerisindeki farklı unsurlar farklı bakış açıları ile kullanılabilir. Örneğin biri cepheden görünüyorken, diğeri kuş bakışı veya profilden görünebilir².

Türk-İslam minyatür sanatının en eski örneklerini 8.-10. yüzyıllardaki Uygur dönemi örnekleri oluşturmaktadır. Bunlar genellikle Mani didinin metinlerini resimleyen minyatürler olmakla birlikte, örneklerin bir kısmını da duvar resimleri oluşturmaktadır. İslamiyet'in ilk dönemleri için gelişmiş bir minyatür sanatından pek söz edilemez. Özellikle 11.-13. yüzyıllar arasında Selçuklu döneminde bilim, fen ve edebi konulu el yazmalarında yer alması ile çeşitlilik göstermektedir. 13. yüzyılın ilk yarılarında Moğol akınları ile İslam minyatür sanatının biçim dili değişmiş ve bu dönemlerde İran'a egemen olan İlhanlı-Moğol sülalesi başlıca yapıtlar vermiştir. Bu yapıtların minyatürleri özellikle peygamberler tarihi, İslam tarihi, Türk sülaleleri tarihi, İran, Hint, Avrupa ve Çin tarihinden ilginç olayları betimlemektedir. İlhanlı hanedanını takiben Celayirli, İncü ve Muzafferi gibi hanedanlar dönemlerinde el yazması kitapların resimlenmesi süreci devam etmiştir. 14. yüzyılın sonlarında Timurlu döneminde Herat ve Şiraz gibi merkezler minyatürlü yazmaların yapıldığı başlıca yerlerdir. Bir sanat hamisi olan Timur'un torunu İskender Sultan'ın saltanat yıllarında, çok sayıda ve yüksek kalitede resimli eser hazırlanmıştır. Bu dönemde Nizamî, Emir Hüsrev Dehlevî gibi ünlü şairlerin eserleri resimlenmekle birlikte; minyatürlerde sade peyzajlar, ince uzun ve az sayıda figürün yer aldığı kompozisyonlar dikkat çekmektedir. 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise İran'da

² Minyatürdeki biçim anlayışı ile ilgili bkz. Konak 2006, s. 505-509; Konak, 2007, s.97-102; Konak, 2008, s. 291-296.

Karakoyunlu ve Akkoyunlu beyliklerinin etkisi ile devam ederken; sonrasında Safeviler'de yoğun yüzey süslemeleri, kalabalık kompozisyonları ve işçiliği ile dikkat çeker³.

Osmanlı öncesi Anadolu'daki ilk minyatür sanatı örneklerini 12.-13. yüzyıllarda Selçuklu dönemi el yazmalarındaki resimler oluşturmaktadır. Bu dönemde botanik, zooloji, teknik buluşlar gibi bilimsel konuların yanında aşk konusu da işlenmiştir⁴.

Osmanlı resim üretimi saraya bağlı olarak gelişmiştir. Kayda değer ilk örnekler II. Mehmet (1451-1481)'in Topkapı Sarayı'na yerleşmesinden sonra görülmesine rağmen öncesinde de tarih ve edebiyat konulu bazı örnekler bulunmaktadır. 15. yüzyılın ikinci yarısında Bursa ve Edirne'de resim faaliyetlerinin bulunduğu bilinmektedir. Bunlar ise genellikle edebiyat konulu eserlerdir (Tanındı, 1993, s. 409; Tanındı, 1996, s.7-10; Bağcı, Çağman, Renda, Tanındı, 2006, s. 21-24).

II. Mehmet (1451-1481) Gentile Bellini, Venedikli Mastori Pavli, Veronalı Matteo de Pasti ve Constanza de Ferrara gibi İtalyan sanatçıları sarayına davet etmiş ve kendisinin batı tarzı portrelerini yaptırmıştır. Bu dönemde Türk ressam Sinan Bey ile devam eden portrecilik, Osmanlı minyatür sanatında padişah portreciliği geleneğini ortaya çıkarmıştır⁵. Ardından II. Bayezit (1481-1512) ve I. Selim (1512-1520) dönemlerinde edebiyat ve tarih konulu eserlerin resimlendiği görülmektedir (Çağman, 1982, s. 931-932; Tanındı, 1996, s.11-16; Mahir, 2005, s. 45-46).

Osmanlı Kitap resminin ilk parlak dönemi Kanuni (1520-1566) döneminde başlamıştır. Bu dönemde İslam minyatürlerinin etkisi ile dekoratif bir üslubun geliştirildiği ve öncelikle kitabı süslemenin hedeflendiği edebi eserler bulunmaktadır. Bir yandan edebi eserler resimlenirken, diğer yandan yeni bir anlayışla konusu tarih olan el yazması eserler resimlenmiştir. Bunların en başında ise Osmanlı padişahları için hazırlanan *Şahname* veya *Şehinşahname* olarak adlandırılan eserler gelir. *Şahnameler* imparatorluk zaferlerini, padişahın kudretini, sosyal faaliyetlerini,

³ Osmanlı öncesi Türk-İslam minyatürünün gelişimi ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. İnal, 1995; İnal, 1997, s.1262-1266.

⁴ Osmanlı öncesi minyatür sanatı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Çağman, 1982, s. 930-951; Tanındı, 1993; İnal, 1995; Tanındı, 1996; Mahir, 2005, s. 31-40.

⁵ II. Mehmet (1451-1481) döneminde padişah portreciliği ile ilgili olarak detaylı bilgi için ayrıca bkz. İrepoğlu, 2000, s. 378-439 ve Raby, 2000, s. 136-163.

padişahın av hünerlerini ve imparatorluğun önemli olaylarını anlatan tarih konulu el yazmalarıdır. Kanuni (1520-1566) döneminde önemli siyasal olayları, seferleri, sultanın yaşamı ve saray törenlerinin anlatıldığı eserler en başta gelmektedir. Tarih konulu eserlerin en önemli temsilcisi olan *Matrakçı Nasuh* adlı sanatçı Kanuni (1520-1566) döneminde eser vermiştir. Kanuni (1520-1566) ve II. Selim (1566-1574) dönemlerinde çizdiği portreleri ile ün yapmış olan *Nigari* adlı sanatçıdan söz edilebilir. III. Murat (1574-1595) döneminde de devam eden gelişim kitap resminin klasik dönemlerini oluşturmaktadır. Bu dönemde üslubun oluşmasında *Nakkaş Osman* adlı sanatçı etkili olmuştur. III. Mehmet (1595-1603) döneminde ise *Nakkaş Hasan* adlı sanatçının aynı üslubu zenginleştirdiği görülmektedir. I. Ahmet (1603-1617) döneminde de devam eden fal, rüya tabiri, kıyamet ve gizli bilimler gibi konular ile ilgili eserler hazırlanıp resimlenmiştir. Büyük çoğunluğu telif ve tercüme olan eserler genellikle Türkçe metinde yazılmış, içeriğinde ise masalsi kahraman ve olaylar resimlenmiştir. Ayrıca resimli tarih konulu el yazması eserler ile Türk minyatürü diğer İslam minyatür okullarından farklı bir gelişim göstermiştir⁶.

17. yüzyılın sonlarına doğru portrecilik geleneğini sürdüren *Musavvir Hüseyin* adlı yenilikçi bir sanatçıdan söz edilir (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 239-241). Bununla birlikte Osmanlı Minyatürünün son parlak dönemi 18. yüzyılın ilk yarısında yaşanmıştır. Lale devri olarak da adlandırılan III. Ahmet (1703-1730) döneminde bütün sanat dallarında olduğu gibi resim ve kitap sanatlarında da bir canlanma olmuştur. Bu dönemde Şair Vehbi tarafından yazılan ve *Levni* tarafından resimlendirilen *Surname-i Vehbi* (TSM A.3593) adlı eser önemli örnekler arasındadır⁷. *Levni*'den sonra ise benzer bir üsluba sahip olan *Abdullah Buhari* adlı sanatçı öne çıkmaktadır (Tanındı, 1996, s.60-61; Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 274-275).

⁶ Dönemin kitap resmi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Çağman, 1982, s. 930-951; Tanındı, 1993, s. 407-420; İnal, 1995; Tanındı, 1996; Renda, 2001; And, 2002; Mahir, 2005; Bağcı ve diğerleri, 2006.

⁷ *Surname-i Vehbi* ve *Nakkaş Levni* ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Atıl, 1999; İrepoğlu, 1999; İrepoğlu, 2000, s. 378-439.

Sonraki dönemlerde ise kitap resmi üretimi yavaşlamış; daha çok albüm resimleri, sulu boya ve guaj gibi batılı teknikler ile devam etmiş ve sonunda yerini batılı anlamda tuval resmine bırakmıştır⁸.

Duvar resimleri

Lale devrinde başlayan değişimler ile Osmanlı Sarayı ve çevresinde Fransız yaşamına duyulan özenti, mimari tarzda değişime yol açmıştır. Fakat bu eserlerden günümüze bütünüyle kalan örnek yoktur. Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmet (1703-1730) yemiş odası Lale devrinin süsleme programını yansıtmaktadır. Duvarları süsleyen çiçek, meyve ve saksılar birer süsleme motifi olmaktan çıkmış hacimli birer görünüme sahip olmuşlardır (Arık, 1976a, s. 23; Renda, 1977a, s. 77-78).

Özellikle 17. yüzyıl sonuna ait Gazneli Mahmut Mecmuası ile serbest bir tür haline gelen manzara resimleri 18. yüzyılda saray ve çevresinde duvar resmi geleneği olarak yayılmaya başlamıştır (Gürçağlar, 2002, s. 349). Batıdan alınmış öğeler Fransız barok ve rokoku olarak mimaride uygulanmıştır. Vazo içinde çiçek ve meyve kaseleri bu dönemlerde sevilen motifler olmuştur. 18. yüzyıldan itibaren ise barok ve rokoko süslemelerin arasına manzara kompozisyonları da girmeye başlamıştır (Tekinalp, 2002, s. 442).

Avrupa üsluplarının Türk mimarisinde ilk uygulandığı yapı tipi cami olmasına rağmen, İstanbul camilerinde manzara resimlerine birkaç istisna dışında pek rastlanmaz⁹. Dini yapılarda olduğu kadar köşk, konak gibi sivil yapılarda da barok, rokoko ve birçok diğer batı üslubu kullanılmıştır (Arık, 1976a, s. 25).

⁸ Detaylı bilgi için bkz. Çağman, 1982, s. 930-951; Tanındı, 1993, s. 407-420; İnal, 1995; Tanındı, 1996; Renda, 2001; And, 2002; Mahir, 2005; Bağcı ve diğerleri, 2006.

⁹ İstanbul'daki Nusretiye Camisi Şadırvan'ında ve Üsküdar Atik Valide Camisi Hünkar Mahfili'nde istisnai olarak manzara resmi olduğunu Arık (1976a, s. 25), Renda (1977a) belirtmektedir. Renda (1977a, s. Nusretiye Camisi Şadırvan resimlerinin mevcut olmadığını ve Prof Dr. Semavi Eyice'nin koleksiyonundaki fotoğraflardan anlaşıldığını belirtmektedir. Üsküdar Atik Valide Camisi Hünkar Mahfili'ndeki manzara resimlerinden en son Nemlioğlu (2004, s. 59-89) bahsetmiştir.



Resim 2.1. Harem Gözdeler Dairesi (üst kat) büyük odasının duvar resimlerinden, Topkapı Sarayı. (Arık, 1976a, s. 24).

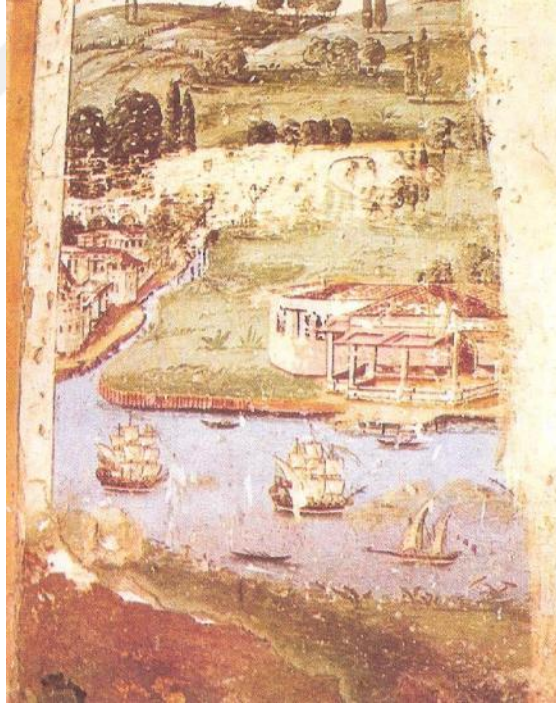
Topkapı Sarayı'nın süsleme programına bakıldığında her padişahın kendi döneminin modasına uygun değişiklikler yaptırdığı görülmektedir. Hatta bazen sarayın genel süsleme unsurlarına ters düşen nakış ve manzara resimlerine de rastlanır. Nitekim Osmanlı Sarayı'nda tarihlendirilebilen en eski duvar resimleri Topkapı Sarayı'nın Harem bölümüne I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde eklenmiştir. Harem gözdeler dairesinin üst kat büyük odasındaki resimlerden birinde 1193/1779 tarihi¹⁰ bulunmaktadır (Resim 2.1.). Resimlerin hepsinde mimari çizimler ve perspektif denemeleri gayet başarılıdır. Büyük odadaki resimler genel olarak açık renklidir. Odanın sekiliğindeki tavan pervazında bulunan küçük manzara resimlerinde tek renk olarak kırmızı kullanılmıştır. Tek renk kullanımı özellikle I. Abdülhamit (1774-1789) ve III. Selim (1789-1807) dönemlerinde yaygındır (Renda, 1977a, s. 80-84). Bu resimler genellikle çeşme, cami, köprü, su kenarında saray ve köşk benzeri tasvirlerden oluşur (Tekinalp, 2002, s. 442). Resmin geriye doğru grileşmesi, yapı ve köprü tasvirindeki perspektif denemesi derinlik hissini arttırmaktadır. Özellikle köprünün kemerlerindeki koyu alanlar hacimsel etkiyi verir.

I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde Harem Dairesi'nde yapılan manzara resimleri, ya tavan eteklerini dolaşan dar şeritlere, ya da duvarların üst kısımlarındaki panolar içine yerleştirilmiştir. Özellikle iki rengin kullanıldığı manzara kompozisyonları bu dönemden itibaren hızlıca yaygınlaşmıştır (Renda, 1977a, s. 88-

¹⁰ Gözdeler dairesindeki ırmak kenarındaki bir hanın tasvir edildiği resimde bir çeşme detayının üzerinde hicri 1193 (1779) tarihi bulunmaktadır. Bu türde çeşme ya da yapıların üzerine imza ve tarih koyma geleneği olduğunu diğer örnekler de göstermektedir (Renda, 1977a, s. 81-82).

89). Dönemin diğer odalarında da çeşitli yapı tasvirleri, Boğaziçi manzaraları, kır tasvirleri ve panoramik görünümler içeren resimler bulunmaktadır.

III. Selim (1789-1807) döneminde haremde duvar resimlerinde bir artış olmuştur. Sultan tarafından eklenen dairelerin hepsine manzara resmi yaptırılmıştır. Haremdeki III.Selim (1789-1807) bölümünün Valide Sultan dairesi duvar resimleri bakımından oldukça zengindir ve resimleri geniş yer kaplar. Dönemin resimlerinde geleneksel kitap resimciliğinin ayrıntıcı yaklaşımı korunmuştur. Bunun yanı sıra batılı anlamda perspektifin başarılı denemelerine rastlanmaktadır. (Renda, 1977a, s. 89-94). Harem Dairesi cariyeler taşlığında yer alan bir resimde gökyüzüne az bir alan bırakılarak yarı kuş bakışı bir görünüm elde edilmiştir (Resim 2.2.). Yapı gruplarında perspektif kullanılmaya çalışılmıştır. Ancak bazı resimlerde bu durum kuş bakışı görünüm ile uyuşmamaktadır. Kompozisyonda geriye doğru ağaçların gittikçe küçüldüğü izlenmektedir. Kısacası resmin batılı anlamda özellikleri ağır basmaktadır.



Resim 2.2. Harem Dairesi Cariyeler Taşlığındaki duvar resimlerinden biri. Topkapı Sarayı. (Arık, 1976a, s. 23).

Bu dönemde yapılan resimler I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde yapılmış resimlerden üslup ve içerik olarak çok farklı değildir. Her iki dönemde de, yapıların tüm ayrıntıları ile verilmesi ve kompozisyonların genellikle iki yandan ağaçlarla

çevrelenmesi göze çarpar. Farklı olarak III. Selim (1789-1807) döneminde doğa daha zengin işlenmiştir. Diğer bir belirgin fark ise III. Selim (1789-1807) döneminde resimler zengin barok ve rokoko süslemenin bir parçasıymış gibi görünmektedir. I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde ise kompozisyonlar süslemeden ayrı olarak çerçeve içine alınmıştır (Renda, 1977a, s. 96-98). Resimlerin dar şeritleri genişlemiş ve çok renkli manzara tasvirleri yapılmıştır. Kompozisyonların çerçeveleri değişmiş; kartuş, niş, madalyon ve çokgen çerçeveler içine yapılmaya başlanmıştır (Tekinalp, 2002, s. 442-443).

II. Mahmut (1808-1839) döneminde ise genellikle tercih edilen resimler perspektifli mimari tasvirlerdir. III. Selim (1789-1807) döneminde yapılmış olan bazı resimlerin üzerinin kapatıldığı ve yerine perspektifli mimari çizimlerinin yapıldığı görülmektedir. Sarayın diğer bölümlerinde ise daha önceki dönemlerde yapıp III. Selim (1789-1807) döneminde yerine yeni üslupta resimler yapılması dikkat çekmektedir. Dönemin mimari perspektifli resimlerinde kaçış çizgileri kullanılarak duvar üzerinde iç mekan izlenimi veren çizimler yapılmıştır (Renda, 1977a, s. 98-99). Tasvirler genellikle saray içlerini andırmaktadır. Ayrıca mimari tasvirlerin bulunmadığı büyük boyutlu manzaralar da önem arz etmektedir (Tekinalp, 2002, s. 443). Resimlerde sütunların arkasından geriye doğru genişleyen odalar, nişler ve duvarların içlerine doğru ilerleyen uzun koridorlar tasvir edilmiştir. Bazı resimler ise saray içinden bir mekanın ayrıntısı izlenimi vermektedir.

Öyle ki II. Mahmut (1808-1839) döneminin sevilen bir kompozisyonu haline gelen mimari perspektifli resimlere saray dışında da rastlanmaktadır. III. Selim (1789-1807) döneminin alevli rokoko süslemeleri bu dönemde biraz daha sadeleşmiş ve ampir üsluba daha yakın detaylardan oluşmaktadır. Bu döneme tarihlenen manzara resimlerinin önceki dönemlerde yapılanlardan en büyük farkı; ufuk çizgisinin alçalması ve gökyüzünün daha geniş bir yer kaplamasıdır (Renda, 1977a, s. 100-102). Saray dışındaki örneklerden, Renda (1977a, s. 107-108)'nın tarihlendirmeye çalıştığı manzara resimlerinin en erken tarihli I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde yapılmıştır.

Yukarıda da değinildiği gibi saray içerisindeki ilk manzara resmi örneği I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde görülmektedir. Ancak III. Ahmet (1703-1730) dönemi ile başlayan batılı anlamda değişim hareketlerinden sonra en erken tarihli manzara resmi örneğine İstanbul'daki Kavafyan Konağı'nın ¹¹ iki odasında rastlanmaktadır. 1750 tarihinde yapılmış olan konağın tavan eteklerinde ve niş içinde manzara resimleri göze çarpmaktadır. Bunlardan biri sofaya açılan odanın birinde perde motifi ile çevrelenmiş bir niş içerisinde havuzlu bir bahçe resmi. Diğer ise sofaya açılan diğer odanın tavan eteklerinde üst üste iki sıra halinde manzara şeritleri olarak yer almaktadır. Yalnızca açık ve koyu gri kullanılan manzara şeritleri 18. yüzyılın ikinci yarısında bir moda olan iki renkli manzara şeritlerinin en erken tarihli örneğidir. İstanbul Şerifler Yalısı'ndaki resimler ise saraydaki ve Kavafyan konağındaki örnekleri anımsatmaktadır. Yalı'da oval madalyonlar içerisinde manzara resimleri, köşk ve bahçe tasvirleri, mimari tasvirler ve kır tasvirleri izlenmektedir. Üslup bakımından I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde yapılan resimlerle benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Yine saray resimleri ile benzerlikler gösteren Sadullah Paşa Yalısı'nda üç adet manzara resmi bulunmaktadır. Bir saray avlusundan görünen karşı kıyıdaki yalı, Boğaz kıyısındaki köşkler ve bir Boğaz panoramasındaki detaylar I. Abdülhamit (1774-1789) ve III. Selim (1789-1807) dönemlerinin duvar resimlerine benzerlikleri açısından dikkat çekmektedir. Belki de aynı sanatçı grubu tarafından yapılmışlardır. II. Mahmut (1808-1839) döneminde İstanbul'daki bazı yapılarda büyük İstanbul panoramalarına da rastlanmaktadır. Bunlardan en büyüğü Bostancıbaşı Abdullah Ağa yalısında bulunmaktadır. Diğerleri Amcazade Hüseyin Paşa külliyesi sebili ve Nusretiye Camisi şadırvanında görülmektedir. Kubbelerde konumlanan bu resimler eski fotoğraflardan bilinmektedir, ancak günümüze hiçbir iz kalmamıştır (Renda, 1977a, s. 110-115).

İlginç bir panoramaya ise Kavafyan Konağı'na II. Mahmut (1808-1839) döneminde eklenen kubbeli odada rastlanmaktadır. Burada duvar resimlerinde ilk kez karşılaşılan insan figürleri dikkat çekmektedir (Renda, 1977a, s. 118). Resimde koyu renkli atlı fayton üzerinde gölge halinde bir figür izlenmektedir. Bu anlamda figürün az da olsa manzara resimlerinde kullanıldığı görülmektedir (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 300). Yukarıda değinilen mimari perspektifli pano örneğine saray dışında

¹¹ Kavafyan Konağı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Arslan, 2014, s. 97-117.

Üsküdar'daki Atik Valide Camisi'nde de rastlanmaktadır. Resimde, örnekleri II. Mahmut (1808-1839) döneminde sarayda ve 19. yüzyılda Anadolu'da görülen perspektifli yer döşemeleri dikkat çekmektedir. (Renda, 1977a, s. 119-120).

19.yüzyılın ikinci yarısında Abdülmecit (1839-1861), Abdülaziz (1861-1876) ve II. Abdülhamit (1876-1909) dönemlerinde Dolmabahçe, Beylerbeyi ve Yıldız saraylarının yapılması duvar resmi programına yeni bir boyut getirmiştir. Duvar resimleri bundan sonra yalnızca sıva veya ahşap üzerine değil, aynı zamanda deri veya bez üzerine yağlı boya olarak yapıp duvarlara monte edilmekteydi. Bunun yanında işlenen konular saray komplekslerinin dışına taşmış, İstanbul'u gösteren betimlemelere dönüşmüştür (Tekinalp, 2002, s. 444)¹².

Nitekim saray ve çevresindeki duvar resimlerinden Renda (1977a, s. 123) şöyle söz etmektedir:

Duvar resimlerinin en erken örneğini saray dışında bulmamız, öte yandan sarayda manzara resimlerinin ancak I. Abdülhamit döneminden sonra görülmesi bu yeni duvar süsleme türünün önce saray dışı çevrelerde yerleştiğini düşündürür. Örneğin Kavafyan Konağı'nda görülen iki renkli manzara şeritleri, sarayda ancak I. Abdülhamit döneminde uygulanmıştır. Saraydaki resimlerin ise saray dışı atölyelerden getirilen sanatçılar tarafından yapılmış olabileceği düşünülmelidir. Ne var ki yeni bir iç süsleme programıyla gelen bu manzara resimleri, böylece başkente yeni bir resim türünün oluşmasını sağlamıştır.

2.2. Anadolu'da Gelişen Duvar Resimleri

Anadolu'daki duvar resimleri örnekleri saray ve çevresinden farklı bir gelişme göstermiştir. Bu anlamda batılı etkiler sebebi ile yaşanan geçiş sürecinin etkileri Anadolu'daki örneklerde daha belirgin olarak karşımıza çıkmaktadır.

Öncelikle saray içerisindeki resim geleneği, 17. ve 18. yüzyıllarda başlayan değişim hareketleri ile saray ve çevresinden Anadolu'ya kadar taşınmıştır. Bu değişimler mimari süsleme programında yer almadan önce çarşı ressamlarının¹³ çalışmalarında,

¹² Son dönem saray yapılarındaki duvar resimleri ile ilgili bkz. Yum, 1995, s.543-552, Tekinalp, 1999 ve Şahin, 1991.

¹³ Çarşı ressamları ile ilgili detaylı bilgi için bkz. And, 1985, s. 40-45; And, 1989, s. 4-13; And, 1990, s. 5-12; And, 2002, s. 15-18.

Anadolu'daki taş baskı resimlerde ve kahvehane resimlerinde konu ve üslup bakımından zaten görülmektedir.

Çarşı ressamı süreci 17. yüzyılda ortaya çıkmış bir halk resmi geleneğidir. Bunlar çarşıda dükkanı olan ve dükkanlarına gelen çoğunluğu yabancı müşterilerin ısmarladıkları resimleri yapan esnaf sanatçılardır. Özellikle 18. yüzyılın ortasından itibaren saray ressamı çarşı esnafı içinde üretimlerini sürdürmeye başlamıştır. Sarayın ihtiyacı olan kitap resmi üretimini de saray dışındaki kendi atölyelerinden yürüttükleri bilinmektedir (And, 1985, s. 40-45; And, 1990, s. 5-12; And, 2002, s. 15-16). Bununla birlikte Anadolu'da yayılan taş baskı resimlerde dini konular ve aşk hikayeleri de işlenmiştir. Hatta taş baskı kitaplarda yazı-resimler de kullanılmıştır. Bunlar aynı zamanda evlere ve kahvehanelere asılmak üzere de hazırlanmıştır. İşlenen konular arasında çeşitli manzaralar, Mekke-Medine tasvirleri, padişah resimleri, tuğralar, aşk hikayelerinden sahneler bulunmaktaydı¹⁴.

Ayrıca aynı dönemde Anadolu'da cam-altı resimleri denilen bir halk resmi türü de yaygınlaşmıştır. Cama yapılacak olan resim camın arka yüzüne siyah veya kırmızı çizgilerle işlenir ve araları boyanırdı. Genellikle konuları dinidir. Yazı-resimler, kufi ve celi yazılar, cami tasvirleri (genellikle Süleymaniye Camisi), Mekke-Medine tasvirleri, çeşitli şehir ve doğa tasvirleri gibi konular işlenmiştir (Aksel, 1972, s. 33-36).

Arık (1974b, s. 12) Anadolu'da yayılan duvar resimlerini,

...genel olarak koyu kontörlü, pek zengin çeşidi bulunmamakla birlikte, çok renkli, perspektife, hatta yer yer gölge ışık ayrımlarına yer veren realist diyebileceğimiz tasvirlerdir. Ancak gerçeğe bağlılıkları, doğrudan doğruya gözleme dayanmaktan çok sanatçının doğadan aklında kalanları sadıkça yansıtmaya çalıştığı hayali görüntüler niteliğindedir.

şeklinde ifade etmektedir.

¹⁴ Halk sanatı ve kahvehane resimleri ile ilgili bkz. Derman, 1988; Koçan, 1985, s. 445-450; Arbaş, 2009, s. 13-23; Pınarbaşı, 2005, s. 14-15; Aksel, 1977, s. 8-11; Aksel, 1972, s. 33-36; Aksel, 2010a; Aksel, 2010b.

Araştırmalara göre; saray ve çevresinde 18. yüzyılda yayılmaya başlayan duvar resimleri, aynı yüzyılın sonlarından itibaren ise Osmanlı İmparatorluğu'nun birçok bölgesine, hatta Balkanlar ve doğunun uzak köşelerine kadar yayılmıştır. Bu dönemde ekonomik güç kazanan eşraf, memleketinde başkent yaşantısını görmek istemekte ya da başkentten yayılan sanat akımlarına ayak uydurmaya çalışmaktaydı (Arık, 1976a, s. 196; Renda, 1977a, s. 64-69)¹⁵. Bu anlamda Kayseri'deki duvar resmi örnekleri saray yaşantısına öykünülmesi ile ilgili dikkat çekmektedir. Burada sarayda çeşitli görevlerde bulunup, emekliliğinde memleketi Kayseri'ye dönenler, yaptırdıkları konaklarda saray yaşantısını görmek istemişlerdir. Bunun en önemli yansıması ise konakların duvar resimlerinde görülmektedir (Özbek, 2011, s. 217-218).

Bu anlamda Anadolu'da tarihlendirilen en eski duvar resimleri, tavanı dolanan bir şeritteki kır manzaraları ile Bursa'da Abdal Mahallesindeki bir evde bulunmaktadır. Ev 1768 yılına tarihlendirilmiştir. Resimler de aynı tarihte yapılmış olmalıdır. Yalnızca petrol mavisi ve kırmızının kullanıldığı resimler, ışık-gölge tekniği ve başarılı perspektif uygulaması ile İstanbul'daki resimler kadar özenle yapılmıştır. İlk olarak İstanbul Kavafyan Konağı'nda, ardından sarayda I. Abdülhamit (1774-1789) döneminde ortaya çıkan manzara resimlerinin Bursa'daki bir evin duvarlarına kadar gelmesi ilginç görünmektedir. Bunları İstanbul'dan gelen sanatçıların yapmış olabileceği düşünülmektedir (Renda, 1977a, s. 124). Bursa'daki bu erken tarihli resim ile birlikte manzara resimleri, 18. yüzyılın sonlarına doğru Anadolu'nun çeşitli cami, konak ve evlerinde görülmeye başlamıştır.

1791/92 tarihli Soma Hızır Bey Camisi'nin dış revaklarında ve iç duvarlarında ilkel bir perspektif ve üslup denemelerine sahip resimlerle karşılaşmaktadır. İç duvarlarında çeşitli yapı grupları ve şehir manzaraları, dış revaklarda cami tasvirleri yer almaktadır. Yapının son cemaat yerinde ise Mekke ve Medine tasvirleri bulunmaktadır (Arık, 1973, s. 10-22; Renda, 1977a, s. 125-127; Arık, 1976a, s. 32-39). Yapıda son cemaat yerinde yer alan Mekke ve Medine tasvirleri Topkapı Sarayı

¹⁵ Anadolu'daki eşrafın başkent yaşantısına özlemi ile ilgili ayrıca bkz. Özbek, 2005; Özbek, 2014, s. 215-230; Tekinalp, 2013, s. 191-208.

Müzesi Kitaplığında yer alan *Delail-i Hayrat*¹⁶ kitaplarındaki tasvirlerle oldukça benzemektedir. Bu tür tasvirler aynı zamanda dönemin sevilen motifleri olmuştur (Arık, 1976a, s. 32). Genel olarak cami içindeki resimler İstanbul'daki I. Abdülhamit (1774-1789) ve III. Selim (1789-1807) dönemi resimlerini andırmaktadır. Fakat daha ilkel uygulamalardır. Resimlerden birinde ağaçlar ve geriye doğru uzanan tepeler *Levni* minyatürlerindeki ağaç tasvirleri ve derinlik denemeleri gibidir. (Renda, 1977a, s. 129-130).

18. yüzyılın son yarısında, İstanbul'da birçok yapıya yayılmış olan iki renkli manzara şeritleri ile 1796 tarihli Çanakkale'deki Hadımoğlu Konağı'nda karşılaşılmaktadır. Genel olarak Hadımoğlu Konağı, Renda (1977a, s. 131-132)'ya göre başkentteki III. Selim (1789-1807) dönemi yapılarına benzemektedir. Konağın bazı resimlerinde kıyı köşklere tasvir edilmiştir. Bunlar İstanbul'daki kıyı kasırlarını andırmaktadır. Yine başkent üslubuna yakın resimler İstanbul'a uzak bir kent olan Yozgat'taki bir camide de izlenebilmektedir. Yozgat Başçavuşoğlu Camisi'nde¹⁷ mahfelin alt kısmını dolaşan manzara şeritleri III. Selim (1789-1807) meşk odasını ve Bursa'daki bir evde¹⁸ yer alan resimleri andırmaktadır (Renda, 1977a, s. 132-134; Tekinalp, 2002, s. 444).

Başkentte başlayan moda özellikle 1780'lerden itibaren Anadolu'ya ulaşmıştır (Renda, 1977a, s. 136-137). Genel olarak Anadolu'ya yayılmış olan duvar resimlerinde batılı resim kurallarına geçişte bir bocalama sezilmektedir. Resimlerde batılı kurallar yer alsın bile detaylarda ilkel uygulamalar görülmektedir. Örneğin 18. yüzyılın son çeyreğinde Yozgat Çapanoğlu Camisi'ndeki bir resimde ön planda bir cami, arka planda ise bir deniz manzarası tasvir edilmiştir (Arık, 1976a, s. 29). Resimde gökteki bulut kümesinde ve ağaçlarda yapılan gölgelendirmeler oldukça inandırıcı bir derinlik katmaktadır. Fakat ön plandaki caminin baştan savma deseni bu bocalamayı yansıtmaktadır.

¹⁶ *Delail-i Hayrat* kitapları ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 274-275 ve Bağcı, 2003.

¹⁷ Başçavuşoğlu Camisi ile ilgili detaylı bilgi için ayrıca bkz. Arık, 1973, s. 26-28.

¹⁸ Bursa Abdal Mahallesi'nde bulunan bir evdir. 1768 yılına tarihlendirilen evde Anadolu'da tarihlendirilen en eski duvar resimleri yer almaktadır (Renda, 1977a, s.128).

Duvar resimlerinin Anadolu'ya yayılışı Başkent özlemi ile açıklanmaktadır. Anadolu'da güçlü olan eşraf bulunduğu yerde yaptırdığı cami veya evin başkent örneklerine benzemesini istemiştir. Bu nedenle İstanbul'dan ustalar getirilmiş, daha sonra bu ustalar Anadolu'nun çeşitli yerlerinde çıraklar yetiştirmiş ve üsluplarını yaymış olabilir¹⁹.

18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyılda çeşitli resim örneklerinde yapı ve çevresi ile alakasız tasvirler de yapılmıştır. Örneğin deniz ile ilişkisi olmayan bölge örneklerinde gemi ve deniz manzarasının yapılması, bu tür tasvirlerin buldukları çevre ile ilgili olması gerekmediğini düşündürmektedir. Arık (1976a, s. 54) bu durumu: "...küçük boyutları yüzünden ilk bakışta önemsiz gibi görünen, aslında birinci sınıf eserler sayamayacağımız, fakat batılı perspektif kuralları, izlenimcilik üslubu ve desen doğruluğuna uyan bu resimler, herhalde batı kaynaklı modellerin etkisi ile yapılmıştır sanıyoruz" olarak ifade etmektedir.

19. yüzyıla gelindiğinde, artık Anadolu'nun çeşitli yerlerinde manzara resimleri görülmektedir. Ancak üslup olarak bir birliğin olmadığı ve resimlerde bölgesel farklılıkların olduğu gözlenmektedir.

Resimleri birer halk resmi niteliğinde olan Datça Reşadiye'deki Mehmet Ağa Konağı 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başlarına tarihlendirilmektedir. Minyatür geleneklerine bağlı, henüz perspektif denemelerine girilmemiş, yer yer ışık-gölge kullanımlarının izlendiği örneklerden biridir (Renda, 1974, s. 22-26). Resimlerden birinde hayali bir İstanbul manzarası bulunmaktadır. Oran-orantı kaygısı güdülmeden yapılmış olan bu hayali şehir ve kır manzaralarının arasına leylek, kuş, balık ve geyik gibi unsurlar da yerleştirilmiştir(Renda, 1977a, s. 138-141; Renda, 1977b, s. 43).

Kayseri-Gesi Büyük Bürüngüz köyündeki bir evde bulunan duvar resimlerinde yer alan yapı tasvirleri, yeşillikler arasındaki kepenkleri açık pavyonlar, kule, köprü ve yelkenliler ile Topkapı Sarayı Valide Sultan dairesindeki III. Selim (1789-1807) dönemi resimlerini oldukça andırmaktadır (Renda, 1977b, s. 43). Yine Kayseri Gesi'de Necip Özalp evinde, Türk-Müslüman sembolleri ve Hıristiyanlık ile ilgili

¹⁹ Başkent özlemi ile olarak bkz. Renda, 1977a, s. 136-137; Özbek, 2005; Tekinalp, 2013, s. 191-208; Özbek, 2011, s. 209-219; Özbek, 2014, s. 215-230.

sahnelerin tasvir edildiği resimler yapılmıştır. Resimler, Avrupa ile İstanbul'dan gelen kartpostal ve fotoğraflardan esinlenilerek yapılmış olabilir. Ya da Necip Özalp ailesinin veya icra eden ressamın Avrupa ve İstanbul'u ziyareti sırasında gözlemlenerek yapıldığı düşünülmektedir (İmamoğlu ve İmamoğlu, 2009, s. 99-100). Ayrıca 19. yüzyılın ortalarından itibaren yaygınlaşan fotoğraf teknolojisi, manzara resmi konusunda ressamı oldukça etkilemiştir (Tekinalp, 2010, s. 291-299). Benzer şekilde Gaziantep Atay Evi'ndeki resimlerde de kartpostal veya fotoğraftan esinlenilmiş olduğu düşünülen tasvirler yer almaktadır (Resim 2.3.). Özellikle Tac Mahal, Mısır Piramitleri, İtalya'nın çeşitli görüntüleri gibi tasvirler ilginç görünmektedir. Ancak bu dönemlerde doğuya ait izlerin resimlerde ortaya çıkmasının, Avrupa'dan esinlenen oryantalizm akımından kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Nitekim göze çarpan hususlardan biri de Osmanlı Devleti'nin simgesi olarak Dolmabahçe Sarayı tasvirinin kullanılmasıdır (Tekinalp, 2013, s. 191-208)²⁰.



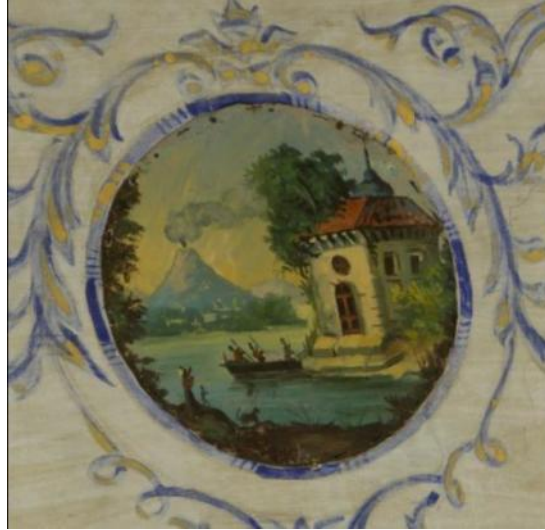
Resim 2.3. Gaziantep Atay Evindeki resimlerden Tac Mahal tasviri (Tekinalp 2013, s. 200)

Milas'ta bulunan Bahaattin Ağa Konağı, Datça'daki örnekte olduğu gibi ilkel bir mekan kuruluşu ve geleneksel minyatür anlayışında kurgulanmış halk resmi niteliğinde resimlere sahiptir. Bursa Yenişehir Şemaki Evi'nde ise Anadolu'da çeşitli örneklerine rastlanan büyük bir hayali İstanbul panoraması göze çarpmaktadır (Renda, 1974, s. 25-26; Şahin, 1996, s. 112-114). Hayali olmasının sebebi; resimde Sarayburnu, karşı kıyılar ve Üsküdar'ı andıran bir manzara olmasına rağmen, Galata Kulesi gözden kaçırılmış ve resme eklenmemiştir. Daha doğrusu resimde; ev, saray

²⁰ II. Abdülhamit (1876-1909) döneminde Dolmabahçe Sarayı'nın duvar resimlerinde halen Osmanlı devletinin simgesi olarak kullanılması ile ilgili bkz. Tekinalp, 2007, s. 113-130.

ve camilerin gerçek konumlarında olmayışı, gözleme dayalı yapılmadığını göstermektedir (Arık, 1975b, s. 12-18; Renda, 1977a, s. 140-141; Gürçağlar, 2005, s. 250-251).

19. yüzyılın ilk yarısında batıya yakın merkezlerde daha ileri bir resim üslubu izlenmektedir (Renda, 1977a, s. 143-152). Batı Anadolu'da önemli örnekler arasında İzmir-Ödemiş'te bulunan Çakırağa Konağı²¹ resimleri bulunmaktadır. Yapının en görkemli resmi hayali İstanbul manzarasıdır. Resimde, denizle ayrılmış üç kara parçasında istiflenmiş yapı toplulukları yer almaktadır. Konağın çok yakınlarında bulunan Sandikeminoğulları Evi'nde²² de çok benzer olduğu düşünülen büyük bir İstanbul panoraması dikkat çekmektedir. Fakat günümüzde resimden geriye bir şey kalmamıştır (Kuyulu, 1997, s. 6; Yetiş, 2012, s. 126-131). İzmir Urla Kapan Camisi, İzmir Şadırvanaltı Camisi, İzmir Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camisi²³, Manisa Kırkağaç Çiftehanlar Camisi, Soma Damgacı Camisi gibi yapılarda geleneksel minyatür anlayışında yapılmış resimler yanında yer yer ileri tekniklerde yapılmış örnekler de bulunmaktadır (Kuyulu, 1997, s. 21-32).



Resim 2.4. Alsancak'taki evin yanardağlı fotoğrafı (Yetiş, 2012, s. 172)

²¹ Çakırağa Konağı'nın duvar resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Kuyulu, 1997; Kuyulu, 1998; Kuyulu, 2001a; Yetiş, 2012.

²² Sandikeminoğulları Evi ile ilgili bkz. Kuyulu, 1997; Kuyulu, 1998; Kuyulu, 2001b; Yetiş, 2012.

²³ Kılıczade Mehmet Ağa Camisi duvar resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Kuyulu, 1994; Kuyulu, 1997; Kuyulu, 1998; Yetiş, 2012.

Süslemeleri 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilen Kılıczade Mehmet Ağa Camisi'nde ışık-gölge kullanımı, doğru perspektif ve derinlik uygulamaları gözlenmekte ve ileri teknikler ile yapılmış bir orman manzarası yer almaktadır (Yetiş, 2012, s. 74-85). Farklı bir örnek olarak İzmir Alsancak'taki bir evde yer alan manzara resimleri İstanbul'da karşılaşılan yabancı görünümlü manzara tasvirleri ile benzerlik gösterir. Resimde İtalya'daki Etna ya da Vezüv yanardağını andıran görünümler ve bir Venedik gondolu bulunmaktadır (Resim 2.4.) İtalya'yı bilen ya da orayla ilgisi olan bir sanatçı tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Kuyulu, 1997, s. 32; Kuyulu, 1993, s. 53-55). Ayrıca bu dönemlerde fotoğrafın kullanımı ve kartpostalların yaygınlaşması, sanatçıların görmedikleri yerleri bile resmetmelerini sağlamıştır²⁴. Kuyulu (1997, s. 21), 19. yüzyılın ilk yarısında İzmir ve Manisa çevresinde örneklerinin bulunduğu Batı Anadolu duvar resimleri için; "hızlı bir gelişim gösterdiğini, örnek çokluğu ve özgün resimsel dili ile diğer bölgelerden farklılıklar gösterdiğini ve ortak bir resim programını yansıttığını" söylemektedir. Ayrıca Batı Anadolu'daki örnekler arasındaki konu ve üslup benzerliklerini de tespit etmiştir.

Orta Anadolu camileri ve evlerindeki resim örneklerinde genellikle çeşitli yapı tasvirlerine yer verildiği görülmektedir. Denizli Acıpayam Yazırköyü Camisi, Kütahya Tavşanlı'da Kurşunlu Camisi, Karaman Hacı Sami Efendi Evi, Afyonkarahisar Sandıklı Ulu Camisi gibi örneklerde genellikle yapı tasvirleri bulunmaktadır (Renda, 1977a, s. 152-155).

İstanbul manzaralarının bulunduğu Göreme'deki Mehmet Ağa evi resimlerinde kullanılan üslup, Topkapı Sarayı Valide Sultan yemek odasının II. Mahmut (1808-1839) dönemi süslemelerini andırmaktadır. Yukarıda sözü edilen Çakırağa konağı ve benzeri yapılarda da aynı bezeme programı izlenmekte, fakat Göreme'deki evin yanında daha naif bir karakter taşırlar. Bunun yanında Göreme'deki evin resimleri ışık-gölge ve perspektif anlamda batılı nitelikler taşımasına rağmen, resimdeki bazı tasvirlerde havada uçuyormuş izlenimi veren objeler bulunmaktadır. Bu durum,

²⁴ Resim ve fotoğrafın ilişkisi ile ilgili olarak bkz. Tekinalp, 2010, s. 291-299 ve Tekinalp, 2013, s. 191-208

üslubunun minyatür geleneğinden kopmadığını göstermektedir (Renda, 1986, s. 114; Özbek, 2014, s. 218, 227).

Amasya'da bulunan II. Bayezit külliyesinde çevredeki yapıların tasvir edildiği bir manzara resmi bulunmaktadır. Resimdeki yapılar birbirleri ile bağlantılı değildir. Tek tek yapı portreleri bir ağaç vb. unsur ile ayrılarak bir yapı dizisi oluşturulmuştur. Şeritteki manzaralar arasında, çevresindeki biçimlere oranla daha büyük çizilmiş tüfek ve kılıç gibi biçimlere rastlanmaktadır. Resimlerin bazı detaylarında izlenimci bir karakterin olduğu da düşünülmektedir (Arık, 1976a, s. 51-53; Renda, 1977a, s. 155-157). Külliye'nin şadırvanındaki kubbeyi dolanan manzara şeridinde ise İstanbul panoraması bulunmaktadır. Külliye'nin içinde yer alan resimler ise üslup açısından şadırvaninkinden farklıdır. Şadırvandaki resimde, yapı tasvirleri haricinde dönemin başkent yaşamını belgeleyen çatal, bıçak, Avrupa tipi sandalye, meyve çanakları, pusula ve saat kadranları gibi unsurlar bulunmaktadır. Bunlar külliye'nin içindeki resimlerden daha detaylı yapılmıştır (Renda, 1977a, s. 155-157)²⁵.

Amasya II. Bayezit Külliyesi'nin çok yakınındaki şadırvanında²⁶ yer alan resim ile, Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camisi şadırvan kubbesinde bulunan İstanbul manzarası büyük oranda birbirine benzemektedir. Burada da İstanbul'daki çeşitli yapılar, bahçe, havuz, başkente yeni gelen tramvay, yeni gelen buharlı gemi ve Avrupa tipi eşyalar ile karşılaşmaktadır. İki şadırvandaki şehir tasvirleri birebir benzemektedir. Her ikisinde de haritacı bir anlatım izlenmekte ve resmin detaylarında yazı istifleri yer almaktadır (Renda, 1977a, s. 160; Arık, 1976a, s. 53).

Bu örneklerle benzerlik gösteren diğer bir örnek Tokat'ta bulunan Yağcıoğlu Konağı resimleridir. Burada camili bir manzara resmi yer almaktadır. Cami tasvirinin tepesinden çıkıyor gibi görünen ağaçlar, üzerinde pencere delikleri olan ince minareler ve yan yana sıralanmış serviler ile Amasya II. Bayezit ve Merzifon'daki

²⁵ Arık (1976a, s. 53) külliye'nin muvakkithanesindeki resimlerin Amasya'daki yaşlıların söylediğine göre 15 yıl önce ölen Mehmet Emin Kutsal tarafından onarıldığını belirtmektedir. Yazar kitabını 1976 yılında yayımlamıştır. Araştırmanın da aynı tarihlerde yapıldığı düşünülürse, 15 yıl öncesinde ölen Mehmet Emin onarımı 1961 yılından önce yapmış olmalıdır. Zaten bu onarımla da muvakkithanedeki resimler yapının şadırvanındaki resimlerin üslubundan uzaklaşmış olabilir.

²⁶ Amasya II. Bayezit Camisi Şadırvanı duvar resimleri ile ilgili ayrıca bkz. Taşkesen, 2011, s. 177-189.

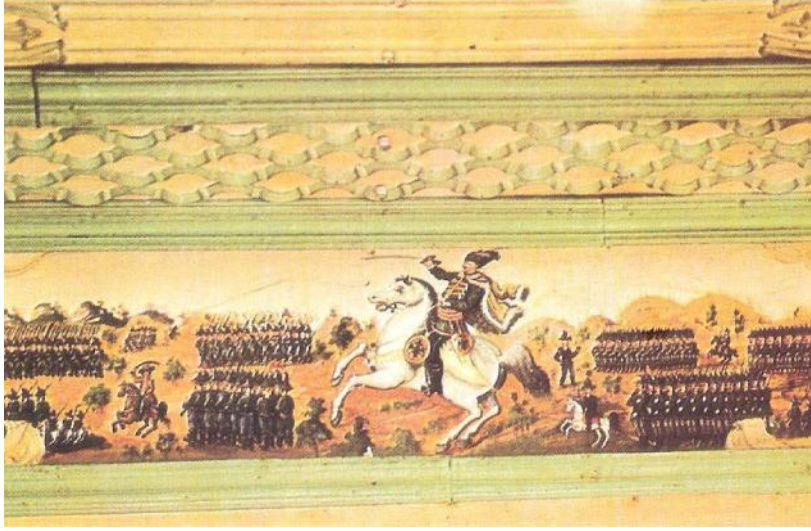
şadırvan resimlerine oldukça benzemektedir. Öndeki duvar ve arkadaki yumuşak tepeler ile kompozisyona bir derinlik hissi hakimdir (Renda, 1977a, s. 161)²⁷.

Anadolu'daki duvar resmi örneklerinin içinde üslup bakımından oldukça batılı anlayışta yapılmış ve diğerlerinin yanında istisna olabilecek örnekler de bulunmaktadır. Bu örneklerden biri Konya Mevlana Müzesi Şeyh Salonu ve Lojmanı'nda yer almaktadır. Üslup açısından başkent düzeyine yakın örneklerdir. Renda (1977a, s. 165) "Zengin bir doğa, batı anlamında bir perspektif uygulaması, rüzgardan eğilen ağaçlar ve uçuşan bulutlarla sağlanmış hareketli bir kompozisyon, yüzyılın başlarında başkent örneklerinde bile az rastlanan düzeydedir" şeklinde ifade etmektedir.

İlginç örneklerden biri de Muğla Kurşunlu Camisi kubbe eteğinde yer alan Mekke tasviridir. Resimde Kabe revaklı avlusu içerisinden gösterilmiştir. Batılı anlamda perspektif ve kompozisyon bakımından iyi örneklerden biri olduğu düşünülmektedir. Üslubu, sanatçının batılı resim anlayışını iyi benimsediğini ve uyguladığını göstermektedir (Arık, 1976a, s. 55). Ayrıca resimde, avlu duvarlarının kaçış çizgileri ana yapının (Kabe) arkasında kesişmiştir. Onun ardında daha küçük görünen yapılar topluluğu ve sıradağlar iyi bir derinlik oluşturmaktadır.

1871'de yapılmış olan Yozgat Nizamoğlu Evi duvar resimleri de ilginç örnekler arasına girmektedir (Resim 2.5.). Üslup bakımından geleneksel minyatür anlayışından sıyrılamamış ve batılı tekniklerin tam anlamıyla uygulanamamış olmasına rağmen, insan figürünün kullanımı ve en önemlisi de belli bir olayı anlatan sahnelerin tasvir edilmesi anlamında örnekler arasında tektir (Arık, 1976a, s. 60-64; Arık, 1976b, s. 26-28). Buna benzer farklı üslupta ve aynı zamanlara ait birbirine yakın örnekler bulunmaktadır. Aynı zamanda yukarıda da sözü edildiği gibi bunlar, yöresel özellikler gösteren bir grup yapıda da yer almaktadır.

²⁷ Yağcıoğlu Konağı günümüzde yıkılmış durumdadır. Tokat'taki Yağcıoğlu Konağı ile ilgili detaylı açıklamalara ileriki başlıklarda değinilecektir. Ayrıca sonraki bölümlerde çokça sözü edilecek olan Amasya Tokat bölgesindeki yapılarda genellikle birbirine çok yakın üsluplarda yapılmış resim örneklerine rastlanmaktadır. Bu bölgeye üslupsal anlamda bilinen bir sanatçının etkisinin olduğu düşünülmektedir.



