

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

XVIII. VE XIX. YÜZYILLARDA ANADOLU DUVAR RESİMLERİ

DOKTORA TEZİ

DİLEK ŞENER

ANKARA, 2011

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI**

XVIII. VE XIX. YÜZYILLARDA ANADOLU DUVAR RESİMLERİ

DOKTORA TEZİ

DANIŞMAN

PROF. DR. KIYMET GİRAY

HAZIRLAYAN

DİLEK ŞENER

ANKARA, 2011

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (...01...../...17...2012...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

Dilek Şener

İmzası

Dilek Şener

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

18. VE 19. YÜZYILLARDA ANADOLU DUVAR RESİMLERİ

DOKTORA TEZİ

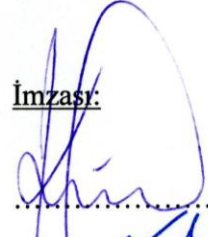
Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kıymet Giray

Tez Jürisi Üyeleri:

Adı Soyadı:

Prof. Dr. Kıymet Giray
Prof. Dr. Haluk Acun
Prof. Dr. Mehmet Tuncel
Prof. Dr. İnci Kuşulu Ersoy
Doç. Dr. Z. Kenan Bakiçi

İmzası:






Tolunsoz
Senan Polun

Tez Sınavı Tarihi: 28 Haziran 2011

Oğlum Emre Umut'a....

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ

1.GİRİŞ.....	1
2.OSMANLI DÖNEMİ DUVAR RESİMLERİ ÜZERİNE.....	16
3.XVIII. ve XIX. YÜZYILLARDA ANADOLU DUVAR RESİMLERİ (KATALOG).....	38
3.1. Batı Anadolu (Ege) Bölgesi'nde Duvar Resimleri.....	38
3.1.1.Dini Mimaride Duvar Resimleri.....	51
3.1.1.1.Afyon, Dazkırı, Çiftlik Köyü Camii.....	51
3.1.1.2.Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii.....	54
3.1.1.3.Afyon, Sandıklı Ulu Camii.....	60
3.1.1.4.Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii.....	65
3.1.1.5.Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü (Abdülaziz Efendi) Camii.....	72
3.1.1.6.Denizli, Acıpayam, Yazır Köyü (Hacı Ömer) Camii.....	78
3.1.1.7.Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii.....	86
3.1.1.8.Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii.....	93
3.1.1.9.Denizli, Akköy, Belenardıç (Toraman) Köyü Camii.....	98
3.1.1.10.İzmir (Merkez) Şadırvanalı Camii.....	103
3.1.1.11.İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii.....	107
3.1.1.12.İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii.....	111
3.1.1.13.Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii.....	119
3.1.1.14.Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-Oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii.....	127
3.1.1.15.Manisa, Kırkağaç Çiftehanlar Camii.....	130
3.1.1.16.Manisa, Kula Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii.....	138
3.1.1.17.Manisa, Kula, Emre Köyü Camii.....	141
3.1.1.18.Manisa, Soma Damgacı Camii.....	149
3.1.1.19.Manisa, Soma Hızır Bey Camisi.....	157
3.1.1.20.Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii.....	177
3.1.1.21.Muğla (Merkez) Şeyh Camisi.....	181
3.1.2.Sivil Mimaride Duvar Resimleri.....	183
3.1.2.1.İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı.....	183
3.1.2.2.İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi.....	194
3.1.2.3.İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı.....	196
3.1.2.4.Manisa (Merkez) Bayram Taştepe Evi.....	198
3.1.2.5.Manisa, Kula Beyazoğlu Evi.....	200
3.1.2.6.Manisa, Kula Kaçıklar Evi.....	202
3.1.2.7.Manisa, Kula Mehmet Külahçı Evi.....	204
3.1.2.8.Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı.....	205
3.1.2.9.Muğla, Milas Bahaeddin Ağa Konağı.....	209
3.2.Orta (İç) Anadolu Bölgesi'nde Duvar Resimleri.....	214
3.2.1.Dini Mimaride Duvar Resimleri.....	224