Resim 2.5. Yozgat Nizamoglu Evi'nden insan ve hayvan figürlü tasvir (Arık, 1976a, s. 58)

İlginç ve batılı teknikler ile yapılmış bir grubu ise Kayseri ve Kapadokya bölgesindeki bazı konaklarda bulunan resimler oluşturmaktadır. Perspektif, derinlik, ışık-gölge kullanımı ile batılı tekniklere oldukça yakın görünmektedirler. Ayrıca figür kullanımları ile Anadolu'daki diğer örneklerden ayrılırlar²⁸.

Anadolu'da olduğu gibi Balkanlar ve Rumeli'de de manzara resmi geleneği yayılmıştır. Sarayda ve Anadolu'da yaygınlaşan şerit manzaralar, niş içinde yer alan resimler, sarayda yer alan madalyonlu düzenlemeler ve camili manzaralara rastlanmaktadır. Üslup olarak iyi örnekler, ışık-gölge ve perspektif denemeleri göze çarpar. Üsküp Muradiye Camisi ve Manastır İshak Bey Camisi'nde başarılı manzara kompozisyonlarına rastlanmaktadır. Mekan kuruluşu, kullanılan renkler ve renk tonlamaları açısından başkente yakın üsluptadırlar (Renda, 1977a, s. 165-170; Renda, 1999, s. 315-322). Arnavutluk'taki Tiran Ethem Bey Camisi'nde de minyatür sanatı ile örtüşen manzara resmi örnekleri yer almaktadır (Konak ve Uçar, 2015, s. 1-20). Saray ve çevresi ile birlikte Anadolu'da da hızla yayılan duvar resmi örneklerinin

²⁸ Kayseri ve Kapadokya bölgesindeki duvar resimleri ile ilgili bkz. Özbek, 2005; Özbek, 2011, s. 209-219; Özbek, 2014, s. 215-230.

oldukça fazla örneği Makedonya, Arnavutluk gibi Balkan ülkelerinde aynı üslup çeşitliliği ile izlenmektedir²⁹.

Gürçağlar (2002, s. 343-349) 'ın incelediği Kahire Mevlevihanesi'nde yer alan manzara resimleri de Anadolu'da yapılmış örneklere benzemektedir. Anadolu'da bulunan konutlar ve dinsel yapılardaki duvar resimleri ile çağdaş bir devamlılık içerisindedir. Resimler, başkentte duvar üzerine yapılan büyük şeritler şeklinde yayılan resimler ile benzemekle birlikte, resimlerde minyatür geleneğinden kaynaklanan perspektif sorunları görülmektedir. Nitekim duvar resmi örnekleri Anadolu dışında tüm Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. Ayrıca Kahire saraylarında 19. yüzyılda ortaya çıkan batılılaşma etkileri ile Topkapı Sarayı'ndaki tasvirlerle benzeyen resimlerin yapıldığı bilinmektedir³⁰.

2.3. Duvar Ressamları ve Sanatçılar

18. yüzyılın son çeyreği ve 19. yüzyılda Anadolu'ya hızla yayılan duvar resimleri, beraberinde bir sanatçı problemini de getirmiştir. Bu bağlamda, saray ve çevresinde çalışma ortamı bulan kozmopolit bir sanatçı grubu ile Anadolu'daki çeşitli bölgelerde varlık gösteren sanatçı grupları olarak iki ayrı gruptan söz etmek mümkündür.

Saray içinde ressamlar olduğu gibi, saray dışında da serbest olarak çalışan sanatçılar bulunmaktadır (Renda, 1977a, s. 188-191). Saray içerisindeki sanatçıların II. Mehmet (1451-1481) döneminden varlığı bilinen saray nakkaşhanesinde çalıştıkları bilinmektedir. Kanuni (1520-1566) ve III. Murat (1574-1595) döneminde nakkaşhanenin sanatçı kadrosu ve sanatçı sayısı zirveye çıkmıştır. Ancak Osmanlı devletinin gücünün zayıflamaya başladığı 18. yüzyıla kadar varlığını sürdürmüştür. El yazması kitap üretiminin giderek azalması ile birlikte sanatçı sayıları da azalmıştır³¹.

²⁹ Duvar resimlerinin Balkan örnekleri ile ilgili bkz. İbrahimi, 1989; İbrahim, 1995, s. 287-298; Renda, 1999, s. 315-322; Arık, 2001, s. 71-96; Uçar, 2013a; Uçar, 2013b, s. 671-686; Konak ve Uçar, 2015, s. 1-20 ve Demirarslan, 2016, s. 151-181.

³⁰ Kahire'de sanat ortamı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. İnankur, 2011, s. 133-138 ve Renda, 2002, s. 265-283.

³¹ Osmanlı Devleti'nin Saray Nakkaşhanesi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Ünver, 1958; Çağman, 1988; Ulusoy, 1995; Gürçağlar, 1996; Kırımtayf, 2000; Yaman, 2008 ve Yaman; 2006.

Bununla birlikte 18. yüzyıldaki resim üretimi, hem saray içerisindeki atölyelerde, hem de saray dışındaki atölyelerde sürdürülmeye devam etmiştir. Çarşı ressamı da bu süreçte ortaya çıkmış ve çarşı esnafının içinde hem sarayın, hem de sivil müşterilerinin siparişlerini karşılamaktaydı³².

Öncelikle 18. yüzyılda sarayda el yazması eserler ve albüm resimleri ile bilinen *Levni* ve ardından *Abdullah Buhari* ile başlayan batılı anlamda değişimler *Ressam Mehmet*, kaatı ustası *Derviş Hasan Eyyubi* gibi sanatçılar tarafından devam ettirilmiştir. Manzara resmini ilk olarak el yazmalarında kullanan sanatçılardan biri *Abdullah Buhari*'dir. *Derviş Hasan*'ın ise bu dönemlerde resme üçüncü boyutu kazandıran sanatçılardan biri olarak bilinmektedir. (Renda, 1977a, s. 186). Bu doğrultuda *Buhari* 1728-29 yıllarına tarihlenen bir kitabın cilt kapağına manzara resimleri yapmıştır (Bağcı ve diğerleri, 2006, s. 274-275). (Bkz. Resim 2.8.).

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren saray çevrelerine Hıristiyan sanatçılar girmeye başlamıştır. Ermeni ressam *Barseg*'in III. Ahmet (1703-1730) ve I. Mahmut (1730-1754)'un portrelerini yaptığı söylenmektedir. *Ressam Refail*'in Topkapı Sarayı Müzesindeki bir albümde imzalı resimlerinin bulunduğu ve yağlıboya padişah portreleri yaptığı bilinmektedir. I. Abdülhamit'in (1774-1789) tam boy yağlıboya portrelerinin *Refail*'in oğulları *Manas* ve *Menasi* tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Renda, 1977a, s. 187). 16. yüzyılda İstanbul'a yerleşip iki yüzyıl boyunca Osmanlı Sarayı'na hizmet eden Manas ailesi, ressam ve diplomat olarak görevler almıştır. Bu aileden *Rafael Manas* I. Mahmut (1730-1754), III. Osman (1754-1757) ve III. Mustafa (1757-1774) dönemlerinde saray ressamı olarak çalışmıştır. *Rafael*'in oğlu *Manas Manas* da ressam olarak saraya çalışmaya devam etmiştir. Ailenin üyeleri *Rupen* ve *Zenop Manas* da, diplomatlıklarının yanında ressam olmaları ile de tanınmışlardır. Bu anlamda *Rafael* ve oğlu *Manas Manas* Osmanlı tuval resminin öncülerinden olmuştur. Bu geleneği ailenin ileriki kuşaklarından *Rupen* ve *Sebuh Manas* da sürdürmüşlerdir. Ailenin son saray ressamı *Josef Manas* fotoğraf ve resim tekniğini birleştirmiş ve madalyon portre geleneğini

³² Çarşı ressamı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. And, 1985, s. 40-45; And, 1989, s. 4-13; And, 1990, s. 5-12; And, 2002, s. 15-18.

de sürdürerek 20.yüzyılın başına kadar bu geleneği devam ettirmiştir (Küçükhasköylü, 2011, s. 165-182).

Saray için çalışan ve aynı zamanda çarşı içinde atölyesi olan azınlık ressamlardan biri de *Kapıdağlı Konstantin*'dir (Gürçağlar, 1996, s. 19-20). III. Selim (1789-1807) döneminde Osman Gazi(1299-1326)'den III. Selim (1789-1807)'e kadar padişahların portrelerini hazırlamıştır ve bu dönemin önemli saray ressamlarından. Ayrıca III. Selim (1789-1807)'in batılı anlamda yağlı boya portresini yapmıştır (Renda, 2000, s. 442-444,452)³³.

Abdülmecit (1839-1861) döneminde Dolmabahçe Sarayı'na taşınmasından sonra, Yıldız Sarayı ve Beylerbeyi Sarayı gibi yapılarla Avrupa'ya dönük mimari gelişmiş, yabancı sanatçılar saray ve çevrelerinde görevli olarak faaliyet göstermeye başlamıştır (Renda, 1977a, s. 123). Bunlardan biri Abdülaziz (1861-1876) döneminde saray ressamı olarak çalışmış olan *Guillemet* adlı sanatçıdır. *Guillemet* ilk özel akademiyi kurma girişimi ile batılı anlamda saray ressamlığının temelini atmıştır³⁴.

19.yüzyılın sonlarında ise İstanbul'a gelen *Fausto Zonaro* adlı İtalyan ressam II. Abdülhamit (1876-1909) döneminde saray ressamı olarak görev almış ve Dolmabahçe Sarayı'nda kendisine bir yer tahsis edilmiştir. Saray ressamlığı öncesinde Pera yakınlarında yaşamış ve çeşitli İstanbul görünümünü kendine has izlenimci bir tarzda çalışmıştır. Bu anlamda ressam dönemin çağdaş akımlarından biri olan izlenimciliği Türk ressamlarına tanıtmış ve Türk resminin gelişmesine katkıda bulunmuştur (Gürçağlar, 1991, s. 219-222). *Guillemet* ve *Zonaro* saray ressamlığı yanında Pera'da atölyesi olan sanatçılardır. Pera resim ortamında; yerli, levanten ve yabancı sanatçıların aynı atölyelerde çalışmaları söz konusudur. Kozmopolit bir yapının bulunduğu bölgenin 19. yüzyılın ikinci yarısında saray ve çevresine etkisi büyüktür (Sinanlar ve Akın, 2008, s. 43-54). Pera'da olduğu gibi saraya bağlı bölgelerde de ressamların ve duvar nakkaşlarının toplandığı yerlerin

³³ Kapıdağlı Konstantin'in hayatı ile ilgili detaylı bilgi için ayrıca bkz. Hür, 2003, s. 407-408.

³⁴ Saray dışında çalışan azınlık ressamlar ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Gürçağlar, 1991, s. 219-222;Hür, 2003, s. 407-408; Küçükhasköylü, 2007, s. 377-392; Kürkman, 2008; Sinanlar ve Akın, 2008, s. 43-54; Küçükhasköylü, 2011, s. 165-182.

olduğu düşünölmektedir. Ayrıca *Osman Hamdi*'nin girişimi ile yüzyılın sonlarına doğru Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılması³⁵ batılı anlamda bir resim sanatının akademi temellerinin atılmış olduğunu gösterir (Renda,1977a, s. 192).

Saray dışındaki yerli ve azınlık sanatçı çevrelerinde bile batılı anlamda bir resim sanatının gelişmediği düşünölmektedir. Yine bu yerli sanatçı topluluklarının Pera'da çalışan Avrupalı sanatçılardan etkilenmiş olma ihtimalleri yüksektir (Renda, 1977a, s. 188-191). Ne var ki, aynı dönemlerde sarayda yapılan duvar resmi örneklerini inceleyen Renda (1977a, s. 92-93), bunları yapan sanatçıların da, genellikle minyatürcülüğün ayrıntılı yaklaşımını koruduğunu ve bazılarının tekniklerinde oldukça başarılı olduğunu söylemektedir.

İstanbul'daki Sadullah Paşa Yalısı'nın resimleri üslup yönünden saraydaki I. Abdülhamit (1774-1789) ve III. Selim (1789-1807) döneminde yapılan resimlere oldukça benzemektedir. Renda (1977a, s. 115), saray dışında yapılmış bu resimlerin aynı sanatçı grubu tarafından yapıldığını, hatta İstanbul'da bu tür resimler yapan atölyelerin olduğunu düşünmektedir. Bu sanatçıları, Pera'da elçilik çevrelerinde resim yapan, İstanbul'un çeşitli semtlerini belgeleyen desen ve gravürleri ile Avrupalı ressamlar etkilemiş olabilir. İstanbul Kavafyan Konağı'nda bulunan iki renkli manzara şeritleri saray içinde ancak I. Abdülhamit (1774-1789) döneminden sonra görölmeye başlanmıştır. Bunun sebebinin ise, sözü edilen saray dışı atölyelerde çalışan sanatçılar tarafından yapılmış olabileceğidir (Renda, 1977a, s. 123; Sinanlar ve Akın, 2008, s. 43-54).

Tekinalp (2002, s. 444) de benzer şekilde İstanbul'da duvar resmi yapan sanatçı ve sanatçı gruplarına işaret eder. Hatta Pera'daki batılı ressamların etkisini de dile getirmektedir. Yukarıda da söylendiği gibi duvar resmi yapan ressamlar ilk olarak saray dışında etkisini göstermiş ve sonrasında üsluplarını saray içerisine taşımışlardır.

Saray ve çevresinde duvar resmi üretimine dahil olan sanatçılar ile ilgili bir belirsizlik söz konusudur. Çünkü arşivlerde veya resimlerde genellikle isimlerine

³⁵ Osman Hamdi ve Sanayi-i Nefise mektebi ile ilgili bkz. Cezar, 1971.

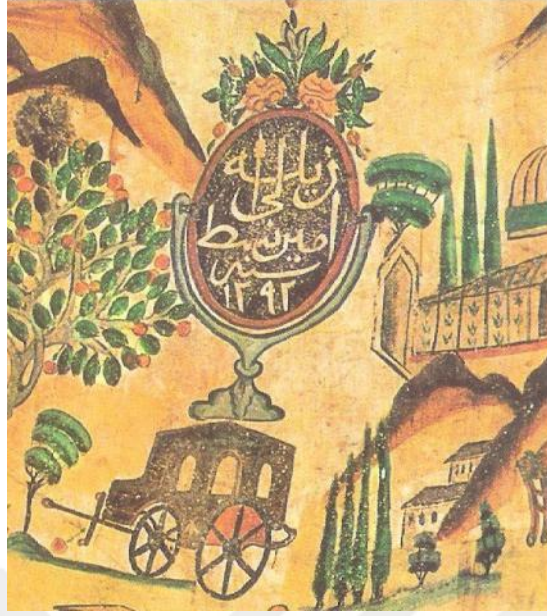
rastlanmaz. Ancak bazı sanatçıların isimleri anılmıştır. Dolmabahçe Sarayı'nın süslemelerinin onarımları arasında *Ali Haydar*, *Teodos Bafalos*, *Georgios Georgiades*, *Yorgo* ve *Vicenzo* gibi isimlere rastlanmıştır. Bununla birlikte Abdülaziz (1861-1876)'in Beylerbeyi Sarayı duvar resimleri için Mabeyn-i Hümayun ressamı *Mason Bey*'i atadığı bilinmektedir. Kesin olmamakla birlikte *Şeker Ahmet Paşa* ve *Mehmet Ali Paşa* gibi Türk ressamlarının, *Sapon Bezirciyan*, *Mıgırdıç Civanyan* ve *Bedros Sırabyan* gibi ermeni sanatçıların Yıldız Sarayı duvar resimleri için çalıştıkları düşünülmektedir (Tekinalp, 2002, s. 447).

İstanbul ve çevresinde yayılan duvar resimlerinden farklı olarak, Anadolu'nun çeşitli cami ve konaklarında yayılmaya başlayan duvar resimlerinin; farklı bir yaklaşım içinde halk sanatçıları tarafından yapıldığı düşünülmektedir (Kuyulu, 1997, s. 6). Bu anlamda Anadolu'da taş baskı kitapların hazırlanmasında görev alan ve kahvehane resimleri yapan birçok sanatçının çalıştığı düşünülmektedir ³⁶.

Arık (1976a, s. 141), kitap resmi dışında iş yapan sanatçıları "devletçe Avrupa resmi doğrultusunda yetiştirilmiş Asker Ressamlar" ve "halk sanatçıları" olarak iki gruba ayırmıştır. Anadolu'da duvar resmi yapmış olan sanatçılardan çok azının ismi bilinmektedir. Ancak buna benzer birçok ismi bilinmeyen duvar ressamı, sanatçı ve sanatçı gruplarının çalıştığı düşünülmektedir. Anadolu genelinde duvar resmi üretiminde başta *Zileli Emin* olmak üzere *Ali Miralaygil*, *Darendeli Eş-Şeyh Hamza*, *Bekir* ve *Şemsi*, *Sivaslı El-Şeyh Osman Efendi*, *Kostis Meletiyadis*, *Nakkaş Mustafa*, *Zaim Kurti*, *Grogi Pitore*, *Aleksiadis* ve *Eriφος Georgio* gibi sanatçıların adı burada verilmektedir.

Ayrıca bir duvar ressamı olmayan, ancak ismi geçen ve duvara asmak amacıyla tablo olarak taş baskı resimler yapan *Mehmet Hulusi* adlı sanatçı da kaynaklarda geçmektedir (Arık, 1976a, s. 141; Aksel, 1974, s. 15-18). Aynı şekilde Anadolu'da araba ve dükkanları resimler ile süsleyen *Emin Baba*, *Necip Varışlısoy Usta*, *Enver Usta*, *Mehmet Emin Kutsal*, *Ali Dinçler* gibi sanatçılardan da bahsedilebilir (Arık, 1976a, s. 141; Tansuğ, 2008, s. 81-82).

³⁶ Halk sanatı ve kahvehane resimleri ile ilgili bkz. Derman, 1988; Koçan, 1985, s. 445-450; Arbaş, 2009, s. 13-23; Pınarbaşı, 2005, s. 14-15; Aksel, 1977, s. 8-11; Aksel, 1972, s. 33-36; Aksel, 2010a; Aksel, 2010b.



Resim 2.6. Zileli Emin'in Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camisi'ndeki imza ve "1875" tarihinin bulunduğu kitabe (Arık, 1976a, s. 69)

Zileli Emin: Amasya-Merzifon ve Tokat bölgesinde üslubu ve yaptığı resimlerin bazılarında imzası ile karşımıza çıkar. Emin'in hayatı hakkında pek bilgi yoktur³⁷. Sanatçının adı Merzifonlu Kara Mustafa Paşa Camisi şadırvanının kubbesine yaptığı resmin üzerinde geçmektedir (Resim 2.6.). Resimde "1875" tarihli ve "Zileli Emin" yazılı bir kitabe bulunmaktadır (Arık, 1976a, s. 77). Ayrıca yine aynı resimde Galata kulesi olduğu düşünülen tasvirin dibindeki sarı alanda "Arap Oğlu Emin" yazılıdır (Arık, 1975a, s. 8-13; Arık, 1976a, s. 80). Arık (1976a, s. 142)' a göre, *Emin*'in Merzifon-Amasya yöresindeki bir atölyeden yetiştiği veya buradaki bir sanatçının üslubuna yakınlığından bahsedilemez. Yani ne onun bağlı bulunduğu yöresel bir üslup, ne de o yörede yaygınlaştırdığı bir üslubu vardır. Bir çığır açmadığı veya bir gelenek kurmadığı resimlerinden anlaşılmaktadır³⁸.

Emin'in imzasının bulunduğu Merzifon'daki cami şadırvanında yer alan resim için Arık (1976a, s. 68) "...minyatür özellikleri barındıran, çocuksu ve acemice etkisi olan ve yalın.." tanımlamalarını yapmaktadır. Ayrıca resimde tek cepheden tasvir edilmiş

³⁷ Sanatçının Tokat'ta yaptığı resimler ile ilgili çalışmanın sonraki başlıklarında daha detaylı olarak söz edilecektir.

³⁸ Cantay (1980, s. 497-507) çalışmasında, Amasya-Merzifon Sofular Camisi duvar resimlerinin arasında Zileli Emin'in imzasının bulunduğu bir kitabeden söz etmektedir. Ancak literatürde bununla ilgili diğer araştırmacıların herhangi bir görüşüne rastlanmamıştır. Kesin bilgiye ulaşmak için yapının yerinde incelenip duvar resimlerinin ve kitabe yazılarının incelenmesi gerekmektedir.

yapı ve yapı gruplarını karagöz dekorlarına benzetmektedir (Arık, 1975a, s. 8-13; Arık, 1976a, s. 68).

Tanman (1993, s. 491-522)'ın çalışmasında: *Emin*'in Merzifon'daki caminin şadırvanının kubbesine yaptığı resimlerdeki unsurların temsil ettiği gerçeklik ve bu unsurlardan yola çıkarak açıklamaya çalıştığı hayatı ve kişiliği konu edilmektedir. Resimde yer alan türbe, yazı çekmecesini, çeşitli tarikat serpuşu tasvirleri ve erenlerin isimlerinin yazılması ressamın bir tarikat çevresinden geldiğini göstermektedir. Bununla birlikte sarayda ve Anadolu'da yoğun olarak her alanda kendini hissettiren batılılaşma hareketleri resimdeki bazı unsurlarda açıkça gözlenmektedir. Özellikle kupa arabası, tramvay, tren, fabrika, masa, gemi, sandalye gibi batılı yaşamı veya batıdan gelen yenilikleri temsil ettiği düşünülmektedir. Ayrıca İstanbul-Edirne arasındaki tren hattı ve o dönemlerde tek kazanılmış zafer olan Karadağ zaferi gibi tarihi gerçekler de tasvirlerde yer almıştır.

Genel olarak resimde yangın tasviri dışında hiçbir olumsuzluk yoktur. Bununla birlikte Tanman (1993, s. 511) *Emin*'in yaptığı resim hakkında "... derviş meşrepli bir halk ressamının, yetiştiği çevreden edindiği değerlerle, duyduğu rivayetlerle, şahsi gözlemleriyle şekillendirdiği bir Osmanlı dünyasının halk resminin imkanları oranında tasvir edildiği ileri sürülebilir" olarak düşünmektedir.

Nitekim Arık (1976a, s. 145), *Emin*'in eserlerinin bir boyacı ustasının yetenekleri ile açıklanamayacak kadar kaliteli ve gerçekçi olduğunu söylemektedir. Ayrıca üslubunun devamlılık taşımadığından ve bir okul, atölye veya tutumdan ziyade kendine özgü olduğundan söz etmektedir.

Resimlerinin *Emin*'e atfedildiği yapılardan diğeri Amasya Gümüşlü Camisi'dir. Merzifon'daki şadırvanda yer alan örnekle aynı perspektif anlayışı, aynı renk tonları ve aynı nitelikteki ağaç tasvirlerine sahiptir. Benzerliğe dair diğeri bir özellik ise, resimlerdeki bazı yapı tasvirleridir. Özellikle her iki yapıdaki resimlerde yer alan baldaken türbeler birbirine oldukça benzemektedir (Arık, 1976a, s. 83).

Merzifon'daki şadırvanla benzerlik gösteren diğeri yapı Amasya Sultan II. Bayezit Camisi şadırvan resimleridir. Şadırvanın etek kısmı boyunca dolanan manzara

tasvirli şerit Merzifon'daki resimlere çok benzer (Arık, 1976a, s. 83-85; Renda, 1977a, s. 160). Her iki şadırvan da İstanbul'u bilen bir sanatçının elinden çıkmıştır. Ayrıca her iki şadırvanın resimlerinde de askeri araçlar ve ordugahlara yer verilmesi, *Emin*'in İstanbul'da askeri eğitim görmüş bir ressam olduğunu düşündürür (Renda, 1977a, s. 160). Ya da Avrupa'da eğitim alan asker ressamlar gibi *Emin* de batı modasına uymuş olabileceği düşünülmektedir.

Emin'in resimlerinde görülen çatısından çıkar gibi ağaçlarla süslenmiş cami tasvirlerine Tokat'ta bulunan Yağcıoğlu Konağı resimlerinde de rastlanmaktadır. Sanatçı burada II. Bayezit külliyesini ve şadırvanını tasvir etmiştir. Bu da resimlerin *Zileli Emin*'e ait olabileceğini güçlendirmektedir. Bu yüzden Amasya ve Tokat örnekleri, bölgede çalışmış usta bir sanatçı grubunun veya duvar resmi atölyelerinin bulunduğunu göstermektedir (Renda, 1977a, s. 162). Ayrıca *Emin*'in diğer bir imzalı eseri Tokat Zile'de bulunan Şeyh Nusrettin Türbesi'ndedir. Bu anlamda üslup benzerliğinden dolayı Tokat bölgesindeki bazı duvar resmi örneklerinde de *Emin*'e atfedilen resimler bulunmaktadır³⁹.

Ali Miralaygil: *Ali Miralaygil*'in hayatı hakkında çok fazla bilgi mevcut olmamakla birlikte Sözen (1972, s. 31)'nin çalışmasından bazı bilgilere ulaşılabilmektedir. *Miralaygil*'in Elazığ- Hüseyinik (Ulukent) 'te bir eve⁴⁰ yaptığı manzara resmindeki "1861-1939" tarihleri 19.yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında yaşamış olduğunu göstermektedir. Sözen (1972, s. 30) çalışmasında İshak Sunguroğlu adlı bir yazardan alıntı olarak birkaç bilgiyi şöyle aktarmaktadır: "Dr Ali Kemal aslen Hüseyiniklidir. Askeri tıbbiyeden çıkmış, bazı askeri birliklerde çalıştıktan sonra istifa ederek Elazığ'a gelmiş, uzun zaman serbest çalışmış, bir aralık Elazığ, Diyarbakır, Mersin vilayetlerinde seyahat etmekte olan Şeyh Sünusi'nin hususi doktorluğunda bulunmuştur". Buradan tıp eğitimi aldığı, doktorluk yaptığı ve isminin "Ali Kemal" olduğu anlaşılmaktadır.

³⁹ Tokat duvar resimleri ile ilgili detaylı bilgi sonraki bölüm ve başlıklarda verilecektir.

⁴⁰ Ev ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Arslan, 2010, s. 151-177.



Resim 2.7. Elazığ-Harput'ta bir Havuzbaşı köşkü yan duvarında yer alan Harput manzarası (Arslan, 2010, s. 165)

Miralaygil Hüseyinik (Ulukent)'teki eve siyah-beyaz bir Harput manzarası yapmıştır. Resim hayali bir tasvir gibi görünmekle birlikte aslında Harput'un eski görünümü ile karşılaştırıldığında gözleme dayalı bir resim olduğu ortaya çıkmaktadır (Resim 2.7.). Fakat ressam resmin bazı yerlerine kendinden özel görüşler eklemiştir. *Miralaygil*'in 15. yüzyıl İtalyan ressamlarını andıran, kendine özgü bir istif biçimi ve kompozisyon anlayışı bulunmaktadır (Sözen, 1972, s. 32).

Darendeli Eş-Şeyh Hamza: Giresun'un Yağlıdere İlçesi Tekke Köyündeki Hacı Abdullah Halife Camisi duvarında isminin yazılı olması dolayısı ile 19. yüzyılın ikinci yarısında caminin resimlerini yaptığı düşünülmektedir. Ressam hakkında herhangi başka bir bilgi bulunmamaktadır. Yapının resimleri genellikle bitkisel olmakla birlikte sembolik karakterde şamdan, saat, bıçak, bayrak gibi çeşitli motifler, cami ve cennet tasvirleri de yer almaktadır (İltar, 2014, s. 69-80). Aynı şekilde Tali (2014, s. 494) de, yapının resimlerinin yerel bir halk sanatçısı tarafından yapılmış olabileceğini düşünmektedir. Ancak silinmiş olan yazıları okuyamadığından nakkaş ismi vermemiştir. Ressamın geleneksel bir anlayışta olduğunu da dile getirmektedir.

Bekir ve Şemsi: Gaziantep'te bazı eski evlerin duvar resimlerinde *Bekir* ve *Şemsi* adlı halk sanatçıların isimleri yazmaktadır. Resimlerdeki imza ve tarih yazılarından anlaşıldığına göre 20. yüzyılın başlarında etkinlik göstermişlerdir. 1904 yılında yaptırılan ve günümüzde Gaziantep mutfak müzesi olarak hizmet veren Göğüş

Evi'ndeki resimlerden birinde “Şemsi” imzası yer almaktadır. Şemsi ismine Gaziantep Mehmet Atay Evinde de rastlanmaktadır. Evin inşa tarihi 1915'tir. Atay evinde başka bir resimde ise “Şemsi Mehmet” imzası ve “1932” tarihi bulunmaktadır (Ecesoy, 2014, s. 160-161,167). Yine Gaziantep'te bulunan farklı iki evden birindeki duvar resminde “Bekri”, diğerinde ise “Bekir” imzası ve “1351(1935)” tarihi yer almaktadır. “Bekir” imzasının bulunduğu evin süslemeleri arasında “Bekri” yazması ise her iki evin duvar resimlerini de aynı kişinin yaptığını düşündürmektedir (Ecesoy, 2014, s. 162-164). Bunun nedeninin Latin alfabesine yeni geçilmesi sebebi ile ressamın harflerin yerlerini karıştırması olduğu düşünülebilir. Her iki sanatçı yaptığı resimlerden birinde Mısır Piramitleri'ni tasvir etmiştir. Fakat üslup olarak karşılaştırıldığında Şemsi'nin daha yetkin bir sanatçı olduğu ortaya çıkmaktadır. Gaziantep'te duvar resmi yapan sanatçılar ile ilgili bilgiler oldukça kısıtlıdır. Öyle ki birden çok yerel sanatçının çalıştığı düşünülebilir (Ecesoy, 2014, s. 167-168). Tekinalp (2013, s. 205) çalışmasında, Atay Ev'indeki büyük bir deniz manzarası resminde “1932” tarihi ve “Şemsi Mehmet” imzasına rastladıklarını belirtmektedir. Evin resimlerinin birinde de Mısır Piramitleri tasvirinin olması Gögüş Evi'ndeki aynı konulu resmi hatırlatmaktadır.

Sivaslı El-Şeyh Osman Efendi: Sanatçının ismi Göreme'deki Mehmet Ağa Evinde geçmektedir. Renda (1985, s. 108-109) çalışmasında, evin duvarlarındaki süslemesiz bir alana yazılı olan “Osman Efendi”, “1244” ve köyü anlamına gelen “Karye-i” kısımlarının okunduğunu belirtmiştir. Ecesoy (2014, s. 166) ise, “Enşere (inşa) Sivaslı Osman Efendi, Sene 1244” yazdığını söylemektedir.

Ressamın üslubu batılı üsluplara yakındır. Resimlerindeki İstanbul manzaraları ve üslubu Topkapı Sarayı Valide Sultan yemek odasının II. Mahmut (1808-1839) dönemi süslemelerini andırmaktadır (Renda, 1986, s. 114).

Kostis Meletiyadis: Kayseri Mustafapaşa'daki duvar resimlerinin çoğunluğunda sanatçının ismine rastlanmaktadır. Hatta kasabanın merkezindeki kilisenin ikonalarını yaptığı, kasabanın diğer kilisesinin bazı resimlerinde adına rastlandığı söylenmektedir. Manzara ressamlığında olduğu kadar figürlü resimlerde de başarılı olduğu görülmektedir. (Özbek, 2005, s. 60-61). Hayatı hakkında çok az bilgi

mevcuttur. Rum asıllı sanatçının Mustafapaşa kasabasında doğduğu, ressam, aynı zamanda halk müzisyeni ve komedyen olduğu söylenmektedir. 1920 civarlarında yaşamını yitirmiştir. Ayrıca İstanbul'dan bir gemi ile İtalya'ya kaçtığı ve burada resim eğitimi aldığı da bilinmektedir (Pekak, 2010, s. 77-100; Ecesoy, 2014, s.166).

Grorgi Pitore, Aleksiadis ve Erifos Georgio: Kayseri Mustafapaşa evleri duvar resimlerinde *Grorgi Pitore, Aleksiadis ve Erifos Georgio* adlı üç ressamın daha adı geçmektedir. Bunlardan *Pitore* hakkında yalnızca İtalya'dan gelmiş olabileceği bilgisi bulunmaktadır. Diğerleri hakkında bir bilgi yoktur (Özbek, 2005, s. 61-62).

Nakkaş Mustafa: Ögel (1972, s. 37-43)'in araştırması ile belgelenen Ankara'daki Dedeboyruk Evi duvar resimleri 19. ve 20. yüzyıllarda yaşamış bir halk ressamını ortaya koymaktadır. Resimlerin üzerindeki yazılardan okunan "Nakkaş Mustafa" ibaresi resimleri yapan kişi olduğunu düşündürmektedir.

Ev 17. ve 18. yüzyıllara tarihlendirilmektedir (Ögel, 1972, s. 37-43). Fakat sonraki araştırmalarda 1900'lerin başları ağır basmakla birlikte 19. ve 20. yüzyıllara tarihlendirilmiştir. 2002 yılında çalınmış olan ahşap pano üzerindeki resimler, *Nakkaş Mustafa*'nın geleneksel minyatür anlayışı ile yaptığı yapı tasvirlerinden oluşmaktadır (Karaarslan, 2016, s. 13-22).

Zaim Kurti: Arnavutluk Tiran'daki Ethem Bey camisinde bulunan, farklı dönemlerde ve farklı üsluplarda yapılmış duvar resimleri ile ilgili bir sanatçı grubundan bahsedilmektedir. Özellikle batılı anlayıştaki son cemaat yeri süslemelerini yapan sanatçı grubunun "Debre'li Zaim Kurti ve ekibi" olduğu ileri sürülmektedir (Uçar, 2013c, s. 1165; Konak ve Uçar, s. 2015, s. 3-4).

İsmi bilinen ressamların haricinde Anadolu'nun bazı bölgelerinin kendi içinde üslup birliğinin olduğu ve buralarda çeşitli sanatçı veya sanatçı gruplarının çalıştığı düşünülmektedir.

Örneğin İzmir ve çevresindeki yapılarda rastlanan benzer üsluplar aynı sanatçı grubunun çalıştığını akla getirmektedir. Urla Kapan Camisi, Şadırvanaltı Camisi, Çakırağa Konağı gibi yapılarda yer alan resimler birbirine benzer ve saray düzeyine

yakın üsluptadırlar. Bu anlamda İzmir'de yetkin bir sanatçı grubundan bahsedilebilir (Renda, 1977a, s. 150-151, 164). Kuyulu (1997, s. 29), buna Manisa'yı da ekleyerek, 19. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren belirli bir sanatçı grubunun ortak bir resim programını kullandıklarını, belki de bu sanatçıların aynı atölyeye bağlı ya da gezginci ustalar olarak yapıdan yapıya dolaşmış olabileceklerini dile getirmektedir.

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde batılı üslupların başarılı bir şekilde kullanıldığı ve saray üsluplarına yakın örneklerden bahsedilmektedir. Örneğin daha önce de sözü edilen Soma Hızır Bey Camisi, Konya Mevlana Müzesi Şeyh Salonu ve lojmanındaki resimlerde söz edilen üslupları iyi kullanan sanatçı veya sanatçı gruplarının çalıştığı düşünülmektedir (Arık; 1976a, s. 39; Renda, 1977a, s. 129, 164-165). Diğer taraftan Datça Reşadiye'deki bir evde bulunan resimlerin batılı tekniklerden oldukça uzak ve geleneksel minyatür anlayışında olması, başka bir sanatçı veya sanatçı gruplarını aklı getirir (Renda, 1974, s. 25-26; Renda, 1977a, s. 140-141)

O halde başkent ve Anadolu'daki duvar resmi örnekleri için bölgesel anlamda bir gelişme mümkün olmayabilir. Birinci sınıf sanatçıların çalıştığı düşünülen saray ve çevresinde bile üslup gelişmesi izlenmeyebilir. Yani erken tarihli bir örnek, daha geç tarihli bir örnekten daha ustaca ve başarılı yapılmış olabilir. Tokat-Amasya ve Batı Anadolu gibi bazı bölgelerde ise kısmen bir üslup birliği olmasına rağmen, üslup gelişmesinden bahsetmenin zor olduğu ve bunun hem saray, hem de taşra için geçerli olduğu söylenebilir.

2.4. Konu ve Üslup

Üslup

Daha önce sözü edilen *Levni* ve *Buhari* gibi sanatçıların yeni figür işleyişi, yeni mekan düzenlemesi ve üçüncü boyut denemeleri ile kitap resminde değişimler izlenmektedir⁴¹. Bununla birlikte batı üslubu, iki boyutlu ve yüzeysel bir resim sanatı olan minyatürlerde üçüncü boyutun aranması şeklinde kendini göstermiştir. Üçüncü

⁴¹ Levni ve Buhari ile ilgili detaylı bilgi için ayrıca bkz Bağcı ve diğerleri, 258-303.

boyut minyatürlerde zemin olarak kullanılan doğa kesitlerinde yerini almıştır. Sonra mimarideki iç süslemelerde yer alan duvar resimlerinin konuları arasına girmiştir (Renda, 1977a, s. 76).

Minyatür sanatında batı üsluplarından farklı biçimsel özellikler bulunmaktadır. Anlatım iki boyutta ifade edilir ve üçüncü boyut hissine genellikle yer verilmez. Üçüncü boyut ile anlatılamayan nesnelerin görünmeyen tarafları farklı bakış açıları ile resmedilir veya farklı cepheleri açılarak gösterilir. Aynı kompozisyon içerisinde farklı unsurlar farklı bakış açıları ile de anlatılabilir. Örneğin biri cepheden görünüyorken, diğeri kuş bakışı veya profilden görünebilir. İki boyutlu bir anlatım geleneğinin yanında mekan kurgusunda mekandan çok, mekanda yer alan unsurları resmetmeyi amaçla⁴². Çizgisel perspektif ve derinlik hissi gibi etkilere genellikle rastlanmaz. Ancak zaman zaman biçimsel özelliklerde batılı etkiler de kullanılmıştır.

Arık (1976a, s. 136) üslup özellikleri bakımından duvar resimlerini üç başlık altında sınıflandırmıştır. Bunlar: *Minyatür özellikleri veya geleneksel anlayışın ağır bastığı resimler, hem geleneksel hem de batılı özellikler gösteren resimler ve doğrudan batılı özellikler gösteren resimlerdir.*

Bu üslupta yapılmış resimlerde, uzak ve yakındaki unsurlar arasında oran-orantı problemlerinin bulunduğu söylenmektedir (Arık, 1976a, s. 136). Yapı tasvirleri minyatürde olduğu gibi hacimsiz olarak gösterilir. Genellikle ışık-gölge kullanımı, resmin unsurlarına hacim etkisi verecek değildir. Soma Hızır Bey Camisi, Acıpayam Yazır Köyü Camisi, Datça Reşadiye'deki konak ve Kula Emre Köyü'ndeki cami⁴³ gibi yapılar Anadolu'daki örneklerden bazılarıdır.

Az örneğin bulunduğu minyatür anlayışındaki resimlerde; yapı tasvirlerinde kavram resmi niteliğinde şematik bir anlatım, üst üste istiflenmiş yapı grupları, benzeri minyatürlerde de görülen resim içindeki yazılı açıklamalar, kubbe veya tavan eteklerini dolanan, birbirinin devamı niteliğindeki yapı grupları, bazı unsurların dekoratif çerçeve içerisinde gösterilmesi, minyatürlerde de görülen gölgelenmiş dağ

⁴² Minyatürdeki biçim anlayışı ile ilgili bkz. Konak 2006, s. 505-509; Konak, 2007, s.97-102; Konak, 2008, s. 291-296.

⁴³ Kula Emre Köyü'nde bulunan cami ile ilgili bkz. Bozer, 1987, s. 15-22.

sıraları ve serpiştirilmiş bitki kümeleri, şematik ağaç sıraları, kompozisyonda istiflenmiş unsurlar arasındaki oran-orantı sorunları gibi özellikler bulunmaktadır (Arık, 1976a, s. 136-137).

Her iki üslubu da barındıran ve dönemin geçiş özelliklerinin bulunduğu hem batılı hem minyatür üslubundaki resimler büyük çoğunluğu oluşturmaktadır. Öncelikle kendine has bir üslubu olan *Zileli Emin*'in Tokat ve Amasya bölgesindeki eserlerinden söz edilebilir. Resimlerini geleneksel minyatür anlayışında yapmakla birlikte ışık-gölge, derinlik ve hacimsel etkiler, çizgisel perspektif gibi batılı denemelere de girişmiştir⁴⁴. Resimlerin bazılarında batılı anlamda kompozisyon kuruluşu ve perspektif uygulamaları oldukça başarılı olmakla birlikte, detaylardaki perspektif ve optik gerçekliklerde bazı sıkıntılar görülmektedir. Derinlik verme çabalarının yanı sıra, minyatürde olduğu gibi şematik unsurlar da yer almaktadır (Arık, 1976a, s. 138).

Arık (1976a, s.139) hem batılı hem de minyatür anlayışında yapılmış örnekler ile ilgili “İlk bakışta batı resimlerini andıran, gerçek bir modelin gözlemine dayandığı sanılacak kadar natüralist görünen bir ağaç resminin, dikkatle bakınca sadece biçim kaygısıyla, söz gelişi, bir yapı ile denge sağlansın diye kompozisyona katılmış dekoratif anlamda ve nitelikte bir motif olduğu görülür” olarak ifade etmektedir.

Birgi Çakırağa Konağı, Milas Bahaeddin Ağa Konağı, Kahire Mevlevihanesi⁴⁵, Muğla Kurşunlu Camisi, Amasya II. Bayezit Külliyesi Muvakkithanesi ve Yozgat Çapanoğlu Camisi gibi yapılardaki duvar resmi örneklerinde geçiş dönemi üslupları ile karşılaşılmaktadır.

Batılı üslupta yapılmış örnekler ise, doğrudan batılı anlamda biçimsel özelliklerin kullanıldığı, minyatür anlayışına çok az yer verildiği örneklerdir. Bilakis yer yer geleneksel anlayışın olduğu, batılı üslubun ağır bastığı resimlerdir.

⁴⁴ Zileli Emin ile ilgi bkz. Arık, 1975a, s. 8-13; Arık, 1976a, s. 64-85; Cantay, 1980, s. 497-507; Tanman, 1993, s. 491-522. Ayrıca Zileli Emin'in Tokat ili ve çevresinden de yaptığı eserlerden sonraki bölüm ve başlıklarda bahsedilecektir.

⁴⁵ Kahire Mevlevihanesi duvar resimleri ile ilgili bkz. Gürçağlar, 2002, s. 343-350.S

Batılı üsluplara yakın örneklerin başında saray ve çevresinde yapılmış duvar resimleri gelir. Bu anlamda Topkapı Sarayı Harem dairesi, Dolmabahçe Sarayı ve Yıldız Sarayı Köşk'ünde çeşitli örnekler bulunmaktadır⁴⁶. Bunun yanında Topkapı Sarayı örnekleri ile Saray dışında İstanbul'da bulunan diğer yapıların resimleri arasında üslup açısından büyük farklar görülmektedir. Başkent ve taşra ayrımı, ancak III. Selim (1789-1807) dönemi ve sonrasında devam eden süsleme programında yapılabilmektedir (Renda, 1977b, s. 43). Bu anlamda Anadolu'daki örneklere bakılacak olursa, başkent düzeyinde yapılmış az sayıda örnek varken, taşra üslubunda çokça örnek bulunmaktadır. Başkent üslubu batılı anlayışa yakın, taşra ise geçiş dönemi ve geleneksel anlayışta bir üslup olarak kabul edilebilir.

Anadolu'daki örnekler içerisinde en başta Kayseri ve Kapadokya bölgesindeki sivil yapılarda bulunan duvar resimleri batılı üsluplara oldukça yakındır⁴⁷. Diğer bazı örnekler Soma Hızır Bey Camisi'ndeki Mekke-Medine tasviri, Muğla Kurşunlu Camisi'ndeki Mekke tasviri olarak gösterilebilir (Arık, 1976a, s. 32, 55-58, 139).

Ayrıca Batı Anadolu bölgesinde İzmir ve Muğla'da bazı batılı nitelikte örneğe rastlanmaktadır. İzmir Şadırvanaltı Camisi'nin şadırvanının geçit tonozunda yer alan örnekte⁴⁸; ağaçlar, ağaçların yere vuran gölgesi, ışık-gölge, ufka doğru küçülen gemiler ile ufukta solan görüntüler optik gerçeğe uygun olarak yapılmıştır. Bütün sahne ise aynı bakış açısından verilmiştir. Urla Kapan Camisi şadırvanının kubbesini dolanan resmin⁴⁹ manzara tasvirleri de *Emin*'in Merzifon'daki şadırvan resminde olduğu gibi yan yana sahnelerle aynı şekilde düzenlenmiştir. Fakat bazı acemi ayrıntılar dışında *Emin*'in geleneksel yaklaşımından oldukça farklı üsluptadır (Arık, 1976a, s. 48, 50-51, 139-140; Kuyulu, 1997; Kuyulu, 1998; Yetiş, 2012, s. 65-73, 87-90). Arık (1976a, s. 54) ve Renda (1977a, s. 151) fazla renk çeşitliliği göstermeyen ve başarılı mekan kuruluşlarına sahip Muğla Şeyh Camisi'ndeki örneklerin, izlenimci üslupları ile geleneksel anlayıştan farklı olduğunu düşünmektedir.

⁴⁶ Detaylı bilgi için bkz. Renda, 1977a; Tekinalp, 2002, s. 440-448; Tekinalp, 2007, s. 113-130. Ayrıca bkz. Resim 2.7. ve 2.16.

⁴⁷ Kayseri ve Kapadokya'da bulunan duvar resmi örnekleri ile ilgili bkz. Özbek, 2005; Özbek, 2011, s. 209-219; Özbek, 2014, s. 215-230.

⁴⁸ Şadırvanaltı Camisi'nin şadırvanının geçit tonozunda yer alan resimlerin detaylı açıklamaları ile ilgili bkz. Yetiş, 2012, s. 62-73.

⁴⁹ Urla Kapan Camisi'nin şadırvan kubbesini dolanan resmin detaylı açıklamaları ile ilgili bkz. Yetiş, 2012, s. 86-90.

Başkentte (İstanbul'da saray ve çevresinde) yapılmış olan duvar resimleri zamana bağlı bir değişim gösterirken, taşrada (Anadolu'da) -bazı istisnai örnekler dışında- zamana bağlı bir gelişme gözlenmemektedir. 19.yüzyıl başında Yozgat Başçavuşoğlu ve Soma Hızır Bey camilerindeki resimlerde⁵⁰ batılı anlayışta bir gelişme sağlanırken, Anadolu'da daha geç tarihli birçok duvar resmi örneğinin halen daha geleneksel anlayıştan sıyrılmadığı gözlenmektedir. Özellikle Soma Hızır Bey Camisi resimleri renk ve perspektifin daha bilgili kullanılışıyla diğerlerinden ayrılmaktadır (Arık, 1976a, s. 39, 140). Renda (1977a, s. 129-130) Hızır Bey'deki batılı anlayışta yapılmış resimlerin sanatçının gözlem gücü ile yapıldığını söylemektedir. Hatta mihrap içindeki camili tasviri başkent saray resimlerinden III. Selim (1789-1807) dönemi örneklerinin üslubuna oldukça benzetmektedir.

Başçavuşoğlu Camisi'ndeki resimlerde ise ışık- gölge kullanımları ve mekan kuruluşlarının doğru bir perspektifle verilmesi dikkat çekicidir (Arık, 1976a, s. 42). Yani İstanbul örneklerinde zamana bağlı bir gelişme kaydedilirken, Anadolu'da bunu görmek zordur.

Aynı bölgede bile farklı üslupların ortaya çıktığı Anadolu duvar resmi örneklerinde geç devirlerin ortak özelliği olarak yalın ve naif bir nitelikten bahsedilebilir. Öyle ki Arık (1976a, s. 140) Anadolu'daki örneklerin üsluplarını şöyle değerlendirmektedir:

...Bunun dışında bir üslup birliği belirlemek zordur. Arnavutluk'ta, Berat'daki Bekarlar Camisi resimler ile Merzifon Paşa Camisi ve Amasya Gümüşlü Camisi içindeki büyük tasvirlerin ilk bakışta aynı üslupta görünmeleri, sadece Karagöz dekoruna benzeyen ve renkli, fakat linear tarzda işlenişleri yüzündendir. Bu alanda, ancak böyle genel işleniş yöntemi bakımından ortak yanları bulunabilen bir halk sanatı söz konusudur.

Renda (1977a, s. 137) da bu konuda benzer bir düşünceye sahiptir:

19. Yüzyıl boyunca imparatorluğun çeşitli yörelerinde yapılmış duvar resimleri arasında bir üslup birliği ya da bir üslup gelişmesi aranmaz. Başkentteki sanatçıların deneyiminden vazgeçmemiş yerel ustaların bu yeni modaya ayak uydurmaya çalışırken kendi geleneklerine ve çevrelerinin beğenisine göre denemeler yaptığını düşünmek gerekir. Nitekim 19.yüzyıl boyunca yapılmış duvar

⁵⁰ Soma Hızır Bey ve Yozgat Başçavuşoğlu Camileri ile ilgili detaylı bilgi için ayrıca bkz. Arık, 1973.

resimlerinden bazıları daha üstün bir resim üslubunu yansıtacak, bazıları ise ilkel denemeler olacaktır.

O halde başkent ve Anadolu'daki duvar resmi örnekleri için bölgesel anlamda bir gelişmeden bile söz edilemez. Birinci sınıf sanatçıların çalıştığını düşündüğümüz saray ve çevresinde bile üslup gelişmesi izlenmez. Ancak birbirlerinden kilometrelerce uzakta bile olsalar, bazı yapılarda belirgin olarak bir üslup birliğinden söz edilebilir. Örneğin yukarıda sözü edilen Yozgat Başçavuşoğlu ve Soma Hızır Bey camilerinde, birbirlerinden ne kadar uzak olsalar da, belirgin bir üslup birliğinden söz edilebilir (Arık, 1973, s. 9).

Konu

Batılılaşma döneminde mimaride iç süslemelerde ortaya çıkan duvar resimlerinde en çok işlenen konulardan biri "manzara" konusudur. Arık (1976a, s. 119) duvar resimlerinde işlenen konuları altı başlık olarak sınıflandırmıştır. Bunlar: manzara tasviri, tek yapı tasviri, tek gemi tasviri, natürmort sayılabilecek resimler, sembolik motifler, insan ve hayvan figürlü tasvirlerdir.

Şener (2011) benzer ama daha detaylı bir sınıflandırma yapmıştır. Buna göre duvar resimlerini *manzara*, *mimari*, *natürmort*, *figürlü*, *taşıt* ve *sembolik* olarak altı bölümde incelemiştir. Okçuoğlu (2000, s. 26-27) ise daha minimal olarak anlamsal bir sınıflandırma yapmıştır. Bu da; *sivil yapı merkezli betimlemeler*, *dini yapı merkezli betimlemeler* ve *kompleks manzaralar* olarak düşünülmüştür. İlkinde resmin merkezinde köşk, kasır veya konak benzeri bir sivil yapının olduğu bir manzara, ikincisinde resmin merkezinde Mekke-Medine, cami ve türbe gibi dini yapı/yapıların olduğu manzara, sonuncusunda ise bir manzara içerisinde dini ve sivil yapıların kullanıldığı resimlerdir. Bunlar genellikle doğanın bir parçası içerisinde kalabalık kent yapıları olarak tasvir edilirler.

Burada konular *manzara*, *tek yapı veya tek gemi*, *sembolik*, insan ve hayvan figürü, *yazılı resimler* başlıkları altında açıklanmıştır.

Manzara

18. ve 19. yüzyıllarda saray ve çevresinde seçilen konular genellikle hayali İstanbul manzaraları olmuştur. Bunlar bazen çeşitli yapılar içinde Boğaz manzaraları, bazen de İstanbul'u simgeleyen belli yapılar olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında konu çeşitliliği artmış, panoramik İstanbul manzarası ya da bir semti gösteren manzaralar yapılmıştır. Resimlerde Kız Kulesi, Fenerbahçe Feneri, Yıldız Sarayı içindeki köşkler ve çeşitli simge yapılar gerçeğe uygun bir biçimde verilmiştir. Ayrıca neresi olduğu belli olmayan kırlar, akarsular gibi doğa kesitlerine de rastlanmaktadır. Hatta bu resimlerde atmosferik olaylar, gökyüzündeki değişimler ve suya yansımalar gibi batılı üsluplar dikkat çekmektedir (Tekinalp, 2002, s. 443, 445). Duvar resimlerinde İstanbul'u tanıtan en önemli yapılar; Bayezit Kulesi, Sultan Ahmet Camisi, Kız Kulesi, Galata Kulesi, Sarayburnu ve Topkapı Sarayı'dır. Gösterim biçimi olarak ise; genellikle tarihi yarımada, Galata ve Üsküdar olarak üç ada halinde kullanılmıştır (Okçuoğlu, 2000, s. 26-27)⁵¹.

Hayali ve belli bir yerin tasviri olarak ayrılan resimlerin Anadolu örneklerinde, hayali olmayan ve belli bir yerin tasviri olanlar Mekke-Medine ve İstanbul görünümleridir. Bunlar gözleme dayalı olarak yapılmış tasvirler değildir. Hayali olanlar ise genellikle neresi olduğu belli olmayan doğa kesitleridir (Tekinalp, 2002, s. 444-445).

Belli bir yerin tasvirlerini benzer şekilde Arık (1976a, s. 87) şöyle ifade etmektedir:

...Belli bir yer tasvir edildiği zaman, onun doğrudan doğruya gözlemine dayanan görüntüler değil, sanatçının aklında kalan, ya da bir takım örneklerden esinlenerek hayalinde oluşturduğu biçimler ortaya konmaktadır. Burada da bir İstanbul manzarası verildiğini kabul edeceksek, bunun, İstanbul'u belki de görmemiş; bazı kartpostal ve kitap resimlerini örnek tutarak, bir sanatçının, biraz da anlatılanlara göre gözünün önüne getirdiği, hayali ve uydurma bir İstanbul resmi olduğunu düşüneceğiz.

⁵¹ Okçuoğlu (2000) çalışmasında; duvar resimlerinde kullanılan İstanbul (başkent) imgesine simgesel anlamda farklı bir bakış açısı getirmiştir. Özellikle Anadolu'da kullanımı moda olmanın yanında çeşitli anlamlar da içermektedir. Bunun yanında duvar resimlerinde cennet imgesi ve figür yokluğu ile ilgili detaylı olarak bkz. Okçuoğlu, 2000. Ayrıca batılı ressamları yaptığı hayali istanbul manzaraları ile ilgili bilgi için bkz. Gürçağlar, 2005, s. 227-251.

Ecesoy (2011) ise, çalışmasında Anadolu’da yayılan İstanbul tasvirlerini tek öge ve panoramik olarak ikiye ayırmıştır. Tek öge olarak genellikle İstanbul’dan önemli bir cami, türbe, saray gibi yapılardan biri kullanılmıştır. Panoramik görüntülerde çoğunlukla Galata ve Üsküdar’dan oluşan üç kara parçası görünmektedir. Üslup olarak ise genellikle geleneksel minyatür anlayışından kopmamış bir batılı üslup ile karşılaşmaktadır.

Ayrıca daha önce Anadolu’da cami, türbe, saray gibi İstanbul’a ait imgelerin kullanılmasının saray yaşantısına karşı bir özlem duygusu olduğuna değinilmiştir. Öyle ki 19. yüzyılın sonlarına doğru fotoğraf teknolojisi ve buna bağlı olarak kartpostalların⁵² yaygınlaşmaya başlamasıyla bu özlem duygusunun Anadolu’daki duvar resmi geleneğine daha fazla yansıdığı görülmektedir (Tekinalp, 2002, s. 445-446). Bunun yanında Avrupalı seyyahların Osmanlı topraklarındaki yaşantıyı anlatan gravürlerden faydalanılmış olması da önemli bir detaydır (Tekinalp, 2002, s. 448)⁵³.

Tek yapı veya tek gemi

Bu gruba giren tasvirlerde genellikle merkez tek bir yapıdan ibarettir. Bir cami, kale, konak veya türbe gibi yapılar kompozisyon içerisinde bir unsur olarak değil, resim yüzeyine tek başına yerleştirilmiştir. Yani tek yapı veya gemi tasvirinin arka planında derinlik oluşturacak gökyüzü, dağ sıraları veya ufuk çizgisinin bulunmadığı resimlerdir. Bazen bu tek yapı tasvirlerinin yanına motif olarak birbirinden bağımsız olarak çeşitli sembol ve ağaçlar yerleştirilmiştir⁵⁴.

Anadolu'nun çeşitli yerlerinde genellikle cami süslemelerinde sadece ağaç ve tek cami tasvirinden oluşan resimlerle çokça karşılaşmaktadır. Bu resimler bir yeri veya bir yapıyı belgeleme amacı taşımazlar, artık üsluplaşmış ve motif haline gelmişlerdir (Renda, 1977a, s. 163).

⁵² Duvar resimleri ve fotoğraf ile ilgili bkz. Tekinalp, 2007, s. 113-131; Tekinalp, 2010, s. 291-299 ve Tekinalp, 2013, s. 191-208.

⁵³ Ayrıca İstanbul’a ait yabancı sanatçıların yapmış olduğu gravürler ile ilgili bkz. Gürçağlar, 2005.

⁵⁴ Arka planda derinlik oluşturacak öge veya biçimden kasıt gökyüzü, dağ sıraları, ufuk çizgisi veya perspektif kaçış çizgileri boyunca arkaya doğru küçülen öğelerdir Arık (1976a, s. 119).

Yozgat Çapanoğlu Camisi, Sandıklı Ulu Camisi, Denizli-Acıpayam Yazır Köyü Camisi, Tavşanlı Kurşunlu Camisi⁵⁵, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi, Amasya Gümüşlü Camisi ve Beyşehir Çavuş Köyü Camisi Anadolu'daki dini yapılarda bulunan örneklerden bazılarıdır. Tek yapı tasvirleri Milas Bahattin Ağa Konağı, Karaman Hacı Sami Tartan Evi, Tokat Yağcıoğlu Konağı ve Safranbolu Mustafa Kavsa Evi gibi bazı sivil yapılarda da yer almıştır. Tek yapı tasviri eğer cami ise genellikle Süleymaniye, Selimiye ve Sultanahmet gibi ünlü camilerin modelleridir (Arık, 1976a, s. 126; Renda, 1977a, s. 152-153). Anadolu'daki örneklerde o bölgedeki bir yapı veya hayali bir yapının yer aldığı görülmektedir.

Arık (1976a, s. 129) gemi tasvirli resimleri "esas konunun tek gemi resmi olduğu tasvirler" başlığı altında anlatmıştır. Ancak kompozisyonun merkezi konumundaki bazı gemi tasvirleri arka planında bir deniz manzarası ile birlikte yapılmışlardır. Örneğin; Yozgat Çapanoğlu Camisi resimlerinden birinde gemili sahil manzarası, Soma Hızır Bey camisinde gemili bir manzara, Muğla Kurşunlu ve Şeyh camilerinde ise yelkenli ve gemili kıyı tasvirleri bulunmaktadır. Yani bir manzara tasviri içerisinde unsur olarak kullanılmışlardır. Diğer taraftan tek yapı tasvirlerinde olduğu gibi diğer manzara unsurlarına yer vermeden tek başına gemilerin tasvir edildiği az sayıda örnek de bulunmaktadır.

Sembolik

Sembolik olduğu düşünülen makas, terazi, dil, çeşitli tılsım resimleri, belirsiz sembolize biçimler, bıçak saplanmış karpuzlar gibi çeşitli unsurlar özellikle Anadolu'daki resim örneklerinde kullanılmıştır. Bunlar ya tek başına, ya kompozisyon içerisinde ya da kompozisyondan bağımsız bir unsur olarak işlenmişlerdir (Arık, 1976a, s. 133). Datça Reşadiye'de bulunan bir konak, Merzifon Paşa Camisi şadırvanı ve Tokat'ta yer alan çeşitli türbelerde sembolik karakterde resimler ile karşılaşılmaktadır.

⁵⁵ Kütahya-Tavşanlı Kurşunlu Camisi ile ilgili detaylı bilgi için bkz. (Çöl, 2002, s. 49-66).

İnsan ve Hayvan Figürü

Çok az örneğine rastlanılan insan figürlerinin yer aldığı resimler, figürün kullanılmadığı duvar resimlerinde istisnai örnekleri oluşturmaktadır. Kayseri, Yozgat ve Safranbolu yörelerindeki bazı azınlık evlerinde insan ve hayvan figürlerine rastlanmaktadır. Özellikle Tevrat'tan sahnelerin bulunduğu Yozgat Nizamoğlu Konağı resimleri en ilginç örneklerdir. (Arık, 1976a, s. 133; Arık, 1976b, s. 26-28). Resimlerde, belli belirsiz gölge olarak at arabası kullanan, tekne veya kayık içerisinde insanlar tasvir edilmiştir (Bkz. Resim 2.5.).

Mimaride duvar resmi örneklerinin ilk kez görüldüğü İstanbul Kavafyan Konağı'nın 19. yüzyılın başlarında II. Mahmut (1808-1839) döneminde eklenen kısımlarındaki duvar resimlerinde de figür kullanımına rastlanır (Renda, 1977a, s. 118).

Ancak Anadolu'da Ürgüp-Mustafapaşa'daki Mustafa Savaş, Ali Sümer ve Topakoğlu Evleri'nde; İstanbul, Edirne ve Avrupa şehirlerinin tasvir edildiği resimlerin içerisinde bazı günlük yaşam sahnelerinden insan figürlerine de rastlanmaktadır⁵⁶. Bu durumu Özbek (2014, s. 215-230), zengin Kapadokyalıların İstanbul ve Şam gibi şehirlerde ticari ilişkiler kurmalarıyla ve kültür-sanat faaliyetlerini memleketlerine taşımak istemeleriyle açıklamaktadır. Ayrıca Mustafapaşa kasabasında her inançtan insanın bir araya geldiği kahvehanelerde; İstanbul, Atina ve İzmir'den geldiği söylenen dergi ve gazetelerin fotoğraf ve haberlerinin etkisini de eklemektedir (Resim 2.8.). Tekinalp (2013, s. 191-208) de Gaziantep'teki figürlü örneklerden, özellikle Atay Evi'ndeki silüet halinde kullanılan insan figürlerden bahsetmektedir. İnsan figürlerinin silüet, hayvan figürlerinin ise belirgin yapılmasını geleneğin devamı niteliğinde olduğunu dile getirmektedir.



Resim 2.8. Ürgüp-Mustafapaşa Mustafa Savaş Evi'nden insan figürlü Galata Kulesi tasviri (Özbek, 2014, s. 219)

Bunun yanında inek, zürefa, aslan, kaplan, ördek ve deve kuşu gibi çeşitli hayvan figürlerinin de kullanıldığı bilinmektedir (Tekinalp, 2002, s. 446).

Yazılı resimler

⁵⁶ Kayseri Mustafapaşa Evleri'nde duvar resimleri ile ilgili bkz. Özbek, 2005.

Anadolu'daki resimlerde rastlanan yazılı resim örneklerinden biri Datça Reşadiye'deki bir konakta bulunmaktadır. Resimlerin arasında eshab-ı kehf⁵⁷ isimleri yazılıdır (Renda, 1974, s. 26; Renda, 1977a, s. 140). Anadolu'nun başka yerlerindeki örneklerde de eshab-ı kehf isimlerine rastlanmaktadır. Amasya II. Bayezit Külliyesi, Merzifon Paşa Camisi ve Tokat'taki bazı türbelerde yer alan resimler, Anadolu'daki örneklerden bazılarıdır. Yazılar genellikle ya resimlerde kullanılan unsurları açıklamak üzere ya da bir dua olarak yazılmıştır.

Resimlerin Yapı İçinde Konumlandırılması

Duvar resimlerinin konuları ile yapıldıkları yerler arasında genel anlamda pek ilişkinin olmadığı gözlenmektedir. Bir evin içerisine kale, cami, doğa manzarası tasvirleri yapılabildiği gibi sembolik motifler veya natüremortlar da yapılmıştır. Başka bir deyişle bir cami içerisine gemi, kır, kale gibi dünyevi konular bile tasvir edilmiştir. Fakat şimdiye kadar sivil yapılarda Mekke ve Medine tasvirlerine rastlanmamıştır (Arık, 1976a, s. 134-135; Okçuoğlu, 2000, s. 56).

Aynı şekilde duvar resimlerinin yapı içerisindeki konumlandırılmaları bir kurala bağlı değildir (Arık, 1976a, s. 135). Yapıların iç ve dış cephelerine, kubbe içlerine, evlerin tavan ve duvarlarına, camilerin mihrap içine ve tüm cephelerine kadar her yeri zemin olarak kullanılmıştır. Genellikle göz seviyesinden uzakta yer alırlar. Kubbeli örneklerde kubbe içi tamamen kaplanmaz. Aralarda belli boşluklar bırakılır ya da kubbenin etek kısmında bir şerit halinde bulunur (Renda, 1977a, s. 116; Okçuoğlu, 2000, s. 57). Yalnızca Mekke-Medine tasvirleri mihrap içinde, nişlerde ya da mihrap duvarında yer almıştır. İstisna örneklerin biri de, büyük orman manzaralarının zemin seviyesinden yukarıya doğru yayılması ile Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camisi'ndeki resimlerdir (Okçuoğlu, 2000, s. 57).

Ancak Anadolu'daki camilerde iç süsleme programı bazen duvarlarda boş yer bırakılmaksızın yapılmıştır. İç yüzeyleri resimlerle donatılan Denizli-Acıpayam Yazır Köyü Camisi için Arık (1974b, s. 12) yoğun süslemeyi "boşluk korkusu" olarak

⁵⁷ Eshab-ı kehf: Ashab-ı Kehf olarak geçmektedir. Bir mağarada yıllarca uyuduktan sonra tekrar uyandıkları Kur'an-ı Kerim'de haber verilen arkadaş grubudur. İslamiyet dışında diğer bazı din ve inanışlarda da yer almaktadır. (Ersöz, 1991, s. 465-467).

nitelendirmektedir. Buna benzer örneklerden biri de yine Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camisi'dir. Yapının harim kısmına boş yer bırakılmaksızın barok tarzda süslemeler yapılmıştır. Süslemeler arasında batılı teknikler ile geniş alanlara yapılmış orman manzaraları ve ağaç tasvirleri yerleştirilmiştir ⁵⁸.

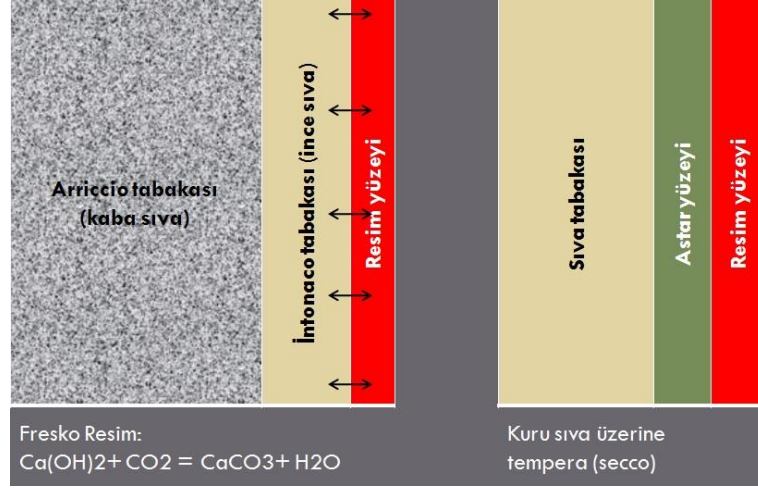
2.5. Malzeme ve Teknikler

Araştırmaya konu olan resim örnekleri bir duvar resmi türüdür. Duvar resimlerinde yüzyıllardır bir kaç teknik kullanılmakta ve bunlara bağlı olarak malzeme çeşitliliği değişmektedir.

İnsanoğlunun resim deneyiminde uyguladığı ilk tür olan duvar resimlerinin ilk örneklerini (M.Ö. 30000) mağara ve kayalara yapılan resimler oluşturmaktadır (Turani, 2004; Akyol, 2009, s. 5-8; Sözen ve Tanyeli, 2011; Yetiş, 2015, Ekim). Duvar resimleri teknik olarak genellikle yaş sıva ve kuru sıva üzerine olarak iki türlü yapılmıştır. Bunların haricinde genellikle gemilerde ve su yapılarında tercih edilen enkaustik⁵⁹ denilen bir teknik de kullanılmıştır (Pliny, 1961, s. 371; Onurkan, 1994, s. 143-145). Fresk olarak adlandırılan yaş sıva tekniğinde, pigmentler herhangi bir bağlayıcı kullanılmaksızın kireç sıva henüz yaşken uygulanırlar (Şekil 2.1.). Sıva kurdukça boyalar yüzeye nüfuz eder ve kireç ile birlikte kururlar. Kuru sıva tekniğinde ise pigmentler yapışkan özellikte bir bağlayıcı ile karıştırılarak yüzeye uygulanır (Turani, 2004 , s.37; Sözen ve Tanyeli, 2011 , s. 92; Yılmaz, 2012, s. 96).

⁵⁸ Kılıczade Mehmet Ağa Camisi duvar resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Kuyulu, 1994; Kuyulu, 1997; Kuyulu, 1998; Yetiş, 2012.

⁵⁹ Enkaustik tekniğinde mum eritilerek boya içerisinde bağlayıcı olarak kullanılır. Bu teknikte yapılan resimler dış etkenlere karşı daha dayanıklıdır (Pliny, 1961, s. 371; Onurkan, 1994, s. 143-145)



Şekil 2.1. Fresk ve kuru sıva tekniği ile yapılan duvar resimlerinin tabakaları (Mora ve diğerleri, 1984)

Secco olarak da adlandırılan kuru sıva tekniği günümüze kadar iki şekilde uygulanmıştır. Bunlardan biri *tempera*, diğeri ise *yağlı boya* tekniğidir (Şekil 2.1.). *Tempera* tekniğinde pigmentler (boyar maddeler) yapışkan özellikte bir bağlayıcı ile uygulama öncesinde sulu veya merhem kıvamında karıştırılır. Kuruduktan sonra ise yüzeye tutunurlar. Duvar resimlerinde genel olarak yumurta, kazein, hayvansal yapışkan veya bitki salgıları kullanılmıştır. *Yağlı boya* tekniği duvar resimlerinde tercih edilmekle birlikte esasında panel veya kanvas üzerinde kullanılmıştır. Bu teknikte bezir yağı veya haşhaş yağı bağlayıcı olarak tercih edilmiştir (Mora, Mora ve Philippot, 1984, s. 13). Ayrıca Avrupa’da panel veya kanvas üzeri *yağlı boya* tekniğinin gelişiminden önce, paneller üzerine *tempera* tekniği ile resim yapıldığı söylenmektedir (Turani, 2010, s. 144; Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 299)

Boyalar

Bu anlamda her iki uygulama tekniği için kullanılan malzemelerden söz edilmelidir. Öncelikle her iki teknikte pigment ve bazı boyar maddelerin ortak kullanımı söz konusudur.

Pigmentler, boyalara renk veren, suda veya herhangi bir çözültide erimeyen maddelerdir. Boyar maddeler, pigmentlerden farklı olarak suda veya diğ çözültide çözünebilirler ve genelde duvar resimleri için uygun değildir. Ancak bazı boyar maddeler duvar resimlerinde de tercih edilmiştir. Pigmentler ancak bir

bağlayıcı yardımı ile boya olarak kullanılabilir (Mora, Mora ve Philippot, 1984, s. 56; İnternet: What is Dye, 2017; Yetiş, 2015). Bununla birlikte yaş sıva tekniğinde pigment veya boyar maddeler tek başlarına sulandırılarak kullanılırken⁶⁰, kuru sıva tekniğinde sıva üzerine sabitleme işlemi için bağlayıcı adı verilen yapışkan veya yarı yapışkan maddeler ile karıştırılırlar.

Bağlayıcılar, pigmentlerin yüzeylere tutunmasını sağlamak, onları zamanın bozulmalarından ve ortam koşullarından korumak için kullanılır (Zadrozna, Polec, Gluch, Ackacha, Mojski, Witowska ve Jarosz, 2003, s. 8).

Boyarlar ve bağlayıcılar ile ilgili en eski kaynaklar Pliny ve Vitruvius gibi antik dönem kaynaklarıdır. Bunlar, boya ve yapay bileşikler olarak ikiye ayırmışlardır. Doğal renkler genellikle toprak kaynaklı olurken, yapay olanları çeşitli maddelerin veya renklerin karışımları ile elde edilen tozlardır. Ayrıca antik dönemlerde ressamın renk çeşitliliği ile ilgili güçlükler yaşamaktadır. Ressamların ve onlara işverenlerin sahip oldukları renklerin birbirlerinden farklı olabilmektedir. Bu sebeple antik dönemde ressamın sahip olduğu renkler mat, işverenin sahip oldukları ise parlak renkler olarak sınıflandırılmıştır (Pliny, 1961, s. 283; Vitruvius, 1914/2013, s. 214).

Tarih öncesinden beri kullanılan bazı pigmentler

Beyaz: Kil, alçı, kireç ve kurşun gibi kaynaklar kullanılmıştır. 19. ve 20. yüzyıllarda ise çinko, baryum ve titan beyazlarının kullanımları mevcuttur. Sarı: Toprak kaynaklı pigmentler ile birlikte zırnık, kurşun oksit, kurşun-kalay, kobalt, kadmiyum, krom ve çinko sarıları tercih edilmiştir. Kırmızı: Toprak kaynaklı kırmızılar daha yaygındır. Ayrıca zincifre, kurşun kırmızısı ve çeşitli boyar maddeler de mevcuttur. Boyar madde olarak; kök boya, kermes ve koşinil böceğinden üretilen kırmızılar tercih edilmiştir⁶¹. 18. ve 19. yüzyıllarda ise antimon vermilyonu, krom, kadmiyum ve anilin gibi kırmızılar dahil olmuştur. Yeşil: Toprak kaynaklı yeşiller, krikozol, malakit, zengar ve çeşitli yeşil boyar maddeler vardır. 18. ve 19. yüzyıllarda kobalt,

⁶⁰ Fresk tekniğinde pigmentler son kat kireç sıva tabakası (intonaco) daha yaş iken yüzeye nüfuz ettirilir. Burada pigmentler kireçteki kalsiyum hidroksitin kalsiyum karbonata dönüşmesi sürecinde emilerek kururlar (Mora ve diğerleri, 1984, s. 69).

⁶¹ Kök boya, kermes ve koşinil ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Karadağ, 2007, s. 66-67, 70-75.

viridian, krom yeşilleri ile anilin kullanılmaya başlanmıştır. Siyah: Toprak kökenli kaynaklar, odun kömürü, yanmış kemik ve fildişi, is siyahı tercih edilmiştir. Kahve: Toprak kökenli kaynaklar yaygındır. Ayrıca demir ve mangan oksit karışımları, asfalt-bitümen, lamba isi ve 17. yüzyılda Van Dyke kahve listeye dahil edilmiştir. Mavi ve Mor: Bu renkler genellikle boyar madde olarak bitkisel veya hayvansal kökenlidir. Diğer renkler toprak kaynaklı olarak tarih öncesinden bu yana kullanılırken mavi ve morun kullanımı antik dönemle birlikte başlamıştır. Mavi için; İndigo ve çivit otu gibi bitkisel kökenli boyar maddeler⁶² ile azurit, glokofan, Mısır mavisi, bakır taşı, lapis lazuli pigmentleri kullanılmıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda Prusya, kobalt, yapay ultramarin (lapislazuli), sentetik indigo ve anilin mavileri mevcuttur. Mor için; antik dönemde Murex Brandaris denilen bir deniz salyangozundan⁶³ üretilen rengin kullanımına rastlanmaktadır. 19. yüzyıldan bu yana kobalt, mangan ve anilin morları tercih edilir (Mora ve diğerleri, 1984, s. 64-66; Zadrozna ve diğerleri, 2003, s. 996-1004).

Bağlayıcılar

Bağlayıcılar genel olarak nişasta, protein, yağ ve vaks ile reçineler olarak dört ana grupta değerlendirilebilir⁶⁴.

Bağlayıcıların taş çağındaki ilk kullanımlarında hayvansal yağ, süt, yumurta, üre ve kan serumuna rastlanmaktadır. Bunun dışında antik dönemlerde reçine, idrar, bal, nişasta ve mumun kullanımından bahsedilmektedir (Zadrozna ve diğerleri, 2003, s. 996; Akyol, 2009, s. 8; Tekkök, 2013, s. 632).

Bazı bağlayıcı çeşitleri

Nişasta: Arap zıncı, kitle, kiraz, keçiyoynuzu, erik ağacı, şeftali ve karaya zıncıları ile bal, şeker kamışı solüsyonu, gliserin ve dekstrin tutkalı kullanımlarına rastlanmaktadır (Zadrozna ve diğerleri, 2003, s. 997). Ayrıca ana elementin karbonhidrat türü bir maya olduğu örnekler de bulunmaktadır (Tekkök, 2013, s. 635).

⁶² İndigo ve çivit otu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Karadağ, 2007.

⁶³ Deniz salyangozu ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Karadağ, 2007, s. 45-47.

⁶⁴ Bağlayıcı çeşitleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Zadrozna ve diğerleri, 2003.

Protein: Sıklıkla kalojen, jelatin, kazein, yumurta akı ve sarısı kullanılmıştır. Reçine: Hayvansal kaynaklı gomalak ve bitkisel kaynaklı çam, sakız gibi ağaçların reçinelerine rastlanmaktadır. Yağ: Bezir, ceviz, ayçiçek ve zeytinyağı gibi yağlar mevcuttur. Vaks: Sıklıkla hayvansal kaynaklı olan bal mumunun kullanımı görülmektedir (Zadrozna ve diğerleri, 2003, s. 997; Tekkök, 2013, s. 635; Güleç, 2011, s. 113-122).

Kalem İşleri

Genellikle kuru sıva üzerine yapılan Osmanlı duvar resimleri içerisinde manzara, yapı tasviri ve/veya sembolik özellikte resim türleri yanında; “kalem işi” denilen diğer bir tür de yer almaktadır. Hatta bunlar duvar üzerinde yüzyıllarca bir arada kullanılmışlardır. Bu sebeple manzara resimlerini kalem işi tekniğinin içerisinde açıklamak gereklidir.

Kalem işi, yapıların elin uzanamayacağı tavan ve/veya duvar gibi yüksek yüzeylere boya, altın varak ve ince kıllı fırça ile genellikle sıva üzerine uygulandığı bir duvar resim türüdür (Arseven, 1983, s. 916; İrteş, 1985, s. 427; Ödekan, 1997, s. 933; Demiriz, 1999, s. 297). Sıva üzerine yapılmakla birlikte ahşap, taş, bez, deri gibi yüzeylere de yapılmıştır (İrteş, 1985, s. 427).

Kalem işi tekniği bir duvar resmi türü olduğuna göre kuru sıva, taş, ahşap ve bez gibi herhangi bir yüzeye *tempera* tekniği ile; hatta yaş sıva üzerine fresk olarak uygulamak mümkündür. Ancak Ödekan (1997, s. 933), kalem işi terimini 14.-17. yüzyıllarda genellikle kuru sıva üzerine yapılan Osmanlı süslemelerini tanımlamada kullanmıştır. Kalem işi süsleme anlayışının; diğer duvar resmi türlerinden farklı olduğunu, yazı (hat) ve tezhipte kullanılan motifler ile birlikte tercih edildiğini eklemektedir.

Resmin uygulama sürecine geçilmeden önce duvar üzerinde uygun bir yüzey hazırlanmalıdır. Bunun için öncelikle düzgün bir *sıva yüzeyi* gerekir. Eskiden bunun

için alçı ve kireç tercih edilirdi. Hatta çok eskiden Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarında ve tarih öncesinde kil sıva bile kullanılmıştır⁶⁵.

Sıva yüzeyi üzerine *astar* denilen bir boya katmanı uygulanır. Bu katman, resim yüzeyindeki boya ların sıva yüzeyi tarafından hızlıca emilmesini engeller (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 37). *Badana* da denilen bu ilk katman, resim yüzeyinde kullanılan boyalar ile sıva yüzey arasında bir geçiş katmanıdır ve içeriği boyalarda kullanılanlara benzerdir.

Genel olarak duvar resimlerinde uygulanacak desenlerin duvar veya diğer yüzeylere aktarılmasında Mora ve diğerleri (1984, s. 13-16) birkaç teknikten bahsetmiştir. Bunlar yüzey üzerinde desen veya resmin belirtilmesi ile ilgili olarak *sinopia*⁶⁶, *badana üzerine taslak çizimi* ve *kazıma* teknikleridir. Duvar yüzeyine resmin aktarılması için kömür tozu ile *silkeleme* ve *şablon* tekniklerinden söz etmiştir.

Aktarma yöntemlerine ek olarak; kurşun kalem veya kömür füzeni yardımı ile resim veya desenin serbest elle yüzeye çizilmesi tercih edilebilir. Oldukça zordur ve her desen için tercih edilen bir yöntem değildir. Eğer kompozisyon tekrarlardan oluşan bir süsleme değil de, manzara tasviri gibi bir çalışma ise bu yöntem kullanılabilir.

Yaygın olarak kullanılan yöntem *silkeleme* denilen bir yöntemdir. Daha önceden ölçülerine uygun olarak kağıtlar üzerine hazırlanan desenin dış hat çizgileri bir iğne yardımı ile belli aralıklar ile delinir (İrteş, 1985, s. 426). Kömür tozu seyrek dokulu bir bez içerisine doldurulur ve delikli kağıdın üzerine silkelenerek tozun deliklerden duvara geçmesi sağlanır. Burada kullanılan genellikle yanmış odun kömürüdür. Ayrıca yukarıda sözü edilen *şablon* tekniği de tercih edilmektedir. Bu teknikte desen hazırlanır, kalınca bir kağıt veya esnek olmayan başka bir hafif malzemeye aktarılır, desen bıçak ile kesilip uygulamaya hazır hale getirilir. Sonra kalınca bir fırça veya

⁶⁵ Sıva kullanımı ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Mora ve dig., 1984, s. 35-55.

⁶⁶ Sinopia: Duvar resimlerinde duvar yüzeyinde taslak çizim oluşturulması için kullanılan bir italyan tekniğidir. Bu teknik yaş sıva (fresk) üzerine yapılan resimlerde kullanılır. Duvar örgüsü üzerinde kaba sıva yüzeyine genellikle kırmızı toprak boya ile resmin taslağı çizilir. Kırmızı toprak boyaya sinopia denildiğinden teknik de aynı isimle anılmaktadır. Ancak farklı renkler de kullanılabilir. Kaba sıvadaki taslak üzerine günlük yapılacak iş kadar ince kireç sıva uygulanarak resim tamamlanır (Mora ve diğerleri, 1984, s. 13-16)

bir sünger yardımı ile kesilen kısımlardan duvar yüzeyine aktarılır. Ardından gerekirse fırça ile rötuş⁶⁷ yapılır veya uzun kıllı fırçalar ile kontörleri çekilir.

Kalem işinde kullanılan motiflerin uygulama tekniklerinde motifin çevresini *kontör*⁶⁸ denilen bir çizgi ile belirtmek esastır. Ancak kalem işleri ile birlikte kullanılan ve 18. yüzyılda İstanbul'da ve Anadolu'da yaygınlaşan duvar resimleri konu bakımından kalem işlerinden ayrılmaktadır. Kontör kullanımının yanında barok üsluplar ve manzara resimleri ile birlikte ışık-gölge kullanımı da yaygınlaşmıştır.

Kalem işlerinde genel olarak uzun kıllı bir fırça kullanılır (İrteş, 1985, s. 425-426). Özellikle bu fırçalar yardımı ile kullanılan motiflerin etrafından siyah veya koyu renkli bir boya yardımı ile *kontörler* çekilir. *Kontörler* çekilirken veya fırça ile diğer işlemler yapılıyorken genellikle *ıstaka* denilen uzun destek çubukları kullanılır. Bunlar genellikle çok esnek olmayan hafif bir ahşaptan yapılmış ince ve uzun çubuklardır. Yumuşak bir desteğin bulunduğu bir ucu duvar yüzeyine yaslanıp destek alınarak kullanılır. Elin titremesini engeller ve daha düzgün kontör çekilmesini sağlar.

Ayrıca kompozisyonların bulunduğu alanların dış hat çizgileri olan ve *cetvel*⁶⁹ olarak adlandırılan yatay veya dikey düz çizgilerin çekilmesinde özellikli bir araç olan *cetvel*⁷⁰ ve kılları eğimli olarak kesilmiş bir fırça kullanılır. Bu işlem *cetvel çekmek*⁷¹ olarak adlandırılır. Cetvellerin düz kontör çekmek için kullanılan yüzeyinde duvar ile cetvel yüzeyi arasında bir boşluk olması gerekmektedir. Eğer fırçanın geçtiği kenarda boşluk olmaz ve duvar yüzeyine temas ediyor ise; boya duvarda leke bırakır ve kusursuz bir çizgi olmaz.

Bununla birlikte daha önce de belirtildiği gibi; manzara, yapı, çeşitli obje ve sembolik unsurların tasvirlerinin kullanımı ile konu bakımından kalem işlerinden

⁶⁷ Fotoğraf, resim ya da heykel gibi sanat yapıtlarının bütünüyle bitirilmeden önce, üzerlerindeki küçük ayrıntı yanlışlarının ya da bozukluklarının giderilip düzeltilmesi işlemi (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 262).

⁶⁸ Sözlükte "kontur" olarak geçmektedir. Etraf çizgisini tanımlar. Bir resimdeki unsurların veya süslemedeki motiflerin etrafındaki çizgilerdir.

⁶⁹ Eski yazma kitaplarda sayfaların kenarlarına çizilen çerçevedir (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 67)

⁷⁰ Buradaki cetvel, yukarıdakinden farklı olarak doğru çizgiler çekmek için yaygın olarak kullanılan araçtır (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 67).

⁷¹ Eski yazma kitap sayfalarının kenarlarına çerçeve çizme işlemi (Sözen ve Tanyeli, 2011, s. 67).

ayrılan ve araştırmaya konu olan duvar resimleri; kalem işlerine benzer malzeme ve teknikler kullanılarak yapılmışlardır. Renda (1977a, s. 11, 78), İstanbul ve Anadolu'ya yayılan ve geneli manzara kompozisyonlarından oluşan bu resimlerin sıva ve ahşap üzerine yapıldıklarından bahsetmektedir. Hatta ahşap zeminlerin ince bir tabaka alçı veya tutkallı üstübeç ile kaplandığını ve yine tutkallı boyalar ile üzerine resimlerin yapıldığını da söylemektedir. Renda (1985, s. 1530-1534), 19. yüzyılın ikinci yarısında batılılaşma etkileriyle yaşanan değişimler ile uygulamada kullanılan malzemenin değiştiğini söylemektedir. Geleneksel kalem işi tekniğinde kullanılan malzemeler yerini *yağlı boya* tekniğine bırakmıştır. Resimler bir yandan ahşap veya duvar yüzeylere uygulanırken, diğer yandan bez veya deri üzerine *yağlı boya* tekniği ile yapılmıştır. Yağlı boya tekniği ile yapılan resimler ise sonradan duvarlara monte edilmiştir. Ancak Anadolu'daki örnekler arasında bu teknik çok yaygın değildir⁷².

Tekinalp (2002, s. 447-448), saray ve çevresinde çalışan ressamın belirli bir şablon veya model kullandıkları ihtimali üzerinde durmaktadır. Bunun sebebinin ise farklı yapılarda aynı kompozisyonların tasvir edilmesidir. Ancak fırça darbelerinin yoğun olarak kullanıldığı doğa kesitlerinin şablon ile yapılmasının olanaklı olmadığını da eklemektedir.

Renda (1982, s. 79) kalem işlerini, genellikle yapılardaki çini süsleme programını tamamlayıcı nitelikte duvarların üst taraflarına, kubbe ve tavanlara yapılan boyalı nakışlar olarak tanımlamıştır. Ödekan (1997, s. 934) ise benzer şekilde mimaride kubbe geçiş öğeleri, duvar yüzeylerinin üst bölümleri, kemer, pencere alınlıkları gibi alanlara uygulandığından bahsetmektedir. Araştırmaya konu olan geç dönem duvar resimleri buldukları yapılarda kalem işleri gibi konumlandırılmıştır.

Duvar resminin bir türü olarak Osmanlı süsleme sanatında gelişen “kalem işi” tekniği de kuru sıva üzerine çeşitli pigment (boyar madde) ve bağlayıcılar kullanılarak yapılmıştır. Bu anlamda kuru sıva tekniği bir yaş sıva tekniğine göre dış etkenlere karşı daha dayanıksızdır. Çünkü kuru sıva tekniğinde sıva üzerinde resim yüzeyi olarak bir boya tabakası oluşmakta, yaş sıva tekniğinde ise resim yüzeyindeki

⁷² İzmir Alsancak'taki bir evin tavanında yer alan madalyon şeklindeki manzara resimleri kanvas üzerine olasılıkla yağlı boya ile yapıp tavan monte edilmiştir (Yetiş, 2012, s. 7, 172).

pigmentler (boyar maddeler) ince sıva tabakasına nüfuz etmektedir. Bu sebeple kalem işleri genellikle iç mekânlarda tercih edilmiştir. Resimlerin ömrünü; özellikle uygulandığı mekân (iç veya dış mekân olarak), yüzey malzemesi, pigment veya boyar madde kalitesi ve yüzeye uygun bağlayıcının kullanımı belirlemektedir.

Bazı yapılar örneğinde malzeme kullanımı

Malzeme kullanımı ile ilgili olarak öncelikle fresk tekniğinde yapıldığı söylenen örneklerden söz etmek gerekir. Arık (1976a, s. 49-51), İzmir Şadırvanaltı Camisi'nin şadırvanında bulunan manzara resimlerinden fresk olarak bahsetmektedir. Ancak onarımlar sonucunda resmin özgün yüzeyi bozulduğu için bunu ispatlamak oldukça güçtür.

Fresk olduğu düşünülen diğer örnek ise Eskişehir'deki Sivrihisar Haznedar Mescidi'nde yer alan Kabe tasvirli resimlerdir. Dilaver (1970, s. 255-257) çalışmasında bu resimlerden fresk olarak bahsetmiştir (Dilaver, 1970, s. 255-257). Kültür Bakanlığı'na bağlı Türkiye Kültür Portalı web sitesinde, Anadolu'da fresk olarak yapılmış bilinen ilk örnek olduğunun söylenmesi bunu destekler niteliktedir (İnternet: Tür. Kül. Port., 2017). Ancak kesin bir sonuç için resimlerin yerinde kontrol edilmesi gerekir.

Geri kalan örnekler bilindiği kadarı ile kuru sıva üzerine yapılmışlardır. Örneğin, Kayseri Gesi'de bulunan Necip Özalp evinde yapılan laboratuvar analizlerinde, ince sıva tabakasında kireç haricinde %25 oranında alçıya da rastlanmıştır. Kuru sıva tekniği ile yapılan resimlerin boya tabakasında ise astar olarak kireç ve sulandırılmış kireç ile karıştırılmış toprak pigmentlerine rastlanmıştır. Kireç boya tabakasının asıl mineral kompozisyonu ise yaklaşık %20 oranında alçı ile karışık kalsit olarak belirlenmiştir. Fakat resim tabakasında kullanılan toprak pigmentlerin içerisinde bağlayıcı olarak kireç suyunun tercih edilmesi zamanla renk değerlerinin kaybolmasına ve grileşme/beyazlaşmasına neden olmuştur. Böylece boya karışımlarına bağlı olarak resimler zamanın etkilerine karşı koyamamıştır (İmamoğlu ve İmamoğlu, 2009, s. 98, 100).

İltar (2014, s. 75-76) çalışmasında; Giresun Yağlıdere-Tekkeköyü Hacı Abdullah Halife Camisi sıvalarında kum, kireç, yumurta akı, saman, koyunyünü gibi malzemelerin kullanıldığını ifade etmektedir. Ayrıca yapıda kalem işi tekniği ile yapılan süslemelerin kurşun kalem ile yapıldığını belirtmektedir. Detaylı incelemelerde, duvar üzerine işlenecek motiflerin kontörlerinin kurşun kalem ile çizildiği anlaşılmıştır. Hatta bazı resimlerde kurşun kalem izlerinin takip edilemediğini ve serbest fırça ile çalışılmış olduğunu eklemektedir.

İstanbul'daki Fatih Camisi'nde kalem işlerinde pigment kullanımında kırmızı olarak zincifre (civa sülfür), kırmızı kurşun ve hematit; yeşil olarak yeşil toprak, ftalosiyanın yeşil ve brokantit yeşillerinin karışımı; sarı için strontium sarısı ve beyaz için kurşun beyazı göze çarpmaktadır. Sıva içeriği olarak ise kireç ve alçının bir çeşit karışımı tespit edilmiştir (Akyüz, Akyüz, Güleç, 2015, s. 744-750). Ancak bazı İstanbul camilerinde kireç ve alçı karışımının içerisinde katkı maddesi olarak yumurta akı da bulunmuştur (Akyüz, Akyüz, Güleç, 2016, s. 75-80).

Yine İstanbul'da Süleymaniye Camisi'nde astar ve resim yüzeylerine ait boya ve bağlayıcılar tespit edilmiştir. Astar tabakalarında kil katkılı beyaz kurşun ile bağlayıcı olarak bezir yağı ve kireç kullanılmıştır. Ayrıca kireç, yapının tüm badanalarında temel bağlayıcı konumundadır. Resim yüzeylerindeki boyalarda ise özellikle klasik ve barok dönem tabakalarında kazein-kireç karışımı bağlayıcı olarak yer almıştır. Tarihi süreçteki onarım tabakalarında yer yer bezir yağı, balmumu ve zeytinyağı kullanılmıştır. Burada bezir yağı bağlayıcı olarak kullanılırken, zeytinyağının boyaya esneklik vermek için kullanıldığı düşünülmektedir. Balmumu ise bağlayıcı veya yüzey koruyucusudur. Pigment ve boyar madde olarak ise kırmızı için civa sülfür, sülyen ve hematit; mavi için boyar madde olan çivit; kahverengi olarak Vandyke; sarı için sarı kurşun oksit (mürdesenk); yeşil için sülyen veya hematit ile çivit karışımı kullanılmıştır (Güleç, 2011, s. 122).

Son olarak malzeme kullanımında oldukça farklı bir örnek olan Miralaygil imzalı Harput Havuzbaşı Köşkü duvar resimleri⁷³ bulunmaktadır. Kurşun kalem ile karakalem olarak yapılan resim ilginç bir örnektir.



⁷³ Harput Havuzbaşı Köşkü duvar resimleri ile ilgili detaylı bilgi için bkz. Arslan, 2010, s. 151-177.

3. TOKAT İLİ VE ÇEVRESİNDEKİ OSMANLI DÖNEMİ DUVAR RESMİ ÖRNEKLERİ (KATALOG)

3.1. Tokat, Zile, Şeyh Ethem Çelebi (Bayezit-i Bestami/ Musa Fakih) Türbesi (Katalog 1)

Resim no: Resim 3.1.- 3.7.

İnceleme tarihi: 21 Kasım 2016.

3.1.1. Mimari özellikler

Tokat ili, Zile ilçesi, Sakiler Mahallesi’de bulunmaktadır (TVİKTM, 2009, s.407; 2010, s.427). Bazı kaynaklarda ise Ali Kadı Mahallesi olarak geçmektedir (Cantay, 1980, s.498; Seçgin, 1997, s.149; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.366; Şener, 2011, s.304).

Yapıya ait iki adet kitabeden söz edilmektedir. Miladi 1206 ve 1305 tarihli kitabeler ile ilgili herhangi bir kaynak belirtilmemiştir (Seçgin, 1997, s. 149; TİY, 1973). Günümüzde Zile Müftülüğü'ne bağlı Şeyh Ethem Çelebi Camii olarak kayıtlıdır. Türbe kısmına ise caminin harimindeki küçük bir kapıdan geçilmektedir.



Resim 3.1. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)

18. yüzyılda yapılan büyük bir onarımda türbenin neredeyse yeniden inşa edildiği düşünülmektedir (Seçgin, 1997, s. 150; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 368).

Yapı dikdörtgen bir alana kurulmuştur. Mescit ve türbe bitişik bir plana sahiptir. Aynı zamanda mescit kısmı yapının arkasındaki tuvalet ve abdest alma yerinin bulunduğu bahçeye açılmaktadır. (Seçgin, 1997, s. 149). Mescit kareye yakın planda ve ahşap örtü sistemine sahiptir. Kuzey batı köşesinden minaresi yükselmektedir (Cantay, 1980, s. 498). Mescit ile türbe arasında küçük bir kapı ile geçiş yer almaktadır (Resim 3.1).

Yapının diğer bir adı Musa Fakih Türbesi'dir. Ancak halk arasında Bayezit-i Bestami adıyla tanınmaktadır (Seçgin, 1997, s. 149)

Seçgin (1997, s. 149) ve Gündoğdu ve diğerleri (2006, s. 368) geçtiğimiz yüzyılda yapılan onarımlar ile yapının mimarisinin özgünlüğünü kaybettiğini ve neredeyse yeniden inşa edildiğini söylemektedir.

Kare planlı türbenin kabirlere ayrılmış olan kısmının üzeri kubbe ile örtülmüştür. Türbenin güneyinde sokağa açılan ve günümüzde kullanılmayan bir kapısı daha bulunmaktadır. Sekizgen bir kasağa oturan kubbe; güneyde ve doğuda yapının beden duvarlarına, kuzeyde ve batıda yapının kemerlerine oturmaktadır. Sekizgen kasağın her bir yüzeyinde birer adet küçük kare aydınlık penceresi bulunmaktadır. Türk üçgenleri ile kubbe geçişi sağlanmıştır. Yapının kubbeli kısmını L şeklinde ahşap tavanlı bir hacim sarmaktadır. L koridorun güney duvarında iki adet kare pencere yer almaktadır (Seçgin, 1997, s. 149-150; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 366-367). Türbenin kabirlere ayrılmış kubbeli olan bölümünde ise altı adet kabir yatmaktadır.

Ayrıca Cantay (1980)'ın inceleme yaptığı 1971 tarihinde⁷⁴ yapının Bayezit Bestami torunlarından Şeyh Ethem Çelebi tarafından idare edildiğinden söz etmektedir (Cantay, 1980, s. 498).

⁷⁴ Cantay (1980) çalışmasında, yapıtığı alan incelemesi tarihini 1971 olarak vermiştir.

3.1.2. Duvar resimleri

Mimarideki konumu

Duvar resimleri türbe ve camiden oluşan yapı bütününe türbe kısmında yer almaktadır. Camiden türbeye geçişi sağlayan kapının bulunduğu batı duvarında, kabirlerin yer aldığı kubbeli kısımdaki doğu ve güneydeki kemer alınlıklarında çeşitli ağaç, yapı ve manzara tasvirleri görülmektedir.

Tarihlendirilmesi

18. yüzyılda yapılan büyük bir onarımda iç süslemelerin de yapılmış olduğu düşünülmektedir (Seçgin, 1997, s. 150; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 368). Ancak 1971 yılında yapının incelemesini yapan Cantay (1980, s. 498), duvar resimlerinin önceki yüzyılda, yani 19. yüzyılda yapıldığını söylemektedir.

Kabirlerin üzerindeki kubbede yer alan süslemelerde zaman içerisinde sızan yağmur sularından dolayı bozulmalar olmuştur. Sonrasında yapılan onarımlarda ise kalem işleri tabakası yok olmuştur. Özellikle 1999 ve 2005 yıllarında geçirdiği onarımlar ile genel olarak türbe planı ve mimarisinin orijinalliği büyük ölçüde bozulmuştur (Şener, 2011, s. 304-305).

Sanatçısı

Duvar resimlerinin atfedildiği sanatçının Tokat ve Amasya bölgesinde çeşitli benzer eserler vermiş olan Zileli Emin olduğu düşünülmektedir. Bu eserde Emin'in imzasına rastlanmaz. Ancak araştırmacılar çalışmalarında üslup benzerliğinden yola çıkarak resimleri Emin'in yaptığına kanaat getirmişlerdir. Resimler, Emin'in imzasının bulunduğu Tokat Şeyh Nusrettin Türbesi ve Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'ndaki resimler ile karşılaştırıldığında konu ve üslup bakımından büyük benzerlikler görülmektedir (Cantay, 1980, s. 502).

Konu ve üslup benzerliğini Cantay (1980, s. 502) şöyle ifade etmektedir:

...Musa Fakih Türbesindeki tasvirlerde, cami mimarisinin verilişi, Mekke şehri tasvirinde ve diğer yüzeylerde de yer yer kalan bitkiler, salkım söğütler, selviler

ve tepeler, tepeler arasına yerleştirilmiş evler ile natüralist meyveli ağaç motifleri, natürmortlar gerek şadırvan kubbesi tasvirlerinde ve gerekse Sofular Camii tasvirlerinde, Amasya'daki Gümüşlü Camii'ndeki cami tasvirinde ve II. Bayezit Camii şadırvanındaki tasvirler ile aynı elden çıkmış eserler olarak görülmektedir. Merzifon'daki iki yapının kitabeleri aynı tarihte resimlendiğini göstermekte, Musa Fakih Türbesi tasvirleri ise sanatkarın ilk eseri olmalıdır. Merzifon ve Amasya'daki tasvirlerin daha geniş bir görüşle ele alınmış olması ve çok çeşitli konu ve motifleri içermesi kadar ustanın sanatının daha oturmuş olmasıyla da bu fikir kuvvetlendirilebilir.

Tasvir özellikleri

Güney Duvarı

Kabirlerin yer aldığı kubbeli mekanın güneyindeki kemer alınlığında yarım daire biçimli alanda, etrafında çeşitli ağaç tasvirlerinin olduğu, alışılmış bir Mekke manzarası bulunmaktadır. Revaklı dikdörtgen bir plan içerisinde ortada Kabe ile birlikte ağaç ve çeşitli yapılar yer almaktadır⁷⁵. Revakların içerisinde kırmızı tonlarının kullanıldığı, sağa ve sola üçer adet dalının sarktığı şematik tasvirlerin ağaç olduğu düşünülmektedir⁷⁶. Ayrıca revaklardaki her bir kemerin ortasından kırmızı, sarı, mavi ve siyah renklerde kandiller sarkmaktadır. Kabe tasvirinin düzgün bir daire içerisine alındığı görülmektedir. Gerçekte olduğu gibi Kabe'yi çevreleyen revaklarda 7 adet minare yükselmektedir. Revaklı dikdörtgen planın dışında sağ ve solda cepheden tasvir edilmiş yapı grupları yer almaktadır.

⁷⁵Kabe'deki altın yaldızlı hizam ile altındaki altın yaldız kapı da görünmektedir. Avludaki türbeler ile birlikte Bab-ı Beni Şeybe ve zenzem kapıları da yer almaktadır (Şener, 2011, s. 305).

⁷⁶Şener (2011, s. 305) dalları sarkan bu ağaçların "hurma" ağacı olduğunu söylemektedir.



Resim 3.2. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi güney duvarındaki Kabe tasviri (E. Yetiş, 2016)

Yapıların bulunduğu zeminin düzgün kare taşlar ile döşenmiş olduğu görülmektedir. Kabe ve yapı grupları genel olarak kırmızı tonlarında olmakla birlikte yer yer yeşil, sarı, mavi, kahverengi de kullanılmıştır. Bununla birlikte kontörlerin ve Kabe tasvirinin siyah olduğu görülmektedir. Resimde sivil yapı çatılarının kırmızı, dini yapıların ise gri tonlarda yapılması gerçekteki kiremit çatı ve gri kurşun kaplama sistemleri ile benzeşmektedir. Revaklı planın alt tarafında biraz sağa doğru tek kanadı açık olan çift kanatlı kırma çatılı bir giriş kapısı yer almaktadır. Sağdaki yapı grubunun içerisinde cami olduğu düşünülen tek minareli bir yapı daha bulunmaktadır (Resim 3.2.).