3.2.1.1.Konya, Beyşehir Advancık Camii.....	224
3.2.1.2.Konya, Bozkır Hisarlık (Asarlık) Cami.....	226
3.2.1.3.Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Cami.....	228
3.2.1.4.Yozgat (Merkez) Başçavuş Camii.....	230
3.2.1.5.Yozgat (Merkez) Ulu (Çapanoğlu) Camii.....	235
3.2.2.Sivil Mimaride Duvar Resimleri.....	241
3.2.2.1.Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi.....	241
3.2.2.2.Konya (Merkez) Çelebi Dairesi (Misafirhanesi).....	242
3.2.2.3.Konya (Merkez) Mevlana Dergahı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür) Odası.....	246
3.2.2.4.Nevşehir, Avanos İhsan Balta Evi.....	249
3.2.2.5.Nevşehir, Avanos Yazıcılar Konağı (Mehmet Nuri Yazan Evi).....	250
3.2.2.6.Sivas (Merkez) Kangalağası (Ferudun Kangal) Konağı.....	251
3.2.2.7.Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı.....	253
3.3.Marmara Bölgesi'nde Duvar Resimleri.....	266
3.3.1.Dini Mimaride Duvar Resimleri.....	275
3.3.1.1.Edirne (Merkez) Muradiye Camii.....	275
3.3.2.Sivil Mimaride Duvar Resimleri.....	277
3.3.2.1.Bursa (Merkez) Sipahi Çarşısı.....	277
3.3.2.2.Bursa, Yenişehir Şemaki Evi.....	280
3.3.2.3.Edirne (Merkez) İslam Eserleri Müzesi'ndeki Edirne Evi Duvar Resmi.....	284
3.3.2.4.Edirne (Merkez) Meriç Köprüsü (Yeni Köprü) Tarih Köşkü.....	285
3.4.Akdeniz Bölgesi'nde Duvar Resimleri.....	288
3.4.1.Sivil Mimaride Duvar Resimleri.....	288
3.4.1.1.Antalya (Merkez) Tekelioğlu Evi.....	288
3.5.Karadeniz Bölgesi'nde Duvar Resimleri.....	291
3.5.1.Dini Mimaride Duvar Resimleri.....	295
3.5.1.1.Amasya (Merkez) Gümüşlü (Defterdar Ahmet Bey) Camisi.....	295
3.5.1.2.Amasya, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii.....	300
3.5.1.3.Tokat, Zile Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami)Türbesi (Şeyh Edhem Çelebi Tekkesi).....	304
3.5.1.4.Tokat, Zile, Teke Köyü Şeyh Nusreddin (Nusret)Türbesi.....	307
3.5.1.5.Tokat, Zile, Yeşilce Köyü Şeyh Eyük (Şeyh Mehmet) Türbesi.....	316
3.5.2.Sivil Mimaride Duvar Resimleri.....	319
3.5.2.1.Amasya (Merkez) Sultan II. Bayezid Camisi Şadırvanı.....	319
3.5.2.2.Amasya (Merkez) Sultan II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane.....	327
3.5.2.3.Amasya, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı.....	333
3.5.2.4.Tokat (Merkez) Latifoğlu Konağı.....	340
3.5.2.5.Tokat (Merkez) Madımaklar (Madımağın Celal'in) Evi.....	343
3.5.2.6.Tokat(Merkez) Yağcıoğlu Konağı.....	346
3.6.Doğu Anadolu Bölgesi'nde Duvar Resimleri.....	348
3.6.1.Sivil Mimaride Duvar Resimleri.....	348
3.6.1.1.Elazığ, Harput, Ulukent (Hüseyinik) Köyü Havuzbaşı Köşkü.....	348
3.7.Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Duvar Resimleri.....	351
3.7.1.Sivil Mimaride Duvar Resimleri.....	355