Yarım daire biçimindeki alınlığın alt kısmında yer alan Kabe ve yapı gruplarının etrafında çeşitli ağaç grupları tasvir edilmiştir. Bunlar en fazla üç farklı tür ağaçtan oluşan gruplardır. Ağaçlar birbirine benzer şematik tasvirlerdir. Bazı ağaç gruplarının arasına; çeşitli tek ve çift katlı, zemini Kabe tasvirinde olduğu gibi aynı tür kesme taşla döşeli, cepheden görünümlü ev tasvirleri serpiştirilmiştir. Ayrıca bu ağaç gruplarının bazılarının arasına terazi benzeri, ortalarından bir çatal dalın tuttuğu, bir tarafa yatık çubuğun iki tarafından zincirler ile kefeleler sarkan sembolik bir tasvir yer

almaktadır. Dikkati çeken bir husus, bu terazilerin bir tarafındaki kefe renkli bir unsur ile dolu, diğer tarafı ise boş siyah keselidir. Ancak boş tarafın ağır gelmesi dikkat çekicidir.



Resim 3.3. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi güney duvarındaki Kabe tasvirinden detay (E. Yetiş, 2016)

Kabe tasvirindeki yazılar: Revaklı yapının sol üst köşesindeki kırma çatılı baldaken yapının üzerinde Makam-u Maliki (Maliki'nin makamı) yazmaktadır. Sol alt köşedeki baldaken yapı ile onun sağındaki yapının yazıları oldukça siliktir. Revaklı yapının alt sırasındaki tek kanadı açık kapının üzerinde Babu's-selam (Selam kapısı) yazısı okunmaktadır. Hemen yanındaki minberin üzerindeki yazı okunamamaktadır. Sağ üst köşedeki baldaken yapının üzerinde Makam-u Hanefi (Hanefi'nin makamı) yazmaktadır; sol üstündeki baldaken yapıdaki yazı siliktir. Kabe'nin etrafındaki daire içinde; Kabe üzerinde Ka'bet-u şerif (Mübarek Kabe), Kabe'nin sol alt köşesinde Hacer-u-esved (siyah taş) yazıları okunmaktadır. Sağındaki Elvanu'l-uluf (binlerce renk) yazısı dışında diğerleri silik olduğu için okunamamaktadır. Revaklı yapının sağ duvarının hemen dışında ise Babu'n-nubuvve (Peygamberlik kapısı) yazmaktadır. Revaklı yapının etrafını kemer alınlığı boyunca yarım daireyi dolanan ağaç ve yapı tasviri topluluklarının arasında da yazılar görülmektedir. Yayın solundan sağına doğru sırasıyla; Cebel-u Hira (Hira dağı), Cebel-u Nur (Nur dağı), Cebel-u Ebi

Kubeys (Ebu Kubeys Dağı), Cebel-u Arafat (Arafat dağı), Muzdelife (Müzdelife), Minhu (ondandır) yazmaktadır. Sol köşedeki okunamamaktadır⁷⁷ (Resim 3.3.).

Resimde, revaklı yapının etrafındaki evlerin geriye doğru gittikçe küçülmesi dışında perspektif kaygısı hissedilmemektedir. Genel olarak yarı kuş bakışı gösterilmekle birlikte Kabe, bina tasvirleri ve ağaçlar cepheden görünüşle tasvir edilmiştir. Buna bağlı olarak bir derinlik hissi yoktur.

Doğu Duvarı

Alınlığın üstünde ortada “cennet” imgesi olarak nitelendirilen, içerisinde bir hayat ağacının dolandığı üst üste yerleştirilmiş şeritler yer almaktadır (Şener, 2011, s. 306). Bunun sağında üzerinde yazılar olan üç şerit halinde, çevresinde ise güney cephedekine benzer şematik ağaç grupları yapılmıştır (Resim 3.4.).



Resim 3.4. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi doğu duvarındaki duvar resmi (E. Yetiş, 2016)

⁷⁷ Şeyh Ethem Türbesi'ndeki Arapça ve Osmanlıca yazıları Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nden Arş. Gör. Mehmet Köklüdağ okumuş ve çevirmiştir.

Cantay (1980, s. 499-500) son tamirde doğu cephesinin geriye kalan resimlerinin sıvandığını düşünmektedir. Hatta buraya Medine şehrinin bir tasvirinin yapılmış olabileceğini de eklemektedir. Çünkü genellikle Mekke ve Medine tasvirleri⁷⁸ bilindiği gibi birlikte yapılırlar.



Resim 3.5. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi doğu duvarındaki duvar resminden detay (E. Yetiş, 2016)

Cennet tasvirinin üzerindeki yazılar: Cennet tasvirinin tepesinde Şecerat-u Tuba (Tuba Ağacı) okunmaktadır. Sol tarafta şeritlerin köşesinde de yazılar bulunmaktadır. Üstten ilk şeridin köşesinde Arşu a'zam (yüce arş), üstten ikincide Vesile (vesile), üçüncüde Cennetu'l-ulya (yüce cennet), dördüncüde ise cennet yazıları okunmaktadır. Sağdaki üç şeridin aralarında "La ilâhe illah el-meliku el-hakku el-metînu el-Melik'tir, el-Hakk'tır, el-Metîn'dir Muhammedur-rasûlullâh sâdku'l-va'd (Allahtan başka ilah yoktur. Muhammed Allahın resuludur, vaadi doğrudur)" yazmaktadır. Tepesinde ise "Liva-u'l-hamd (hamd sancağı)" yazmaktadır⁷⁹ (Resim 3.5.).

Batı Duvarı

Türbenin giriş kapısının bulunduğu batı duvarında giriş kapısı ile güney duvarı arasında üç parça halinde duvar resimleri konumlandırılmıştır. Parçalardan biri sağda giriş kapısının üzerinde, ikincisi ortada pencerenin hemen üzerinde ve üçüncüsü ise ortadaki ile aynı hizada solda yer almaktadır (Resim 3.6.).

⁷⁸ Mekke ve Medine tasvirlerinin yan yana tasvirlerinin bulunduğu dela'il-i hayrat el yazmalarından daha önce söz edilmişti.

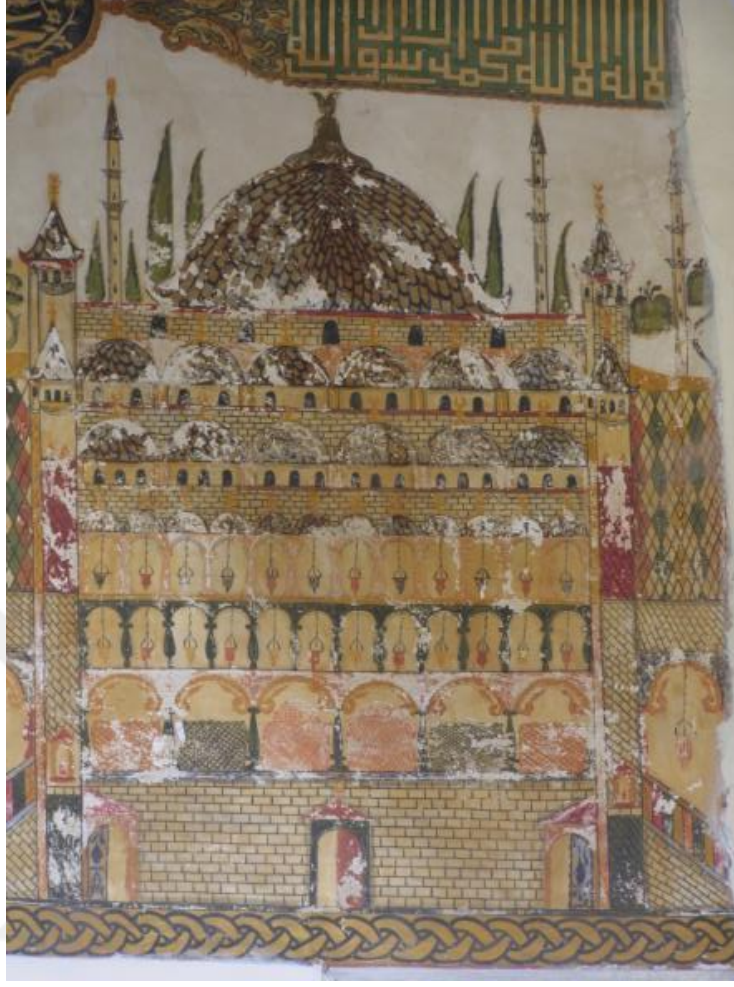
⁷⁹ Şeyh Ethem Türbesi'ndeki Arapça ve Osmanlıca yazıları Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde Arş. Gör. Mehmet Köklüdağ okumuş ve çevirmiştir.



Resim 3.6. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi batı duvarındaki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Sağdaki, cepheden görünümlü dört minareli büyük bir cami tasviridir. Tasvirde bir derinlik hissi, çizgisel perspektif ve ışık-gölgeye yer verilmemiştir. İki boyutlu bir anlatım söz konusudur. Yapıdaki diğer resimlerde olduğu gibi burada da yapı tasvirinin tepesinden çıkıyormuş hissi uyandıran ağaç tasvirleri görülmektedir. Yine yukarıda sözü edilen zemin kesme taşları burada cephede kullanılmıştır. Mekke resminde olduğu gibi burada da caminin üst üste revak sıralarındaki her bir kemerin ortasından kırmızı, sarı, mavi ve siyah renklerde kandiller sarkmaktadır. Kullanılan renkler genel olarak kırmızı, yeşil, sarı, kahverengi ve siyahtır (Resim 3.7.).

Ortada rumili kompozisyon üzerindeki natüralist meyvelerden oluşan şamdanların arasında bir meyve ağacı tasviri vardır. Meyveler kırmızıdır ve narı andırmaktadır. Ancak elmaya da benzemektedirler. Ağacın alt kısmında yine çeşitli ağaçlardan oluşan bilindik şematik tasvirler yer almaktadır. Kullanılan renkler yeşil, kırmızı, kahverengi ve siyahtır.



Resim 3.7. Şeyh Ethem Çelebi Türbesi batı duvarındaki duvar resimlerinden sağdaki cami tasviri (E. Yetiş, 2016)

Solda, yukarıdan barok desenli iki kemer ve bunları tutan üç sütun ile sınırlandırılmış iki adet ağaç tasviri yer almaktadır. Zemine çayır hissi veren yeşil yükselteler yerleştirilmiştir. Sağdaki armut ağacına, soldaki ise kiraz veya vişne ağacına büyük oranda benzemektedir. Burada yeşil, kırmızı, kahverengi ve siyah dışında mavinin açık bir tonu da kullanılmıştır.

Malzeme ve teknik özellikleri

18. yüzyılda yapılan onarımlar ile yapının mimarisinin özgünlüğünü kaybettiği ve neredeyse yeniden inşa edildiği düşünülmektedir (Seçgin, 1997, s. 149; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 368). Bununla birlikte Cantay (1980, s. 498), içerisindeki süslemelerin ve özellikle duvar resimlerinin 19. yüzyılda yapıldığını söylemektedir. Zaten üslup bakımından karşılaştırıldığında *Emin*'in diğer eserleri ile benzer

tarihlerde yapıldığı söylendiğinden, bu resimlerin de 19. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Yukarıda da belirtildiği gibi, Cantay (1980, s. 499-500) son tamirde doğu cephesinin geriye kalan resimlerinin sıvandığını düşünmektedir. Hatta buraya Medine şehrinin bir tasvirinin yapılmış olabileceğini de eklemektedir.

Şener (2011, s. 304-305) kubbeden sızan yağmur suları dolayısı ile süslemelerde bozulmalar olduğunu ve özellikle 1999 ve 2005 yıllarında geçirdiği onarımlar ile genel olarak türbe planı ve mimarisinin orijinalliğinin büyük ölçüde bozulduğunu dile getirmektedir. Günümüzde sözü edilen bozulmalar; yer yer boya ve sıva dökülmeleri, sıva çatlakları göze çarpmaktadır.

Ancak onarımlarda dikkat çeken bir husus, resmin genelindeki beyaz badanadır. Ne zaman yapıldığı bilinmeyen beyaz badana, kalem işi ve duvar resimleri haricinde boş kalan yüzeylere uygulanmıştır. Bu durum, süsleme ve duvar resmi detaylarındaki sarılaşmış eski badanaların varlığından görülebilmektedir. Anlaşılan tamir sırasında ustalar ancak bu kadarını boyama kabiliyetini göstermiştir. Bilinçsizce yapılan badananın kötü yanı ise; resimlerin çevresinde ve detaylarında bulunan çeşitli yazı, motif veya resimleri tahrip etmesidir.

19. yüzyılın ikinci yarısında yapılan duvar resimlerinin orijinal olarak günümüze geldiği düşünülmektedir. Badana dışında bir rötuş izine rastlanmamıştır. Ancak renkler haliyle soluktur.

Duvar resimlerinin yapımında herhangi bir şablon izine rastlanmamıştır. Aksine fırça kullanılarak yapılmış çalışmalar olduğu görülmektedir. Ancak bunun dışında kömür tozu silkeleme veya kurşun kalem gibi resimlerin aktarma teknikleri ile ilgili bir iz rastlanmamıştır. Nitekim resimlerin kaba hatlarının önceden tasarlanıp hazırlandığı ve bunların duvara aktarıldığı düşünülmektedir. Fakat bazı detayların serbest fırça çalışmaları ile yapılmış olduğu, gelişigüzel fırça hareketlerinden anlaşılmaktadır. Örneğin Mekke, cami, batı cephesindeki büyük meyve ağaçları, doğu cephesindeki cennet gibi tasvirlerin karmaşık olmaları ve mimari yüzeye yerleştirme problemlerinden dolayı önceden çizilmiş olma ihtimalleri yüksektir. Ancak küçük ağaç ve evler boşlukları doldurmak amaçlı serbest fırça hareketleri ile yapılmış olabilir. Zaten gelişigüzel fırça hareketleri, küçük ağaç ve tepeciklerdeki siyah lekeye

benzer gölgelendirmelerden izlenmektedir. Detaylardaki küçük ev tasvirleri de birkaç fırça hareketi ile yapılmış gibi görünmektedir.

Yapım teknikleri ile ilgili son olarak; resimlerin, genel olarak resmi oluşturan unsurların etrafından -kalem işi tekniğinde olduğu gibi- uzun kıllı fırçalar ile kontör çekilerek yapıldığı anlaşılmaktadır. Yalnızca bazı detaylarda kontörler yerine gölgelendirmeler yapılarak hacimsel etkiler verilmeye çalışılmıştır.

Resimler ile ilgili herhangi bir laboratuvar analizi yapılmadığından hangi boyaların ve bağlayıcıların kullanıldığı ile ilgili bilgi verilememektedir.

3.2.Tokat, Zile, Şeyh Nusrettin (Şeyh Nusret) Türbesi (Katalog 2)

Resim no: Resim 3.8.- 3.21.

İnceleme Tarihi:01 Mayıs 2016.

3.2.1. Mimari özellikler

Tokat ili, Zile İlçesi, Şeyh Nusrettin (Tekke) Köyü'nde yer almaktadır (Çal, 1987a, s. 427).

Türbenin inşa tarihi belli değildir. Bununla ilgili olarak üç adet vakfiyeden söz edilmektedir. Miladi olarak “1353”, “1368” ve “1389” tarihlerine ait vakfiyelerde “Şeyh Nusret bin Hamza” zaviyesine vakfedilen yerlerden söz edilmektedir. Ancak 1691 yılındaki kayıtlarda Nusratlı köyünün oldukça harap olduğu yazmaktadır. Türbedeki 1855 yılına ait kalem işi kitabede ise İbrahim Dedezade Hüseyin Ağa tarafından tamir edildiği ve son olarak kapı üzerindeki kitabeden 1978 yılında onarıldığı anlaşılmaktadır (Çal, 1987a, s. 427-428; Cinlioğlu, 1941, s. 13).

Mezar taşında “Şeyh Nasıreddin” yazmasına rağmen sonrasında “Nusret” veya “Nusreddin” olarak kullanıldığı düşünülmektedir. Bulduğu köyün adı halk arasında Tekke köyü olarak bilinmektedir (Çal, 1987a, s. 427).

Halk arasında Şeyh Nusrettin veya Şeyh Nusret Türbesi olarak anılmaktadır (Çal, 1987a, s. 427).



Resim 3.8. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)

Türbe, neredeyse bitişiğindeki cami ile birlikte bir yapı topluluğunun parçasıdır. Örtü sistemi sekizgen bir kasnak üzerine oturan kubbeden oluşmaktadır. Kubbe pandantif geçişlidir. Dıştan kurşun ile kaplıdır (Çal, 1987a, s.428; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 370). Cami ile türbe arasında yaklaşık olarak türbenin genişliği kadar kapalı bir alan daha bulunmaktadır (Resim 3.8.).

Kubbe kasnağı ile kübik gövde arasındaki üçgen bölümler az meyilli bir çatı ile kaplıdır. Çatıda dışa doğru bir saçak çıkıntısı bulunmaktadır (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 370). Güney duvarında alçakta olmak üzere iki, doğu duvarında bir adet niş yer almaktadır. Kuzey duvarında ise nişlerle aynı seviyede batı duvarına yakın bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Kubbeyi basık görünümlü üç adet sivri kemer taşımaktadır (Çal, 1987a, s. 432; Şener, 2011, s. 307). Ayrıca doğu cephesinde, alçakta ve ortadaki niş ile dikey ekseninde aynı hizada yukarıda bir adet beşik kemerli pencere; güneyde ise diğer pencere ile aynı hizada ve orta ekseninde bir adet beşik kemerli pencere daha yer almaktadır.

Yapının dışında, kuzeydeki girişinin hemen yanından (kuzey cephesinin yaklaşık olarak ortasından) başlayan ve doğu-batı doğrultusunda yandaki yapının bitimine kadar uzanan ahşap sütunlu kiremitli bir revak yer almaktadır (Çal, 1987a, s. 427-430).

3.2.2. Duvar resimleri

Mimarideki konumu

Çeşitli ağaç, yapı, şehir ve sembolik konulu tasvirlerden oluşan duvar resimleri yapının dört cephesindeki kemerlerin yarım daire biçimindeki yüksek yerlerine konumlandırılmıştır. Her bir cephede yarım dairelik kemer alınlığının sınırı içerisinde beyaz badana zemin üzerine birbirinden bağımsız konularda ve biçimlerde resimler yapılmıştır. Tüm cephelerde resmin bulunduğu alınlığı kemer kavisi sınırlamaktadır. Güney cephesi hariç, tüm cephelerdeki kemerlerden ince şeritler arasında bitkisel motiflerden oluşan kalınca bir bordür geçmektedir. Bordür, iç ve dıştan V biçiminde bir motifin kırmızı, beyaz ve siyah tekrarı ile düzenlenmiştir. Güney cephede ise yalnızca içteki ince bordürde “S” kıvrımları bulunmaktadır. Bu bordürler resimleri üstten sınırlamaktadır.



Resim 3.9. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu cephesindeki kitabe (E. Yetiş, 2016)

Tarihlendirilmesi

Yapının iç mekanında kubbe, pandantif ve cephelerde duvar resmi ile süslemeler bulunmaktadır. Resimlerin tarihlendirilmesi hem üslup hem de tamir kitabesinden

yapılmaktadır. Doğu cephesinde yar alan tamir kitabesinde 1272 (miladi 1855/56)⁸⁰ tarihi okunmakta ve üslup olarak batılılaşma dönemi üslubunu yansıtmaktadır. Kitabenin altında yer alan kısmen silik olan yazıda ise 1275 (miladi 1858/59) tarihi okunmaktadır. Böylece, yapının duvar resimlerinin bu tarihlerden birinde yapılmış olabileceği düşünülmektedir.

Ayrıca güney cephesinde kemerin kilit taşı üzerinde “tamiri 1272” yazılıdır. Batı kemer kavsindeki süslemeler ile buradaki süslemelerin arasında bir üslup farkının olması, farklı zamanlarda yapıldığını da göstermektedir (Çal, 1987a, s. 436). Yani duvar resimlerinin yapıldığı tarihin yazdığı doğu duvarında yer alan kitabedeki “1272 (1855-56)” ile “1275(1858-59)” tarihleri ile benzeşmesi, duvar resimlerinin tamir sırasında veya sonrasında yapıldığını göstermektedir (Resim 3.9.).

Sanatçısı

Kitabenin altındaki kısmen silinmiş olan yazıda “Sevvedahü Arapzade Emin Usta Gafara Allahu” ibaresi okunmaktadır (Çal, 1987a, s. 447; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 380). Resimler üslup olarak *Emin*'e atfedilen imzalı diğer eseri olan Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'ndaki resimlerine oldukça yakın görüldüğünden bu ibarenin *Zileli Emin*'e ait olduğu düşünülmektedir.

Ayrıca Çal (1987a, s. 448)'a göre, pandantiflerde bulunan süslemeler cephelerdeki resimlerden daha canlı görünmektedir. Bu da *Emin*'in resimleri yaptığı tarihten sonra bir yenileme yapıldığını da düşündürmektedir.

⁸⁰ Hicri/Miladi takvim çevirileri için detaylı bilgi için bkz. Aytaç, 2002.

Tasvir özellikleri

Kuzey Duvarı

Kuzey cephenin ortasında büyük bir tek cami tasviri yer almaktadır. Cami tasvirinin sağında hemen türbenin giriş kapısının üzerinde dikdörtgene yakın biçimdeki içbükey alınlık içerisinde şehir tasviri yapılmıştır (Resim 3.10. ve Resim 3.11.).



Resim 3.10. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı ve kuzey duvarındaki resimler (E. Yetiş, 2016)

Cami tasvirinin soluna bir çalar saat ve iki adet fes yerleştirilmiştir (Çal, 1987a, s. 441). Cami tasviri Şeyh Ethem Türbesi'ndekine çok benzemektedir.

Cami tasviri her hangi bir çerçeve içerisinde yerleştirilmemiş olup, tek cami tasviri olarak görünmektedir. Tasvirin alt kısımlarında şematik olarak üç farklı türde ağaç" yer almaktadır. Ağaçlar hemen hemen aynı zemin üzerinde durmakla birlikte birbirlerine orantıları uymamaktadır (Resim 3.12.).



Resim 3.11. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin kuzey ve doğu duvarındaki resimler (E. Yetiş, 2016)



Resim 3.12. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin kuzey cephesindeki cami tasviri (E. Yetiş, 2016)

Yine alt kısımlarda ortada baldaken bir türbe ve onun alt sırasında dört basamaklı merdivenli giriş kapısı vardır. Giriş kapıları yuvarlak kemerli kırma çatılıdır. Sağ ve soldakinin kapı kanatları yoktur. Ortadaki kapıların birinde tek kanat açık bırakılmış, diğerinde ise her ikisi de kapalıdır. Kapıların girişindeki merdivenlerde oldukça düzgün gibi görünen çizgisel perspektif uygulaması yapılmaya çalışılmıştır. Merkezi planlı cami tasvirinde bir büyük kubbe, altında iki sıra halinde yan yana üçer küçük kubbe yer almaktadır. Bunlar ise iki ağırlık kulesi ile sınırlandırılmıştır. Bu iki kulenin üzerinden iki kule daha bulunmaktadır. (Çal, 1987a, s. 440). Kulelerin yanlarında arkada çift şerefeli cılız iki adet minare yükselmektedir. Ağırlık kulelerinin giriş kapılarının bulunduğu yerde iki kule arasında revaklı ve küçük kubbelerden oluşan son cemaat yeri olduğu düşünülen kısım vardır. Yapının sağ ve sol başındaki revak kemerlerinden Tokat'taki diğer resim örneklerine benzer olarak bir zincirden mavi kandiller sarkmaktadır. Alt sırada ortadaki revak sırasında ise her bir kemerin altında eğik direklere asılı kandil olduğu düşünülen kırmızı renkte aydınlatmalar bulunmaktadır. Caminin duvarları ve giriş zemini kesme taşla kaplıdır. Kırmızı, mavi, yeşil, gri ve siyah renkleri kullanılmıştır. Genel olarak merdivenler dışında çizgisel perspektif, derinlik hissi ve ışık-gölgeye rastlanmamaktadır.



Resim 3.13. Şeyh Nusretin Türbesi'nin kuzey cephesindeki şehir manzarası (E. Yetiş, 2016)

Kuzey cephesinin sol üstünde sallanan kordonlu bir saat ve onun yanında iki adet kırmızı-mavi fes bulunmaktadır (Bkz. Resim 3.12.). Saatin iki kordonundan birinden tuğ sallanmaktadır (Çal, 1987a, s. 440). Cephenin sağ alt kısmında, hemen girişin üzerinde üst köşeleri yuvarlatılmış nişte bir şehir manzarası göze çarpmaktadır

(Resim 3.13.). Resmin altından çok az bir kısım dökülmüştür ancak resmin tarifine engel değildir. Öne doğru “V” biçiminde bir kale ile onun içerisinde perspektif ve ışık-gölge kullanımına dikkat etmeden yapı toplulukları tasvir edilmiştir. Kale ve yapı topluluğunun etrafında aynı şematik ağaçlar yayılmaktadır. Alt kısımlarda sağ ve solda tekerleklere sahip top arabası olduğu düşünülen öğeler bulunmaktadır. Özellikle sağ ve sola yerleştirilen top arabası, yelpaze ağaçlar, tepeler ve kalenin “V” olması resmi açık bir şekilde simetrik olarak göstermektedir. Arkada ağaçların arasında belli belirsiz siyah hilal ve yıldız görünmektedir. Ay yıldızın hemen altındaki yapının çatısından birbirine eklenmiş iki parçadan oluşan bir direk yükselmektedir. “V” şeklindeki kale duvarları yukarıya gökyüzüne doğru çıktıkça kaybolmaktadır. Bu durum kale ve yapı grubu tasvirlerine havada uçuyormuş izlenimi vermektedir. Genel olarak gri tonlar hakim olmakla birlikte mavi ve yeşil renkleri de kullanılmıştır.



Resim 3.14. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Batı Duvarı

Batı cephesinde orta kısmın altında üst üste şeritlerden oluşan sembolik bir tasvir yer almaktadır. Onun üzerine sütunlu ve kemerli, ağaçlardan oluşan bir tasvir yerleştirilmiştir. Sütunlu tasvirin tam olarak sağ ve solunda ise her biri farklı iki adet meyve ağacı; altta sağda vakitleri gösteren bir kadran ile simetrik minberler ve çeşitli ağaçlar; altta sol tarafta ağaç grubu tasviri ve sembolik bir terazi motifi bulunmaktadır (Resim 3.14. ve Resim 3.15.).



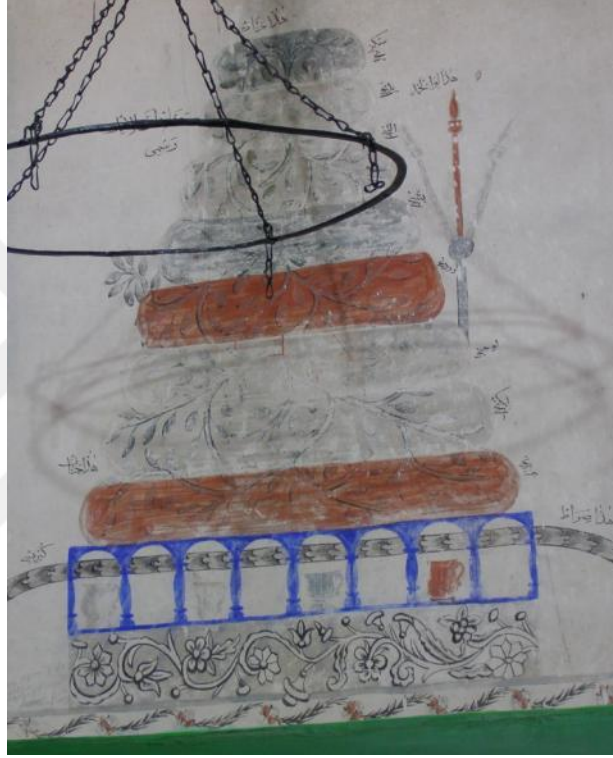
Resim 3.15. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesi sol köşedeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Altta ortadaki tasvirde dokuz adet bombeli sütun ve sekiz adet yuvarlak kemerden oluşan bir taşıyıcının üzerinde yukarı çıktıkça küçülen uçları yuvarlatılmış sekiz adet şerit yer almaktadır⁸¹. Mavi ile belirtilen sütunlu ve kemerli tasvirin sağdan iki, dört, altı ve sekizinci bölümlerinde sürahiler bulunmaktadır⁸². Sürahilerin hemen üzerinden yanlardan aşağıya doğru kıvrılan bir şerit geçmektedir. Sütunlu kemerli

⁸¹ Benzer olarak Zile Şeyh Ethem Türbesi'nde de bulunan üst üste şeritlerden oluşan bu tasvirinin cennet tasviri olduğu düşünülmektedir (Şener, 2011, s. 306).

⁸² Çal (1987a, s. 434), bunların cehennem kazanı olduğunu düşünmektedir.

sekiz adet şeridi ise "tuba ağacı" olduğu düşünülen bir ağaç dolanmaktadır⁸³. Mavi sütunlu-kemerli taşıyıcıların altında yine aynı yükseklikte bitkisel motiflerle yapılmış bir kuşak yer almaktadır. Genel olarak kırmızı ve mavi renkler dışındaki renkler silik ve gri tonlarda görünmektedir. Ağacın dolandığı şeritlerde alttan birinci ve dördüncüsü kırmızı renk ile belirtilmiştir. Ancak Gündoğdu ve diğerleri (2006, s. 375-376) ile Çal (1987a, s. 434) şeritlerden üçüncü, altıncı ve yedincinin açık mavi; beşinci ve sekizincinin koyu mavi olduğunu söylemektedir (Resim 3.16.).



Resim 3.16. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesindeki cennet tasviri (E. Yetiş, 2016)

Her şeridin yakınında çeşitli yazılar bulunmaktadır. Sağ tarafında alttan yukarıya doğru birinci, ikinci,..., sekizinci kat diye yazılmıştır. Sekizinci katın tepesinde "hazal cennat (bu cennettir)" yazılıdır. Altta mavi sütunlu-kemerli kısımdan geçip aşağıya doğru kıvrılan şeridin sağ tarafında "haza'l sırat (bu sırat)", sol tarafında ise "köprüsüdür" yazılıdır. Üçüncü şeridin sağ köşesinden ucu sivri üç kola ayrılan ince şeritler yükselmektedir. Şeritlerden ortadaki kırmızı, diğerleri ise soluk gri renktedir. Kırmızı olanın tepesinde "haza'l vahid" yazmaktadır (Çal, 1987a, s. 434-435). Öyle

⁸³ Çal (1987a, s. 434) çalışmasında ağacın adını "Turba" olarak belirtmiştir. Ancak bunun maddi bir hata olduğunu ve doğrusunun "Tuba" olduğu düşünülmektedir. Tuba; güzellik, iyilik, huzur gibi anlamlara gelmekle birlikte, cennetteki bir ağacın adı olduğu da söylenmektedir (Topaloğlu, 1988, s. 457-459).

ki, yazılardan da anlaşıldığı gibi üst üste sekiz şeridin cennet tasviri olduğu düşünülmektedir (Bkz. Resim 3.16.). Cennet tasvirinde üstten ikinci şeridin solunda “Cennet-i alanın resmi (ulu cennetin resmi)” yazısı okunmaktadır. Alttan ikinci şeridin solunda da “Haze Cennat’un (bu cennettir)” yazılıdır⁸⁴.

Batı cephesinin sağ alt kısmında hemen cennet tasviri şeritlerinin yanında birbirine simetrik iki minberin arasında üç kollu şeritlerin biraz büyük olanı yükselmektedir. Simetrik minberlerin sağ ve solunda yine birbirlerine dönük simetrik yelpaze şeklindeki uzun ve şematik ağaçlar yer almaktadır. Buradaki minber yan cepheden tasvir edilmesine rağmen, görünemeyen diğer cepheleri de öne doğru açılarak gösterilmiştir.

Şeritlerin arasındaki yazılarda “elhamdülillahi rabbilalemin bismillahirrahmanirrahim la ilahe illallah muhammeden resulallah” yazmaktadır (Çal, 1987a, s. 435). Üstte ise, diğer üç kollu şeritte olduğu gibi “haza’l vahid” yazısı okunmaktadır.

Ağaçların sol tarafında mavi kırmızı, sağda gri kırmızı birer adet vaiz kürsüsü bulunmaktadır. Genel olarak simetrik tasvir grubunda sol taraf mavi-kırmızı, sağ taraf ise gri- kırmızı ağırlıktadır. Ağaçlar soluk yeşildir. Bu tasvir grubunun sağında, alınlığın tam köşesinde selvi ve salkım söğüt olduğu düşünülen şematik ağaçlar, yelpaze şeklindeki başka bir ağaç ve tepeliklerden oluşan bir manzara tasviri bulunmaktadır (Çal, 1987a, s. 435).

Ortadaki cennet tasvirinin hemen solunda kırmızı bir terazi ve şamdan motifi tasvir edilmiştir. Yukarıya doğru küçülen kemer dilimli, üç kaideli, ortasında üç adet boğumu ve tepesinde bir lale olan şamdan bulunmaktadır. Üzerinde sağa yatık vaziyette bir terazi yer almaktadır. Terazinin sağa yatık olmasının sebebinin sağ kefedeki siyah yuvarlak bir cisimden dolayı olduğu düşünülmektedir (Çal, 1987a, s. 436). Terazinin kefelere ile şamdanın kaideleri kırmızı üzerine beyaz beneklidir.

⁸⁴ Buradaki yazıların bir kısmını Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde Arş. Gör. Mehmet Köklüdağ okumuş ve çevirmiştir.



Resim 3.17. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin batı cephesinin tepesindeki tasvirler (E. Yetiş, 2016)

Terazi ve şamdan motifinin solunda, hemen alınlığın sol köşesinde sağ köşedeki ile benzer olarak selvi, salkım söğüt ve yelpaze biçiminde ağaç tasvirlerinden oluşan bir manzara yerleştirilmiştir. Çok uzun ağaçların yanında çok kısa ağaçlar da bulunmaktadır. Bundan dolayı bir oran-orantı problemi izlenmektedir. Ağaçlar birbirini ardına sıralanmış küçük tepeciklerden yükselmektedir. Ayrıca ortadaki en uzun salkım söğüdün üzerinde sağ ve solda birer adet benekli kırmızı meyve olduğu düşünülen yuvarlak bir biçim asılıdır.

Batı kemer alınlığının üst kısmında ortada ters baston biçiminde yeşil iki adet sütunu, S kıvrımlı motiflerden oluşan kırmızı bir kemer birleştirmektedir. Kemerin tepesindeki C motifinden aşağıya kırmızı renkli bir derviş sikkesi sarkmaktadır (Çal, 1987a, s. 436). Bu sütunlu-kemerli paftanın içerisinde ortada bir yelpaze ağaç, sağ yanda bir adet selvi ve sol yanda ise iki adet selvi tasviri yer almaktadır (Resim 3.17.). Bunun hemen sağ ve solunda aynı ebatlarda ve benzer biçimde birer meyve ağacı tasvir edilmiştir (Bkz. Resim 3.14.). Ağaçların her ikisi de küçük tepeciklerin üzerinden yükselmektedir. Tepeciklerin üzerinden ise her biri aynı boyutlarda bodur ağaçlar çıkmaktadır. Sağdaki ağacın mavi üzüm salkımına benzer meyveleri bulunmaktadır. Soldakinin meyveleri ise armuda benzemektedir. Bodur ağaçlar ile meyve ağaçları arasında bir oran-orantı problemi sezilmektedir.



Resim 3.18. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin güney cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Güney Duvarı

Ana kompozisyon ortada pencerenin altındaki dikdörtgen alan içerisindeki Mekke tasviridir. Üstteki pencerenin sağ ve solunda her biri farklı iki meyveye ait ağaçlar, Kabe tasvirinin sağ ve solunda ise karşılıklı simetriye sahip altışar adet derviş sikkesi tasvir edilmiştir (Resim 3.18. ve Resim 3.19.).



Resim 3.19. Şeyh Nusrettin Türbesi'nin doğu ve güney cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Kabe tasviri: Pencerenin hemen altında ortada yer alan Kabe tasviri enine dikdörtgen bir alan ile sınırlıdır. Resmin ortasında, gerçekte kare planlı olan, ancak burada çokgen planlı olarak tasvir edilen olan Kabe yer almaktadır. Etrafı küçük kubbeli-sütunlu revaklar ile çevrelenmiştir. Sağ yandaki revakların arkaya doğru olan kısımları yoktur ve dışa doğru açıktır. Burada dışa doğru yalnızca duvarlar ile çevrelenmiş kare planlı bir yapı bulunmaktadır (Çal, 1987a, s. 437). Bu kare planlı üzeri açık yapının arka duvarından çift şerefeli bir minare yükselmektedir. Kabe etrafında yer alan toplam yedi adet minareden biri, revaklı yapının sağında ön revak sırasında yer almaktadır. Bu minare ile revaklı yapının yanındaki kare planlı üzeri açık yapı arasında, kesme taştan yapılmış duvar benzeri bir yapı bulunmaktadır. Diğer beş minare revaklı yapının sol ve arka duvarlarının orta ve köşelerinden yükselmektedir. Sol ön köşedeki ve onun hemen üstündeki minare üç, diğerleri çift şerefelidir. Revaklı yapının sağ alt köşesinde basık kemerli bir giriş kapısı bulunmaktadır. Giriş kapısının dört basamaklı merdiveni mevcuttur (Bkz Resim 3.18.).

Çokgen prizmal gövdeli Kabe'nin ortasından beyaz bir kuşak dolanmaktadır. Hemen üstünde “haza beytullah (Allah’ın Evi)” yazılıdır (Çal, 1987a, s. 437). Sol yanda basık kemerli beyaz giriş kapısı bulunmaktadır. Revaklı yapının içerisinde Kabe'nin hemen sol tarafında tek kubbeli baldaken bir türbe tasvir edilmiştir. İçerisinde kandil benzeri bir unsur görünmektedir. Arka sağ köşede tek kubbeli çokgen türbe benzeri bir yapı, sol köşede ise kubbesiz çokgen planlı bir yapı yer almaktadır.

Ön revak sırasının hemen arkasında solda külahlı kırmızı, geri kalanı mavi bir minber ve aynalık bulunmaktadır (Çal, 1987a, s. 437). Ancak günümüzde kırmızılar solmuştur. Yine ön sıranın hemen arkasında ortada ve köşede iki adet daha çokgen ve kubbesiz yapı yer almaktadır.

Kabe tasvirinin bulunduğu revaklı yapının etrafında küçük tepecikler üzerinde - yapının genelindeki resimlerde de yer alan- çeşitli şematik özellikte ağaçlardan oluşan zeminsiz tasvirler bulunmaktadır. Bazı ağaçlı tasvirlerin arasında cepheden görünümümlü evler göze çarpmaktadır⁸⁵. Tepeciklerden çıkan ağaç tasviri gruplarının aralarına yaklaşık on adet, kuyu olduğu düşünülen tasvir serpiştirilmiştir. Bu kuyuların bir şeyin sembolü olduğu düşünülebilir (Çal, 1987a, s. 438). Revaklı tasvirin hemen önünde resmin alt sınırına yakın ve neredeyse alt kenar boyunca kesme taştan bir duvar geçmektedir. Bunun sağ tarafında tek kubbeli kare planlı ve tek şerefeli minareye sahip bir cami tasviri yer almaktadır. Revaklı yapının solunda duvarın hemen dibinde ise kırma çatılı, yuvarlak kemerli ve sütunlu bir giriş bulunmaktadır. Bu girişin ardında revaklı yapıya doğru çıkan merdiven basamakları yer almaktadır. Bu merdiven, kale duvarları ile revaklı yapı arasında bir yükseklik mesafesinin olduğu hissini vermektedir.

Kabe tasvirli resimde revaklı yapı yarı kuş bakışı görünümündedir ve sağ yandan tasvir edilmiştir. Ancak bu kuş bakışı görünüme rağmen resmin genelinde ağaçlar ve ağaçlar arasındaki evler cepheden tasvir edilmiştir. Revaklı yapının revak sıralarının görünümünde gerçekle uyuşmayan bazı problemler vardır. Özellikle sol sıra ile alt sıra gerçekte olması gerektiği gibi köşelerden birleşmemektedir. Sol revak sırası alt sıranın üzerine binmiştir. Burada hacimsel bir etki aramak zordur. Sol ve sağ revak sıralarında hacimsel bir etkiyi görmeyi beklerken adeta kağıt inceliğindeymiş gibi

⁸⁵ Buradaki ağaçların arasındaki ev tasvirlerinin benzerlerine Zile Şeyh Ethem Türbesi'ndeki resimlerde de rastlanmaktadır.

gösterilmiştir. Bu etkiler minyatürdeki iki boyutlu anlatım geleneğini akla getirmektedir. Minyatür özelliği, öndeki duvarın zig-zag çizdiği noktalarda da görünmektedir. Duvar genel olarak cepheden gösterilirken, yön değiştiren kısımları üstten bir bakış açısı ile gösterilmiştir. Resimdeki minarelerin hilal şeklinde alemleri minarenin ebatlarına göre oldukça büyük görünmektedir. Oran-orantı olarak gerçeğe aykırılıklardan biri de, ağaçların arasındaki evler ile uzun ağaçlar arasındadır. Bodur ağaçlar ile evler arasında herhangi bir oran-orantı problemi görünmemesine rağmen, uzun ağaçların evlere göre oldukça uzun olduğu anlaşılmaktadır.

Genel olarak yeşil, kırmızı, mavi, kahverengi, sarı ve gri tonlarının kullanıldığı izlenmektedir.

Resimde revaklı yapı, ağaç grupları, öndeki duvar ve diğer öğeler beyaz bir zemin üzerine oturtulmuş ve birbirlerine bağlı görünmemektedir. Çizgisel perspektif özellikleri, yeterince derinlik hissi ve hacimsel etkinin bulunmadığı resimde; minarelerin resmin sınırlarının dışına çıkması Kabe'nin bulunduğu revaklı yapıya bir boyut ve merkezilik kazandırmıştır.

Derviş sikkeleri: Kabe resmi panosunun sağ ve solunda yatayda birbiri ardına sıralanmış altışar adet derviş sikkesi bulunmaktadır. Her iki taraftaki sikkeler Kabe panosuna doğru dönüktür. Sağdakiler sarı üzerine siyah kuşaklıdır. Soldakiler ise soluktur ve gri tonlarda görünmektedir (Bkz. Resim 3.18. ve 3.19.).

Çal (1987a, s. 438), sikkelerin beyaz üzerine mavi tonları ile yapıldıklarını, silintilerden altlarında ve etraflarında başka süslemelerin de mevcut olabileceğini söylemektedir. Soldaki sırada sağdan ikincide bir kuşak sarıdır. Ayrıca Mevlevi sikkelerine benzemekle birlikte, Şeyh Nusrettin'in Bektaşî olması dolayısı ile Bektaşî sikkeleri oldukları da düşünülmektedir (Çal, 1987a, s. 438).

Ağaç tasvirleri: Güney cephesinde doğu cephesinde olduğu gibi üstte pencerenin her iki yanında meyve ağacı tasviri bulunmaktadır. Ağaçlar dört tepecik üzerine oturmaktadır. İkisinin de yanlarında bodur ağaçlar bitmektedir. Soldakiler yelpaze, sağdakiler ise salkım söğüttür. Her iki ağacın ikişer meyvesi sağ ve sol dibine düşmüştür. Ağaçların bulunduğu tepecikler, alt kısmından köşeleri yuvarlatılmış dikdörtgen bir kartuşun yalnızca alt kenarı ve köşeleri kırmızı renk ile

sınırlandırılmıştır. Onun altında ise yine kırmızı ile barok “C” kıvrımları ile küçük birer kartuş daha oluşturulmuştur.

Küçük kartuşların da içi boyalıdır, ancak belirsizdir. Çal (1987a, s. 438-439) bunların göl ya da deniz manzarası olduğunu söylemektedir. Ama günümüzde deniz ya da göl manzarası olup olmadığı belli olmamaktadır. Ayrıca her iki ağacın gövde ve yaprakları aynı olmakla birlikte; sağdakinin meyvesinin nar, soldakinin ise sarı elma olduğunu söylemektedir.

Doğu Duvarı

Doğu cephesinin ortasında yapının tamir kitabesi yer almaktadır (Çal, 1987a, s. 439). Yine üstteki pencerenin sağ ve solunda farklı iki meyve ağacı, kitabenin sağına baldaken türbe, soluna ise bir şehir tasviri yapılmıştır (Bkz. Resim 3.11. ve 3.19.).

Ortadaki tamir kitabesi, üzerinde çiçekli bir vazanın bulunduğu barok kıvrımlı motiflerden oluşan bir kartuştur. Yazılı kartuşun solundan sarkan dalda bir armut, sağından ise silinmesine rağmen yapraklarından elma olduğu anlaşılan meyveler vardır. Kitabedeki kırmızı üzerine beyaz yazılı panoda yukarıdan aşağıya sırasıyla: “merhum ve/ mağfurun leh/ İbrahim Dede/ Zade tamir/ Hüseyin/ Ağa 1272 (M.1855)” yazılıdır. Alttaki oval panoda ise “Sevvedahü Arapzade Emin Usta/ Gafara Allahu sene 1275 (M.1858)” yazılıdır (Çal, 1987a, s. 439-440). Kitabenin altındaki resim ise belli belirsiz olmakla birlikte, vazo içerisinde bir çiçek tasviri olduğu düşünülmektedir (Bkz Resim 3.9.).

Sağ altta kemer ve sütunlardan oluşan kubbeli mavi bir baldaken türbe tasviri yer almaktadır. Zemini kesme taşla kaplı olan türbe yüksek bir kaideye sahiptir. Kaidenin üzerinde türbe alanını kaplayan bir sanduka bulunmaktadır. Türbenin sağından, biri kırmızı diğeri mavi-gri tonlarda sancaklar sarkmaktadır (Resim 3.20.).



Resim 3.20. Şeyh Nusretin Türbesi'nin doğu cephesindeki baldaken türbe tasviri (E. Yetiş, 2016)

Türbenin kubbesinden zincir ve fener sarkmaktadır. Fener ile sanduka arasında “Seyyid Ahmed Rafia Kaddesallahü Sırrehu’l Abdi (Allah yüce sırrını takdis etsin Seyid Ahmet Rufai)” yazılıdır. Türbenin iki tarafında kaideye bağlı birer adet börk⁸⁶ asılıdır (Çal, 1987a, s. 439). Soldaki börkün yanında “Tac-ı Hilal”, sağdakinin yanında ise “Haze tacu Celali (bu celali tacıdır)” yazmaktadır⁸⁷.

⁸⁶ Genel olarak börk, eski bir Türk başlığıdır. Detaylı bilgi için bkz. Esin, 1992, s. 327-328.

⁸⁷ Buradaki yazıların bazılarını Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde Arş. Gör. Mehmet Köklüdağ okumuştur.

Alınlığın sol alt köşesinde herhangi bir çerçeve ile sınırlandırılmamış şehir tasviri yer almaktadır. Resmin alt kısmı kısmen silinmiştir. Ancak anlaşıldığı kadarı ile en altta üzerinde kayıkların yüzdüğü bir su parçası bulunmaktadır. Üzerinde dört adet kayığın yüzdüğü su parçası bir ırmak veya boğaz olabilir. Çünkü şehir tasvirinin bulunduğu kara parçasının karşı kıyısında, sağ alt köşede kesme taşlardan oluşan kemerli giriş kapısına benzer bir yapı tasvir edilmiştir. Sol en baştaki ve sağdaki kayıklardan içtekinin sancakları sola doğru dalgalanmaktadır (Resim 3.21.).



Resim 3.21. Şeyh Nusretin Türbesi'nin doğu cephesindeki şehir manzarası (E. Yetiş, 2016)

Şehir manzarasının merkezinde çift şerefeli ve tek minareli merkezi planlı bir cami tasviri yer almaktadır. Caminin altında suyun hemen kıyısında beş sütunlu dört kemerli bir revak dizisi görülmektedir. Onun sağında, su kenarından başlayıp resmin üst kısmındaki yapılara kadar ulaşan merdivenler seçilmektedir (Çal, 1987a, s. 440). Hatta bu merdivenler, bir kısmı solmuş olan kuleye kadar çıkmaktadır. Şehir tasvirindeki geri kalan yapılar hemen hemen şematiktir. Ancak önde merdivenlerin hemen sağındaki yapının titizlikle yapılmış barok süslemeli duvar detayları dikkat çekmektedir. Resmin sağ, sol ve üst kısımlarında yapı tasvirlerinin tepelerinden çıkıyormuş gibi görünen şematik özellikteki ağaçlar belirlemektedir. Sol üst köşede

kayıkların sancakları ile aynı yönde, sola doğru ay yıldızlı bir bayrak dalgalanmaktadır. Perspektif denemelerine girişilmiştir. Ancak perspektifli yapıların bakış noktaları birbirini tutmamaktadır. Öyle ki birinin bakış noktasında ufuk çizgisi yüksekliği ile diğerinin ufuk çizgisi yüksekliği birbirinden farklıdır. Resmin geneline gri tonlarda mavi ve yeşil hakimdir. Tasvirlerin kontörleri haricindeki detayları ve renkleri soluktur. Özellikle arkaya doğru devam eden merdivenler bir derinlik hissi uyandırmaktadır.

Resmin sağ ve sol yanında dilimli Bektaşî tacı olduğu düşünülen tasvirler yer almaktadır (Çal, 1987a, s. 440). Sağdaki üç dilimli, soldaki ise sekiz dilimlidir (Bkz. Resim 3.21.).

Doğu duvarının son resim grubu, yukarıda pencerenin yanlarındaki ağaç tasvirleridir. Pencerenin sağ ve solundaki ağaçlar küçük tepelikler üzerinden yükselmektedir. Tepelikler, yalnızca alttan kırmızı bir çizgi ile sınırlandırılmıştır. Ağaçların bulunduğu küçük tepelerin üzerinde bilindik şematik ağaçlardan yer almaktadır.

Resimlerden soldakinin bir elma ağacı olduğu düşünülmektedir. Ağaç dibinde, yere düşen elmalar görünmektedir (Çal, 1987a, s. 440). Sağda ise gövde ve yaprakları ile diğerine oldukça benzeyen kiraz ağacı bulunmaktadır. Burada da yere düşen kirazlar izlenmektedir. Fakat kiraz ağacının bir dalının kırık olduğu ve sepet olduğu düşünülen bir unsurun asılı olduğu seçilmektedir. Yeşil ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Her iki ağaç tasvirinde ışık-gölge kullanımı izlenmektedir.

Malzeme ve teknik özellikleri

Yapıdaki resimler genel olarak soluk görünmektedir. Bazı detaylarda ise boya dökülmeleri ve bazı renklerin tamamen silinmesi gibi durumlar mevcuttur. Yer yer ne zaman yapıldığı belli olmayan kırmızı ve mavi renklerde rötuş izleri göze çarpmaktadır. Bu sebeple kırmızı ve mavi haricindeki renklerin çoğu gri görünmektedir. Resimler arasındaki boşluklarda badana ile rötuşlara pek rastlanmamaktadır. Ancak kararmış bazı yerlerde badana izleri ve buna bağlı olarak resim yüzeyinde de badana izleri göre çarpmaktadır.

Resim yüzeylelerinde kurşun kalem, kömür tozu gibi yapım tekniklerine ait ize rastlanmaz. Ancak tahmin edildiği üzere sanatçının diğer eserlerinde de kullandığı kalıplaşmış resimlerin önceden boyutlandırılarak hazırlandığı düşünülmektedir. Öyle ki Mekke, türbe, meyve ağaçları, derviş sikkeleri, büyük cami tasvirleri ile şehir manzaralarının önceden boyutlandırılması muhtemeldir. Detaylarda ise sanatçının doğaçlama gücünü kullandığı, serbest fırça hareketleri ile izlenmektedir. Örneğin Mekke tasviri ve diğer resimlerin detaylarındaki küçük ağaç tasvirleri serbest fırça hareketleri ile yapılmış olabilir.

Yapım teknikleri ile ilgili son olarak, resmi oluşturan unsurların etrafından -kalem işi tekniğinde olduğu gibi- uzun kıllı fırçalar ile kontörler çekildiği anlaşılmaktadır. Yalnızca bazı detaylarda kontörler yerine gölgelendirmeler yapılarak hacimsel etkiler vermeye çalışılmıştır.

Resimler ile ilgili herhangi bir laboratuvar analizi yapılmadığından hangi boya ve bağlayıcıların kullanıldığı ile ilgili bilgi verilememektedir.

3.3.Tokat, Zile, Şeyh Eylül (Şeyh Mehmet) Türbesi (Katalog 3)

Resim no: Resim 3.22.- 3.30.

İnceleme tarihi:01 Mayıs 2016.

3.3.1. Mimari özellikler

Tokat ili, Zile ilçesi, Yeşilce Köyü'nde bulunmaktadır (TVİKT, 2009, s. 418; 2010, s. 439). Ancak köyün adı, halk arasında “Şiheylik” olarak kullanılmaktadır (Çal, 1993, s. 293).

Türbenin ne zaman yapıldığı tam olarak belli değildir. Ancak bazı yazılı ve sözlü belgeler ile tahminler yürütülmektedir. H.982/ M.1574 tarihli tahrir defterinde Şeyh Eylül'e ait bir zaviyeden söz edilmektedir. Çal (1993, s. 293) çalışmasında eseri 1981 yılında incelediğini belirtmektedir. Bu tarihlerde köyde yaşayan Abbas Tekin'de Şeyh Eylül'e ait miladi 1376 tarihli icazetname ve miladi 1643 tarihli bir tezkire bulunmaktadır. 1643 tarihli bu tezkireye göre 1574 tarihli tahrir defterinde sözü edilen zaviyenin 17. yüzyılın ortalarında halen işler durumda olduğu

düşünülmektedir. Bir yapı topluluğu olduğu düşünülen zaviyeden geriye yalnızca türbe kalmıştır. Ayrıca türbenin Şeyh Eylük'e ait olduğu torunları tarafından da ifade edilmektedir. Türbenin giriş kapısındaki kitabeğe göre 1339 (miladi 1920/21)⁸⁸ tarihinde Topçuoğlu Mustafa tarafından Ahmet Usta'ya tamir ettirilmiştir (Çal, 1993, s. 293).

Şeyh Mehmet Türbesi olarak da anılmaktadır (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 356).

Yapının örtü sistemi dıştan kiremit kırma çatı, içten kırılmalı kubbedir. Kırılmalı kubbe 15 sıra sekizgen oluşturan ahşap kalaslarla yapılmıştır. Güney cephesinde küçük bir kare pencere bulunmaktadır. Bu pencere iç mekânı iyi aydınlatmadığından oldukça karanlıktır. Yapının içi ve dışı sıvalıdır (Çal, 1993, s. 293-294). Kuzeyde bulunan giriş kapısı basık ve beşik kemerlidir (Resim 3.22.).



Resim 3.22. Şeyh Eylük Türbesi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)

Giriş portali çerçeve içine alınmış ve basık kemer üzerinde kitabe bulunmaktadır. Günümüzde dıştaki giriş kapısı ve cephe birleşimleri kesme taştan örülmüştür. Cephelerde geri kalan kısımlar sıvanmıştır. Mekanın içine girildiğinde ortadaki sanduka göze çarpmaktadır. Zaten iç mekân küçük olduğundan alanın en az yarısını kaplamaktadır (Çal, 1993, s. 294).

⁸⁸ Çal (1993) hicri 1339 tarihini miladi 1923 tarihine çevirmiştir. Ancak Türk Tarih Kurumunun tarih çevirme kılavuzuna göre, 'ye göre, miladi olarak 1920/21 olarak çevrilmiştir (Aytaç, 2002).

3.3.2. Duvar resimleri

Mimarideki konumu

Yapının içinde giriş kapısının karşısındaki güney cephesi haricinde geriye kalan üç cephede çeşitli yapı, ağaç ve sembolik konulu tasvirler yer almaktadır. Resimler beyaz badanalı cephelere ince sütun ve barok kemer motiflerinin oluşturduğu paftalar içerisinde yayılmaktadır.

Çal (1993, s. 294), yapının güney cephesindeki kalan izlerden anlaşıldığı kadarıyla resimlerin silinmiş olduğunu söylemektedir. Cephelerdeki resimleri alttan turuncu, yeşil ve bordo renkli üç iplik rumi desenli kalın bir bordür sınırlamaktadır. Ancak güney cephesinde herhangi bir resim bulunmadığından bordür de görünmemektedir. Doğu cephesinde de yoktur. Zaman içinde silinmiş olmalıdır (Resim 3.23.).



Resim 3.23. Şeyh Eylük Türbesi'nin içinden güney cephesi (E. Yetiş, 2016)

Tarihlendirilmesi

Çal (1993, s. 299-300), Şeyh Eylük Türbesi'ndeki resimlerin *Zileli Emin*'in ilk eserleri olduğunu düşünmektedir. Öyle ki, Şeyh Nusrettin Türbesi'nin duvar

resimleri *Emin* tarafından 1855 veya 1858 yıllarında yapılmıştır⁸⁹ ve *Emin*'in eserlerinin içerisinde imzasını attığı en eski eser olarak bilinmektedir. Üslup bakımından Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki resimler Şeyh Eylük resimlerinden daha başarılıdır. Bu da *Emin*'in Şeyh Eylük Türbesi'ndeki resimleri, Şeyh Nusrettin Türbesi'nden daha önceki tarihlerde yaptığı düşünülmektedir. Buna göre resimlerini 1855 veya 1858 tarihlerinden daha önce yapmış olmalıdır.

Sanatçısı

Yukarıda da belirtildiği gibi diğer yapılardaki imzalı resimleri ile karşılaştırıldığında Zileli *Emin*'e ait olduğu düşünülmektedir.

Tasvir özellikleri

Kuzey Duvarı

Giriş kapısının bulunduğu kuzey cephesinde türbenin içinden bakıldığında sağ ve sol cephelerde çeşitli ağaç tasvirleri, kavuk, balta ve tespih gibi sembolik özellikte tasvirler yer almaktadır. Kapının sol tarafındaki resimler; üstten tavanın 20-30 cm aşağısından ve alttan üç iplik bordür ile sınırlandırılmış iki adet dikdörtgen pano içerisinde konumlandırılmıştır. Panolar dikeyde sarı renkli kırmızı kontrollü ince burmalı sütunlar ile oluşturulmuştur. Burmalı sütunların üstünden yine aynı kalınlıkta bir hat geçmektedir. Bunun sütunlar ile kesiştiği noktada içbükey bir "C", iki sütunun ortasında ise bunun tersine dışbükey bir "C" kıvrım bulunmaktadır (Resim 3.24. ve Resim 3.25.).

⁸⁹ Şeyh Nusrettin Türbesindeki boya ile yapılmış kitabede iki adet tarih yazılıdır. Üstte kırmızı üzerine beyaz yazılarda "1272 (M.1855)" tarihi, alttaki daha küçük ve siyah yazılarda "1275 (M.1858) tarihi yazılıdır. Detaylı bilgi için bkz. Çal, 1987, s. 446-447.



Resim 3.24. Şeyh Eylük Türbesi'nin kuzey cephesinin solundaki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Batı duvarı ile kesişen taraftaki (sağdaki) panoda alttan köşelerden çapraz yükselen ve tam ortada birleşen iki adet teber⁹⁰ bulunmaktadır. Bunlar yeşil bir bağ ile birbirine bağlıdır. Bağın ortasından bağlı bir ip ile iki yanından tutturulmuş yeşil renkli bir keşkül⁹¹ asılıdır. (Çal, 1993, s. 294-295). Keşkülün içerisinde kırmızı kiraza benzer bir meyve ile birlikte üzerinde sarı bir elma bulunmaktadır. Teberlerin birbirine doğru eğik olan üst kısmında iki taraflı sarı hilal biçiminde kesici kısımları vardır. Kesici kısımların üzerinden ise sivri mızrak uçları çıkmaktadır. Her iki teberin mızrak ucunda kırmızı bir elma durmaktadır. Teberlerin gri sapları üzerinden kırmızı-turuncu renkli burma bir hat dolanmaktadır. Elmanın bulunduğu yerin sağ ve solunda simetrik olduğu düşünülen kırmızı çiçekli yeşil yapraklı bir bitki bulunmaktadır. Ancak soldaki çiçek günümüzde silinmiştir (Bkz. Resim 3.24.).

⁹⁰ Teberin konu ile ilgili olan anlamı; bazı dervişlerin taşıdıkları sapı uzun, keskişi ayça biçiminde, küçük ve hafif baltadır (GTS).

⁹¹ Keşkülün konu ile ilgili olan anlamı; gezici bazı dervişlerin ve dilencilerin ellerinde tuttukları ahşap veya metalden yapılmış dilenci çanağıdır (GTS).



Resim 3.25. Şeyh Eylük Türbesi'nin kuzey cephesinin sağındaki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Bitişindeki diğer panoda burma sütunların kalınlığında gri bir hat, yukarıya doğru yükselip sağ ve sola simetrik olarak iki parçaya ayrılır. Bu kavukluğa benzer nesnenin üzerinde kırmızı bir derviş sikkesi durmaktadır. Kavukluğun sol parçasında doksan dokuzluk bir tespih asılıdır (Çal, 1993, s. 295). Tespihin ucunda kırmızı bir tuğ⁹² vardır. Derviş sikkesinin sağ ve soluna simetrik olarak yeşil yapraklı kırmızı yarı stilize⁹³ gül yapılmıştır. Kuzey cephesinde kapının solundaki panoların üç iplik bordürden oluşan alt sınırında 20-30 cm yüksekliğinde salkım söğüt, selvi ve yelpaze biçiminde şematik ağaçlar dizilidir.

Kuzey cephesinde kapının sağındaki duvarda panolar aynı şekilde resimleri sınırlamaktadır. Ancak sütunların renkleri mavidir. Alttan üç iplik rumili bordür dolanmaktadır. Onun üzerinde panoların başladığı yerde ise aynı şematik ağaçlar sıralanmıştır. Kapının hemen yanındaki panoda birbirine çapraz biçimde, kabzaları yukarıda ve kınlarının içerisinde kılıçlar⁹⁴ yer almaktadır. Kabzaları siyah, kınları ise

⁹² Tuğ, s. Türk devletlerinde siyasi ve askeri otoriteyi temsil eden bayrak ve sancak benzeri bir nişandır (Çoruhlu, 2012, s. 330-332).

⁹³ Yarı stilize çiçekler ile ilgili bkz. Birol ve Derman, 1995.

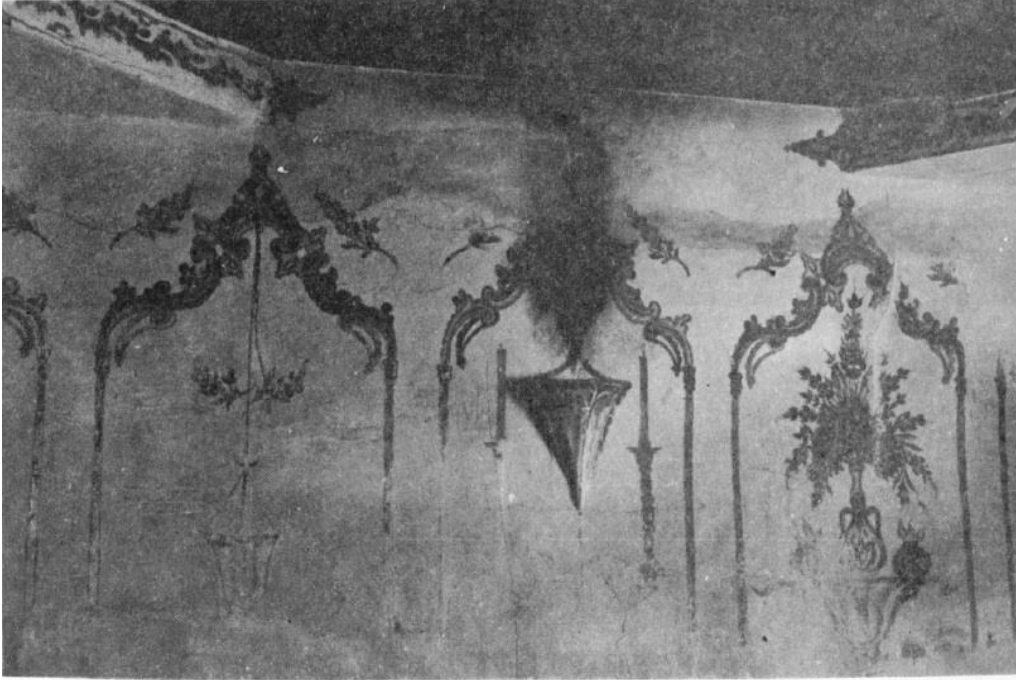
⁹⁴ Çal (1993, s. 295) kılıçlardan sağdakinin yanında “şimşir (kılıç)” yazdığını söylemektedir.

sarı üzerine kırmızı ve siyah süslemelidir. Kılıçların birleştiği yerden iki adet kırmızı tuğ sallanmaktadır (Bkz. Resim 3.25).

Panonun yukarısındaki yatay hattın dış bükey “C” sinden sarkan sarı bir kolda mavi bir vazı bulunmaktadı (Çal, 1993, s. 295). Kılıçların birleştiği yerin hemen altında diğerlerinden daha büyükçe, üzerinde kırmızı meyveleri olan bir salkım söğüt yükselmektedir.

Sağdaki panoda sarı meyveleri olan bir ağaç yer almaktadır. Meyvelerin limon mu elma mı oldukları pek anlaşılmamaktadır. Ancak meyvelerden ikisi yere düşmekte iken havada tasvir edilmişlerdir. Ağacın gövdesi kahve, yaprakları koyu ve açık yeşildir.

*Doğu Duvarı*⁹⁵



Resim 3.26. Şeyh Eylük Türbesi'nin doğu cephesindeki duvar resimlerinin eski hali (Çal, 1993, s.293-306)

Doğu cephesindeki resimler günümüzde oldukça silik vaziyettedir. Çal (1993, s. 295) bunların dört panoya bölündüğünden bahsetmektedir. Ancak günümüzdeki izlerden ve eski fotoğraftan anlaşıldığı kadarı ile beş panodur. Eski fotoğrafta güney duvarı tarafındaki panoya ait sütunun sadece bir kısmı görünmektedir (Resim 3.26.).

⁹⁵ Resimlerin tarifi ve eski görselleri için Çal (1993, s. 293-306)'ın çalışmasından faydalanılmıştır.

Günümüzde beşinci panonun bir kısmı dışında geri kalanı mevcut değildir. Panoları oluşturan sarı üzerine kırmızı burma sütunların kuzey cephesindeki sütunlar ile aynı olduğu düşünülmektedir. Alttan üç iplik rumili bir bordür ile sınırlı olabilir. Ancak kuzey cephedekilerden farklı olarak sütunların üzerinde barok “C” motiflerinden oluşan mavi renkte kemerler olduğu anlaşılmaktadır. Her kemerin sağ ve solunda ise birbirine simetrik stilize çiçekler bulunmaktadır (Resim 3.27. ve Resim 3.28.).



Resim 3.27. Şeyh Eylük Türbesi'nin doğu cephesindeki duvar resimlerinin günümüzdeki durumları (E. Yetiş, 2016)

Soldan sağa doğru çapraz duran kamaya benzer bir nesne tepedeki barok “C” motifli kemere bir kordonla asılıdır. Kordondan dört küçük tuğ sallanmaktadır. İkinci panoda çiçekli dal parçasının çıktığı zincirden bir keşkül sarkmaktadır. Üçüncü panonun ortasında duvar üzerine monte edilmiş çıkıntı bir mumluk vardır. Mumluğun üzerinde yeşil ve kırmızı renklerden oluşan bir süsleme mevcuttur ancak silik vaziyettedir. Mumluğun her iki tarafında üzerinde mum dikili ince uzun şamdan bulunmaktadır. Aralarında en zengin biçimde süslenmiş olan dördüncü panoda, yukarıya doğru genişleyen saksı biçiminde düz bir kap üzerinde, iki yanında kulp ve ince uzun boynu olan bir vazodan sarı, kırmızı renklerde güller

ve karanfiller çıkmaktadır. Vazonun durduğu geniş kabın sağ ve solunda yeşil yapraklı kırmızı büyükçe birer adet nar bulunmaktadır (Çal, 1993, s. 295). Günümüzde dördüncü panodan geriye kalan bir kesit örnekte, panonun alt kısmında şematik bir ağaç parçasının görünmesi, diğer panoların da altında aynıysından olduğunu düşündürmektedir. Yine aynı kesitteki beşinci pano parçasından ise dördüncü panodaki düz geniş kap ile aynı hizada bir kabın olduğu ve kabın ucunda yeşil yapraklı kırmızı meyvenin olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 3.28. Şeyh Eylük Türbesi'nin doğu cephesindeki duvar resimleri günümüzdeki durumları (E. Yetiş, 2016)

Batı Duvarı

Batı cephesinde de resimler alttan cephe boyunca dolanan üç iplik rumi bordür üzerinde sıralanmıştır. Ortalarda yer alan mumluk çıkıntısının hemen sağında büyükçe bir baldaken türbe dikkat çekmektedir (Resim 3.29.). Türbe, dört adet ince sarı üzerine kırmızı burmalı sütunun tuttuğu mavi kubbeli ve alaturka kiremitle tasvir edilmiştir. Kubbenin tepesinde kırmızı, sarı ve yeşil renklerden oluşan, uçları yukarıya dönük olarak hilal motifli bir alem bulunmaktadır. Türbe tasvirinin perspektifli görünümünde bazı farklılıklar vardır. Sağdan ikinci sütun, kubbeyi tutan arkadaki sütun gibi görünürken, kubbeyi tutan diğer sütunlar ile aynı mesafede durmaktadır. Bu durum izleyicide optik bir yanılsama yaratmaktadır. Sütunların altından korkuluklar dolanmaktadır. Ancak arkadaki sütunu öndeymiş gibi gösteren yanılsamadan dolayı korkuluklar üç bölümdedir. Gerçekte ise; soldan sağa birinci ile

üçüncü sütun, birinci ile ikinci sütun, ikinci ile dördüncü sütun ve üçüncü ile dördüncü sütun arasında korkuluklu kısımların olması gerekir.



Resim 3.29. Şeyh Eylük Türbesi'nin batı cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Kubbeden birer zincir ile sağda, ortada ve solda üç adet kandil sarkmaktadır (Çal, 1993, s. 296). Bunlardan sağ ve soldaki kırmızıdır. Sarı üzerine kırmızı kontörlü olan ortadakinin altında mavi-kırmızı bir kase içinde yeşil yapraklı kırmızı çiçekler bulunmaktadır. Çiçekli kase ise dört kemerli revak üzerindedir. Türbenin sağ ve sol alt kısımlarına kesme taştan duvar örgüsü yapılmıştır. Ayrıca alttaki bordürden dışa doğru eğimli olarak yükselen yeşil renkte ışık-gölgeli ve perde motifine benzeyen sancaklar türbeyi sağ ve soldan sınırlamaktadır. Soldakinin tepesinde yukarı doğru bakan bir hilal bulunmaktadır. Yapının köşesinde mimari üçgen geçiş unsuru sağdakinin tepesini kesmektedir. Türbenin alt kısmında, sağ tarafa doğru kuzey duvarına kadar diğer cephelerde olduğu gibi bordür ve şematik ağaçlar yer almaktadır.

Baldaken türbenin hemen sağında; alttan üç iplik bordür ve diğer kenarlardan gri renkte cetvel hat ile sınırlı alanda, bir barutluk olduğu düşünülen tasvir ve onun

üzerinde börk bulunur. Börk'ün yanında "Tac-ı Hilal" yazmaktadır (Çal, 1993, s. 296). Ancak günümüzde bu yazı siliktir. Börkün üzerinde yeşil yapraklı kırmızı bir stilize çiçek tasviri vardır. Barutluğun ağız kısmında ise ilginç bir şekilde sarı bir elma bulunur.

Cephenin ortasında yer alan mumluk çıkıntı üzerinde, boya ile yapılmış yeşil renkli dört kemer gözü ve kırmızı renkte burma sütunlar bulunmaktadır. Bu sütunlar aşağıya bakan barok "C" motifine, oradan da altta duvardaki sarı zeminli kırmızı ve barok karakterli simetrik kompozisyona bağlanmaktadır. Mumluk çıkıntının iki yanında, üzerinde mum bulunan boya ile yapılmış zarif birer şamdan yer almaktadır. Boya ile yapılmış şamdanların yanlarında ise yarıda kesilmiş ince birer kırmızı burmalı sütun vardır (Resim 3.30.).



Resim 3.30. Şeyh Eylük Türbesi'nin batı cephesindeki duvar resimleri (E. Yetiş, 2016)

Sola doğru ise yeni bir panoyu oluşturan sarı bir sütun kesiti yer almaktadır. Kesitin sağında, bir kabın ucunda sarı dolmalık bibere benzer bir sebze ve kabın ucundan sarkan kırmızıbiber; bunların altında ise iki adet bodur şematik ağaç görünmektedir. Ancak bu küçük kesit dışında günümüzde batı duvarının sol tarafından pek bir şey kalmamıştır.

Malzeme ve teknik özellikleri

Yapının batı, güney ve doğu cepheleri oldukça tahrip olmuştur. Hatta güney cephesinde üstte geriye kalan birkaç izden resimlerin olduğu anlaşılmaktadır. Doğu cephesinde de geriye kalan izlerden ve eski fotoğraflardan ancak resim seçilebilmektedir. Batı duvarının ise bir kısmı günümüzde mevcut değildir.

Tahrip olan kısımlar sıva ile onarılıp kapatılmıştır. Diğer cephelerde de yer yer sıva çatlakları ile boya ve sıva dökülmeleri mevcuttur. Kuzey cephesinde giriş kapısının çevresi sıvanmış ve resimlerin bir kısmı yok olmuştur. Aynı şekilde kuzey cephesinin sağ tarafında üstte geniş bir alan sıva ile kapatılmıştır. Batı cephesinde aydınlatma için yapılmış duvardaki kandil çıkıntısının üstü kandil isinden dolayı kararmıştır.

Bunların dışında badanalı boşluklarda yakın zamanlarda yapıldığı düşünülen Arap ve Latin harfleri ile kurşun kalem yazılar bulunmaktadır. Bu yazılar o kadar fazladır ki eskiden yazılmış olanlar ile karışmaktadır.

Sanatçı resimleri yaparken duvarların ayrı ayrı panolara bölüneceğini düşünmüş olmalıdır. Çünkü batı cephesi haricinde her bir pano birbirinden bağımsız resimlerden oluşmaktadır. Batı cephesindeki büyük türbe tasviri tüm alanı kaplamaktadır. Resimleri yapmadan önce sanatçının kağıt üzerinde bir hazırlık aşaması olmalıdır. Ancak bazı istisnalar hariçtir. Alt sıradan tüm cepheleri dolaşan ağaç sıralarının sanatçının bu konudaki kalıplaşmış biçimsel bilgisine göre doğaçlama olarak yapıldığı düşünülmektedir. Çanak içindeki kirazlar ya da simetrisinin olmadığı barok kartuşlar ise diğer istisnaları oluşturmaktadır. Aktarma tekniklerine ait kurşun kalem, kömür tozu gibi izlere rastlanmamıştır.

Yapım teknikleri ile ilgili olarak, resmi oluşturan unsurların etrafından -kalem işi tekniğinde olduğu gibi- uzun kıllı fırçalar ile kontörler çekilmiştir. Yalnızca bazı detaylarda kontörler yerine gölgelendirmeler yapılarak hacimsel etkiler verilmeye çalışılmıştır.

Resimler ile ilgili herhangi bir laboratuvar analizi yapılmadığından hangi boyaların ve bağlayıcıların kullanıldığı bilinmemektedir.

3.4. Tokat, Merkez, Yağcıoğlu Konağı (Maaz Gürkan Evi) (Katalog 4)

Resim no: Resim 3.31.- 3.35.

İnceleme Tarihi:02 Mayıs 2016

3.4.1. Mimari özellikler

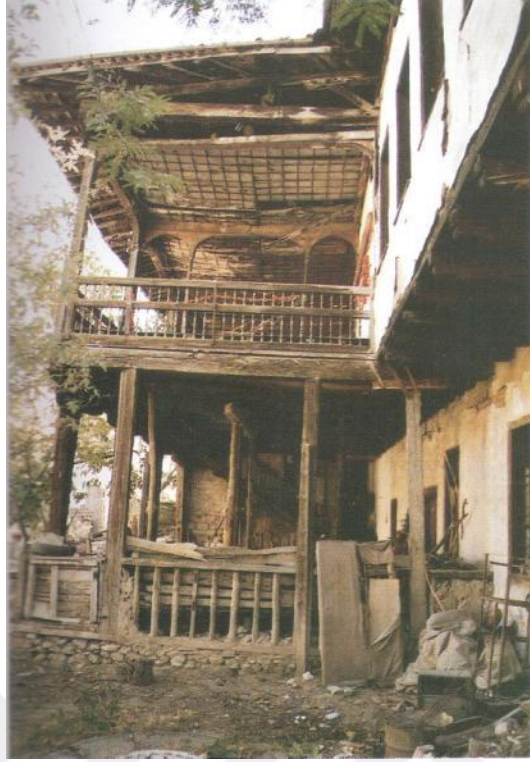
Tokat ili, Merkez, Hoca Ahmet Mahallesi'nde (eski Devlet Hastanesi arkası) yer almaktadır. (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 285; TVİKTM, 2009, s. 234; 2010, s. 209).

İnşa tarihi bilinmemektedir. Ancak yapının içerisinde yer alan duvar resimleri bölgedeki diğer yapılar ile üslup açısından karşılaştırıldığında 19. yüzyıl ortalarına tarihlendirilmektedir. Yapılan çalışmalar, içerisindeki duvar resimlerinin *Zileli Emin*'in diğer eserlerine benzediğini ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu eserler Şeyh Nusrettin Türbesi (1858) ve Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi şadırvan resimleri (1875) ile oldukça benzer üslup özellikleri göstermektedir (Çal, 1987a, s. 446-447; Çal, 1988, s. 46).

Konak ön ve arka ev kütlelerinden oluşmaktadır. Ön ve arkayı birbirinden ayıran avlu bulunmaktadır. Ayrıca arka avluda bir iş evi yer almaktadır (Akok, 1958, s. 134; Çal, 1988, s. 6-7). Yapılan araştırmalar yakın zamanlara kadar orijinal olarak yalnızca arka evin geldiğini, iş evi ve diğer evlerin yıkıldığını göstermektedir (Akok, 1958, s. 134-143; Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 285; Şener, 2011, s. 346). Şener (2011) tarafından 2010 yılında yapılan araştırmada evin sağlam olan arka kısımlarının daha fazla yıkıldığı ve evin içine girilmesinin tehlike arz edeceği aktarılmıştır (Şener, 2011, s. 346). Günümüzde tamamen yıkılmış vaziyettedir⁹⁶ (Resim 3.31.).

Maaz Gürkan Evi olarak da bilinmektedir (TVİKTM, 2009, s. 234; 2010, s. 209).

⁹⁶ Tarafımızdan 2016 Mayıs ayında yapılan alan araştırmasında söz konusu konak adreste bulunamamış ancak mahalle sakinleri tarafından tamamen yıkıldığı bilgisi aktarılmıştır.



Resim 3.31. Yağcıoğlu Konağı'nın dıştan görünümü (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.285)

Yapıda kullanılan malzeme ahşap çatki ve kerpiç dolgudur. Örtü sistemi alaturka kiremit kaplı kırma çatıdır. Yapının güneyinde ise sonradan ilave edilen ek bir bina bulunmaktadır. Zemin katta bir iç sofa yer almaktadır ve buraya iki yandan birer oda açılmaktadır. Üst katta avluya tamamen açık geniş bir sofa yer almaktadır. Sofanın batı kısmında yan yana iki odadan biri başodadır. Başoda ölçüsü ve duvar resimleri açısından diğer odalardan farklıdır (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s. 285-287). Şener (2011, s. 346) çalışmasında 2010 yılında yaptığı alan araştırmasında, binanın tavanının tamamen çöktüğünü belirtmektedir (Şener, 2011, s. 346). Ancak yukarıda da belirtildiği gibi günümüzde ev tamamen yıkılmıştır.

3.4.2. Duvar resimleri

Mimarideki konumu

Konağın başodasında giriş kapısının solundaki kuzey duvarında yer alan pabuçluk ve ahşap dolaplar ile tavan arasında kalan yatay olarak genişleyen alanlarda resimler bulunmaktadır (Şener, 2011, s. 346). Fotoğraflardan görüldüğü kadarıyla, ahşap dolabın üzerindeki yatay alanda, sağ ve sol kenardakileri yarım olmak üzere

toplamda yedi adet barok kartuş vardır. Sağ ve soldan yarım kartuşlardan sonra yatayda birer dikdörtgen kartuş; bunların ortasında daha dar iki kartuş arasında genişçe bir kartuş daha bulunmaktadır (Resim 3.32.).



Resim 3.32. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinin genel görünümü (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.286)

Tarihlendirilmesi

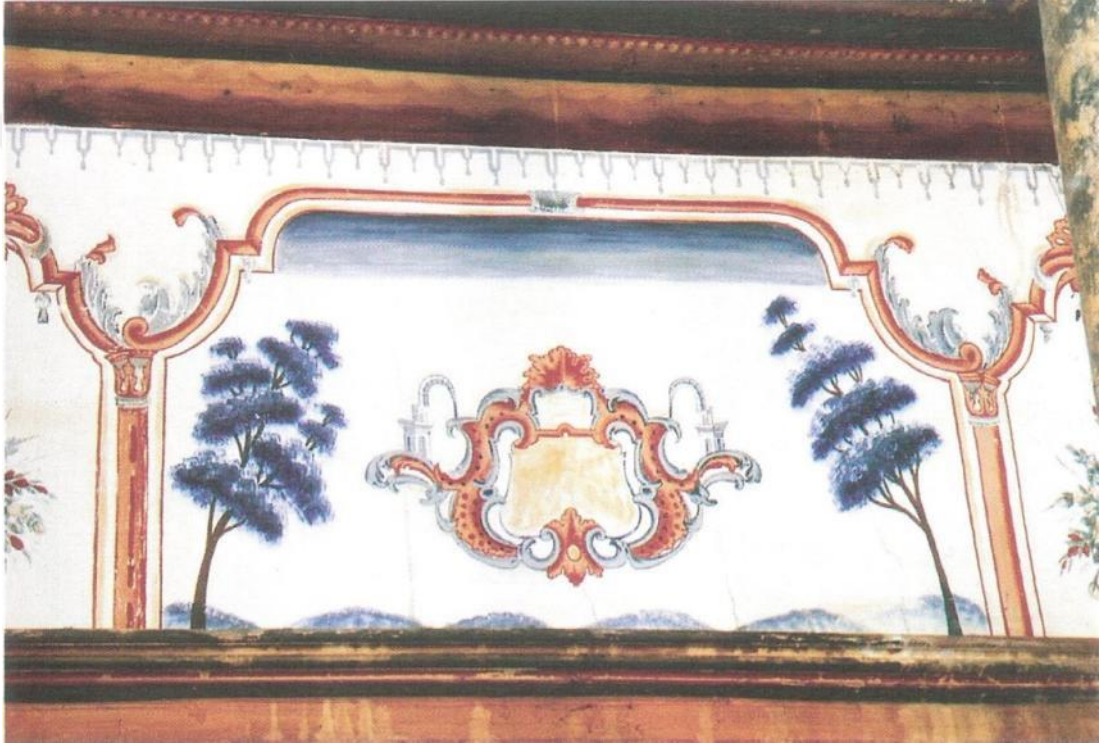
Duvar resimlerinin ne zaman yapıldığı ile ilgili kesin bir tarih yoktur. Ancak yukarıda da açıklandığı gibi *Emin*'in imzalı olan 1858 ve 1875 tarihli eserlerine üslup açısından oldukça benzemektedir. Bu nedenle 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilebilir.

Sanatçısı

Üslup karşılaştırması ile *Zileli Emin*'e atfedilmektedir (Renda, 1977a, s. 161; Çal, 1987a, s. 446-447; Çal, 1988, s. 46)

Tasvir özellikleri

Sağ ve sol kartuşlardaki resimler benzerdir ve neredeyse simetrik gibidir. En altta şematik bir dağ sırası yer almaktadır. Bunlar, iki yandan ortaya doğru eğikçe yükselen ağaçlar ile çevrelenmiştir. Ağaçlar, boyları ve eğikliği dolayısı ile simetrik gibidir. Ancak dallarının dizilişi yönünden farklılık gösterirler. Dallarda kahverengi, yelpaze biçimindeki yaprak öbeklerinde ise yeşilin tonları kullanılmıştır. Kenardaki her iki kartuş birbirinin aynısıdır (Resim 3.33.).

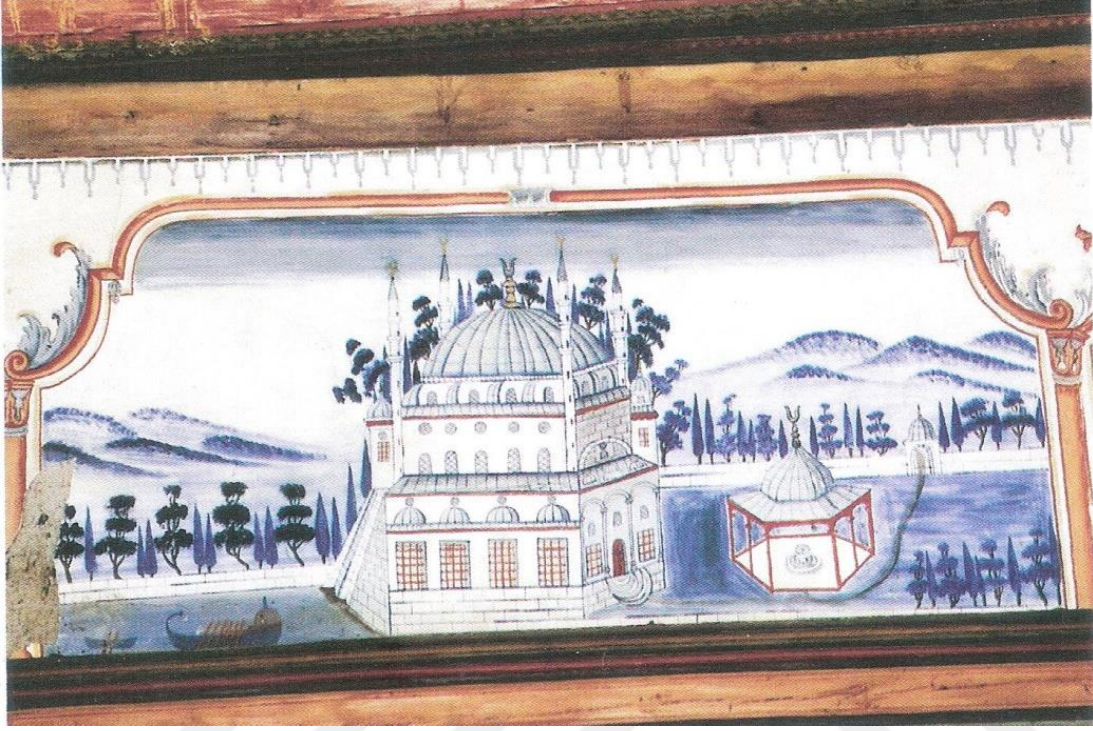


Resim 3.33. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinden sağdaki pano (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.287)

Kartuşlardaki iki ağaç tasvirinin ortasına “C” ve “S” kıvrımlarından oluşan madalyonlar yapılmıştır. Madalyonların kenarlarındaki akantus yaprakları yanlardaki ağaçlara doğru yönelmektedir. Bu yapraklarda iki katlı, pencere ve kuleye benzer küçük ebatlı mimari tasvirler yer almaktadır. Ortadaki kartuş ile yanlardaki kartuşlar arasındaki dar ebatlı kartuşlarda; ibrik şeklindeki vazolar içerisinde gül, lale ve benzeri çiçekler çıkmaktadır (Şener, 2011, s. 347).

Ortadaki panoda bir cami ve şadırvan tasviri ile birlikte ağaçlar, dağlar, deniz ve denizde yüzen kayıklar tasvir edilmiştir. Yandaki panolara nazaran yatayda daha

geniştir. Günümüzde mevcut olmadığından kaynaklardan edindiğimiz fotoğraflarda renkler tam olarak anlaşılmamaktadır. Ancak yeşilin tonları, kırmızı ve gri tonlarının kullanıldığı görülmektedir (Resim 3.34.).



Resim 3.34. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinden ortadaki cami tasvirli pano (Gündoğdu ve diğerleri, 2006, s.288)

Resim alanının tam ortasında merkezi planlı, kubbeli ve dört minareli bir cami tasvir edilmiştir. Caminin iki cephesi görünmektedir. Ayrıca giriş kapısının bulunduğu görünen cephenin diğer tarafında, yapının dışa doğru mihrap nişinin çıkıntısı bulunmaktadır. Minareler üç şerefelidir ve ana yapının köşelerine yapışık durumdadır. Kare plan üzerine kurulu yapı kubbeye doğru kademeli olarak yükselmektedir. İzleyici tarafındaki cephede alt sıra pencerelerin hemen üzerinde küçük kubbeler sıralanmıştır. Bunlar herhangi bir hacimsel etki verecek biçimlendirme ile yapılmamışlardır. Alt pencere korkulukları ve çatı saçak çizgileri kırmızı renk ile yapılmıştır. Ana kubbedeki gölgelendirmeler dilimli izlenimi vermektedir. Kubbe ve minarelerin tepesindeki alemler oldukça büyük yapılmışlardır. Minareler de yapının bütününe göre incedir. Bu oran-orantı sorunu tasviri gerçek görünümünden uzaklaştırmaktadır. Giriş kapısının kuş bakışı görünümü merdiven basamakları dikkat çekmektedir. Yapının kesme taştan inşa edildiği alt kısımlarından ve niş çıkıntısından anlaşılmaktadır.

Renda (1977a, s. 161-162) buradaki cami tasvirini dört minareli olması ile İstanbul camilerine benzetir. Ancak arka plandaki tepeleri daha çok Amasya'ya yakıştırır. Belki de sanatçının II. Bayezit Camisi'ni böyle resmetmek istemiş olabileceğini söylemektedir. Ayrıca resmin Amasya II. Bayezit ve Merzifon şadırvanlarındaki resimlere çok benzediğini de eklemektedir.

Caminin girişinin önünde cami ile aynı hizada bir şadırvan bulunmaktadır. Cami tasvirine göre bakış noktası daha yukarıdadır. Kubbeyi altıgen plan üzerindeki kırmızı renkli sütunlar tutmaktadır. İçeride ortadaki unsurun sebil olduğu düşünülmektedir. Cami tasvirinde olduğu gibi kubbenin tepesindeki alemin büyük olması oran-orantı problemine yol açmaktadır.

Şadırvan ve caminin arkasından panonun iki yanı boyunca kesme taştan bir duvar geçmektedir. Aynı duvar resmin alt sınırından cami tasvirinin bütünü de içine alarak niş çıkıntısına kadar, soldaki duvar ise her iki duvarın arasındaki bir doğrultudan ve nişten itibaren sola doğru devam etmektedir. Sağ arkadaki duvarda kubbeli ve yuvarlak kemerli bir bahçe kapısı bulunmaktadır. Duvar boyunca selviler ve yelpazeye benzeyen şematik ağaçlar sıralanmıştır. Soldaki duvar sırasındaki ağaçlar, diğer taraftakilere göre daha büyüktür. Bu da uzaklık yakınlık orantısını getirmekte ve resme derinlik katmaktadır. Aynı ağaçlar caminin tepesinde ve resmin sağ alt köşesinde de görülmektedir. Bu ağaçlar sanki caminin tepesinden çıkıyormuş izlenimi vermektedir.

Sağ ve soldaki ve duvar ile ağaç sıralarının arkasında gölgelendirilmiş sivri tepeler izlenmektedir. Sağdaki tepelerin soldakinden daha yukarıda olması resimde bir derinlik hissi oluşturmaktadır.

Yapının önünde bir deniz olduğu düşünülen su görüntüsü tasvir edilmiştir (Şener, 2011, s. 347). Caminin sol tarafı ve soldaki duvar denize kıyıdır. Biri diğerinden oldukça büyük kırmızı kürekli siyah iki adet kayık denizde aynı yöne doğru sabit durmaktadır. Kayıkların hareket halinde olduğuna dair su üzerinde herhangi bir işaret yoktur. Renda (1977a, s. 161), bunların saltanat kayığı olduğunu söylemektedir.

Malzeme ve teknik özellikleri

Günümüzde ev tamamen yıkılmış olduğundan duvar resimlerinin yerinde tespiti yapılamamıştır. Bu sebeple malzeme, yapım teknikleri ve izleri konusunda bilgi verilememektedir.

3.5. Tokat, Merkez, Latifoğlu Konağı (Katalog 5)

Resim no: Resim 3.35.- 3.39.

İnceleme Tarihi:02 Mayıs 2016

3.5.1. Mimari özellikler

Tokat ili, Merkez, Aksu Mahallesi, Gazi Osman Paşa Bulvarı Üzerinde bulunmaktadır (TVİKTM, 2009, s. 233; 2010, s. 208).

Mimari özelliklerine göre Yağcıoğlu Konağı ve Madımaklar Evi ile çağdaş tutulmaktadır. Yani mimari ve süsleme özelliklerine bakıldığında 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Akok, 1958, s.147; Çal, 1988, s. 46-47; Şener, 2011, s.340). Ancak konağın en eski tapu kaydı 1875 (1291 H.) tarihine aittir⁹⁷.

Bazı araştırmalara göre 17. yüzyılda konağın⁹⁸ bulunduğu yerde klasik üslupta başka bir evin bulunduğu düşünülmektedir. Bu da, günümüzde mevcut olan konakta kullanılan malzeme ve çeşitli üslup detaylarından anlaşılmaktadır (Akok, 1958, s. 144).

Konak Tokat'ın nüfuslu ailelerinden olan Latifzadelere aittir. "L" tipi bir plana sahiptir. Zemin üzerine tek katlıdır ve malzeme olarak ahşap karkas arası kerpiç dolgu kullanılmıştır (Özgen, 2007, s. 487). Taş döşemeli bir avlusu ve avlunun ortasında havuzu bulunmaktadır. Zemin katta taşlık, iş evi ve alttan ısıtılan bir hamam (Akok, 1958, s. 144; Çal, 1988, s. 11-12; Özgen, 2007, s. 487); üst katta ise

⁹⁷ Çeşitli tarihlerde düzenlenmiş üç adet tapu kaydı bulunmaktadır. Bunlardan en eskisi 1875 (1291 H.) tarihli dir. Diğer ikisi ise 1895-96 (1313 H.) ve 1920-21 (1339 H.) tarihlerine aittir (Özgen, 2007, s. 487).

⁹⁸ Kültür ve Turizm Bakanlığının resmi web sitesinde konağın yapılış tarihi 1746 olarak belirtilmektedir (MÖY).

“L” biçimindeki sofa etrafında selamlık (paşa odası), harem (havuz başı odası), yatak odası ve depo yer almaktadır. Yapı 1985 yılında kamulaştırılarak 1989 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı müze olarak hizmete açılmıştır (Özgen, 2007, s. 290; MÖY., TİY) (Resim 3.35.).



Resim 3.35. Latifoğlu Konağı'nın dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)

3.5.2. Duvar resimleri

Mimarideki konumu

Havuz başı odasının hemen girişinde, sağda güney duvarındaki ahşap sütunlar ile bölünmüş pabuçluk kısmında, tavan ile duvarın birleştiği alanda yatayda üç dikdörtgen pano halinde manzara resimleri bulunmaktadır. Panolar hemen hemen üç eşit parça halindedir. Açık ve koyu yeşil ile yapılmış her pano sınırının içerisine ayrıca kırmızı renk ile resim sınırı da yapılmıştır. Her bir resmin dikdörtgen sınırının üst köşeleri yuvarlatılmıştır. Köşelerde simetrik olarak karşılıklı yeşil yapraklı sarı ve kırmızılı stilize güller vardır (Resim 3.36.).

Tarihlendirilmesi

Konağın yapılış tarihine ve üslup özelliklerine bakılarak Havuz Başı Odasında (Harem) yer alan duvar resimleri 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Özgen, 2007, s. 487; Şener, 2011, s.340).

Sanatçısı

Yapan sanatçı ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur. Ancak üslup olarak Tokat'taki diğer duvar resimlerine oldukça benzemektedir.



Resim 3.36. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinin genel görünümü (E. Yetiş, 2016)

Tasvir özellikleri

Sağdaki Pano

Resmin ortasında, giriş kapısının bulunduğu kuzey cephesinden tasvir edilmiş merkezi planlı ve tek kubbeli bir cami yer almaktadır. Cami tasvirinin çift şerefeli iki

adet minaresi bulunmaktadır. Kubbenin iki yanından küçük kule biçiminde kubbeli bacalar çıkmaktadır. Bu bacaların ve minarelerin üzerinde küçük pencereler vardır. Kubbenin ve minarelerin tepesinde yukarıya doğru bakan hilal biçiminde alemler bulunmaktadır. Ön cephede üstte aynı sırada beş adet yuvarlak kemerli ve çapraz korkuluklu pencere yer almaktadır. Son cemaat yerindeki revaklarda tek kaçıslı perspektiften dolayı bir derinlik söz konusudur. Bu nedenle son cemaat yerinin içindeki kesme taştan yapılmış yan duvarlar da görünmektedir. Yani gerçeğe uygun yapılmıştır. Kırmızı renkte beş adet yuvarlak kemer ve sütunlar ile altta korkuluklar bulunmaktadır. Etrafı kesme taşla çevrili yuvarlak kemerli kırmızı bir harim girişi ve yanlarda birer adet kırmızı korkuluklu pencereler vardır. Ortadaki kemerin önüne revaktaki perspektife uygun olmayan bir şekilde, kuş bakışı görünümde yarım daire şeklinde giriş merdivenleri yapılmıştır. Kubbe ve revak çatısının griliğinden kurşun ile kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Cami tasvirinde kenar ve köşelerde yer yer ışık-gölge kullanımı ile hacimsel etkiler izlenmektedir. Minarelerdeki ve kubbedeki alemlerin ebatları ile yapının bütünü arasında bir oran-orantı problemi vardır. Alemler gerçektekenden oldukça büyük yapılmıştır (Resim 3.37.).



Resim 3.37. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinden sağdaki pano (E. Yetiş, 2016)

Zemin soluk yeşil renkte, arka boşluk ise beyaz badanalıdır. Resim yüzeyinin üst kısmında ise ince bir yeşil hat yapılmıştır. Bunun gökyüzü olarak yapıldığı düşünülmektedir. Cami tasvirinin yanlarında ve tepesinde şematik selvi ağaçları ile yelpazeye benzer ağaçlar tasvir edilmiştir. Hatta bazı ağaçlar caminin kubbesinden çıkıyormuş gibi bir izlenim yaratmaktadır.

Ortadaki Pano

Yanlarda ve arkada kara parçasının üzerinde bulunduğu su parçası ile ön planda; merkezde bir yelkenli, kayık, ağaçlar ve birkaç yapı tasviri yer almaktadır.

Çalışmanın ana ögesi gibi görünen öndeki büyükçe yelkenli sefere hazırdır (Şener, 2011, s. 342). Yelkenlide kırmızı, sarı, kahve ve siyah renkleri ile birlikte beyaz kısımlarda gölgelendirme yapılmıştır. Direklerin tepesindeki kırmızı bayraklar yelkenlinin gittiği yöne doğru dalgalanmaktadır. Bu da izleyiciye gerçeği yansıtmaktadır. Yelkenlinin cıvadrasında⁹⁹ yine yelkenlinin gittiği yöne doğru dönük bayrak ve iki adet tuğ bulunmaktadır. Buradaki bayrak rüzgar yönüne dönük olmakla birlikte, kumaştan bir bayrağın dalgalanmasının izlenimini gerçekteki gibi vermemektedir. Kıyıya yakın olduğundan tüm yelkenleri açılmamıştır. Yandan tasvir edilmesine rağmen arka kısmı öne doğru açık olarak verilmiştir. Bu da izleyiciye minyatürlerdeki gerçekliği yansıtmaktadır. Kara parçalarının arasında kalan suda gri-mavi bir renk kullanılmıştır. Hatta fırça izlerinin ardından beyaz badana izi belli olmaktadır. Su üzerinde yelkenli gemi dışında yedi adet daha kırmızı kürekli siyah kayık yüzmektedir. Resmin ortalarındaki küçük kayığın kürekleri yoktur. Sağ alttaki uzun burunlu büyük kayığın altı, diğer beşinin ikişer küreği vardır (Resim 3.38.).

⁹⁹ Cıvadra: Geminin baş tarafından havaya doğru biraz kalkık olarak uzatılmış direktir (GTS)



Resim 3.38. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinden ortadaki pano (E. Yetiş, 2016)

Arka planda şematik olarak birbiri ardına sıralanmış dağlar görünmektedir. Sola bakan yamaçları siyah fırça darbeleri ile gölgelendirilmiştir. Arka plandaki bu kara parçası, sağ üst köşeden aşağıya resmin ortalarına kadar başka bir kara parçası ile birleşmektedir. Buraya seyrek olarak selviler ve yelpazeye benzeyen şematik özellikte ağaçlar yerleştirilmiştir. Kenardaki kara parçasının deniz ile birleştiği yanda, kalın siyah ve nüanslı¹⁰⁰ kontör ile üç adet yay yapılmıştır. Bu durum, deniz ile kara parçası arasındaki yükseltiden dolayı oluşan hacimsel etkiyi şematik bir biçimde vermektedir ve izleyiciye minyatürleri anımsatmaktadır.

Resimde soldaki kara parçası ile arkadaki dağ sıralarını deniz ayırmaktadır. Bu kara parçasında da diğerinde olduğu gibi su ile birleştiği kıyılara kalın nüanslı kontörler yapılmıştır. Üç adet dağ sırası, selvi ağaçları ve yelpazeye benzer ağaçlar bulunmaktadır. Ağaçların seyrekliği karşıdaki kara parçası ile aynıdır. Dağ sıraları ise arkadaki kara parçasındakilere benzemektedir. Sol alt köşede, sanki bu kara parçasından ayrı bir kara parçası üzerindeymiş gibi görünen yapı grubu tasviri bulunmaktadır. Birbiri ardında çift katlı, kırma çatılı, yanlarında birer kubbeli

¹⁰⁰ Nüans: Türk süslemelerinde bitkisel motiflerin dış çizgilerini belirtirken kalından inceye (bazen de inceden kalına ve tekrar inceye doğru) doğru çizilen kontördür. İki boyutlu motif çizimlerinde nüans ile üçüncü boyut hissi verilir. Detay bilgi için bkz. Birol ve Derman, 1995.

kuleleri bulunan iki adet köşk benzeri yapı bir kayalığın önünde yükselmektedir. Zemin kat üzerindeki birinci katta iki sıra halinde pencereler yer almaktadır. İlk sıradaki pencereler kare, üstündekileri yuvarlak kemerlidir. Üstteki pencereler çapraz, alttakileri birbirine dik korkuluklardan oluşmaktadır. Öndeki evin zemin katı kesme taştandır ve her iki cephesinde de aynı pencere sırası bulunmaktadır. Arkadaki evin denize bakan yüzünde çift sıra, diğer cephesinde ise yalnızca üst sırada küçük yuvarlak kemerli pencereler yer almaktadır.

Evlerin arkasında sanki çatılarından çıkıyormuş gibi görünen ağaçlar yükselmektedir. Resmin genelinde bir derinlik söz konusudur. Bunun sebebi ise, özellikle yanlardaki kara parçalarındaki nüanslı kontörlerin alta doğru kalınlaşması ve eğimli olmasıdır. Alttaki kayıkların üsttekilere nazaran büyükçe olduğu açıkça izlenmektedir. Nitekim oran-orantının düşünüldüğü ve bu durumun resmin derinliğine katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır. Kara parçalarındaki ağaçlar da arkaya doğru az bir miktar küçülmektedir. Ancak üstteki ve ortaldaki dağ sıralarının ebatlarının aynı olması bir istisna oluşturmaktadır.

Evlerin tasvirinde kaçış çizgileri kullanılarak ön ve yan cepheler gösterilmeye çalışılmıştır. Fakat pek başarılı olduğu söylenemez. Üstteki evin görünüşü daha fazla gerçeğe yakın olmakla birlikte, alttaki evin yan cephesinin öne doğru açılmış olarak tasvir edilmesi perspektif sorunu oluşturmaktadır. Resimdeki yelkenli gemi ve kayıkların su üzerinde herhangi bir resimsel iz bırakmaması, durağanlığı ve gerçeğe aykırılığı düşündürmektedir.