3.7.1.1.Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi.....	355
3.7.1.2.Gaziantep Abdülkadir-Ali Şaşmaz Evi.....	363
3.7.1.3.Gaziantep Abdülgani Özhalepli Evi.....	365
3.7.1.4.Gaziantep Coşkun Uğurlu Evi.....	367
3.7.1.5.Gaziantep Faruk Ahi Evi.....	368
3.7.1.6.Gaziantep İl Tüzel Kişiliği Evi.....	369
3.7.1.7.Gaziantep Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi.....	371
3.7.1.8.Gaziantep Ahmet Hurşit Dai Evi.....	375
3.7.1.9.Gaziantep Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev.....	376
3.7.1.10.Gaziantep Gülgün Evi.....	378
3.7.1.11.Gaziantep “L” Tipi Ev.....	379
3.7.1.12.Gaziantep Mehmet Tayhan Evi.....	382
3.7.1.13.Gaziantep Mustafa Bağcı Evi.....	385
3.7.1.14.Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi.....	388
3.7.1.15.Gaziantep 441 Envanter Numaralı Ev.....	391
4.KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME.....	393
4.1.Duvar Resimlerinin Uygulandığı Mimari Türleri.....	393
4.2.Duvar Resimlerinin Mimaride Yeri ve Konumu.....	395
4.3.Duvar Resimlerinin Konuları.....	411
4.3.1.Manzara Tasvirleri.....	411
4.3.1.1.Mimari-Manzara Konulu Tasvirler.....	414
4.3.1.1.1.Şehir Tasvirleri.....	416
4.3.1.1.2.Hayali Tasvirler.....	425
4.3.1.2.Deniz Konulu Tasvirler.....	428
4.3.1.3.Kır ve orman Manzaralı Tasvirler.....	430
4.3.2.Mimari Tasvirler.....	436
4.3.2.1.Camiler.....	437
4.3.2.2.Türebeler.....	441
4.3.2.3.Kaleler.....	444
4.3.2.4.Saraylar, Köşkler, Evler, Konaklar.....	446
4.3.2.5.Çeşmeler ve havuzlar.....	450
4.3.3.Natürmortlar.....	452
4.3.3.1.Çiçekler.....	453
4.3.3.2.Meyveler.....	459
4.3.4.Figür Tasvirleri veya Figürlü Kompozisyonlar.....	461
4.3.5.Taşıt Tasvirleri.....	469
4.3.5.1.Gemiler.....	469
4.3.5.2.Trenler.....	472
4.3.6.Sembolik Tasvirler.....	477
4.4.Duvar Resimlerinde Üslup Özellikleri.....	483
4.5.Duvar Resimlerinde Teknik ve Malzeme.....	492
4.6.Duvar Resimlerinde Tarihlendirme ve Sanatçı Sorunu.....	495
5.SONUÇ.....	511

6.BİBLİYOGRAFYA.....	516
7.ÖZET.....	533
8.SUMMARY.....	535
FOTOĞRAFLAR.....	537-688

ÖNSÖZ

Osmanlı Mimarisi'nde XVIII. ve XIX. yüzyıllar, bir taraftan gelenekçi tutum ve anlayışın sürdürüldüğü bir taraftan da yeniliklerin denendiği ve uygulamalar bulduğu bir dönemi yansıtmasıyla Türk Sanatı'nın gelişmesinde önemli bir yere sahiptir. Başkent İstanbul dışında, diğer tüm Osmanlı coğrafyasında olduğu gibi Anadolu'da da bu değişimlerin yansımalarını mimari elamanlar yanı sıra mimari süslemenin önemli bir parçasını oluşturan duvar resimlerinde de görmekteyiz. Bu doğrultuda çalışmamız, zaman dilimi XVIII. ve XIX.yy ile, alan olarak Anadolu sınırlarında kalan bölgedeki Osmanlı Mimarisi'ne ait dini ve sivil mimari eserlerdeki duvar resimlerini ele alarak tanımak ve tanıtmak, hem de bu örnekler üzerinde sürdürülen araştırmalarda olduğu gibi Türk Sanatına bıraktığı izleri belirlemede katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Böyle bir çalışma önerimizi kabul ederek çalışmanın tamamlanması aşamalarına kadar öneri ve yönlendirmeleri ile desteğini esirgemeyen Hocam Prof. Dr. Kıymet Giray'a teşekkür ederim.