Resim 3.39. Latifoğlu Konağı duvar resimlerinden soldaki pano (E. Yetiş, 2016)

Soldaki Pano

Sol taraftaki panoda ise iki yanda yapı tasvirleri ve arka planda yatayda sıralanmış dağ tasvirleri bulunur. Ortadaki büyükçe bir ağaç, kompozisyonu ikiye bölmektedir. Resmin sağ ve solu simetrik gibi görünmektedir, ama değildir (Şener, 2011, s. 342). Üstte açık ve koyu yeşil renk ile yapılmış dağ sıralarının üzerinde gökyüzünü oluşturan beyaz bir boşluk vardır. Bunun üst kısmından gri-mavi kalın bir hat geçmektedir (Resim 3.39.).

Sağ ve soldaki yapı tasvirleri kale ve şehir benzeri bir yeri andırmakta, mimari karakter ve diziliş bakımından simetrik görünmektedir (Şener, 2011, s. 342). Sağda yapıları oluşturan birbirini ardına üç adet dikdörtgen prizma blok üste doğru sıralanmıştır. Daire şeklinde ve yuvarlak kemerli pencereleri ve kapıları vardır. Her üç blok yapının üzerinden kuleler yükselmektedir. Soldan birinci ve ikincinin terasından kubbeli dikdörtgen prizma şeklinde; üçüncüden ise piramidal çatılı toplam dört adet kule yükselmektedir.

Resmin sol tarafında da üç blok sıralanmıştır ve pencere ile kapıları karşdakine benzemektedir. Sağdan birinci blok yapı kırma çatılıdır ve üzerinden kubbeli prizma şeklinde bir kule yükselmektedir. İkinci blok ise çokgen prizma şeklindedir ve terasından piramit kubbeli prizma şeklinde bir kule yükselmektedir. Üçüncü de ikinci gibidir, ancak terasında geniş bir plana sahip kubbeli bir yapı bulunmaktadır. Karşılıklı yapı grupları minyatürlere benzeyen kayalıkların üzerinde durmaktadır.

Yelpazeye benzeyen şematik ağaçlar resmin geneline yayılmıştır. Resmi ikiye bölen ortadaki ağaç, diğerlerine nazaran oldukça büyüktür. Bazı ağaçlar yapı gruplarının tepesinden çıkıyormuş gibi görünmektedir. Yapı tasvirleri, ağaçlar, dağlar ve gökyüzü dışındaki alan boştur ve beyaz badanalıdır. Yapıların çatıları gri renkte olduğundan kurşun kaplı gibi görünmektedir. Ancak çatıların saçakları kırmızı renktedir. Ağaçlar ve dağlar yeşilin bir kaç tonu ile yapılmıştır. Gökyüzü mavi ve beyazdır. Yapılar ve kayalar dahil resmin geri kalanına beyaz üzerine kahve gölgelendirme ile yapılmıştır. Ortadaki ağacın bulunduğu yerde, resmin alt sınırından yukarıya yeşilden beyaza doğru bir ton geçişi görünmektedir. Bu renk geçişi derinlik hissi yaratmaktadır. Ayrıca resmin alt sırasındaki yapı tasvirleri ile dağ sıraları arasındaki boşluk, bu derinlik hissini arttırmaktadır. Yapı tasvirlerinin bazılarında kaçış çizgilerinin doğruluğuna pek dikkat edilmediği için perspektif kurallarının doğru kullanıldığı söylenemez.

Üç panoda, dikkat çeken hususlardan biri de gökyüzü detaylarıdır. Resmin üst sınırından yaklaşık olarak 6-7 cm kalınlığında koyu mavi-gri renk ile gökyüzü için kalın bir hat çekilmiştir.

Malzeme ve teknik özellikleri

Yer yer bozulma izlerine rastlanmakla birlikte resimler oldukça iyi durumdadır. Resimlerde en çok sıva çatlakları dikkat çekmektedir. Soldaki ve ortadaki panonun alt kısımlarında sıva dökülmeleri görülmektedir. Renklerde büyük oranda bir solma yoktur.

Yapım tekniklerine ait herhangi bir kömür veya kurşun kalem izlerine rastlanmaz. Bununla birlikte sanatçının pano ebatlarına uygun olarak bir ön hazırlık yapmış olduğu düşünülebilir. Yani her pano için eskiz yapmış olmalıdır. Ya bu eskizlere

bakarak resimleri yapmıştır, ya da panolar ile aynı ebatlarda kağıda çizdiği kara kalem resimden silkeleme yöntemi ile duvara aktarım yapmıştır. Ancak bu yöntemleri uygulamış olsa bile resimlerdeki ağaç, dağ, küçük kayık veya kaya gibi detayları serbest fırça ile doğaçlama olarak yapmış olabilir.

Eskiz çalışma ya da kara kalem şablon aslında resmin ana hatlarını ve ana unsurlarını belirler. Bununla birlikte resimde büyük tekne ile karakteristik cami ve yapı tasvirleri doğaçlamaya müsait değildir. Bu yüzden geri kalan unsurlar eskizdeki kompozisyon dengesine sadık kalmak koşulu ile serbest fırça ile yapılmış olabilir.

Yapı, gemi ve kaya tasvirindeki detaylar, hem uzun kıllı fırçalar ile kontör çekilerek hem de gölgelendirme tekniği ile yapılmıştır. Ağaçlar, dağlar ve gökyüzündeki detaylar ise gölgelendirme tekniği ile oluşturulmuştur.

Son olarak resimler ile ilgili herhangi bir laboratuvar analizi yapılmadığından hangi boyaların ve bağlayıcıların kullanıldığı bilinmemektedir.

3.6. Tokat, Merkez, Madımaklar (Madımağın Celal'in) Evi (Katalog 6)

Resim no: Resim 3.40.- 3.47.

İnceleme Tarihi:02 Mayıs 2016

3.6.1. Mimari özellikler

Tokat ili, Merkez, Ali Paşa Mahallesi, Ali Paşa Hamam Sokak, No: 38 (TVİKTM, 2009, s. 2010; 2010, s. 235).

Yapı 19. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir (Çal, 1988, s. 16).

Madımaklar Evi veya Madımağın Celal'in Evi olarak anılmaktadır.

Ev, bodrum ve zemin kattan oluşmaktadır (Resim 3.40.). Zemin katının bir kısmı yarım kat yükseltilecek yapılmıştır. Akın ve Hanoğlu (2015, s. 366) evin planını: “sonradan eklenen odanın olmadığı durumda dış sofalı bir plan tipi veren konutun yarım kat yükseltilecek diğer kısmı ise iç sofalı bir plan tipi arz eder” olarak ifade etmektedir (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 366).



Resim 3.40. Madımaklar Evi'nin dıştan görünümü (E. Yetiş, 2016)

Bahçede bir çeşme ve sonradan yapılan bir havuz bulunmaktadır. Sofaya açılan girişin karşısında (sağında) başoda yer alır. Hemen başoda girişinden başlayan ve odanın zemininden daha alçakta bir pabuçluk konumlandırılmıştır. Pabuçluk odadan ahşap sütunlarla ayrılmıştır. Duvarda süslemeli bir gömme dolap bulunmaktadır. Pabuçluk duvarının bir kısmı ve karşısındaki duvarda yer alan ocak yıkılmıştır. Giriş sofasının sol kapısından başka bir sofaya geçilir. Bu iç sofa, başodaya başka bir kapı ile açılır. Ayrıca merdivenler ile yarım kat çıkıldıktan sonra üst kat odalarına açılan diğer bir sofaya da açılmaktadır. Yarım kat yükseltilen kısımdaki sofaya karşılıklı iki oda açılmaktadır. Batıdaki odada, başodada olduğu gibi ahşap sütunlar ile bölünmüş bir pabuçluk daha bulunmaktadır. Yarım kat yükseltilen kısmın altında mahzen olarak adlandırılan bir bodrum yer almaktadır. Giriş sofasının solunda yer alan ve sonradan yapılan oda haricinde yapının orijinalliğini koruduğu düşünülmektedir. Ayrıca yapım malzemesi ahşap ve kerpiçtir (Akın ve Hanoğlu, 2015, s. 363-383).

3.6.2. Duvar resimleri

Mimarideki konumu

Sofaya açılan girişin karşısında ve sağdaki başodada manzara resimleri yer almaktadır. Başodanın hemen girişinde ahşap sütunlar ile ayrılmış olan pabuçluğun üzerinde yatay olarak dikdörtgen üç pano halinde izlenmektedir. Resimlerin bulunduğu alanlar dıştan öncelikle yeşil fileto¹⁰¹ ile çerçeve içerisine alınmıştır. Her bir resim panosu ise köşeleri yuvarlatılmış olarak, filetodan daha ince kırmızı bir cetvel çizgisi ile sınırlandırılmıştır (Resim 3.41.).



Resim 3.41. Madımaklar Evi duvar resimlerinin genel görünümü (E. Yetiş, 2016)

Soldaki resim panosunun yarısından fazla bir kısmı günümüzde mevcut değildir. Bunun Tokat'ta 1939 yılında meydana gelen depremde yıkıldığı ve yeniden sıvandığı düşünülmektedir (Arel, 1994, s. 7; Şener, 2011, s. 345). Resmin yıkılmadan önceki

¹⁰¹ Fileto: Aynı duvar yüzeyinde ayrı renkteki bitişik iki boyalı ya da badanalı alanı birbirinden ayıran çizgi ya da çizgiler (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.108).

halinin en sağdaki resim ile aynı ebatlarda olduğu badanalı kısımdan anlaşılmaktadır. Ortadaki resim ise yatayda daha kısa bir pano içerisindedir (Resim 3.42.).



Resim 3.42. Madımaklar Evi duvar resimlerinden soldaki eksik pano (E. Yetiş, 2016)

Tarihlendirilmesi

Ev 19. yüzyılın ortalarına tarihlendirilmektedir (Çal, 1988, s. 16). Bununla birlikte duvar resimleri de en erken aynı tarihlerde yapılmış olmalıdır.

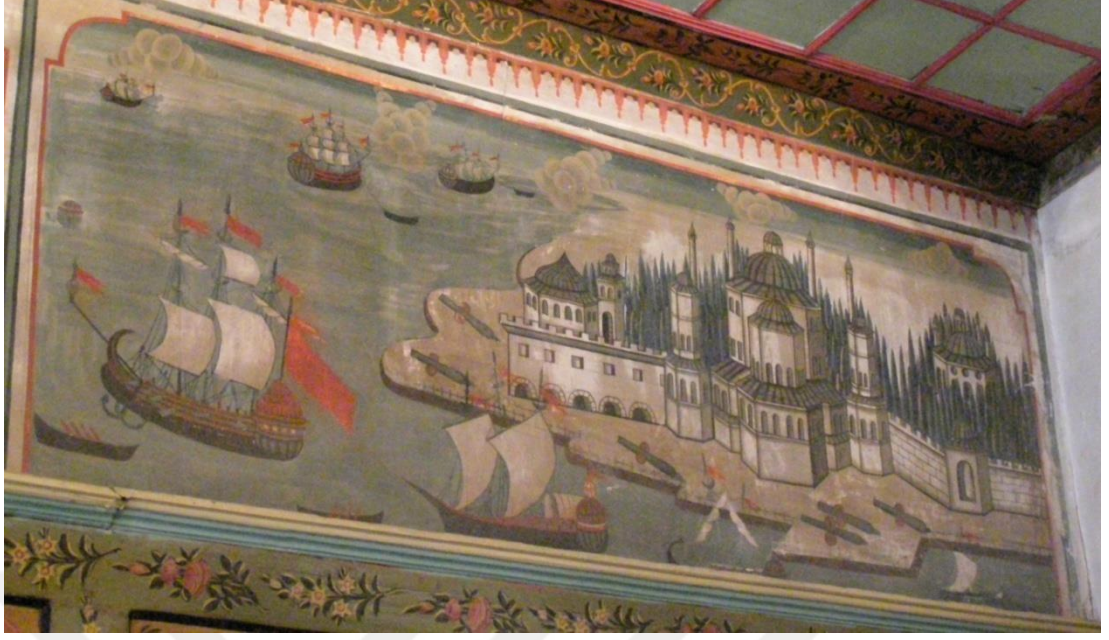
Sanatçısı

Yapan sanatçı ile ilgili herhangi bir bilgi yoktur.

Tasvir özellikleri

Sağdaki Pano

Sağdaki resimde bir kara parçası üzerinde kale benzeri bir yapı grubu ile denizde yüzen yelkenli ve kayıklar tasvir edilmiştir.



Resim 3.43. Madımaklar Evi duvar resimlerinden sağdaki pano (E. Yetiş, 2016)

Kara parçasındaki kale benzeri yapı grubu tasvirinin Topkapı Sarayı'ndaki Top Kapısının yanındaki köşkler olduğu düşünülmektedir (Okçuoğlu, 2000, s. 149)¹⁰². Söz konusu yapı grubunu kale benzeri yüksekçe bir duvar çevrelemektedir. Solda dandanlı kale duvarlarının en ucunda alçakta beş adet kemerin bulunduğu bir yapı yer almaktadır. Duvarın üst kısmında yine beş adet pencere sıralanmıştır. Bu dandanlı duvarın üzerinden sivri kubbeli çokgen planlı bir yapı yükselmektedir. Hemen yanında altta bir kule vardır. Sağ tarafta yapı grubunun en büyüğünü oluşturan çift katlı çokgen planlı bir yapı tasviri yer almaktadır. Öne doğru ise üç kenarlı yarım kubbeli bir çıkıntısı vardır. Zemin katın üzerinde yükselen birinci kat daha dar bir plandadır. Kubbelidir ve kubbesinin üzerinde küçük bir aydınlık kubbesi daha bulunmaktadır. Ana yapının sağ ve solundan, ana yapıdaki gibi üst katı daha dar bir planda çokgen ve küçük kubbeli kuleler yükselir. Ana yapı ve kulelerin arkalarında ise toplam dört adet ince silindirik, sivri kubbeli ve yüksekçe minare benzeri kuleler vardır. Dikeyde uzunca kemerli pencerelere sahiptir. Sağa doğru dandanlı duvarlar devam etmektedir. Burada kare planlı kubbeli ve yuvarlak kemerli giriş kapısı bulunan bir burç ve onun gerisinde selvi ağaçlarının arasında çokgen

¹⁰² Madımaklar Evi'ndeki üç adet duvar resmi panosunun tasvirleri ile ilgili olarak Okçuoğlu (2000, s. 41) farklı anlamlar çıkarmaktadır. Resimlerden ikisinde farklı açılardan Topkapı Sarayı görünmektedir. Diğer resim Sultan Ahmet Camisi'dir. Ancak burada iki farklı İstanbul'un özelliklerini içinde barındıran iki gösterge bulunmaktadır. Cami tasviri halifeligi, saray ise devletin gücünü ve merkezi otoriteyi simgelemektedir (Bkz. Okçuoğlu, 2000, s. 41).

planlı, kubbeli bir yapı daha bulunmaktadır. Kubbesinin üzerinde küçük bir aydınlık penceresi ile sivri kubbeli dört adet ince kuleye sahiptir. Yapı grubunun gerisinde selvi ağaçlarından oluşan yoğun bir ormanlık alan bulunur. Açık kahverengindeki kara parçasının ön kısmındaki kıyıları, denizden yüksekliğini belirtmek amaçlı koyu kahve gölgeler yapılmıştır. Bu gölgeler kara parçasının uç kısımlarında, arkalara doğru incelen devam etmektedir. Özellikle geriye doğru incelen nüanslı gölge çizgileri göze çarpılmaktadır. Kıyılarda ön kısımlarda korkuluklar bulunmaktadır. Kara parçasındaki dikkat çeken hususlardan biri, sola açık denize doğru dönük ve ateşlenmeye hazır toplardır. Arka planda ise kara parçası ile mavi gökyüzü birleşmektedir (Resim 3.43.).

Buradaki kara parçasındaki yapı ve gemi tasvirlerinin Top Kapısı yanındaki köşk ve gemileri tasvir ettiği düşünülmektedir. Bulduğu konum ve önündeki toplardan dolayı Top Kapısı Köşkü'nü doğru olarak tasvir ettiği izlenmektedir. Surların ardındaki selvi ağaçlarından oluşan bahçe ise birçok batılı gravürünün eserlerinde de tasvir edilmiştir. Ayrıca sağda ve arka plandaki yapının, türbeyi andırmakla beraber tepesindeki aydınlık feneri ile bir köşk olması muhtemeldir (Okçuoğlu, 2000, s. 149-150).

Denizde kıyıda ve açıklarda yelkenli gemi ve kayıklar yüzmektedir. Deniz mavi renktedir ve yer yer beyaz dokunuşlar ile hareketlendirilmiştir. Arkaya doğru ise gökyüzü ile birleşmektedir. Ufuk çizgisi belli belirsizdir. Soldan sağa doğru ebatları küçülen yelkenlilerin üçünün burnu, sola açık denize doğru bakmaktadır. Tek yelkenli olan sağ köşedeki ise bunların tersine sağa doğrudur ve yelkeni açıktır (Resim 3.44.) . Soldaki ikisinin de yelkeni açıktır ve seyir halinde görünmektedirler. Soldaki büyük yelkenlinin çapası burun kısmından sarkmaktadır. Bu da yeni harekete geçtiğini göstermektedir. Ön sırada bunların haricinde biri; soldan birinci yelkenlinin, diğeri ise ikinci yelkenlinin önünde olmak üzere dörder kırmızı küreğe sahip iki adet siyah kayık bulunmaktadır. Arka planda açık denizde seyir halinde üç adet yelkenli ile bunlardan ikisine iple bağlı iki adet kayık yüzmektedir. Soldaki yelkenliye de bağlı bir kayığın olduğu ip izinden anlaşılmaktadır. Ancak kayık silik haldedir. Yelken ve bayrak yönlerinden anlaşıldığı kadarı ile ön sıradakilerin tersine burada rüzgar sola doğru esmektedir.



Resim 3.44. Madımaklar Evi duvar resimlerinden sağdaki panonun sağ köşesi (E. Yetiş, 2016)

Resimde dikkati çeken önemli hususlardan biri, rüzgarın yelkenlilerin seyrettiği yönün tersine esmesidir. Ön sırada sağa doğru şişmiş yelken ve sağa doğru dalgalanan bayrakların aksine, gemiler sola doğru yüzmektedir. Arka sırada ise bunun tam tersidir. Denizde yüzen yelkenli ve kayıklar, su üzerinde bıraktığı herhangi bir biçimsel etkileri bulunmadığından yüzer gibi değil, durağan görünmektedir (Okçuoğlu, 2000, s. 150). Ayrıca denizde büyük yelkenlinin hemen sol üstünde, çerçeve sınırına yakın yerde önden tasvir edilmiş yelkensiz kayık olduğu düşünülen bir unsur daha bulunmaktadır.

Deniz ve kara parçasının gökyüzü ile birleştiği yerde belli aralıklarda öbek halinde dairesel şekillerden oluşan beş adet bulut kümesi sıralanmaktadır. Deniz tarafındaki bulutlar o kadar büyüktür ki açığındaki yelkenliler daha küçük görünmektedir. Gri-beyaz tonlarında bulut öbeklerinde dairesel şekiller dışa doğru küçülmektedir.

Resimde arka plandaki yelkenlilerin gittikçe küçülmesi, kara parçasındaki geriye doğru incelen nüanslı kıyı çizgileri ve belli belirsiz ufuk çizgisi derinliği oluşturmaktadır.

Ortadaki Pano

Ortadaki panoda revaklı bahçe duvarı içerisinde altı minareli merkezi planlı büyük bir cami ile birlikte, türbe ve şadırvan benzeri yapılar tasvir edilmiştir. Etrafını ise büyük bir ağaç ile beraber çeşitli bodur ağaçlar kaplamaktadır.

Revaklı bahçe duvarının sınırladığı alanın ortasında kare bir plan üzerine oturan ve kademeli olarak yükselen kubbeli merkezi planlı bir cami tasviri yer alır. Toplam altı adet minaresi vardır. Üç şerefeli olanlar yapının dört köşesinden yükselmektedir. Çift şerefeli olanlardan gerideki revak duvarlarının dışında, öndeki ise revak duvarlarının içinde olmak üzere bahçe duvarıyla neredeyse bitişiktir. Kubbenin tepesinde yapıya nazaran oldukça büyük bir alem bulunmaktadır. Aynı şekilde minare alemleri de minare külahlarına göre büyükçe görünmektedir. Sağ yanda yer alan yuvarlak kemerli giriş kapısının önünde kuş bakışı görünümü üç basamak vardır. Ancak genel olarak resimde yarı kuş bakışı bir görünüm söz konusudur. Pencere detaylarında ve çatı saçaklarında kırmızı kullanılmıştır. Çatılar gri, cepheler ise beyaz üzerine gölgelidir (Resim 3.45.).



Resim 3.45. Madımaklar Evi duvar resimlerinden ortadaki pano (E. Yetiş, 2016)

Sultan Ahmet Camisini tasvir eden yapı, altı adet minare ve önündeki meydanda yer alan dikilitaşlardan ayırt edilir. Gerçekteki yarım kubbelere resimdeki tasvirde yoktur. Kubbede kullanılan gölgelendirmeler kubbeyi dilimli gibi göstermiştir. Gerçekte böyle bir şey yoktur (Okçuoğlu, 2000, s. 150). Yapının karakteri gerçeği ile

uyuşmaz. Ancak minarelerin şerefe sayılarının gerçeği ile uyumlu olduğu anlaşılmaktadır.

Gerçekte olması gerektiği gibi caminin önünde şadırvan, arkasında ise I. Ahmet türbesi yer almaktadır (Okçuoğlu, 2000, s. 150). Türbe çokgen planlıdır ve prizma şeklinde çatısı vardır. Çokgen planlı bir alt yapı üzerinden, yine çokgen planlı kule biçiminde bir üst yapı yükselir. Yuvarlak kemerli pencereleri bulunmaktadır. Çatılar gri, çatı saçakları kırmızı ve cepheler beyaz üzerine gölgelidir. Yanında aynı renklerde daha kısa piramit çatılı bir kule yer almaktadır.

Türbe de gerçeğe uygun yapılmamıştır. Ressam türbeyi tasvir ederken, bani türbelerinin geleneksel yapılarını dikkate alarak, dıştan ve mihrap çıkıntısının arkasına yerleştirmiştir. Ayrıca sanatçı kendi çevresinde gördüğü Selçuklu türbelerinden esinlenmiş olabilir (Okçuoğlu, 2000, s. 150-151).

Cami tasvirinin giriş kısmının önünde kırmızı renkte direkler üzerinde duran ve gri renkte külah şeklinde çatısı olan bir şadırvan bulunmaktadır (Okçuoğlu, 2000, s. 150-151). Tepesinde yine büyükçe bir alem vardır. İçerisinde tam ortada sebil benzeri bir unsur vardır ve sütunların etrafı kırmızı renkli korkuluklar ile çevrilidir.

Caminin arkasındaki türbenin etrafı selvi ve yelpaze biçiminde şematik bodur ağaçlar ile çevrilidir. Ayrıca aynı ağaç tipleri cami tasvirinin tepesinden çıkıyormuş izlenimi vermektedir. Sol alt köşeden çıkan büyük ağaç tasviri, izleyiciye yakın görünmesine rağmen, yapının genelinde oran-orantı problemi izlenmektedir. Yeşilin birkaç tonu ile gölgelendirilen ağaç, neredeyse cami kadardır.

Resimde farklı bakış açıları bulunmaktadır. Örneğin cami ve türbenin bakış noktası, şadırvanın bakış noktasından daha alçaktadır. Şadırvan ile etrafı dolanan revakların bakış noktası aynıdır. Türbe cepheden tasvir edilmesine rağmen, çatısı kaçış çizgileri ile perspektifli yapılmıştır. Ağaç, cephe, büyük kubbe ve çeşitli detaylarda ışık-gölge kullanımı mevcuttur. Yapı ve ağaç tasvirlerinin bulunduğu yüzey açık kahve tonda yapılmıştır. Resmin üst sınırından, yaklaşık 10 cm aşağıya doğru koyu maviden beyaza geçişin olduğu bir hat geçmektedir. Koyu mavi gökyüzü renginin üzerinde bulutlar sıralanmış ve diğer panolardaki resimler ile oldukça benzeşmektedir. Mavi gökyüzü ile açık kahve renkli kara parçasının arası beyaza boyalıdır. Bu durum

izleyiciye derinlik hissi vermektedir. Soldan ikinci sıradaki bulutun gökyüzü içerisine gömülmüş gibi mavi renk ile kesilmesi ilginç bir detaydır.

Soldaki Pano

Burada Top Kapısı Köşkü'nün güneyden, yani Marmara Denizi yönünden tasvir edildiği düşünülmektedir (Okçuoğlu, 2000, s. 151). Yukarıda da bahsedildiği gibi sağdaki panoda Köşk'ün kuzeyden görünümünü tasvir edilmişti.

Ancak sıva ile kapatılmış duvardan anlaşıldığı kadarıyla yarıdan daha az kısmı günümüze kalabilmiştir. Bunun nedeninin 1939 yılında meydana gelen depremden dolayı tahrip olması ve dökülen kısımlarının sıvanması olduğu düşünülmektedir (Arel, 1994, s. 7; Şener, 2011, s. 345) (Bkz. Resim 3.42.).



Resim 3.46. Madımaklar Evi duvar resimlerinden soldaki eksik pano (E. Yetiş, 2016)

Geriye kalan kısmında kale duvarları ve ormanın çevrelediği yapı topluluklarının bulunduğu bir kıyı görüntüsü yer almaktadır (Resim 3.46.). Diğer panolardaki mimari karakter ile oldukça benzeşmektedir. Önde bir kıyı ve deniz, kıyı boyunca ise burçlardan oluşan dendanlı bir kale tasviri yer almaktadır. Denizde yüzen üç adet kayık göze çarpmaktadır (Resim 3.47.). Bu kayıklar sağ panodaki kayık tasvirleri gibidir. Yine diğer panoda olduğu gibi kıyı boyunca toprak sıralanmıştır. Kıyı boyunca, kıyı ile denizi ayıran siyah korkuluklar dizilmiştir. Kale duvarı cepheden tasvir edilmiştir. Buna karşılık burçların yan cepheleri de görünmektedir. Soldaki kırma çatılı giriş burcunun merdiven basamaklarının yarı kuş bakışı tasvir edilmesi diğer burçlar ile hiç uyuşmamaktadır. Ayrıca burçların küçük pencerelerinden her an patlamaya hazır toprak çıkmaktadır.



Resim 3.47. Madımaklar Evi duvar resimlerinden soldaki eksik panodan detay (E. Yetiş, 2016)

Duvarın arkasında, içinde yapı gruplarının olduğu bir orman, onun arkasında dağlar, gökyüzü ve bulutlar yer almaktadır. Orman içindeki yapı gruplarının karakteri diğer panolardakine oldukça benzemektedir. Kubbeli ve kırma çatılı binalar ile kuleler, ormanın içerisinde farklı yerlerde bulunmaktadır. Bir kısmının çatısı gri, geri kalanının ise turuncu renktedir. Bazı yapılar cepheden gösterilirken, bazıları da kaçış çizgileri ile birlikte yan cepheleri gösterilmiştir. Ancak perspektifli olanlarda farklı bakış noktaları dikkat çekmektedir. Uzun selviler ve öbeklerden oluşan, koyu yeşilin farklı tonları ile sarı renkte yapılmış ağaçlar orman manzarasını oluşturmaktadır. Koyu yeşilin farklı tonları ve oksit sarı lekeler ile oluşturulmuş selviler ve öbek ağaçlar orman manzarasını tamamlamaktadır.

Arka planda sağ tarafları siyah ile gölgelendirilmiş gri ve soluk sarı renkte dağ sıraları ile diğer panolardaki bulutlardan bulunmaktadır. Dağlar iki sıra halindedir. Bulutlar yine dışa doğru küçülen üst üste yuvarlak şekillerden oluşmaktadır.

Belirtildiği gibi resimde farklı bakış açıları bulunmaktadır. Özellikle ormanın içindeki geniş, turuncu çatılı ve iki katlı binalardan birinin kaçış çizgileri kuş bakışı izlenimi vermektedir. Diğerinin ise bakış noktası daha aşağılardadır. Aynı şekilde burçların sağ yanı görünürken, hemen yandaki sundurmanın sol yanı görünmektedir. Aslında resmin geneline yarı kuş bakışı bir görünüm hakimdir. Buna bağlı olarak resim; deniz, kıyı, orman, dağlar ve gökyüzünden oluşan katmanlı dizilişi bize derinlik hissini vermektedir. Genel olarak yeşilin farklı tonları, turuncu, gri, sarı ve mavi tonları kullanılmıştır. Geri kalan beyaz alanlarda gölgelendirme yapılmıştır.

Malzeme ve teknik özellikleri

Yukarıda da belirtildiği gibi yapı 1939 yılındaki depremde tahrip olmuştur. Sofaya açılan girişin karşısındaki başodanın giriş kapısı tarafındaki duvarın bir kısmı yıkılmıştır. Bu sebeple pabuçluğun üzerinde soldaki panonun bir kısmı sıvalı vaziyettedir. Sağ taraftaki pano ile simetrik olduğu düşünülürse, yarıdan fazla bir kısmının yıkıldığı görülmektedir.

Genel olarak resimler iyi görünmektedir. Çok az sıva çatlağı ve boya dökülmesine rastlanır. Beyaz boyalı zeminlerde sararmalar vardır.

Bununla birlikte kömür tozu veya kurşun kalem gibi yapılaş tekniklerine ait herhangi bir iz rastlanmaz. Gölgelendirme tekniği ile hacimsel etkiler verilmesine rağmen, kalem işi tekniğinde olduğu gibi uzun kıllı fırça ile kontörlerin, cetvel ile düz çizgilerin çekildiği görülmektedir. Her ne kadar hayali bir Topkapı Sarayı ve cami tasviri olsa da sanatçının planlı bir çalışma yaptığı düşünülmektedir. Özellikle bir ön hazırlık çalışması olarak eskiz ve aynı ebatlarda kara kalem şablon hazırlamış; kömür tozu silkeleme tekniği ile duvara aktarılmış olmalıdır. Bununla birlikte yapı tasvirleri ile yelkenliler karakteristik özellikler gösterdiğinden serbest fırça hareketleri ile doğaçlama çalışmaya müsaittir.

Nitekim resimler ile ilgili herhangi bir laboratuvar analizi yapılmadığından hangi boya ve bağlayıcıların kullanıldığı bilinmemektedir.

4. ÖRNEK UYGULAMALAR

Tokat ili ve çevresindeki Osmanlı döneminde 19. yüzyılın ikinci yarısında yapıldığı düşünülen duvar resimleri incelenmiş ve bunun sonucunda çeşitli uygulamalar yapılmıştır. İncelenen resimlerin tasvir ve üslup özellikleri ile yapılış teknikleri dikkate alınarak üç adet örnek uygulama yapılmıştır. Uygulamalarda Osmanlı dönemi kalem işi ve duvar resimlerinde sıklıkla kullanıldığı düşünülen malzemelerden bazıları kullanılarak, dönemin üslup denemeleri yapılmaya çalışılmıştır.

Tasvir Özellikleri

Tokat ili ve çevresindeki yapıların duvar resimlerinde; genellikle çeşitli karakterde yapı, cami, yelkenli, kayık, kale ve saray benzeri yapılar, baldaken türbeler, Mekke ve çeşitli şehirler ile sembolik unsurlar gibi konular işlenmiştir. Bu unsur ve konuların bir deniz veya orman manzarası içinde; bulutlar ve gökyüzü gibi doğal unsurlar ile birlikte yer aldığı izlenmektedir. Uygulamalar yapılırken bu tasvirlerin bazılarında yola çıkılmıştır.

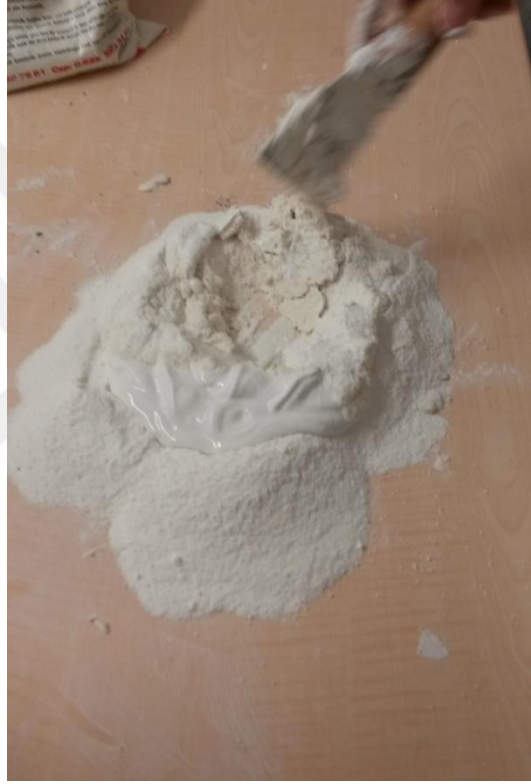
Resimlerin çerçeveleri dikdörtgen olarak hazırlanmıştır. Kuş bakışı, yarı kuş bakışı ve farklı cephelerden görünüm kullanılmıştır. Detaylarda perspektif denemelerine girilmiş, yer yer oran-orantı kullanımı ve renk tonlamaları ile derinlik hissi verilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bir yandan şematik unsurlar ve iki boyutlu mekan kuruluşları ile minyatür etkileri verilirken; diğer yandan üçüncü boyut hissi ve gerçeği yansıtan etkiler (rüzgar, dalga vb.) ile minyatürden farklı bir gerçeklik oluşturulmuştur.

Genel Yüzey Özellikleri

Gerçek duvar zemini yerine taşınabilir duvar taklidi *alçıpan*¹⁰³ paneller kullanılmıştır. Sıva malzemesi olarak sönmüş kaymak *kireç* tercih edilmiştir. Gerçekte ilk katman kalın parçacıklı, ikinci orta, üçüncü ise ince parçacıklı olarak üç

¹⁰³ Alçıpan: İki tarafı karton ile kaplı taşınabilir alçı plaka.

katman halinde uygulanır¹⁰⁴. Ancak taşınabilir malzeme olan alçıpan üzerine yapılacağı için yalnızca çift kat olarak kireç ve mermer tozu kullanılmıştır. 3 ölçü mermer tozu ile bir ölçü kireç yeterli miktarda su ile karıştırılmıştır. Mermer tozu ilk katman için kalın, ikinci katman için ise ince olarak katılmıştır (Resim 4.1.). Sıva, yüzeye bir *mala*¹⁰⁵ yardımı ile uygulandıktan sonra kurumaya bırakılmıştır. Yüzey kurduğunda bir *zımpara*¹⁰⁶ yardımı ile iyice pürüzsüz hale getirilip tozlarından temizlenmiş ve hazır hale getirilmiştir.



Resim 4.1. Sıvanın hazırlanması (E. Yetiş, 29.04.2017)

Genel Astar (Badana) Özellikleri

Uygulamaların yüzeylerinde kullanılmak üzere iki çeşit astar boya (badana) hazırlanmıştır. Bunlardan biri “kazein-gesso”, diğeri ise “kireç-kazein” adı verilen malzemelerdir.

¹⁰⁴ Tarihi duvar resimlerindeki kireç kullanımı ile ilgili bkz. Mora ve diğeri, 1984, s.47-55.

¹⁰⁵ Mala: Sıva uygulamak için kullanılan, saplı, çelikten yapılmış, ince levha biçiminde bir araçtır (Sözen ve Tanyeli, 2011, s.197)

¹⁰⁶ Zımpara: Üzerinde farklı kalınlıklara göre aşındırıcı taneciklerin bulunduğu kağıttır.

Kazein-gesso: İçeriğinde hacmen 9 birim kazein tutkalı¹⁰⁷, 4 birim beyaz kil¹⁰⁸ ve 4 birim toz halinde titanyum beyaz pigment bulunmaktadır. Öncelikle beyaz kil ile titanyum beyazı iyice harmanlanır. Ardından kazein tutkalının içine yavaş yavaş katılarak karıştırılır (İnternet: Artist’s Gesso).

Kireç-kazein: Kazein tozu bir gece suda bekletilip suyu süzölür. İçerisine sönmüş kaymak kireç katılarak oval bir mermer yardımı ile ezilerek karıştırılır. İstenilen kıvamda getirmek için ivedilikle su ilave edilir ve bir kaba alınır. Bu karışımın saatler içinde uygulamasının yapılması gerekmektedir (Sinopia Casein&Milk Paint Recipe). Burada titanyum beyazı ve beyaz kil ile karıştırılarak da kullanılmıştır.

Boya: Hırdavatçı veya inşaat malzemeleri satan dükkanlardan temin edilmesi kolay olan toz pigmentler kullanılmıştır. Çünkü eskiden taşrada çalışan alaylı ressamın kullanacakları boya benzeri dükkanlardan temin ettiğİ düşünölmektedir.

Boya toz halinde iken içerisine su katılarak bir mermer tezgah üzerinde mermer bir ezme taşı ile merhem kıvamına gelinceye kadar ezilip, ağız sıkıca kapalı olarak kapların içerisine konulur. Kullanılan toz boya¹⁰⁹: Oksit kırmızı, oksit sarı, limon sarısı pigment, kırmızı pigment, mavi ultramarin pigment, kobalt mavi, oksit kahve, koyu oksit kahve, siyah pigment ve titanyum beyazıdır (Resim 4.2.).

¹⁰⁷ Kazein tutkalının hazırlanışı bağlayıcılar kısmında açıklanacaktır.

¹⁰⁸ Beyaz kil olarak “talk pudra” kullanılmıştır.

¹⁰⁹ Toz boya, nalbur dükkanlarından ve ebru malzemeleri satan dükkanlardan temin edilebilir.



Resim 4.4. Uzun kıllı fırçalar (E. Yetiş, 29.04.2017)

Kazein tutkalının hazırlanışı: Malzemeler: Hacmen 5 birim toz kazein, 9 birim soğuk su, 2 birim boraks¹¹⁰, 9 birim sıcak su. Hazırlanışı: Toz kazein 12 saat boyunca soğuk suda bekletilir. Boraks ve sıcak su iyice çözünene kadar karıştırılır. Bekletilen kazein ile hazırlanan çözelti karıştırılıp en az bir saat bekletilir. Sarımtırak bir renk elde edildikten sonra metal veya cam bir kap ile birlikte kaynayan bir kazan içerisine konularak ateş ile direkt teması engellenir. Yaklaşık olarak 60 santigrat derecede şeffaf bir tutkala dönüşecektir. Kazein bağlayıcı hazırdır ve ezilmiş pigmentler ile karıştırılıp kullanılabilir (Artist's Casein Paint).



Resim 4.5. Kesik uçlu fırçalar (E. Yetiş, 29.04.2017)

Boya ve bağlayıcı oranları deneme-yanılma ile belirlenmiştir. Boya içerisindeki bağlayıcı oranı fazla ise yüzeyde çatlamaya neden olur. Az ise yüzeye tutunmaz ve toz haline gelerek uçuculuğu artar. Buna göre oranlar belirlenmiştir.

¹¹⁰ Bir tür mineraldir.



Resim 4.6. Fileto veya cetvel çekmek için kullanılan cetvel (E. Yetiş, 29.04.2017)

Fırça, cetvel ve diğer malzemelerin özellikleri

Uygulamalarda çeşitli fırçalar ile birlikte uzun kıllı fırçalar ve kesik uçlu fırçalar gibi özellikli olanlar kullanılmıştır. Uzun kıllı fırçalar, resimlerdeki öğelerin veya süslemelerdeki motiflerin kenar kontörlerini çekmek için kullanılır. Yaklaşık olarak 3 cm uzunluğunda ve 2-4 mm kalınlığında kılları olan fırçalardır (Resim 4.4.). Kesik uçlu fırçalar *fileto* veya *cetvel* çekmek için kullanılırlar (Resim 4.5.). Ancak bir cetvel yardımı ile düz çizgi veya kontur çekilir. Öyle ki, burada kullanılan cetvel de özelliklidir¹¹¹ (Resim 4.6.). Bunların yanında *ıstaka* denilen destek çubuğu da kol desteği olarak kullanılmıştır (Resim 4.7.).

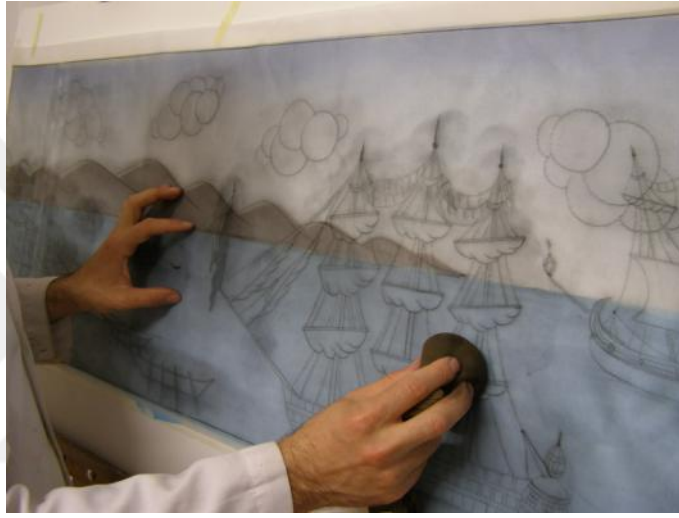


Resim 4.7. 50 cm'lik bir ölçü ile birlikte ıstaka (E. Yetiş, 29.04.2017)

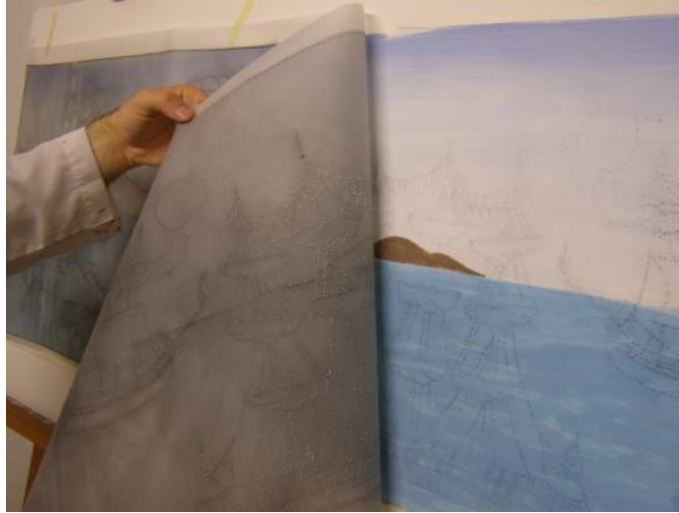
¹¹¹ Bu tür cetvelden 2.5. Malzeme ve Teknikler başlığında söz edilmiştir.

Yüzeye Aktarma Yöntemleri

Kömür tozu silkeleme yöntemi ve kurşun kalem ile serbest elle çizmek gibi yöntemler kullanılmıştır. Silkeleme yönteminde öncelikle resmin istenen boyutlarda şeffaf kağıt üzerine kara kalem çizimi yapılmıştır. Çizimdeki kontörler ince bir toplu iğne yardımı ile 3-4 mm aralıklarla delinmiştir. Seyrek dokulu bir kumaş içerisine yerleştirilen kömür tozu ile delinmiş olan kağıttan silkelenecek zemine aktarılmıştır (Resim 4.8. ve Resim 4.9.).



Resim 4.8. Kömür tozu ile silkeleme yöntemi (E. Yetiş,02.06.2017)



Resim 4.9. Kömür tozu ile silkeleme yöntemi (E. Yetiş, 02.06.2017)

4.1. Uygulama 1

Resim No: Resim 4.10.- 4.16.

Konu: Reprodüksiyon ve eksik tamamlama (Madımaklar Evi'ndeki sol pano)

Ölçüler: 49x118 cm (resim çerçevesi), 63x128 cm (ahşap dış çerçeve) (Resim 4.10.).

Yapılış tarihi: 29 Mayıs 2017

Yapan Sanatçı: Ezgin YETİŞ

4.1.1. Tasvir

Tokat Madımaklar Evi'nde yarıdan fazlası günümüzde mevcut olmayan sol panodaki resmin reproduksiyonu ve aynı zamanda geriye kalan kısmı ile ilgili bir üslup denemesidir. Resmin yıkılmadan önceki ölçülerinin yaklaşık olarak 70x140 cm olduğu tahmin edilmektedir (Bkz Resim 3.42.). Resmin günümüze kalan kısmı yatayda yaklaşık olarak 55-60 cm'lik kısmıdır (Resim 4.11). Gerisi yıkılmıştır. Bu ölçüler temel alınmış, en boy oranı sabit tutulmuş, yaklaşık olarak %14-15'lik küçültme yapılarak 60x120 cm ebatlarında tamamlanmış bir uygulama hazırlanmıştır.



Resim 4.10. Uygulama 1: reproduksiyon ve eksik tamamlama (E. Yetiş, 2017)



Resim 4.11. Madımaklar Evi'nde soldaki eksik pano (E. Yetiş, 2016)

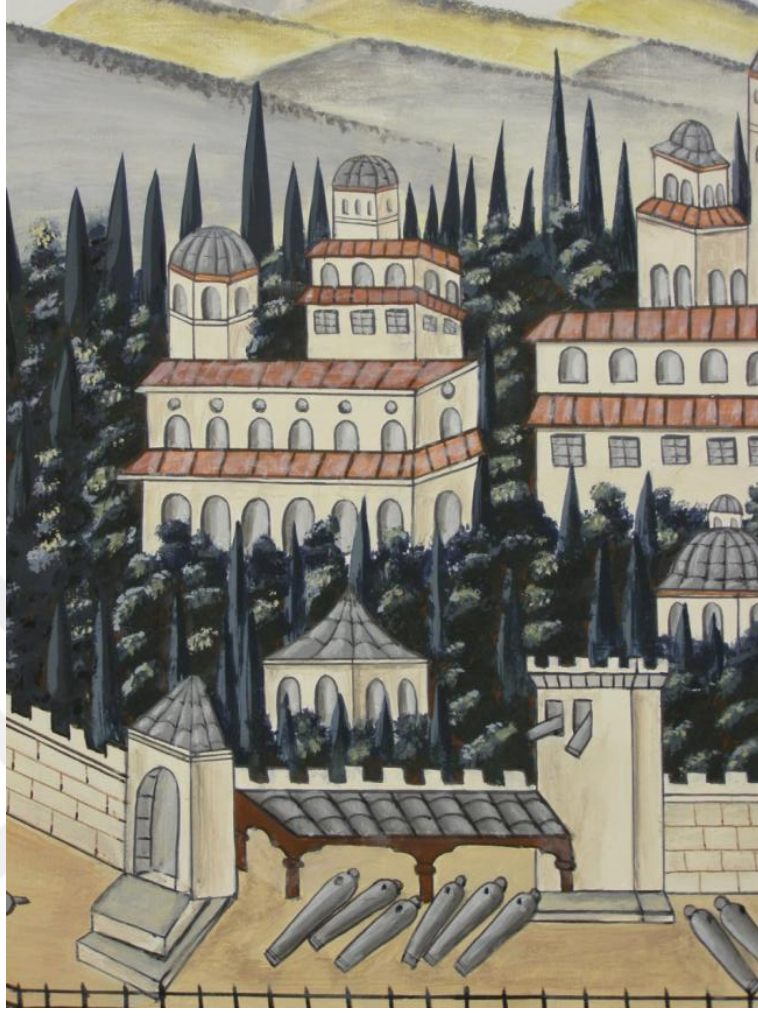
Resmin orijinalindeki mevcut kısmında -ilgili bölümde bahsedildiği gibi- kale duvarları ve ormanın çevrelediği yapı topluluklarının bulunduğu bir kıyı görüntüsü yer almaktadır. Aslında Okçuoğlu (2000, s.151)'na göre; burada Topkapı Sarayı'ndaki Top Kapısı Köşkü'nün güneyden, yani Marmara Denizi yönünden tasviri bulunmaktadır. Resmin yıkılmadan önceki kısmının gerçekte nasıl devam ettiği bilinmemektedir. Bununla ilgili herhangi bir belgeye ulaşamamıştır. Ancak yapılan uygulama çalışması için eksik olan resmin nasıl devam ettiğinin pek bir önemi yoktur. Hatta sanatçıya ait bir üslup denemesi yapılacağından, eksik olan kısımları bilmeden tamamlamak ve üslubunu korumak; onun üslup ve tekniğinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

Uygulamada, önde deniz, arka planda dağlar ve gökyüzü, ortada ise kale duvarları boyunca bir orman ve yapı toplulukları tasvirleri izlenmektedir. Denizde, biri hariç geri kalanı hemen hemen aynı boyutlarda, üzerinde kırmızı kürekleri bulunan kayıklar yer almaktadır. Soldaki kayık büyükçe ve üzerinde bir ağ kütesini taşımaktadır. Diğer küçük kayıkların her ikisinde benzer şekilde ağ kütleleri

bulunmaktadır. Kıyıdaki kara parçası sola doğru gittikçe genişlemekte ve deniz ile arasında korkuluklar sıralanmaktadır. Korkulukların hemen altından, kıyının denizden yüksekte olduğunun hissini vermek için koyu kahve kalınca bir hat çekilmiştir.

Kıyı sınırına yakın olarak, resim boyunca kapı ve burçlardan oluşan dendanlı bir kale duvarı geçmektedir. Altı adet üstü dendanlı burç, dört adet kırma çatılı yuvarlak kemerli giriş kapısı bulunmaktadır. Giriş kapılarına iki basamaklı merdivenler ile çıkılmaktadır. Burçların pencerelerinde toplar patlamaya hazır beklemektedir. Ayrıca sağ taraftaki üç adet burcun yanında sütunlardan oluşan bir sundurma yer almaktadır. Kale duvarı ve kıyı boyunca ise toplar dağınk vaziyette durmaktadır (Resim 4.12.).

Kale duvarının arkası tamamen selvi ağaçları ve öbek ağaçlardan oluşan ormanlık alan ile kaplıdır. Ormanlık alan içerisinde çeşitli karakterlerde yapı toplulukları yer alır. Sağda yarısı çerçeve dışında kalmış olan kubbeli bir yapı ile kırma çatılı bir kule bulunmaktadır. Hemen solunda çift katlı turuncu çatılı sivil yapının arkasında iki adet kule yükselmektedir. Alt tarafında tepesinde küçük bir aydınlık kubbesi olan kubbeli bir yapı daha yer almaktadır. Kulelerden biri ince uzun ve kırma çatılı; diğeri ise, alttaki üsttekenden daha geniş iki kütleli ve alt kat kırma çatılı, üst kat kubbeli bir kuledir. Bunun solunda yine aynı çift katlı sivil bir yapı ve kubbeli yapılar bulunmaktadır. Altında ise külah çatılı bir yapı görünmektedir. Arkasındaki yapılardan sağda, aynı çift katlı daha küçük bir sivil yapı; onun arkasında ise, kubbeli alçak bir kule ve solda kubbeli alçak bir kule daha yer almaktadır.



Resim 4.12. Uygulama 1'den bir detay (E. Yetiş, 2017)

Resmin ortasında merkezi kubbeli kare planlı bir yapı ile yanında kubbeli alçak bir kule bulunmaktadır. Arkasında, sağda ve solda çift katlı turuncu çatılı aynı sivil yapılar ile farklı inceliklerde uzun, kırma çatılı kuleler yükselmektedir. Resmin sol tarafında ise, küçük çift katlı sivil bir yapı ile arkasından yükselen kubbeli bir kule yer almaktadır (Resim 4.13.).



Resim 4.13. Uygulama 1'den bir detay (E. Yetiş, 2017)

Arka plandaki dağlar çift sıralıdır. Alttaki gri tonlarda, üstteki ise oksit sarı tonlarındadır. Gökyüzünde yukarıdan aşağıya doğru maviden beyaza bir ton geçişi vardır. Altı adet yuvarlak öbeklerden oluşan bulutlar gökyüzünde sıralanmıştır. Bulutlardan bazıları dağların arkasından çıkıyormuş gibidir.

Resmin yatayda dikdörtgen bir çerçevesi bulunmaktadır. Çerçevenin üst köşeleri yuvarlatılmıştır.

Genel olarak mavi, oksit kırmızı, oksit sarı, turuncu, koyu kahverengi, siyah ve beyaz renkler kullanılmıştır. Kale duvarları, burçlar, yapılar ve kulelerin cepheleri kirli beyaz renktedir. Bazı yapıların çatıları gri iken, bazılarının turuncu kiremit rengindedir. Orman manzarasında maviye yakın koyu bir yeşil kullanılmıştır. Gölgeleme için ise yeşilin koyusu ve açığı ile sarı tercih edilmiştir. Gökyüzü ve deniz mavidir. Dağ sıralarında gri ve açık oksit sarı ile siyah gölgeleme mevcuttur. Bulutlar griden beyaza gölgelidir. Kayıklar siyah, kürekleri oksit kırmızıdır. Son olarak resmin çerçevesi de oksit kırmızı renktedir.

Resmin genelinde yarı kuş bakışı bir görünüm izlenmektedir. Ancak detaylara bakıldığında bakış noktalarında tutarsızlıklar sezilmektedir. Örneğin genel görünümün aksine unsurlar hemen hemen cepheden tasvir edilmişlerdir. Genel görünüm ile uyumlu olan tek detay, öndeki kale girişlerinin merdiven basamaklarıdır. Öyle ki, basamaklar yarı kuş bakışı görünümde. Görünüm ile ilgili tutarsızlıklardan diğeri de; ön plandaki kale duvarı tam olarak cepheden tasvir edilirken, burçların ve kırma çatılı giriş kapılarının yan cephelerinin de gösterilmesidir.

Görünüme bağlı olarak çizgisel perspektif kullanımına rastlanmaktadır. Ancak unsurlar arasında uyumsuzluklar görülmektedir. Kaçış çizgilerinden anlaşıldığı kadarıyla, sağ taraftaki yan yana iki katlı evlerden soldakinin bakış noktası yukarıda, yanındakinin ise buna göre daha aşağıdadır. Hatta soldakinin hemen üzerindeki küçük çift katlı yapı ile bakış noktaları arasında bariz uyumsuzluklar bulunmaktadır. Benzeri detaylar ise resmin tümüne yayılmıştır.

Yarı kuş bakışı görünüm aynı zamanda genel bir derinlik hissi vermektedir. Ancak perspektife bağlı bir derinlik hissi göze çarpmaz. Yine görünüme bağlı olarak seyircinin; aşağıdan yukarıya sırasıyla deniz, kıyı, orman, yapı, dağ sıraları ve gökyüzünü aynı düzlemde art arda görmesi, derinlik hissini arttırmaktadır.

Derinliğe bağlı olarak unsurlar arasında uzaklık-yakınlık ilişkisi kurulamamıştır. Ancak arka plandaki gittikçe incelmış kuleler uzaklık-yakınlık konusunda istisnayı oluşturmaktadır.

Işık-gölge kullanımı resmin birçok detayında görülmektedir. Ormanın içindeki ağaç, sıradağ, bulut, gökyüzü, çatı ve cephelerdeki koyu-açık gölgelendirmeler dikkat çekmektedir. Buna bağlı olarak unsurlarda hacimsel bir etki oluşur.

Yukarıdaki biçimsel özelliklerin varlığı, doğru ve tutarlı kullanımı resimdeki gerçeklik hissini arttırmaktadır. Yine de, bunların tam anlamı ile doğru ve tutarlı kullanımı söz konusu değildir. Bulutların gerçek ile bağdaşmaması, kayıkların su üzerinde herhangi bir iz oluşturmaması da buna dahildir. Böylelikle resmin, biçimsel

özellikler ve gerçeklik yönünden geleneksel minyatür anlayışından kopamadığı anlaşılmaktadır.

Yukarıda da sözü edildiği gibi eksik olan resmin herhangi bir eski belgeye¹¹² bağlı olmaksızın tamamlaması yapılmıştır. Eksik resimdeki üslup ve içerik korunmaya çalışılmıştır. Bunun için kompozisyonda yeni bir unsur denemesine girilmeksizin; mevcut olan kale duvarı, burç, yapı, sahil, kayık, top, orman, dağ ve bulut gibi unsurların karakterleri korunarak tamamlanmıştır. Dikkat edilirse mevcut resimdeki öğelerin -yer yer ebatları değiştirilerek- tekrarları yapılmıştır. Diğer unsurlardan farklı olarak resmin tam ortasına çift kaçıslı perspektifin doğru olarak kullanıldığı kubbeli bir yapı yerleştirilmiştir. Yukarıda sözü edilen biçimsel özellikler kullanılarak; resmin tarafımızdan tamamlanan kısmının üslubu, gerçekteki resmi yapan sanatçının üslubu ile bağdaştırılmaya çalışılmıştır.

4.1.2. Malzeme

Çalışmaların yapıldığı zeminden başlayarak, uygulama sürecinde kullanılan temel malzemeler açıklanmaktadır.

Yüzey: Alçıpan panel üzerine çift kat kireç sıva uygulanmıştır.

Astar: Kazein-gesso astar çift kat olarak uygulanmıştır.

Boya: Toz pigmentler: Oksit kırmızı, açık ve koyu kahve pigment, oksit sarı, kobalt mavi pigment, mavi ultramarin pigment, siyah pigment, titanyum beyazı.

Bağlayıcı: Kazein tutkalı.

Fırçalar: Uzun kıllı fırçalar ve kesik uçlu fırçalar ile çeşitli diğer fırçalar.

Cetvel: Çalışmada, farklı kalınlıklardaki yatay ve dikey çizgi ve hatların çekilmesinde özellikli cetveller kullanılmıştır.

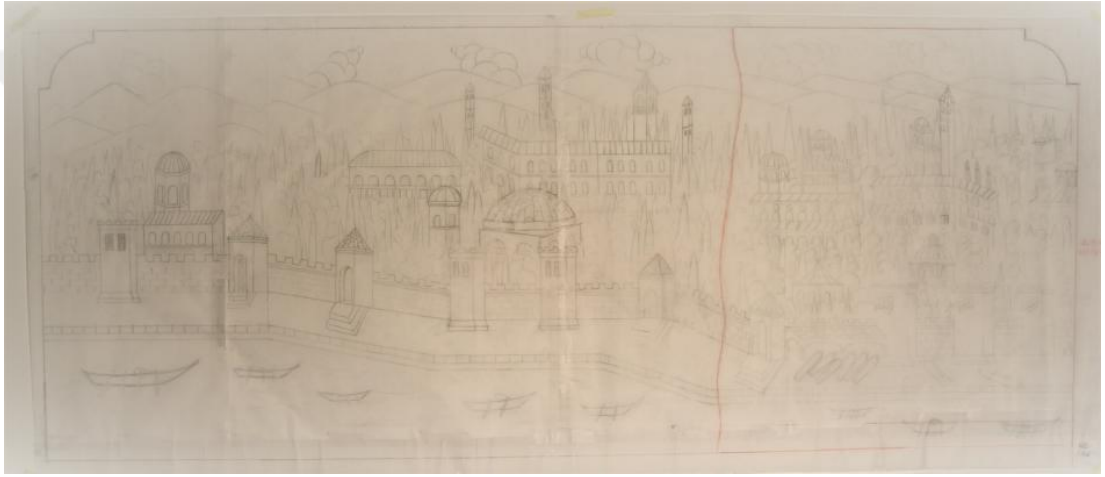
¹¹² Eksik resmin yıkılmadan önceki durumuna ait herhangi bir belgeden kasıt, fotoğraf, gravür vb. görsellerdir.

4.1.3. Teknik

Bu çalışma, kuru sıva üzerine tempera tekniği ile yapılmıştır.

Yüzeye aktarma yöntemleri

Kömür tozu ile kağıttan silkeleme yöntemi ile aktarılmıştır. Ancak uygulama sürecinde bazı detaylar kurşun kalem ile çizilerek belirtilmiştir. Özellikle kağıttaki kara kalem eskiz çizimine sadık kalınmaya çalışılmıştır (Resim 4.14.).



Resim 4.14. Uygulama 1'in şeffaf kağıda çizilmiş eskizi (E. Yetiş, 29.04.2017)

Uygulama yöntemleri

Diğer resimlerde olduğu gibi uygun renkler ile unsur ve yüzeyler doldurulmuştur. Çeşitli fırçalar yardımı ile gölgelendirmeleri yapılmıştır. Farklı kalınlıklardaki uzun kıllı fırçalar ve ıstaka desteği ile kontörler çekilmiştir. Yine farklı kalınlıklardaki düz çizgiler ise cetvel ve kesik uçlu fırçalar yardımı ile yapılmıştır (Resim 4.15.). Burada orman manzarasındaki farklı tonlardan oluşan öbek ağaçların yapımında sert kıllı fırçalar tercih edilmiştir. Fırçaya boya alındıktan sonra boyanın fazlası bırakılmıştır. Yüzeye fırça dik bir şekilde tutularak ve baskı yaparak boyanın leke olarak uygulanmasına çalışılmıştır. Aynı şekilde açık ve koyu tonlar uygun şekilde üst üste getirilerek yapraklardan oluşan ağaç izlenimi verilmeye çalışılmıştır (Resim 4.16.).



Resim 4.15. Uygulama 1'in uygulama aşamasından (E. Yetiş, 16.05.2017)



Resim 4.16. Uygulama 1'in uygulama aşamasından (E. Yetiş, 05.05.2017)

4.2. Uygulama 2

Resim No: Resim 4.17.- 4.22.

Konu: Deniz ve yelkenliler.

Ölçüler: 40x120 cm (resim çerçevesi), 48x127 cm (ahşap dış çerçeve) (Resim 4.17.).

Yapılış tarihi: 17 Haziran 2017.

Yapan Sanatçı: Ezgin YETİŞ.



Resim 4.17. Uygulama 2: deniz ve yelkenliler (E. Yetiş, 2017)

4.2.1. Tasvir

Resim, deniz üzerinde yüzen yelkenli ve kayıklar, kara parçaları ve yapı tasvirlerinden oluşan bir kompozisyondur. Kompozisyon resmin ortasından yatayda iki geniş alana bölünmüştür. Biri gökyüzü, diğeri denizdir.

Denizde, soldaki bir kara parçasının üzerinde kayaların üzerinden kademeli olarak yükselen yapı tasvirleri yer almaktadır. Tam sol alt köşedeki açık kahve kayalar minyatürlerdeki kayalara oldukça benzemektedir. Kenarlarındaki koyu kahve, siyah gölgelendirmeler ile nüanslı ve gelişigüzel kontörleri dikkat çekmektedir. Bir kaç bloktan oluşan kayaların bir kısmı sağa, bir kısmı sola doğru eğilmektedir. Hemen kayaların arkasından yukarıya doğru yapı tasvirleri yükselmektedir. Hatta yapıların

bir kısmı kayalardan dolayı görünmez. Önde tek parçalı bir yapı ve terasında kırma çatılı iki kule yer almaktadır. Yapının zemini kesme taştan örülmüştür. Binanın yalnızca iki cephesi ve üstü gösterilmiştir. Soldaki cephede iki, sağdakinde bir adet olmak üzere üç adet yuvarlak kemerli pencere; onların üzerinde ise yuvarlak pencereler yer almaktadır. Kulelerin de iki cephesi görünmekte ve her cephede üstte yuvarlak kemerli birer penceresi bulunmaktadır (Resim 4.18.).



Resim 4.18. Uygulama 2'den bir detay (E. Yetiş, 2017)

Öndeki yapının arkasında üst üste iki bloktan oluşan çift katlı yapı yer almaktadır. Alttakinin alanı üsttekinden geniştir. Yine üstteki alttakinin terasından yükselmektedir. En alt zeminde kayaların arkasından bir kısmı görünen kesme taşlar göze çarpmaktadır. Ön ve üst cepheleri görünen blokların alttakinde iki adet, üsttekinde bir adet yuvarlak kemerli pencere bulunmaktadır. Ayrıca blokların terasları da görünmektedir.

Aynı yapı grubunun arkasından yine üst üste iki blok yükselmektedir. Öndeki yapı grupları bunların bir kısmının görünmesini engellemektedir. Alttakinin iki cephesi

görünmekte ve her cephede birer adet yuvarlak kemerli pencere yer almaktadır. Bunun terasından zemini kesme taştan kubbeli bir yapı çıkmaktadır. Hatta en öndeki kuleler kubbeli yapının bir kısmını örterek görünmesini engellemektedir. Görüldüğü kadarı ile kubbeli yapının her iki cephesinde de birer yuvarlak kemerli pencere bulunmaktadır.

Kayaların üzerinden yükselen yapı grubunun arkasında denizin üzerinde sağa doğru küçülerek sıralanmış tepecikler yer almaktadır. Bunların üzerinden, öndeki yapılardan dolayı ancak bir kısmı görülebilen, kırma çatılı ve zemini kesme taştan yapılmış tek katlı bir yapı çıkmaktadır. Açık kahve tepeciklerin sol yamaçları siyah lekeler ile gölgelendirilmiştir. Tepelerin üstlerinde kontör olmamasına rağmen, alt kısımlarında nüanslı ve kalın kontörleri vardır. Tek katlı yapının üçgen alınlığının bulunduğu sağ cephesinde yuvarlak kemerli penceresi, onun üzerinde ise yuvarlak küçük penceresi yer almaktadır. Sol cephede ise yan yana iki adet küçük yuvarlak penceresi görünmektedir.



Resim 4.19. Uygulama 2'den bir detay (E. Yetiş, 2017)

Denizde dört adet yelkenli ile altı adet farklı büyüklüklerde kayık yüzmektedir. Büyük olan yelkenli kompozisyonun sağ tarafına üçte birlik kısmına yerleştirilmiştir. Dikey olarak resmi neredeyse kaplamaktadır (Resim 4.19.). Biri bunun hemen sağ arkasına daha küçük boyutlarda, diğer ikisi ise sol arkaya doğru çok daha küçük olarak yerleştirilmiştir. Her bir yelkenliye bir halat ile birer adet kayık bağlanmıştır (Resim 4.20.). Denizdeki diğer iki kayık ise soldaki kara parçasının önünde, daha büyük vaziyette ve art arda durmaktadır.



Resim 4.20. Uygulama 2'den bir detay (E. Yetiş, 2017)

Büyük olan yelkenli üç direklidir ve cıvdrasının ucunda bir Türk bayrağı asılıdır. Yelkenleri kapalı ve kırmızı renkli bayrağının hareketsiz olmasından, hareket halinde olmadığı anlaşılmaktadır. Bayrak direğinden iki adet tuğ sarkmaktadır. Her direkte sarılı vaziyette üçer adet yelken bezi yer almaktadır. Direklerin ucunda birer adet küçük kırmızı flama sallanmaktadır. Ancak flamaların hafifçe sağa doğru eğimli olması rüzgarın olduğu hissini vermektedir. Onlarca halat direklerden aşağıya doğru sarkmaktadır. Bu halatlardan biri arkadaki kürekli küçük kayığa bağlıdır. Cepheden tasvir edilmesine rağmen arka tarafındaki detaylar ve pencereler de görülmektedir.

Yelkenlinin gövdesinde yatay ve dikey kontrollü süslemeler ile açık renkli pencereler bulunmaktadır.

Sağ arkadaki yelkenli üç direklidir ve yelkenlerinin şişliğinden hareket halinde olduğu anlaşılmaktadır. Ancak sağa doğru şişkin yelkenler ile sağ gitmesi gerekirken, burnu sola dönüktür. Arkada asılı kırmızı bayrak ve iki adet tuğ ile direklerdeki kırmızı flamalar da, yelkenler ile aynı yönde dalgalanmaktadır. Ayrıca kıyıya yakın olduğundan tüm yelkenleri açık değildir. Büyük yelkenlide olduğu gibi, gövdesinde sarı üzerine kırmızılı, yatay ve dikey çizgili süslemeler bulunmaktadır. Açık renkte yapılmış pencereler göze çarpmaktadır. Direklerinden aşağıya doğru halatlar sarkmakta ve halatlardan biri arkadaki yüzen kayığa bağlıdır. Yelkenli, hafif ileriye doğru meyilli durduğundan arka kısmı da görülebilmektedir. Ancak cepheden görünümüne göre, arka cephesinin açılmış olarak tasvir edilmesi gerçeğe aykırıdır.

Sol arkadaki iki adet küçük yelkenlinin tüm yelkenleri şişmiştir. Yelkenler ile aynı yöne, sola doğru seyir halinde ve kıyıdan oldukça uzaktadır. Soldaki, sağdakinden daha küçük ve daha uzaktadır. Her ikisinin arkasında birer kayak, halat ile bağlıdır. Sol alttaki kayıklar da birbirinin ardına dizilmişlerdir. Üzerlerinde dörder adet kırmızı renkte kürekleri asılıdır.

Arka planda ufuk çizgisi üzerinde sıralanmış dağlar ortaldan itibaren sağa doğru gittikçe küçülmekte, sola doğru küçülerek öndeki yapı tasvirlerinin arkasına gizlenmektedir. Sağ tarafta ise resmin üçte birlik kısımda kesilmektedir. Açık kahve renkli dağların tasvirinde kontör çizgileri kullanılmamış, siyah ve beyaz ile gölgelendirme yapılmıştır.

Deniz ile gökyüzünün mavileri birbirinden farklıdır. Deniz kobalt mavi, gökyüzü ise ultramarin mavisi ile yapılmıştır. Denizdeki fırça izleri bilinçli olarak yapılmış ve dalga hissini vermektedir. Gökyüzünde yukarıdan aşağıya doğru, maviden beyaza bir gölgelendirme mevcuttur. Gökyüzünde asılı olarak duran ve yuvarlak öbeklerden oluşan bulut kümeleri bulunmaktadır. Bulutlardaki dışa doğru, gittikçe küçülen yuvarlaklara gri-beyaz gölgelendirmeler yapılmıştır.

Resim, kırmızı bir cetvel çizgisinin dolandığı yatay bir dikdörtgen çerçeve ile sınırlandırılmıştır. Kullanılan renkler; kobalt ve ultramarin maviler, açık ve koyu kahve, oksit kırmızı, oksit sarı, siyah ve beyaz renkleri ve bunların bazı karışımlarıdır.

Genel olarak yarı kuş bakışı bir görünüm izlenmektedir. Örneğin soldaki yapı tasvirlerinin üst cepheleri de gösterilerek, buna kısmen uyulmaya çalışılmıştır. Ancak bazı unsurların genel görünüm ile tutarsızlıkları bulunmaktadır. Bu tutarsızlıklardan en çok göze çarpanı, ön plandaki cepheden tasvir edilmiş unsurlardır. Örneğin büyük yelkenli cepheden görünmektedir. Genel görünüme göre üst tarafından bir kısmının da görünmesi gerekmektedir. Diğer yelkenliler ufuk çizgisine yaklaştıkları için üst cephelerini seçmek zorlaşmaktadır. Yelkenli ile aynı durum, öndeki kayıklarda da izlenmektedir. Görünüm ile ilgili diğer bir detay ise, yelkenlilerdeki gözükmemesi gereken arka cephe.

Perspektif ile ilgili göze çarpan ilk nokta soldaki yapı tasvirleridir. Kaçış çizgilerinin kullanımı ile genel görünüme uyulmaya çalışıldığı izlenmektedir. Ancak her bir yapının perspektif detayının farklı olduğu ve birbirlerine kesinlikle uymadığı anlaşılmaktadır. Birinin üstü çok görünürken, diğerinin daha az görünmektedir. Bu durum bazen; ne genel görünüme uymakta, ne de birbirleri içindeki bakış açısı uyumunu sağlamaktadır. Benzer durum, belirtildiği gibi ön plandaki yelkenli ve kayıklarda da izlenmektedir.

Resimdeki derinlik, öncelikle yarı kuş bakışı görünüm ile sağlanmaktadır. Buna bağlı olarak unsurların birbirine uzaklık ve yakınlığı ile oluşturulan oran-orantı ilişkisi, derinliği fazlası ile arttırmaktadır. Bu durum en çok denizdeki yelkenli ve kayıkların oran-orantı ilişkilerinden anlaşılmaktadır. Aşağıdan yukarıya doğru sistematik olarak küçülen yelkenli ve kayıklar seyirciye uzaklık-yakınlık ilişkisini vermektedir. Ancak derinlikle ilgili bazı detaylarda eksiklikler görülmektedir. Örneğin arka plandaki dağların oldukça büyük ve canlı görünmeleri derinliği etkilemektedir. Aslında daha puslu, açık gri ve küçük görünmeleri gerekir.

Işık-gölge kullanımı ve buna bağlı olarak hacimsel etki, resmin genelinde mevcuttur. Unsurlarda üçüncü boyut hissini uyandırmaktadır. Ancak bu durum tasvirleri şematik olmaktan uzaklaştırmaz. Örneğin yan yana sıralanmış, birbirinin aynısı gibi duran tepelik ve dağlar, kayıklar ve bulutlar, genel olarak resmi gerçeklikten uzaklaştırmaktadır. Ayrıca yelkenlilerdeki seyir yönü ve rüzgar yönü de gerçeklikten oldukça uzaktır. Nitekim öbek bulutlar, öndeki kayalar ve diğer şematik unsurlar minyatürleri andırır. Fakat dağların önünde, kara parçalarının arasında ve yelkenli ile kayıkların önündeki gölgelendirme ve izler gerçekliği arttırmaktadır.

Bu resim, Tokat ili ve çevresinde incelenen resimlerdeki bazı öğeler kullanılarak yapılan bir üslup denemesidir. Bulutlar, Madımaklar Evi'ndeki resimlerden; arka ve ortadaki dağ sıraları, genel olarak sivil yapılardaki resimlerden; sol alttaki kayalar, Latifoğlu Konağı'ndaki sol panodan; soldaki yapı tasvirleri, Latifoğlu Konağı'ndaki resimlerden; Yelkenli ve gemiler ise sivil yapılardaki resimlerden alınmıştır. Ortadaki dağ sıralarında kullanılan nüanslı çizgiler Latifoğlu Konağı'nda ve kısmen Madımaklar Evi'ndeki resimlerde kullanılmıştır. Ancak alınan öğeler, ebatları ve bazı detayları değiştirilerek, yapan sanatçının üslubuna uygun olarak etüt edilmeye çalışılmıştır.

4.2.2. Malzeme

Çalışmaların yapıldığı zeminden başlayarak, uygulama sürecinde kullanılan temel malzemeler açıklanmaktadır.

Yüzey: Alçıpan panel üzerine çift kat kireç sıva uygulanmıştır.

Astar: Tek kat kireç-kazein astar üzerine tek kat kazein-gesso astar uygulanmıştır.

Boya: Toz pigmentler: Oksit kırmızı, açık ve koyu kahve pigment, oksit sarı, kobalt mavi pigment, mavi ultramarin pigment, siyah pigment, titanyum beyazı. Bunlar uygulama ile aynı pigmentlerdir.

Bağlayıcı: Kazein tutkalı.

Fırçalar: Uzun kıllı fırçalar ve kesik uçlu fırçalar ile çeşitli diğer fırçalar.

Cetvel: Çalışmada farklı kalınlıklardaki yatay ve dikey çizgi ve hatların çekilmesinde özellikli cetveller kullanılmıştır.

4.2.3. Teknik

Bu çalışma, kuru sıva üzerine tempera tekniği ile yapılmıştır.

Yüzeye aktarma yöntemleri

Kömür tozu ile kağıttan silkeleme yöntemi ile aktarılmıştır. Ancak uygulama sürecinde bazı detaylar kurşun kalem ile çizilerek belirtilmiştir. Özellikle kağıttaki kara kalem eskiz çizimine sadık kalınmaya çalışılmıştır (Resim 4.21.).



Resim 4.21. Uygulama 2'nin yapılış sürecindeki kömür tozu izleri (E. Yetiş, 02.06.2017)

Uygulama yöntemleri

Diğer uygulamalar ile benzer uygulama teknikleri kullanılmıştır. Ancak burada zemine desen aktarılmadan önce, tüm resim alanını kaplayan deniz ve gökyüzünün renkleri zemine uygulanmıştır. Böylelikle resmin çalışma sürecinden zaman kazanılmıştır (Resim 4.22.).



Resim 4.22. Uygulama 2'nin uygulama aşaması (E. Yetiş,02.06.2017)

4.3. Uygulama 3

Resim No: Resim 4.23.- 4.30.

Konu: Türbe ve şehir tasviri.

Ölçüler: 60x96 cm (resim çerçevesi), 72x105 cm (ahşap dış çerçeve) (Resim 4.23.)

Yapılış tarihi: 26 Temmuz 2017.

Yapan Sanatçı: Ezgin YETİŞ.



Resim 4.23. Uygulama 3: türbe ve şehir tasviri (E. Yetiş)

4.3.1. Tasvir

Resimde ön planda baldaken bir türbe ile arkada bir dağ eteğinde şehir manzarası tasvir edilmiştir. Sağ ön planda dört adet ince sütun üzerinde duran, yarım küre şeklinde kubbe ile örtülü, yanları açık baldaken türbe bulunmaktadır. Türbe, küçük

bir yükselti oluşturmuş tepe sıralarının üzerine oturmaktadır. Mavi renkte (ultramarin) klasik kiremitlerden oluşan yuvarlak bir çatı ile örtülmüştür. Kubbenin üzerinden, büyükçe bir kaideye oturmuş ve uçları yukarı bakan hilal yükselmektedir. Kubbeyi tutan dört adet sütun oldukça incedir. Sağdan ikinci sütunun kubbe ile birleştiği yerde, kubbenin iç kısmı görünmektedir. Oradan da iç kısımdaki kiremitler belirmektedir. Limon sarısı sütunların üzerini ikili kırmızı çizgi dolanmaktadır. Bu da, sütunları yivli gibi göstermektedir. Kubbe ile birleştiği yerde kırmızı renkte (pigment kırmızı) kaideli ve laleye benzeyen sütun başlıkları bulunmaktadır. Sütunların alt kısmını ise turuncu renkte ahşap korkuluklar çevrelemektedir (Resim 4.24.).



Resim 4.24. Uygulama 3'teki türbe tasviri (E. Yetiş, 2017)

Baldaken türbenin içinde, beyaz renkte ve başlıklı bir sanduka yerleştirilmiştir. Sandukanın üstü üçgen prizma şeklindedir ve hacimli bir görünüşü vardır. Başlığın bulunduğu sol cephe görünmekte ve sağ tarafa göre daha yüksektir. Görünen sol cephede yuvarlak kısımda ve sandukanın ortasından aşağıya doğru sarkan geniş bir alanda hat yazıları göze çarpmaktadır. Türbenin iç kısmından, kubbenin tam ortasına zincir ile sarı ve kırmızılı bir kandil sarmaktadır.

Yine ön planda ve türbenin hemen sağında türbenin neredeyse iki katı yüksekliğinde yelpaze biçiminde öbek yaprakları olan bir ağaç bulunmaktadır. Türbe ve ağacın önünde, arkasında küçük tepelikler sıralanmıştır. Türbenin hemen solunda ve daha ön planda küçük bir terazi tasviri yer almaktadır. Mavi bir çatı üzerinde sola eğik, sağ ve solunda birer nesnenin asıldığı bir çubuk durmaktadır.

Resim alanının solunda ve türbeden biraz daha arkada gibi görünen bir şehir tasviri yer almaktadır. Çeşitli yapı topluluklarından oluşan şehri bir kale duvarı çevrelemektedir. Kale duvarları açık sarı ve açık kahve arası bir renktedir. Yapılar arkadaki dağın eteklerine doğru küçülerek çıkmaktadır. Resmin soldaki çerçevesine yaslanmış olarak kale duvarının bitiminde, iki katlı kırma çatılı bir kule yer almaktadır. Duvarın arkasında ve ön planda; bir kısmı cepheden, diğer bir kısmı perspektifli tasvir edilmiş çift katlı evler bulunmaktadır. Evlerin üçü kırmızı klasik kiremitli ve kırma çatılı, diğer ikisi ise düz çatılıdır. Cephe renkleri ise açık mavi, mat yeşil, sarı renktedir. Soldaki perspektifli evin alt katı kesme taştan yapılmıştır. Bunların hemen arkasında ve solda, cepheden tasvir edilmiş çift şerefeli, çift minareli ve kubbeli bir cami tasviri yükselmektedir. Kubbesinde ebatları oldukça büyük bir kaideli hilal yer almaktadır. Caminin önünde kırma çatılı ve kırmızı sütunlu son cemaat yeri bulunmaktadır. Son cemaat yerinin içinde ve soldaki kesme taştan yapılmış duvarın perspektifli görünmesi derinlik hissi uyandırmaktadır. İçeride, ortada kırmızı yuvarlak kemerli bir kapı ve yanlarda kare pencereler yer almaktadır. Son cemaat yerinin hemen önünde ise kuş bakışı bir görünüme sahip olan basamaklı bir giriş bulunmaktadır (Resim 4.25.).

Yapı toplulukları, cami ve cami ile aynı plandaki kırma çatılı yeşil evin hizalarından itibaren geriye doğru küçülmektedir. Caminin hemen sağ arkasında, kubbeli ve

yuvarlak pencereli açık yeşil renge bir yapı yer almaktadır. Kırmızı çatılı yeşil evin hemen arkasında, perspektifli olarak yapılmış beyaz ve çatısız bir yapının az bir kısmı görünmektedir. Daha arkadaki yapılar oldukça küçülmüş ve detayları azalmıştır. Burada; cepheden görünüşlü çeşitli kırmızı kiremitli kırmızı çatılı evler, bir cami ve kırmızı çatılı bir kule yer almaktadır. Cami tek kubbeli, tek şerefeli ve iki minarelidir. Kubbe ile örtülü son cemaat yeri vardır. Yapı toplulukları arasındaki perspektifli yapılar ve sol öndeki kesme taşlı kule, yarı kuş bakışı bir görünüme sahiptir (Resim 4.26.).



Resim 4.25. Uygulama 3'teki şehir tasviri (E. Yetiş, 2017)



Resim 4.26. Uygulama 3'teki şehir tasvirinden bir detay (E. Yetiş, 2017)

Kesme taşın duvarın çevrelediği yapı topluluğunun aralarında çeşitli ebatlarda selviler ve öbek ağaçlar yer almaktadır. Yapı tasvirleri gibi ağaçlar da geriye doğru küçülmektedir. Bazı yapılar, yarı kuş bakışı tasvir edilmiştir. Hatta bazı ağaçlar, yapı tasvirlerine göre gerçeği ile karşılaştırıldığında oran-orantı problemleri ortaya çıkmaktadır. Ağaç tasvirleri küçülerek dağın neredeyse tepesine kadar çıkmaktadır.

Yapı topluluklarının eteklerine kadar çıktığı dağ tasviri, kahverenginde ve küçük tepeliklerin üst üste binmesi ile resim çerçevesinin dışına kadar yükselmektedir. Tepe noktasına doğru iyice sivrilerek hilale benzer bir çubuk ile çerçeve dışına kadar çıkmıştır. Kale duvarları yapı topluluklarının bittiği yerden yukarı doğru bir kavisle devam etmekte, dağın tepelerinin arasından neredeyse zirve noktasına kadar çıkmaktadır.

Türbenin hemen solunda dağın eteklerinden bir “hurma ağacı” yükselmektedir. Açık kahve gövdelidir. Tepesinden, sağ ve soldan üçer tane mavi-yeşil dal sarkmaktadır. Dalları uçlarından kırmızı meyveler çıkmaktadır. Resmin alt kısımlarında da şematik denilebilecek öbek ağaçlar ve selviler sıralanmıştır (Resim 4.27.).

Ön plandaki kahve renginde tepelikler ve dağın ardında gri-kahve tonlarda birçok dağ yükseltisi bulunmaktadır. Bunlar geriye doğru gittikçe iyice grileşmekte ve resimde iyi bir derinlik oluşturmaktadır. Üzerlerinde küçük ağaç grupları grileşerek ve küçülerek arkaya doğru devam etmektedir. Açık mavi gökyüzü üzerinde ise yan yana dört sıra halinde bulutlar yer almaktadır (Resim 4.28.).

Resim, dikdörtgen bir çerçeve alanı içerisine yerleştirilmiştir. Resim çerçevesinin etrafından kırmızı (pigment kırmızı) bir cetvel çizgisi dolanmaktadır. Resmin bazı unsurları üstten ve soldan çerçeve dışına taşmaktadır. Bunlarda biri üstte, dağın zirvesindeki hilaldir. Yaklaşık olarak 3 (üç) cm çerçeve dışına çıkmaktadır. Ayrıca soldaki cami minaresinin şerefeleri çerçeve üzerine denk gelmektedir.



Resim 4.27. Uygulama 3'teki hurma ağacı tasviri (E. Yetiş, 2017)



Resim 4.28. Uygulama 3'ten arka plan detayı (E. Yetiş, 2017)

Resimde kullanılan renkler: Gökyüzünde açık kobalt mavi, türbe kubbesinde ultramarin mavi, evlerin çatılarında kırmızı, diğer çatı ve kubbelerde gri, kale duvarları ve öndeki kulede açık sarı kullanılmıştır. Dağlar ve tepeciklerde kahverengi, türbe sütunları ile hilal motiflerinde limon sarısı, kiremitlerde kırmızı ve oksit kırmızı renkleri kullanılmıştır. Yapı toplulukları içinde yeşiller, açık maviler, oksit sarılar ve beyaz rengi göze çarpmaktadır. Bunların haricinde ise, gölgelendirmelerde ve çeşitli detaylarda benzer renklerin farklı tonları kullanılmıştır.

Genel görünüm aslında yarı kuş bakışıdır. Ancak yapı topluluğundaki cepheden tasvir edilmiş bazı yapılar bu görünümü bozmaktadır. Yarı kuş bakışı görünümdeki yüksek bakış noktasını, arka plandaki gri tepecikler daha iyi sezdirmektedir. Özellikle yapıların etrafından dolanan kale duvarının yukarıya doğru kavisli kıvrılması görünüme dair bir zıtlık yaratmaktadır. Cepheden tasvir edilmiş gibi görünen büyük caminin, son cemaat yerindeki iç duvarının ve tabanının görünmesi yapının genel görünümü ile uyuşmamaktadır. Ayrıca son cemaat yerindeki kuş bakışı basamaklar da, genel olarak resimdeki en dikkat çekici zıtlıklardan biridir. Baldaken

türbenin sütunlarında ise görünüm ile ilgili bir yanlışlama bulunmaktadır. Soldan ikinci sütun, arkadaki kemerlerin arasında kubbe ile birleşmekte ve dolayısı ile kubbenin iç kısmı görünmektedir. Ancak sütunun devamındaki alt kısma bakıldığında, diğer sütunlar ile aynı hizada gibi görünmektedir.

Resmin detaylarında yarı kuş bakışı görünümü ve farklı cepheleri de gösteren perspektif denemeleri göze çarpar. Örneğin kale duvarı içinde, ön planda ve sağdaki açık mavi yapının, üst, sağ ve sol olmak üzere üç cephesi de görünmektedir. Burada kısmen çift kaçışlı perspektif çizgileri kullanılmaya çalışılmıştır. Aynı duruma, hemen arka bitişiğindeki sarı evde, daha arkadaki beyaz evde ve öndeki kesme taşlı kırma çatılı kulede de rastlanmaktadır. Büyük cami tasvirinde ise tek kaçışlı perspektif denemesi gözlenmektedir. Yukarıda da bahsedildiği gibi; caminin genel cepheden görünümünden farklı olarak, son cemaat yerinde yarı kuş bakışı bir görünüm vardır. Böylece son cemaat yerinin iç kısmındaki kesme taştan yan duvar ve zemin rahatlıkla görülebilmektedir.

Resimde, arkaya doğru grileşen unsurlar ile oluşturulmuş iyi bir derinlik söz konusudur. Bunun yanında bazı unsurların kademeli olarak yukarıya (geriye) doğru küçülmesi, bu derinliği arttırmaktadır. Ayrıca çerçeve dışına çıkan dağın zirvesindeki uzantının, öndeki unsurları daha önde gösterdiği ve resmin derinliğini daha arttırdığı düşünülmektedir.

Derinliğe bağlı olarak geriye doğru küçülen unsurlarda iyi bir oran-orantı kurgusu bulunmaktadır. Örneğin; resmin tam ortasındaki “hurma ağacı”, öndeki unsurlara göre oldukça geride olmasına rağmen gereğinden fazla büyüktür. Yapı topluluklarının arasındaki gelişigüzel yerleştirilmiş ağaçların bazıları, gereğinden büyük veya küçük tasvir edilmiştir. Ön plandaki kesme taştan kule tasviri hemen yakınındaki ev tasvirlerine göre küçüktür. Dağın zirvelerine kadar yükselen kale duvarlarında da aynı durum söz konusudur. Kale burçlarının ve duvarlarının bazıları (özellikle tepedekiler) gereğinden büyük yapılmıştır. Detaylarda ise bazı yapıların ve dağın tepesindeki hilallerin (alem) gereğinden büyükçe yapılması, gerçektekine göre oran-orantı problemi yaratmaktadır.

Genel olarak iyi bir ışık-gölge kullanımı mevcuttur. Özellikle ön ve arka plandaki dağlarda, yapıların çatı detaylarında, ağaçlarda, pencere detaylarında renklerin siyah ve beyaz tonlar arasında geçişleri gözlenmektedir. Işık-gölge kullanımının yanında, ön planda kahverengi zemin üzerindeki unsurlarda kontör kullanımına rastlanmaktadır. Ancak arka plandaki grili dağ tasvirlerinde buna rastlanmaz.

Işık-gölge ve perspektif kullanımına bağlı olarak bazı unsurlarda hacimsel etkiler gözlenmektedir. Perspektifin kullanıldığı yapı tasvirlerinde, kısmen çatı detaylarında, ağaçların yaprak öbeklerinde ve arka plandaki dağ sıralarında hacimsel etkiler sezilmektedir. Ayrıca türbenin arka sütununun kubbe ile birleştiği yerde iç kısmının görünmesi de hacimsel bir etki yaratmaktadır.

Biçimsel özelliklere bağlı olarak resimde çeşitli minyatür özellikleri ve gerçeklik izleri ayırt edilebilmektedir. Çoğu ağaç tasvirinin şematik tekrarları, iki boyutlu yapı tasvirleri, hurma ağacındaki hacimsiz ve iki boyutlu görünüm, kontörlerin kullanımı, kale duvarlarındaki gerçeğe aykırı kıvrımlar ve uyumsuz ebatlar, arka planda boşluk doldurmak için yapılan ağaç lekeleri ile minyatürleri andırmaktadır. Özellikle kale duvarlarında birçok detayı aynı karede anlatma çabası gözlenmektedir. Bu sebeple gerçekteki görünüme aykırı bir tasvir vardır. Bunun yanında, yukarıda sözü edilen biçimsel özelliklerin doğru kullanımı ile resim gerçeğe uygundur. Ancak yine de minyatür özellikleri ağır basmaktadır.

Diğer resimlerde olduğu gibi burada da Tokat ili ve çevresindeki duvar resmi örneklerinden esinlenilmiştir. Ancak genel kompozisyon kuruluşunda Tokat şehri kalesinin bulunduğu tepe görünümünden yola çıkılmıştır.

Bu uygulamada, incelenen tüm yapı örneklerindeki resimlerden izler ve/veya detaylar yer almaktadır. En başta, resmin ağırlık merkezlerinden birini oluşturan ön plandaki "türbe tasviri", Şeyh Nusrettin ve Şeyh Eylük türbelerindeki unsurlardan biridir. Ağaç çeşitleri neredeyse incelenen tüm örneklerde mevcuttur. Hurma ağacına ise, Şeyh Ethem Türbesi'ndeki Mekke tasvirinde rastlanmaktadır. Gerçeküstü bir görüntü veren kale duvarları için, Şeyh Nusrettin Türbesi'nde bulunan Mekke tasvirindeki kale duvarlarından esinlenilmiştir.

Sol kenardaki büyük cami tasvirinin bir benzeri Latifoğlu Konağı'nın sağ panosunda görülmektedir. Kuş bakışı basamaklar da aynı yerden esinlenilmiştir. Ancak tüm örneklerden esinlenilmesine rağmen, resmin geneline dair en önemli husus türbelerde yer alan resimlerin karmaşıklığına yansıtmasıdır.

Son olarak arka plandaki grileşen dağlar ile oluşturulan alan derinliği ise, incelenen resimlerdeki üslubu yaratan ressam ya da ressamların yapabileceği muhtemel ileri bir üslubunu yansıtılmaktadır. Öyle ki, incelenen resimleri yaptığı düşünülen sanatçı ve/veya sanatçı gruplarının üslup olarak ustalık derecesinin yansıtılmaya çalışıldığı bir çalışmadır.

4.3.2. Malzeme

Çalışmaların yapıldığı zeminden başlayarak, uygulama sürecinde kullanılan temel malzemeler açıklanmaktadır.

Yüzey: Alçıpan panel üzerine çift kat kireç sıva uygulanmıştır.

Astar: Çift kat kireç-kazein astar uygulanmıştır

Boya: Toz pigmentler. Oksit kırmızı, kırmızı pigment, açık ve koyu kahve pigment, oksit sarı, limon sarısı pigment, kobalt mavi pigment, mavi ultramarin pigment, siyah pigment, titanyum beyazı.

Bağlayıcı: Çoğunlukla yumurta akı kullanılmıştır. Kırmızı ereve çizgisi, çatılardaki ve dağdaki hilallerde ise yumurta sarısı bağlayıcı olarak kullanılmıştır.

Fırçalar: Uzun kıllı fırçalar ve kesik uçlu fırçalar ile çeşitli diğer fırçalar.

Cetvel: Çalışmada farklı kalınlıklardaki yatay ve dikey çizgi ve hatların çekilmesinde özellikli cetveller kullanılmıştır.

4.3.3. Teknik

Bu çalışma, kuru sıva üzerine tempera tekniği ile yapılmıştır.

Yüzeye aktarma yöntemleri

Resmin kaba detayları (yapıların dış çizgileri, dağ ve tepelikler ile türbenin kaba hatları) kömür tozu ile kağıttan silkeleme yöntemi ile aktarılmıştır. Ancak her bir yapının pencere ve diğer detayları, küçük tepe sıraları, bazı büyük ebatlı ağaçlar resim yüzeyine kurşun kalem ile çizilmiştir. Arka plandaki gri dağlar, çoğu büyük ve küçük ağaç tasviri ve bulutlar herhangi bir çizim yapılmadan veya bir taslaktan transfer edilmeden doğrudan boya ile aktarılmıştır.

Burada öncelikle resmin zemin renkleri uygulanmıştır. En başta gökyüzündeki mavi, ardından ön ve arka plandaki dağlar yapılmıştır (Resim 4.29.). Sonra arka plandaki gri dağlar -yukarıda da belirtildiği gibi- herhangi bir taslak olmaksızın, serbest fırça hareketleri ile etüt edilmiştir (Resim 4.30.). Bu işlemler yapıldıktan sonra, resmin diğer detayları silkeleme yöntemi ile aktarılmıştır.

Uygulama yöntemleri

Diğer resimlerin uygulama yöntemlerinden pek farklı bir yöntem kullanılmamıştır. Kontörler uzun kıllı fırçalar ve ıstaka desteği ile çekilmiştir. Düz çizgiler için cetvel ve kesik uçlu fırçalar kullanılmıştır. Sert kıllı fırçaların yardımı ile ağaçların yeşilleri ve gölgelendirmeleri yapılmıştır. Bunu yaparken sert kıllı fırçaya koyu kıvamda boya alınarak, zemine yumuşak dokunuşlar ile sağlanmıştır. Bununla birlikte açık ve koyu tonlar uygun şekilde üst üste getirilerek yapraklardan oluşan ağaç izlenimi verilmeye çalışılmıştır.



Resim 4.29. Uygulama 3'ün uygulama aşaması (E. Yetiş, 17.07.2017)



Resim 4.30. Uygulama 3'ün uygulama aşaması (E. Yetiş, 17.07.2017)

5. DEĞERLENDİRME

Tokat ili ve çevresindeki yapılarda yer alan duvar resimleri ile örnek uygulamalarda ortaya konulan resimler; konu, biçimsel özellikler ile malzeme ve teknik özellikleri bakımından değerlendirilmiştir. Biçimsel özellikler olarak; çerçeve şekli, renkleri, görünüm, perspektif, derinlik, oran-orantı, ışık-gölge ile hacimsel etkiler gibi biçimsel özellikleri de irdelenmiştir. Buna bağlı olarak resimlerdeki gerçeklik izleri ve minyatür anlayışından ileri gelen etkiler araştırılmıştır. Tasvir özellikleri bakımından değerlendirilirken konu sınıflandırması¹¹³ yapılmıştır.

Çizelge 5.1. Duvar resimlerinde konular (E. Yetiş)

	MEKKE-MEDİNE	ŞEHİR MANZARASI	HAYALI MANZARALAR	DENİZ MANZARALARI	KIR VE ORMAN MANZARASI	CAMİLER	TÜRBELELER	KALELER	SARAYLAR, KÖŞKLER, EVLER, KONAKLAR	ÇEŞME VE HAVUZLAR	GEMİLER	YAZILAR	SEMBOLEK	AĞAÇLAR
Şeyh Ethem Türbesi	X	X	X			X			X			X	X	X
Şeyh Nusrettin Türbesi	X	X	X			X	X	X				X	X	X
Şeyh Eylülük Türbesi							X					X	X	X
Yağcıoğlu Konağı			X	X		X				X				X
Latifoğlu Konağı			X	X		X			X		X			X
Madımaklar Evi			X	X	X	X	X	X	X	X	X			X

5.1. Tokat İli ve Çevresindeki Duvar Resimleri

Üçü dini ve üçü sivil mimaride olmak üzere toplam altı adet yapıdaki duvar resimleri yapı içindeki konumlandırmalarına göre değerlendirilmiştir. Dini mimarideki yapıların üçü de türbedir; sivil mimarideki yapılar ise konak veya evdir. Yapılardaki resimlerin tümü mimaride iç mekanda konumlandırılmıştır. Resimler, türbelerde iç mekandaki alınlık veya cephelerde yer almaktadır. Tavan veya kubbe gibi unsurlarda

¹¹³ Tasvir özellikleri bakımından değerlendirilirken Şener (2011)'in çalışmasındaki konu sınıflandırması kullanılmıştır. Buna göre manzara tasvirleri, mimari tasvirler, natürmortlar, figürlü tasvirler, taşıt tasvirleri ve sembolik tasvirler ana başlıklarını kullanmıştır. Natürmort tasvirler çalışmaya dahil edilmediği için bu başlık hariç tutulmuştur.

süsleme haricinde duvar resmine rastlanmamıştır. İncelenen tüm sivil yapıların duvar resimleri, iç mekanda, oda girişlerinde pabuçluğun üzerindeki boşlukta yer almaktadır. Ancak Madımaklar Evi ile Yağcıoğlu Konağı resimleri başodalarında yer alırken, Latifoğlu Konağı'ndakiler havuz başı odası denilen haremlik odada konumlandırılmıştır.

Tarihlendirmelerine göre değerlendirildiğinde; resimlerin tümünün 19. yüzyılda yapıldığı anlaşılmaktadır. Sadece Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki resimlerin yapılış tarihleri ile ilgili kesin bilgi bulunmaktadır. Bu da, tamir kitabesindeki miladi 1855/56 ile 1858/59 tarihlerinden anlaşılır. Diğer yapıların tarihlendirilmeleri ise, üslup karşılaştırmaları¹¹⁴ ve yapıların inşa tarihlerine göre yapılmıştır.

Sanatçısına göre değerlendirildiğinde; incelenen diğer örnekler için, üslup karşılaştırması ile Zileli Emin adlı ressama ulaşılmaktadır. Bu anlamda sanatçının imzalı diğer eserleri¹¹⁵ ile tarih ve üslup karşılaştırılması yapıldığında, eserlerinin yakın aralıklarda yapıldığı ve 19. yüzyılın ikinci yarısı olduğu anlaşılmaktadır.

Konuları bakımından değerlendirildiğinde; Mekke-Medine, şehir manzarası, hayali manzaralar, deniz manzaraları, kır ve orman manzarası, cami, türbe, kale, saray, köşk ve ev tasvirleri, çeşme ve havuzlar, gemi ve ağaç tasvirleri ile sembolik özellikte tasvirler tespit edilmiştir (Çizelge 5.1.).

Ağaç konulu tasvirler değerlendirildiğinde; resimlerin tümünde birbirlerine benzeyen çeşitli ağaç tasvirleri tespit edilmiştir. Bunlar genellikle selvi ağaçları, yelpaze biçiminde öbeklerden oluşan ağaçlar ile dalları sarkan ağaç çeşitlerdir. Sivil yapılarda kullanılan ağaç çeşitleri daha sınırlıdır. Çeşitlerden sadece öbek halinde görünen ağaçlar ile selviler kullanılmıştır. Ancak tüm ağaç çeşitlerinden farklı olarak türbelerdeki büyük ve tek başına tasvir edilmiş olan meyve ağaçları dikkat çekmektedir.

¹¹⁴ Üslup karşılaştırmaları ile ilgili bkz tezin 3.bölümü.

¹¹⁵ Zileli Emin'in imzalı diğer eserleri ile ilgili bkz. Arık, 1975a, s.8-13; Arık, 1976a; Cantay, 1980, s.497-507; Tanman, 1993, s.491-522.

Hayali manzara konusu değerlendirildiğinde; Şeyh Ethem ve Şeyh Nusrettin Türbelerinde hayali Mekke şehri manzaraları ile karşılaşılmaktadır. Hayali olduğu düşünülen bu tasvirler bazı unsurlar bakımından birbirlerinden oldukça farklıdır. Şeyh Ethem Türbesi'ndeki tasvirde, revaklı alan içerisinde Kabe ve etrafındaki yapılar yer almaktadır. Diğerinde ise etrafındaki yapılar yerine; revaklı yapı ile birlikte Kabe, önde bir kale duvarı, etrafına dağ ve ağaç manzaraları yapılmıştır. Ayrıca Şeyh Nusrettin Türbesi'nde biri deniz kıyısında olmak üzere iki ayrı şehir tasviri bulunmaktadır.

Cami konulu tasvirler değerlendirildiğinde; Şeyh Eylük Türbesi haricinde diğerlerinde karşılaşılmaktadır. Şeyh Nusrettin ve Şeyh Ethem Türbelerinde tek cami tasviri yer almıştır. Üst üste sıralanmış kubbe ve revak dizileri, revaklara asılan kandiller ve iki boyutlu anlatımları ile birbirlerine oldukça benzeyen tasvirlerin Süleymaniye Camisi olduğu düşünülmektedir. Ev ve konaklardaki camiler ise, bir manzara içerisinde çevresindeki unsurlar ile birlikte tasvir edilmiştir.

Deniz konulu tasvirler değerlendirildiğinde; sivil yapıların üçünde de deniz konusu işlenmiştir. Ya ana unsur bir deniz kıyısında tasvir edilmiş ya da ana unsur deniz olmuştur.

Türbe konulu tasvirler değerlendirildiğinde; tek başına Türbe tasvirleri, Şeyh Nusrettin ile Şeyh Eylük Türbelerinde bulunmaktadır. Ayrıca Madımaklar Evi'ndeki Sultan Ahmet Camisi tasvirinde; cami, türbesi ile birlikte yapılmıştır.

Saray, köşk, konak ve ev konulu tasvirler değerlendirildiğinde; Şeyh Ethem Türbesi, Latifoğlu Konağı ve Madımaklar Evi'nde rastlanmaktadır. Şeyh Ethem Türbesi'ndeki Kabe resminde ve etrafındaki ağaç gruplarının arasında ev tasvirleri göze çarpmaktadır. Madımaklar Evi'ndeki resimde hayali bir Topkapı Sarayı tasvir edilmiştir. Latifoğlu Konağı'nda ise, deniz kıyısında yapı tasvirleri yer almaktadır.

Yazı kullanımı değerlendirildiğinde; yalnızca türbelerde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bunlardan bazıları resimlerdeki unsurları açıklar nitelikte olurken, bazıları ise çeşitli dua yazılarıdır.

Sembolik tasvirler değerlendirildiğinde; türbelerde cennet, tuba ağacı ve hurma ağacı, teber, derviş sikkesi, fes, keşkül, çalar saat, mihrap, vaaz kürsüsü, kılıç, kuyu, terazi ve barutluk gibi tasvirler görülmektedir.

Mekke-Medine ya da şehir tasvirleri değerlendirildiğinde; Şeyh Nusrettin ve Şeyh Ethem Türbelerinde Mekke tasvirine rastlanmıştır.

Kale konulu tasvirler değerlendirildiğinde; Madımaklar Evi ve Şeyh Nusrettin Türbesi'nde resimlerin içerisinde bir unsur olarak kale tasviri de kullanılmıştır.

Çeşme ve havuz konulu tasvirler değerlendirildiğinde; Madımaklar Evi ve Yağcıoğlu Konağı'nda, cami tasvirlerinin yanında şadırvanlar da yer almıştır.

Gemi konulu tasvirler değerlendirildiğinde; yalnızca Madımaklar Evi ile Latifoğlu Konağı'nda, yelkenli ve kayık olarak rastlanmaktadır.

Kır ve orman manzaraları değerlendirildiğinde; tek başına bir orman manzarasına rastlanmamakla birlikte, Madımaklar Evi'nde sık ağaçlardan oluşan bir ormanın içerisinde yapı tasvirleri yer almıştır.

Çerçeve şekli olarak değerlendirildiğinde; resimlerin bir kısmı belirgin çizgilerle oluşturulmuş çerçeveler içerisinde yer alırken, bir kısmının sınırları belli değildir. Özellikle sivil yapılardaki resimlerin tamamı, yataydaki dikdörtgen çerçeveleri ile gayet düzenli görünmektedirler. Türbelerde ise durum farklıdır. Genellikle resim sınırlarını belirleyen bir çizgiden ziyade, mimari unsur ile sınırlandırılmış bir alanda (rneğin kemer alınlığı), badana zemin üzerine adeta kolaj gibi yerleştirilmiş vaziyettedir. Bu da karışık ve düzensiz bir görünüm oluşurmaktadır. Ancak bazı resimler yine dikdörtgen çerçeve sınırları içerisindedir.

Renk olarak değerlendirildiğinde; oksit kırmızı, kiremit kırmızısı, oksit sarı, limon sarısı, mavi, yeşil, siyah ve beyaz badana gibi benzer renkler dikkat çekmektedir. Ancak farklı renk olarak Şeyh Eylük Türbesi'nde mor kullanılmıştır.

Görünümleri değerlendirildiğinde; resimlerin genel görünümü ya yarı kuş bakışı ya da cephedendir. Ancak cepheden tasvir edilmiş unsurlarda bile kuş bakışı ya da yarı kuş bakışı detaylar ile karşılaşılmaktadır. Tam tersi olarak ise, yarı kuş bakışı görünümünde, detaylarda cepheden görünüm bulunmamaktadır.

Perspektif kullanımları değerlendirildiğinde; resimlerin görünümüne bağlı olarak, perspektif kullanımlarında genellikle tutarsızlıklar izlenmektedir. Doğru kaçış çizgileri ile uygun bir perspektif kullanımına hiç bir resimde rastlanmamıştır.

Derinlik kullanımları değerlendirildiğinde; genellikle yarı kuş bakışı görünüme sahip olan manzara tasvirlerinde, görünümünden kaynaklanan bir derinlik hissedilmektedir. Ancak cepheden görünümlü tek cami, türbe veya yapı tasvirlerinde aynı derinlik hissi yoktur. Bazı detaylardaki doğru kaçış çizgileri ile oluşturulan hacimsel etkilerde derinlik hissedilebilmektedir. Örneğin Şeyh Eylük Türbesi'ndeki resimlerin tümü cepheden görünümüldür ve derinlik yoktur. Buna karşılık, sivil yapılarda derinlik anlayışı daha başarılı görünmektedir. Özellikle Madımaklar Evi'ndeki resimlerde; aşağıdan yukarıya doğru deniz, kara parçası, dağlar ve gökyüzü olarak sıralanan kompozisyon bölümleri iyi bir derinlik oluşturmaktadır.

Oran-orantı bakımından değerlendirildiğinde; resimlerin çoğunda bazı problemler bulunmaktadır. Büyük ağaçlar ile aynı mesafede yer alan bodur ağaçlar; arka plandaki büyük dağ sıraları gibi, uzaklık-yakınlık ilişkisine dikkat edilmeden tasvir edilen unsurlar, oran-orantı problemlerini oluşturmaktadır. Biçimsel anlamda iyi durumda olan Madımaklar Evi'ndeki resimlerde, bazı detaylarda -örneğin büyük cami tasviri ile ağacın aynı boyda yapılması gibi- eksiklikler bulunmaktadır.

Işık-gölge kullanımı ve hacimsel etkiler değerlendirildiğinde; ışık-gölge kullanımına bağlı olarak hacimsel etkilere tüm resimlerde rastlanmaktadır. Ancak sivil yapılardaki resimlerde daha ustaca kullanılmıştır.

Gerçekçilik açısından değerlendirildiğinde; yukarıdaki biçimsel özelliklerin doğru kullanımına bağlı olarak resimlerdeki gerçekçilik artmaktadır. Bu anlamda, sivil yapılardaki resimlerin gerçekçiliği dini yapılara göre fazladır. Çünkü türbe resimlerinde kompozisyondaki birçok unsur, belli alan sınırları (çerçeve) olmadan ya

da birbirleri ile bağlantısı olmadan tasvir edilmiştir. Şeyh Eylük Türbesi'ndeki resimler, birbirinden bağımsız olarak cephelere sıralanmış olan unsurlardan oluşmaktadır. Ancak sivil yapılardaki resimler, kompozisyonlarında gerçekliği oluşturacak ufuk çizgisi, gökyüzü, derinlik gibi özelliklerin bulunması ile diğerlerine nazaran geleneksel minyatür anlayışından daha uzaktır.

Malzeme olarak değerlendirildiğinde, araştırmada incelenen duvar resimlerinden herhangi bir malzeme örneği alınarak laboratuvar incelemesi yapılmamıştır. Bu sebeple kullanılan pigment, boyar madde, bağlayıcı ve sıva özellikleri ile ilgili beyanda bulunmak zordur.

Uygulama teknikleri değerlendirildiğinde; yerinde incelenip gözlemlendiği kadarıyla resimlerde kurşun kalem veya kömür tozu gibi uygulama süreçlerine ait bir iz de rastlanmamıştır. Ancak bazı detaylardan nasıl yapıldığı ile ilgili fikirler yürütülebilmektedir. Resimlerin büyük çoğunluğu, geleneksel minyatür anlayışında olduğu gibi, kullanılan nesnelere etrafından kontörleri çekilmek sureti ile yapılmıştır. Bu da, uzun kıllı fırçalar ile eğri kontörlerin çekilmesini; cetvel aparatı ve kesik uçlu fırçalar ile düz çizgilerin çekilmesini gerektirmektedir. Bu anlamda resimlerde uzun kıllı ve kesik uçlu fırçalar ile özellikli cetvellerin kullanılmış olduğu düşünülmektedir.

Son olarak, bu tekniklere bağlı olarak resimler yeniden değerlendirildiğinde; sanatçı veya sanatçıların ustalıkları akla gelmektedir. Bazı detaylarda unsurların dış hatlarındaki kontörlerin ustaca olmadığı, gelişigüzel kontörler çekildiği izlenmektedir. Velhasıl çalışmadaki sivil yapılarda yer alan resimlerin teknik anlamda dini yapılardakilere nazaran daha ustaca yapıldığı gözlemlenmektedir. Yani türbe resimlerindeki tekniğin ustaca olmadığı düşünülmektedir. Nitekim malzeme ve tekniğin ustaca kullanıldığı resim örnekleri olarak ilk göze çarpan Madımaklar Evi'dir.

5.2. Örnek Uygulamalar

Tasvir

Uygulamaların üçünde de manzara konusu işlenmiştir. Ancak detaylardaki öğeler farklılıklar göstermektedir. Öyle ki, resimlerin ikisine deniz öğesi hakim iken, diğerinde denize dair hiç bir iz yoktur. Keza karasal bir coğrafyayı andırmaktadır. Deniz konusu işlenen resimlerden birinde ağırlık noktası yelkenlilerdir. Diğerinde ağırlık merkezi olarak bir saray tasviri kullanılmıştır. Üçüncü resimde ise konu ağırlığı türbe ve şehir görünümü arasında paylaştırılmıştır. Bununla birlikte son resim, kompozisyonda kullanılan öğeler bakımından en yoğun ve karmaşık olanıdır.

Kısmen reproduksiyon olan ilk resim, diğerleri ile karşılaştırıldığında pek özgün sayılmaz. Tamamlama olduğu için diğerlerinden farklıdır. Ancak diğer iki resmin içeriğinde, incelenen resimlerdeki öğelerden bazıları kullanılmıştır. İkinci resim tamamen hayali bir tasvir iken, üçüncü resim belli bir yerin (Tokat şehri) gözlemine dayalı olarak yapılmıştır. Ama yarı gözlem, yarı hayali olarak yapıldığı söylenebilir. Aslında bu yönden ilk resme benzer. Bilindiği gibi ilk resim, Topkapı Sarayı'nın belli bir yerinin hayali olarak tasviridir.

İlk iki resim; sade görünüşleri ve deniz-kara parçası-gökyüzü sıralaması ile incelenen sivil yapılardaki resimleri andırmaktadır. Bununla birlikte son resimde birçok öğenin kullanılması, incelenen türbe resimlerindeki karmaşıklığı andırmaktadır.

Biçim (Üslup)

Çerçeve bakımından sivil yapılardaki resimler örnek alınmıştır. İncelenen resimlerde özellikle sivil yapılarda yer alan resimlerin etrafında belirgin bir çerçeve çizgisi göze çarpmaktadır. Uygulamalar, gerçek bir duvardan ziyade taşınabilir panolara yapıldığından, belirgin bir çerçeveye ihtiyaç duyulmuştur. Çünkü panolarda, duvarda olduğu gibi resmin yayılabildiği geniş alanlar yoktur.

Renk olarak; ilk iki uygulamada aynı renk skalası kullanılmıştır. Bunlar: Oksit kırmızı, oksit sarı, kobalt mavi, ultramarin mavi, açık ve koyu kahverengi, siyah ve

beyazdır. Son uygulamada ise kırmızı ve limon sarısı skalaya eklenmiştir. Yeşil dahil olmak üzere diğer renkler karışımlarla elde edilmiştir.

Görünüm olarak; resimler yarı kuş bakışıdır. Ancak her üç resmin detaylarında genel görünüme uymayan bakış açıları göze çarpmaktadır. Genellikle yarı kuş bakışına keza aralara cepheden görünömlü unsurlar serpiştirilmiştir. Ayrıca genel görünüme uyan unsurların kendi arasında da, bakış noktası konusunda tutarsızlıklar mevcuttur.

Perspektif kullanımı olarak; resimlerde tutarsızlıklar da mevcuttur. Resimlerin detaylarında genellikle çift kaçışlı perspektif denemelerine girişilmiştir. Türbe ve şehir manzaralı üçüncü resimde, caminin son cemaat yeri haricinde tek kaçışlı perspektif yoktur. Bir ve ikinci resimlerin perspektif kullanımında yanlışlıklar dikkat çekmektedir. Son uygulamanın detaylarında, daha doğru bir perspektif kullanımı izlenmektedir.

Derinlik kullanımı olarak; denizli resimlerde sırasıyla deniz, kara parçası ve/veya dağlar ve gökyüzü sıralaması belirgin bir biçimde derinliği hissettirmektedir. Ancak kompozisyonda deniz unsurunun olmadığı son resimdeki alan derinliği kendini daha fazla hissettirmektedir. Bunun sebebinin, unsurların yoğunlaştığı ön plandaki kahverengi kara parçasından geriye doğru, dağların gittikçe grileşmesi ve gökyüzü ile bütünleşmesi olduğu düşünülebilir. Daha önce de sözü edildiği gibi; üçüncü resimde dağın tepe noktasının çerçeve dışına taşması, ön plan ve arka plan ilişkisinde uzaklık kavramını ve derinlik hissini arttırmaktadır.

Oran-orantı kullanımında; derinliğe bağlı olarak unsurların uzaklık-yakınlık (oran-orantı) ilişkileri ikinci ve üçüncü uygulamalarda daha net gözlenmektedir. Özellikle ikincideki yelkenli ve kayıkların, üçüncüdeki ağaçların; arkaya doğru gittikçe küçülmesi doğru bir oran-orantı ilişkisi vermektedir. Genel derinliğe çok etki etmese de, birinci resimde arkaya doğru kule tasvirlerinin incelenmesi, derinlik hissine iyi bir örnek olabilir. Ancak üç resimde de oran-orantı ile ilgili tutarsızlıklar mevcuttur. Aslında birinci resimde derinliğe bağlı bir oran-orantı ilişkisinden pek söz edilemez. Belki ormandaki ağaçlar geriye doğru biraz küçülebilirdi. Bununla birlikte unsurların birbirleri arasında da bir sıkıntı görünmemektedir. İkinci resimde unsurlar arasında

bir oran-orantı problemi yok iken, arka plandaki dağlar oldukça büyük tasvir edilmiştir. Üçüncü resimde göze ilk çarpan detay tam ortadaki hurma ağacıdır. Arkada olmasına rağmen oldukça büyük tasvir edilmiştir. Gerçektekine göre, hurma ağacı tasviri ile diğer ağaçlar arasında oran-orantı problemleri göze çarpmaktadır. Bazı ağaçlar yapıların ebatlarına göre küçüktür. Az da olsa yapı tasvirleri arasında da tutarsızlıklar göze çarpmaktadır.

Işık-gölge kullanımında; resimlerin üçünde de benzer oranlarda ışık-gölge kullanımı mevcuttur. Ancak ışık-gölge ile birlikte kontörler de kullanılmıştır. Üçüncü resimde arka plandaki dağların geriye doğru grileşerek gölgelendirmeleri, diğerlerine göre daha ustaca yapılmıştır. Yine resimlerin üçünde de perspektif ve ışık-gölge kullanımına bağlı olarak hacimsel etkiler izlenmektedir.

Gerçekçilik açısından; yukarıdaki biçimsel unsurlara bağlı olarak resimlerde gerçeklik izleri hissedilmektedir. Ancak görünüm, perspektif, derinlik, oran-orantı, ışık-gölge ve hacimsel etki gibi biçimsel özelliklerin istikrarsız kullanımı gerçeklik etkilerini azaltmaktadır. Bunun yanında, iki boyutlu düzlemde farklı bakış açılarını birleştirme çabası ve şematik anlatımlar, minyatürleri andırmaktadır. Ayrıca rüzgar ve dalga gibi biçimsel etkiler bariz göze çarpan gerçeklik izleridir.

Malzeme ve teknik

Resimler çift kat kireç sıva ile hazırlanan alçıpan malzemeler üzerine yapılmıştır. Sıvanın üzerine uygulanan badana katmanları her resimde farklıdır. Taşınabilir malzemenin, taşınma sırasında çeşitli temaslar sebebi ile zarar görme ihtimali yüksek olduğundan, tutuculuğu iyi bir astar boya (badana) kullanılmasına ihtiyaç duyulmuştur. Bu sebeple, kireç sütü badana kullanmak yerine kazein tutkalı ile hazırlanmış olan badana boyalar kullanılmıştır. Bunlardan biri “kazein-gesso”, diğer ise “kireç-kazein” ile hazırlanmıştır.

Bir ve ikinci uygulamalarda; oksit kırmızı, açık ve koyu kahve pigment, oksit sarı, kobalt mavi pigment, mavi ultramarin pigment, siyah pigment, titanyum beyazı kullanılmıştır. Üçüncü uygulamada ise limon sarısı pigmenti ile kırmızı pigment bunlara eklenmiştir.

Yine ilk iki uygulamada, boyalarda “kazein tutkalı” bağlayıcı olarak kullanılırken, diğerinde yumurta akı ve sarısı kullanılmıştır. Tecrübeler sonucunda bağlayıcı olarak kullanılan kazein tutkalının, diğerlerine göre daha örtücü ve sağlam olduğu anlaşılmıştır. Yumurta akı bağlayıcı olarak iyi bir örtücü değildir. Yüze tutuculuk bakımından malzemeler içerisinde en iyisi kazein tutkalıdır. Yumurta sarısının yüze tutuculuğu ve örtücülüğü kazeine oldukça benzemektedir. Bağlayıcılar ile ilgili son olarak; kazein ve yumurta akının mat bir görüntü, yumurta sarısının ise parlak bir görüntü verdiği söylenebilir.

Fırça çeşitleri, cetvel ve ıstaka gibi araçlar her üç resimde de işlevsel olarak kullanılmıştır. Kuru sıva üzerine tempera tekniği ile yapılan resimlerde, aktarma yöntemi olarak çoğunlukla kömür tozu silkeleme tercih edilmiştir. Yer yer uygulama zemini üzerinde kurşun kalem çizimleri yapılmıştır. Özellikle Tokat ili ve çevresinde incelenen resim örneklerindeki uygulama yöntemleri dikkate alınmıştır. Ancak son uygulamada; sanatçı veya sanatçıların ileri bir üslup denemesi olarak, bir taslak çizimine bağlı kalmaksızın serbest fırça teknikleri de denenmeye çalışılmıştır.

Genel olarak benzer tekniklerin görüldüğü resimlerden; ağaçlardaki gölgeleme teknikleri, detaylardaki ince düz çizgiler, uzun kıllı fırça ile çekilen kontörler, dağ ve bulut sıralarındaki gölgelendirmeler, bazı dağ sıralarındaki leke biçiminde siyah gölgeler, benzerlerine minyatürlerde rastlanan kaya biçimleri, kesme taşlar, deniz unsurundaki dalgalı boyama tekniği, dağlardaki nüanslı kontörler ve gökyüzündeki beyaza doğru geçişli boyama teknikleri esinlenen detaylardır.

6. SONUÇ

18. ve 19. yüzyıllarda saray ve çevresinden başlayarak tüm Anadolu ve Osmanlı coğrafyasına yayılan duvar resimlerinin, Tokat ili ve çevresinde kayda değer örnekleri ile karşılaşılmaktadır. Araştırmada, söz konusu bölgede bulunan altı adet yapıdaki resim örnekleri tasvir ve biçimsel özellikleri bakımından incelenmiştir. Yüzeylerinde herhangi bir uygulama tekniğine ait ize rastlanmayan resimlerin, malzeme ve teknik özellikleri ile ilgili ancak tahminler yürütülmüştür. Bu bağlamda inceleme verileri, uygun malzeme ve teknik kullanılarak, üç adet uygulama çalışması ile somutlaştırılmıştır.

İncelemelerde, sivil yapılarda farklı çerçeve içinde üçer, toplamda ise dokuz resimle karşılaşılmıştır. Ancak bunlardan Yağcıoğlu Konağı, yakın tarihlerde yıkılmış olduğundan günümüzde mevcut değildir. Diğer taraftan, tümünü türbelerin oluşturduğu dini yapılarda yer alan resim sayısını vermek güçtür. Çünkü resimler duvar yüzeyine çerçeve mantığı ile yerleştirilmemiştir. Manzara, tek yapı ve çeşitli sembolik tasvirlerden oluşan resimler badana zemin üzerine gelişigüzel bir biçimde konumlandırılmıştır.

Resimlerde genel olarak benzer bir üslubun izleri görülmektedir. Buna bağlı olarak "Zileli Emin" adlı bir sanatçıya atfedilmektedir. Bu durum, Şeyh Nusrettin Türbesi'nde karşılaşılan imzası ile kesinlik kazanmıştır. Diğer yapılar için yalnızca üslup benzetmesi yapılmıştır. Ancak dini ve sivil yapılardaki resimler, aynı ressamın farklı iki üslubu gibidir. Ressam; konak ve evlerdeki resimleri, belli bir çerçeve içerisinde iyi bir biçimsel etüt ile yaparken; türbelerdeki resimleri, dağınık ve gelişigüzel vaziyette daha zayıf bir biçimsel etüt ile hazırlamıştır. Farklı bir deyişle ressam sivil yapılardaki resimlere uzun vakit ayırmış, dini yapılardaki resimleri ise kısa sürede bitirmeye çalışmış gibidir.

İncelemelerdeki sonuçlar doğrultusunda; uygulamalarda söz konusu sanatçı veya sanatçıların üslubu tekrarlanmaya çalışılmış, geleneksel malzemenin niteliği denenmiştir. Ayrıca üslubun ileri teknikleri de ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu

anlamda, sonraki araştırmalarda bölgenin sanatçılarına dair üslup karşılaştırması yapılabileceği düşünölmektedir.

Çalışmanın sonucunda; Tokat duvar resimleri literatüre kazandırılmış, örnek uygulamalar ile ressamın sanatsal bakışı yeniden ortaya konulmuştur. Dönemin duvar resimlerinin Tokat örnekleri çerçevesinde, araç-gereçleri ile birlikte yapım teknikleri aydınlatılmıştır. Kazein tutkalı, yumurta akı ve sarısı gibi geleneksel malzemelerin uygulamalarda denenmesinin, duvar resmi koruma çalışmalarındaki malzeme kullanımına olumlu etkilerinin olacağı düşünölmektedir.

Aynı zamanda yapılan çalışmanın dönemin duvar resimlerinde kullanılan malzeme ve uygulama teknikleri bakımından, sonraki araştırmalara kaynak olacağı düşünölmektedir. Bu konuda ileride yapılacak çalışmalar laboratuvar analizleri ile desteklenerek, döneme ait bölgesel bir malzeme sınıflandırması yapılabilir. Hatta farklı bölgelerdeki üsluplar ve teknikler ile deneysel olarak yeniden tecrübe edilebilir.

KAYNAKLAR

- Akın, E. S. ve Hanoğlu, C. (2015). Tokat'ta Bir Konut: Madımağın Celal'in Evi. *Tokat Tarihi ve Kültürü Sempozyumu (25-26 Eylül 2014) Bildiriler* kitabı içinde (c.2, 363-383), Tokat: Tokat Valiliği İl Özel İdaresi.
- Akok, M. (1958). Tokat Şehrinin Eski Evleri. *İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi*, (2), 129-152.
- Aksel, M. (1972). Cam Altı Resimleri. *Türkiyemiz*, (6), 33-36.
- Aksel, M. (1977). Türklerde Dini Sanatlar. *Türkiyemiz*, (21), 8-11.
- Aksel, M. (2010a). *Türklerde Dini Resimler*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel, M. (2010b). *Anadolu Halk Resimleri*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Aksel M. (1974). Bir Halk Ressamı Mehmet Hulusi. *Türkiyemiz*, (13), 15-18.
- Akyol, A. A. (2009). *Material Characterization Of Ancient Mural Paintings And Related Base Materials: A Case Study Of Zeugma Archaeological Area*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ortadoğu Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Ankara.
- Akyüz, T., Akyüz, S., Güleç, A. (2015). Elemental and Spectroscopic Characterization of Plasters from Fatih Mosque-Istanbul (Turkey) By Combined Micro-Raman, FTIR and EDXRF Techniques. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, (149), 744-750.
- Akyüz, T., Akyüz, S., Güleç, A. (2016). Scientific Face of The Artwork: Investigation of The Pigments and Plasters of The Wall Paints of Some Ottoman Mosques By FTIR and EDXRF Techniques. *Global Journal on Humanites & Social Sciences*, (3), 75-80.
- And, M. (1985). 17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları. *Tarih ve Toplum*, (6), 40-45.
- And, M. (1989). 17. Yüzyıl Çarşı Ressamlarının Padişah Portreleri. *Türkiyemiz*, (58), 4-13.
- And, M. (1990). 17. Yüzyıl Türk Çarşı Ressamları ve Resimlerinin Belgesel Önemi. *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi*, (8), 5-12.
- And, M. (2002). *Osmanlı Tasvir Sanatları-1 Minyatür*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arbaş, H. (2009). Kahvehane Resimleri: Sosyal Tarihin ve Sanatın Yeniden İnşası. *XI. Ortaçağ-Türk Dönemi Kazı Sonuçları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu (Bildiriler)* kitabı içinde. (13-23), İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.

- Arık, R. (1973). *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Cami*. Ankara: Ankara Üni. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Arık, R. (1974a). Camide Resim. *Türkiyemiz*, (14), 2-9.
- Arık, R. (1974b). Camilerde Resim ve İslamda Tasvir Sorunu. *Köken*, (4), 10-14.
- Arık, R. (1975a). Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin. *Türkiyemiz*, (16), 8-13.
- Arık, R. (1975b). Resimli Türk Evlerinden İki Örnek. *Sanat Dünyamız*, (4), 12-18.
- Arık, R. (1976a). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* (Birinci Baskı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arık, R. (1976b). Yozgat'ta Resimli Bir Cami ve Bir Ev. *Sanat Dünyamız*, 3(7), 24-29.
- Arık, R. (1983). Manzaralı Halılar. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, (5), 23-30.
- Arık, R. (2001). Sanatta Batılılaşma Sürecinde Balkan Anadolu Beraberliği. *Balkanlarda Kültürel Etkileşim ve Türk Mimarisi Sempozyumu (17-19 Mayıs 2000, Şumnu/Bulgaristan) Bildirileri* içinde (c.1, 71-96), Ankara.
- Arel, A. (1994). 19. yüzyılda Tokat'ta Bir Türk Evi. *Türkiyemiz*, (73), 7-8.
- Arseven, C. E. (1983). Kalemkari maddesi. *Sanat Ansiklopedisi*. 2. İstanbul. Milli Eğitim Basımevi. s. 916.
- Arslan, C. (2010). Elazığ/ Hüseyinik (Ulukent) Havuzbaşı ve Harput Panoraması. *ZfWT. Journal of World of Turks*, 2(2), 151-177.
- Arslan, C. (2014). Boğaziçi'nde 18. Yüzyıldan Kalma Bir İstanbul Evinin Durumu Hakkında Sanat Tarihi Bağlamında Yeni Değerlendirmeler. *METU JFA*, (31), 97-117.
- Atıl, E. (1999). *Levni ve Surname. Bir Osmanlı Şenliğinin Öyküsü*. İstanbul: Koçbank Yayınları.
- Bağcı, S. (2003). *Konya Mevlana Müzesi Resimli El Yazmaları*. İstanbul.
- Bağcı, S., Çağman, F., Renda, G. ve Tanındı, Z. (2006). *Osmanlı Resim Sanatı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Behzad, H. T. (1953). Minyatürün Tekniği. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), 29-32.
- Bayraktaroğlu, S. (1989). Manzaralı ve Kuşlu Halılar. *Türkiye İş Bankası Kültür ve Sanat Dergisi*, (2), 76-78.
- Biröl, İ. A. ve Derman, Ç. (1995). *Türk Tezyîni San'atlarında Motifler*. İstanbul: Kubbealtı Akademisi Kültür ve San'at Vakfı.

- Bozer, R. (1987). Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Cami. *Türkiyemiz*, (53), 15-22.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*. (birinci Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Cantay, G. (1980). Zileli Emin Ustanın Bilinmeyen İki Eseri. *Bedrettin Cömert'e Armağan Sempozyumu Bildirileri* içinde (497-507), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari bilimler Fakültesi.
- Cinlioğlu, H. T. (1941). *Osmanlılar Zamanında Tokat*. Tokat.
- Çal, H. (1987a). Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi. *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986)* kitabı içinde (427-461), Tokat: Tokat Valiliği Şeyhülislam İbn Kemal Araştırma Merkezi.
- Çal, H. (1987b). Tokat Evleri. *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986)* kitabı içinde (365-417), Tokat: Tokat Valiliği Şeyhülislam İbn Kemal Araştırma Merkezi.
- Çal, H. (1988). *Tokat Evleri*. (Birinci Baskı). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Çal, H. (1993). Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi. *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı (Ayrı Basım)* kitabı içinde (293-306). Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi.
- Çağman, F. (1982). Anadolu Türk Minyatürü. *Anadolu Uygarlıkları Ansiklopedisi*, (5, 930-951), İstanbul: Görsel yayınlar.
- Çağman, F. (1988). Mimar Sinan Döneminde Saray'ın Ehli Hiref Teşkilatı. *Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı (73-77)*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çoruhlu, T. (2012). Tuğ. *İslam Ansiklopedisi*, (41, 330-332), Türkiye Diyanet Vakfı.
- Çöl, N. (2002). Kütahya İli Tavşanlı İlçesi Kurşunlu Camiinin Duvar Resimlerinin Geleneksel Türk Duvar Resim Sanatı Çerçevesinde Değerlendirilmesi Osmanlı Sanatı Çerçevesinde Duvar Resmi. *Anadolu Sanat Dergisi*, (12), 49-66.
- Demirarslan, D. (2016). 19. Yüzyıl Osmanlı Dini Mimarisinde Duvar Resmi Sanatı: Balkanlardan Kalkandelen Alaca Cami Örneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (80), 151-181.
- Demiriz, Y. (1999). Osmanlı Kalem İşleri. *Osmanlı Ansiklopedisi*. (11, 297-304), Ankara. Yeni Türkiye Yayınları.
- Derman, G. (1988). *Resimli Taş Baskısı Halk Hikâyeleri*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Dilaver, S. (1970). Osmanlı Sanatı'nda Kabe Tasvirli Bir Fresk. *Belleten*, 34(134), 255-257.

- Ecesoy, Y. (2014). Gaziantep Duvar Resimlerinde İki Halk Sanatçısı: Bekir ve Şemsi. *Mediterranean Journal of Humanities*, 4(1), 159-169. doi:10.13114/mjh.201416435, (mjh.akdeniz.edu.tr).
- Ecesoy, Y. (2011). *Osmanlı Dönemi Anadolu Duvar Resimlerinde İstanbul Tasvirleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Kayseri.
- Ersöz, İ. (1991). Ashab-ı Kehf. *İslam Ansiklopedisi* (3, 465-467), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Esin, E. (1992). Börk. *İslam Ansiklopedisi* (6, 327-328), Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Güleç, A. (2011). Süleymaniye Camii Kalemîşi Boyalarının Analizi. *Vakıf Restorasyon Yıllığı*, (3), 113-122.
- Gündoğdu, H., Bayhan, A. A., Aktemur, A. M, Kukaracı, İ. U., Çelik, A. ve Güneş, B. (2006). *Tarihi Yaşatan İl Tokat*. Tokat.
- Gürçağlar, A. (1996). Nakkaşhane ve Nakkaş Kavramı. *Sanatsal Mozaik*, (8), 14-22.
- Gürçağlar, A. (2002). Kahire Mevlevihanesi Semahanesi'nde Yer Alan Hayali Kent Tasvirleri. *Uluslararası Sanat Tarihi Sempozyumu (10-13 Ekim 2001) Prof. Dr. Gönül Öney'e Armağan* kitabı içinde (343-350). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Gürçağlar, A. (1991). Osmanlı Sarayında Bir Ressam-ı Şehriyari Fausto Zonaro ve Türk Resim Sanatına Etkileri. *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* kitabı içinde (c.2, 219-222).
- Gürçağlar, A. (2005). *Hayali İstanbul Manzaraları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hür, A. (2003). Kapıdağlı Konstantin. *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* içinde (407-408).
- İbrahim, M. (1995). Makedonya'da Türk-İslam Mimarisinde Görülen Duvar Süsleme Örnekleri. *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* kitabı içinde (c.2, 287-298), Ankara: Kültür Bakanlığı.
- İbrahimi, M. (1989). *Makedonya'da Türk- İslam Mimarisinde Görülen Duvar Süslemelerinden Örnekler*. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- İltar, G. (2014). Tekke Köyü Hacı Abdullah Halife Camisi Duvar Resimleri. *Vakıflar Dergisi*, (42), 69-80.
- İmamoğlu, V. ve İmamoğlu, Ç. (2009). Wall Paintings of Necip Özalp House In Gesi. *METU JFA*, 2(26), 91-102. doi: 10.4305.

- İnankur, Z. (2011). İstanbul ve Kahire’de 19.Yüzyıl Sanatı. *Gelenek, Kimlik, Birleşim, Kültürel Kesişmeler ve Sanat. Günsel Renda’ya Armağan* bildiriler kitabı içinde (133-138), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- İnal, G. (1995). *Türk Minyatür Sanatı (Başlangıcından Osmanlılara Kadar)*. Ankara: Atatürk Kültür ve Tarih Kurumu Yayınları.
- İnal, G (1997). Minyatür maddesi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c2,1262-1266), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- İrepoğlu, G. (2000). Yenilik ve Değişim. *Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 378-439.
- İrepoğlu, G. (1999). *Levni- Nakış Şiir Renk*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- İrteş, M. S. (1985). Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını. *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını*, 425-432.
- Karaaslan, M. (2016). Ankara’da Resimli Bir Ev: Dedeboyrak Evi. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 13-22.
- Karadağ, R. (2007). *Doğal Boyamacılık*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Dösim.
- Kırımtayf, S. (2000). *Osmanlı Sarayı ve Sanatçılar*. Semra Ögel’e Armağan: Mimarlık ve Sanat Tarihi Yazıları, 14-22.
- Koçan, H. (1985). Bugün ve Gelecek Açısından Halk Resimleri. *Türkiye’de Sanatın Bugünü ve Yarını (Tebliğler)* kitabı içinde (445-450), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.
- Konak, R. (2006). Minyatür Sanatında Biçime Kaynaklık Eden Gerçeklik Anlayışı. *Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu (16-18 Kasım 2006) Bildiriler* kitabı içinde (c.2, 505-509). İzmir.
- Konak, R. (2007). Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi*, 97-102.
- Konak, R. (2008). Minyatür Sanatında Perspektif Anlayışı. *Akdeniz Üniversitesi G.S.F. Güzel Sanatlar Etkinlikleri (05-10 Mayıs 2008) Bildiriler* kitabı içinde (291-296), Antalya.
- Konak, R (2015). Minyatür Sanatı Bağlamında Minyatür ve Nakış Kelimelerinin Anlamına İlişkin Bilgiler. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 19 (1), 227-238.
- Konak, R. ve Uçar, M. (2015). Tiran Ethem Bey Camisi Harim Duvarlarında Yer Alan Minyatür Üsluplu Resimler. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(3), 1-20.

- Kuyulu, İ. (1990). Kırkağaç Çiftahanlar Camii. *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, (5), 103-115.
- Kuyulu, İ. (1993). İzmir'de Resimli Bir Ev. *Kültür ve Sanat*, (17), 53-55.
- Kuyulu, İ. (1994). Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş)/İzmir. *Vakıflar Dergisi*, (24), 147-156.
- Kuyulu, İ. (1997). Batı Anadolu Mimarisinde Resimli Bezemeler; Ege Üniversitesi Araştırma Fon Saymanlığı, Proje No: 1990/001, İzmir.
- Kuyulu, İ. (1998). İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin Düşündürdükleri. *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu* kitabı içinde (59-78).
- Kuyulu, İ. (2001a). Çakırağa Konağı. Hüseyin Rahmi Ünal (Editör). *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları*. Ankara. Kültür Bakanlığı yayınları, 141-152.
- Kuyulu, İ. (2001b). Sandıkeminoğlu Evi. Hüseyin Rahmi Ünal (Editör). *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları*. Ankara. Kültür Bakanlığı yayınları, 153-155.
- Küçükhasköylü, N. (2011). Osmanlı Sarayında Ermeni Ressamlar: Manas Ailesi. Hacettepe Üniversitesi edebiyat Fakültesi Dergisi, 28(1), 165-182.
- Küçükhasköylü, N. (2007). Dolmabahçe Sarayı'ndan bir ressam: Josef Manas. K. Kahraman (Ed.), *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu-Bildiriler* içinde (377-392). İstanbul: TBMM Yayınları.
- Kürkman, G. (2008). *Osmanlı İmparatorluğunda Ermeni Ressamlar I-II*. İstanbul: İlke Basım Yayın.
- Mahir, B. (1989). İslamda Resim Sözcüğünün Belirlediği Tasvir Geleneği. *Sanat Tarihinde Doğudan Batıya Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri* kitabı içinde (59-64). İstanbul: Sandoz Kültür Yayınları.
- Mora, P., Mora, L., Philippot, P. (1984). *Conservation of Wall Paintings*. James F. Hamm (Editör). London: Butterworths.
- Mahir, B. (2005). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Nemlioğlu, C. (2004). Üsküdar, Atik Valide Camii Özgün Kalem İşleri ve Türk-İslam Bezeme Sanatındaki Yeri. *Üsküdar Sempozyumu I Bildirileri* kitabı içinde (59-89).
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Onurkan S. (1994). Antik Çağ Resminde Enkaustik ve Boyalar. *Anadolu Araştırmaları*, (13), 143-151.

- Ödekan, A. (1997). Kalemışı maddesi. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* (c2,933-934), İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Ögel, S. (1972). Eski Bir Ankara Evi. *Türkiyemiz*, (8), 37-43.
- Özbek, Y. (2005). *Mustafapaşa (Sinassos) Evlerinde Duvar Resimleri*. Kayseri: Mustafapaşa Yerel Gündem 21 Kent Konseyi.
- Özbek, Y. (2011). Kayseri Evlerinde Duvar Resimleri. *Gelenek, Kimlik, Birleşim, Kültürel Kesişmeler ve Sanat. Günsel Renda'ya Armağan* bildiriler kitabı içinde (209-219), Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Özbek, Y. (2014). Kapadokya'da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Kent Tasvirleri. *Mediterranean Journal of Humanities*, 4(1), 215-230. doi:10.13114/mjh.201416435 (mjh.akdeniz.edu.tr).
- Özgen, M. (2007). Tokat Latifoğlu Konağı. *Yapı*, (310), 94-98.
- Özgül, G.E. (2012). Farklı Bir Görme Biçimi Olarak Tasvir: Matrakçı Nasuh'un Topografik Tasvirleri. *Milli Folklor*, (96), 170-189. (<http://www.millifolklor.com>).
- Pekak, S. M. (2010). Kasaba, Kilise, Ressam (Sinassos, Mustafapaşa, Aziz Basileios Kilisesi, Kostis Meletiadis). *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*, (133), 77-100.
- Pınarbaşı, S. (2005). Türk Halk Resmi Geleneğinin Türk Resim Sanatına Etkileri. *Kaynak*, (27), 14-15.
- Pliny (1961). *Natural History with an English Translation in Ten Volumes* (Çev: H. Rackham). Volume IX, Book XXXIII-XXXV, Cambridge: Loeb Classical Library.
- Raby, J. (2000). Avrupa'dan İstanbul'a. *Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 136-163.
- Renda, G. (1974). Datça'da Eski Bir Türk Evi. *Sanat Dünyamız*, (2), 22-29.
- Renda, G. (1977a). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (1977b). Büyük Bürüngüz'de Eski Bir Ev ve III.Selim Döneminde Süsleme. *Türkiyemiz*, (21), 41-44.
- Renda, G. (1982). Restorasyon Çalışmalarında Kalem İşleri ve Duvar Resimlerinin Yeri. *Rölöve ve Restorasyon Dergisi* (Özel Sayı), (4), 79-90.
- Renda, G. (1985). 19. Yüzyılda Kalemışı Nakış-Duvar Resmi. *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi* içinde (c.6, 1530-1534). İstanbul: İletişim Yayınları.

- Renda, G. (1986). Göreme'de Korunması Gereken Bir Ev. *III. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, 103-132.
- Renda, G. (1997). Minyatür. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* içinde (c.2, 1262). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.
- Renda, G. (1999). Geç Dönem Osmanlı Mimarisinde Duvar Resmi. Balkan Örnekleri Üzerine Bir Değerlendirme. *Atatürk ve Manastır Sempozyumu Manastır (Bitola) 12-13 Ekim Bildiriler* kitabı içinde (315-322), Ankara.
- Renda, G. (2000). Portrenin Son Yüzyılı. *Padişahın Portresi Tesavir-i Ali Osman*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 442-542.
- Renda, G. (2001). *Osmanlı Minyatür Sanatı*. İstanbul: Promete Kültür Dizisi.
- Renda, G. (2002). Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat. *Türkler*, 15, 265-283.
- Seçgin, N. (1997). *Tokat ve İlçeleri Mimari Eserleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sinanlar, S., Akın, G. (2008). Pera'da Resim Üretim Ortamı 1844-1916. *itüdergisi/b sosyal bilimler*, 5(1), 43-54.
- Sözen, M. (1972). Köyde Bir Duvar Resmi. *Türkiyemiz*, (6), 31-32.
- Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. (10. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şahin, P. (1996). Yenişehir Şemaki Evi'ndeki Kalem İşi Nakışlar. *Sanat Tarihi Dergisi*, 8, 111-121.
- Şahin, A. P. (1991). *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Duvar ve Tuval Resminde Manzara Olgusu Üzerine Bir Örnekleme: Şale Köşkü*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Şener, D. (2011). *18. ve 19. yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tali, Ş. (2014). Giresun Yağlıdere Tekke Köyü Cami Kalem İşi Bezemeleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi. The Journal of International Social Research*, 7(31), 489- 497. (www.sosyalarastirmalar.com).
- Tanman, B. (1993). 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*, 491-522.
- Tanıncı, Z. (1993). Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı. N. Diyarbakirli ve M. Önder. (Editörler). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 407-420.

- Tanıncı, Z. (1996). *Türk Minyatür Sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Tansuğ, S. (2008). *Çağdaş Türk Sanatı*. (Sekizinci Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Taşkesen, A. N. U. (2011). Amasya II. Beyazıt Camisi Şadırvanı Duvar Resimlerinin Restorasyonu ve İkonografik Çözümlemesi. *Vakıflar Dergisi*, (35), 177-189.
- Tekinalp, A. P. Ş. (1999). *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Tekinalp, P. Ş. (2002). Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi. *Türkler*, 15, 440-448.
- Tekinalp, P. Ş. (2007). Duvar Resimlerinde Köşk Kasır ve Saraylar. *150. Yılında Dolmabahçe Sarayı Uluslararası Sempozyumu* bildirileri içinde (c.2, 113-130), İstanbul.
- Tekinalp, P. Ş. (2010). Links Between Painting and Photography in Nineteenth-Century Turkey. *History of Photography*, 34(3), 291-299. doi: 10.1080/03087291003630154. (<http://www.tandfonline.com/loi/thph20>).
- Tekinalp, P. Ş. (2013). Manzaralı Oda: Atay Evi'nden Egzotik Manzaralar. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 30(2), 191-208.
- Tekkök, B. (2013). Antik Çağda Boya Kullanımı., G. Kökdemir (Editör). *Orhan Bingöl'e 67. Yaş Armağanı* kitabı içinde (631-640), Ankara: Bilgin Kültür ve Sanat Yayıncılık.
- Tokat İl Yıllığı. (1973). Ankara.
- Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2009). *Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri*. Tokat: T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü. (2010). *Tokat ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri*. Tokat: T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Topaloğlu, B. (1988). Ağaç. *İslam Ansiklopedisi*, (c.1, 457-459), Türkiye Diyanet Vakfı.
- Turani, A. (2010). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (13. Basım). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yaman, B. (2006). 1557 Tarihli Ehl-i Hiref Defterlerine Göre Osmanlı Saray Sanatkarları. *Kök*, 8(2), 5-38.
- Yaman, B. (2008). *Osmanlı Saray Sanatkarları 18. yy'da Ehl-i Hiref*. İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Yavaş, A. (2016). Bayramiç Hadımoğlu Konağı. *Çanakkale Araştırmaları Türk Yılığ*, (20), 207-227.

- Yetiş, E. (2012). *19. Yüzyılda İzmir ve Çevresindeki Osmanlı Dönemi Yapılarında Görülen Sıvaüstü Manzara Resimleri ve Özgün Uygulamalar*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Uçar, M. (2013a). *Arnavutluk'taki Osmanlı Mimarisinde Süsleme*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Van.
- Uçar, M. (2013b). Arnavutluk'taki Osmanlı Dönemi Mimarisinde İstanbul Tasvirli Duvar Resimleri. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 8/7, 671-686.
- Uçar, M. (2013c). Berat Bekarlar Camii Duvar Resimleri. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 6(7), 1161-1184.
- Ulusoy, D. (1995). Osmanlı Sarayı'nda Ehl-i Hiref (Sanatkarlar) Defterleri. *Belgeler*, 11(15), 23-75.
- Ünver, S. (1958). *Fatih Devri Saray Nakkaşhanesi ve Baba Nakkaş Çalışmaları*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.
- Vitruvius. (2013). *Mimarlık Üzerine On Kitap* (Çev. S. Güven). Şevki Vanlı Mimarlık. Eserin orijinali 1914'de yayımlandı).
- Yetiş, E. (2015, 21-24 Ekim). *Tarihi Duvar Resimlerinde Kullanılan Boya ve Bağlayıcılar*. Uluslararası XIX. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumunda sunuldu. Manisa.
- Yılmaz, F. (2012). Antik Dönem Fresk Yapım Teknikleri. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2 (4), 95-105.
- Yum, Ş. (1995). Son Dönem Osmanlı Yapılarındaki Bazı Tasvirler Üzerine Gözlemler. *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* kitabı içinde (c.3, 543-552), Ankara.
- Yurtaydın, H. G. (1963). *Matrakçı Nasuh*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Zadrozna, I., Polec P. K., Gluch, I., Ackacha, M. A., Mojski M., Witowska, J. J., ve Jarosz, M. (2003). Old Master Paintings- A Fruitful Field of Activity for Analysts: Targets, Methods, Outlook. *Journal of Separation Science*, (26), 996-1004.
- İnternet: What is Dye. Web: <http://dyes-pigments.standardcon.com/what-is-dye.html> adresinden 14 Mayıs 2017'de alınmıştır.
- İnternet: Müze Ören Yerleri. *Kültür ve Turizm Bakanlığı*. Web: <http://www.tokatkulturturizm.gov.tr/TR,142139/muzeler-oren-yerleri.html> adresinden 30 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.
- İnternet: Aytaç, A. M. (2002). Tarih Çevirme Klavuzu. *Türk Tarih Kurumu*. Web: <http://www.ttk.gov.tr/genel/tarih-cevirme-kilavuzu/> adresinden 29 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Haznedar Mescidi (Sivrihisar). (2 Mart, 2017). *Türkiye Kültür Portalı*.
Web: <http://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/eskisehir/gezilecekyer/hazinedar-mescidi-sivrihisar> adresinden 26 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Güncel Türkçe Sözlük. *Türk Dil Kurumu*. Web: <http://tdk.gov.tr/> adresinden 30 Haziran 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Artist's Casein Paint. *Earth Pigments*. Web: <http://www.earthpigments.com> adresinden 06 Temmuz 2017 tarihinde alınmıştır.

İnternet: Artist's Gesso. *Earth Pigments*. Web: <http://www.earthpigments.com> adresinden 06 Temmuz 2017 tarihinde alınmıştır.

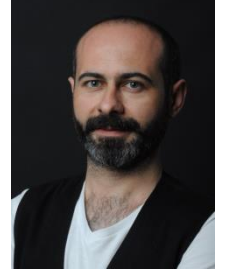
İnternet: Sinopia Casein&Milk Paint Recipe. *Sinopia*. Web: <http://www.sinopia.com> adresinden 03 Ağustos 2017 tarihinde alınmıştır.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Yetiş, Ezgin
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihi ve yeri : 31.07.1983- Orhangazi
Medeni hali : Evli
Telefon : 05365158180
Faks : -
e-mail : ezginyetis@hotmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	D.E.Ü. G.S.E. Geleneksel Türk Sanatları	2012
Lisans	D.E.Ü. G.S.F. Geleneksel Türk Sanatları	2008
Lise	Orhangazi Çok Prog. Lisesi/Bursa	2000

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2012-...	Ondokuz Mayıs Üniversitesi	Öğretim Görevlisi
2012	İzmir Alsancak'taki tarihi bir ev	Korumacı
2010-2011	İzmir Hisar Camisi	Korumacı
2010	Çeçenistan Cumhurbaşkanlık Sarayı	Kalemkar
2010	Çeşme Marina/İzmir	Dekoratör
2009-2010	İzmir Resim ve Heykel Müzesi	Tezhip Eğitimliği
2009	Dubai Rixos Şantiyesi/BAE	Dekoratör
2008	Melik Ahmet Camisi/Diyarbakır	Korumacı
2006	Bahçelievler Camisi/İzmir	Kalemkar
2005	Birgi Dervişağa Camisi/Ödemiş-İzmir	Korumacı

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Tam Metin Bildiri- Yetiş, E. (2015). Samsun Büyük Camisi Duvar Resimleri: Onarım ve Değişiklikler. 5. Tarihi Eserlerin Güçlendirilmesi ve Geleceğe Güvenle Devredilmesi Sempozyumu

Özet Bildiri- Yetiş E. (2015). Tarihi Duvar Resimlerinde Kullanılan Boya ve Bağlayıcılar. Uluslararası 19. Ortaçağ ve Türk Dönemi Kazıları ve Sanat Tarihi Araştırmaları Sempozyumu.

Özet Bildiri- Yetiş E. (2015). The Wall Paintings in Bafra Ulu Mosque: Assesment of Conservation and Restoration. 19th Symposium on Mediterranean Archaeology

Proje ve Çalıştaylar

2017/10-11 Mart : Gelenekli Türk Sanatlarının Dünü, Bugünü, Geleceği Çalıştayı, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı/ANKARA

2016/30 Aralık : Kültürel Miras Bağlamında Arkeoloji ve Sanat Tarihinin Yeri Çalıştayı. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Fen-Edebiyat Fak. Arkeoloji Bölümü.

2014/Kasım-..... : Ebru Kursu Eğitimci, OMÜ Sürekli Eğitim Merkezi Samsun BŞB İşbirliği Protokolü, SAMSUN

23 Kasım 2012 : “Geleneksel Kağıt Boyama Teknikleri ve Tezhip Sanatı” adlı Seminer ve Workshop/ Ondokuz Mayıs Üniversitesi-Samsun

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 gençlikprojesinde Proje Koordinatörlüğü. (İZMİR)

Karma Sergiler

2017/ 18 Ekim : Uluslararası Karma Sergi- International Conference Exhibition on Creative and Innovative Approaches in Education, Science, Arts (ICCIA 2017), Prizren/ KOSOVA

- 2017/12-14 Ekim : Uluslararası Karma Sergi- 5.Uluslararası Halk Kültürü ve Sanat Etkinlikleri Sempozyumu, Kahramankazan/ANKARA
- 2017/03-08 Nisan : 2. "Öz-Gün" temalı Uluslararası Davetli Karma Sergi, Kultur Brücken Jungbusch- Mannheim/ALMANYA
- 2017/08-18 Mart : I. Uluslararası Kadın Sempozyumu- Giresun Üniversitesi/GİRESUN
- 2015/ 20 Mart : Türkiye Sanatı Etkinlik Grubu Ulusal Katılımlı Karma Sergisi "BULUŞMA IX" KASTAMONU
- 2014/ 19-21 Ekim : Karma Sergi, International Scientific and Practical Conference Arts and Music in Cultural Discourse, Rezekne/LETONYA
- 2014/Mayıs : OMÜ, Samsun Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü Karma Sergisi, Güzel Sanatlar Kampüsü (SAMSUN)
- 2014/17-25 Nisan : Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Geleneksel Türk Sanatları Sergisi-Karma Sergi (ANKARA)
- 2013/9-11 Ekim : I. Ulusal Sanat ve Tasarım Sempozyumu ve Sergisi-Selçuk Üniversitesi-Karma Sergi (KONYA)
- 2013/Ağustos : "4Color Mixed Exhibition" Karma Sergi, Tamer Aslan/Tarık Yazar/Sadık Şener/Ezgin Yetiş, Stoke Newington-N167UY, Londra (İNGİLTERE)
- 2013/Mayıs : OMÜ, Samsun Meslek Yüksekokulu El Sanatları Bölümü Karma Sergisi, Güzel Sanatlar Kampüsü (SAMSUN)
- 2012/22- 24 Mart : Akdeniz Üniversitesi I. Uluslararası Kitap Sanatları Sempozyumu ve Ebru Sanatı Çalıştayı Karma Sergisi/ ANTALYA
- 2011/4- 14 Mart : Türk Sanatları Karma Sergisi- Eskiiz Tasarım Atölyesi/Alsancak/İZMİR
- 18- 24 Mart, 2010 : 2. Akdeniz Üniversitesi Ulusal Uygulamalı Ebru Yarışması Sergisi (Karma Sergi)/ ANTALYA
- 05-25 Nisan 2008 : Mevlana Konulu Sergi (Karma Sergi)/ Selahattin Akçiçek Kültür Merkezi Sanat Galerisi- İZMİR
- 08-28 Mayıs 2008 : Mesnevihan Şefik Can Dede'yi Anma ve Geleneksel Sanatlar Sergisi (Karma Sergi)/ Tayyare Kültür Merkezi- BURSA
- 03-13 Eylül 2007 : Ramazan Etkinlikleri ve Geleneksel Sanatlar Sergisi

(Karma Sergi)/ Tayyare Kùltür Merkezi- BURSA

28.07.2007-08.08.2007 : Mevlana'yı Anma Sergisi, Mevlana'yı Yaşatma,
Kùltür ve Dayanışma Derneđi (Karma Sergi)/ BURSA

2006 : Bursa'nın Gönül Sultanları sergisi (Karma Sergi)/
Gökdere Medresesi-BURSA

Hobiler

Bisiklet, Treking





GAZİLİ OLMAK AYRICALIKTIR..