Ayrıca, konunun seçilmesinde öncülük ederek tüm çalışmalarımızda değerli katkılarıyla bizi destekleyen Doç Dr. Mehmet Tunçel'e, araştırmanın değişik aşamalarında yardımları için Prof. Dr. İnci Kuyulu Ersoy'a, Prof. Dr. Hakkı Acun'a, Doç. Dr. Kenan Bilici'ye, Yard. Doç. Dr. Rüstem Bozer'e, Prof. Dr. Halit Çal'a, Yard.Doç.Dr. Serkan Sunay'a, Öğr. Gör. Muhrarrem Çeken'e ve Araş.Gör. Halil Özyiğit'e; ayrıca Yard.Doç.Dr. Tarkan Okçuğlu'na, Öğr.Gör.A.P.Şahin Tekinalp'e ve Murat Balkan'a, fotoğrafların çekimi ve temini için Yard. Doç. Dr. Rüstem Bozer'e, Doç. Dr. Bekir Eskici'ye, Dr. Adil Özme'ye, Yard. Doç. Dr. Şakir Çakmak'a, Yard. Doç. Dr. Ertan Daş'a, Yard. Doç. Dr. Mehmet Top'a, Yard. Doç. Dr. Murat Çerkez'e, , Murat Gülyaz'a, Murat Sayın'a, Doç. Dr. Mustafa Özer'e, Yavuz Günel'e, Mehmet Yalçinkaya'ya, Ömer Yalçinkaya'ya, Araştırmacı Yazar Ali Atalar'a, Meral Orhan'a, Ali Orhan Günaydın'a, Kürşat Demirel'e, Zafer Karahan'a, Hülya Ercan'a; özetin İngilizceye çevirisi için Linda Stark Gürata'ya ve desteği, özverisi ile yorgunlukları paylaşan eşim Y.Selçuk Şener'e teşekkürler... En son teşekkürüm oğluma, Emre Umut Şener'e; çalışmanın her aşamasında varlığıyla, sabırla yanımda olduğu için...

1.GİRİŞ:

Osmanlı İmparatorluğu'nda 3 Kasım 1839 tarihi, devlet yapısındaki modernleşme ve yenileşme sürecinin başlangıcını tüm dünyaya ilan etmiştir. “Tanzimat Fermanı” adıyla tarihteki yerini alan bu ıslahat süreci, diğer bir deyişle, yeni düzenlemeler, giderek endüstrileşen dünya çehresinde, özellikle Avrupa ülkeleriyle İmparatorluğun güçlü siyasi ve ticari ilişkiler geliştirmesinde, gerekli ortamın oluşumuna yön vermiştir. Ana gerekçesi ise, askeri, teknik ve ekonomik alanlarda Osmanlı'yı yeni düzenlemelerle ayağa kaldırmaktır. Bunun için de kurumsal “Batılılaşmaya” öncelik tanıma gerekliliği söz konusudur. İmparatorluğun Başkent'inde yeni başlayan bu süreç, aynı zamanda toplumda yeni bir sanat anlayışının yerleşmesini de sağlamıştır. XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, birbirini izleyen yenilikçi padişahların bilinçli atılımlarıyla, devlet yapısında köklü reformlar yaşanmıştır¹.

Her yenileşmede olduğu gibi Osmanlı İmparatorluğu için de değişim, gerek siyasi gerekse kültürel anlamda birden bire başlamamıştır. Birçok araştırmacıya göre, “Tanzimat Fermanı”nın okunmasını tetikleyen 1826 senesinde Yeniçeri Ocağı'nın lağvedilmesiyle birlikte siyasi, ekonomik ve kültürel anlamda İmparatorluğun çehresi değişmeye başlamıştır. Tanzimat'ın başlangıcı III. Selim (1789–1807) veya II. Mahmut (1808–1839) dönemlerine kadar indirilebilir. Burada bizim için önemli olan tarihi manzara içinde toplumun tutum ve davranışlarındaki temel karakteri kavrayarak dönemin kültürel ve sanat alanındaki değişimine ışık tutmaktır. İmparatorlukta köklü bir kültür değişiminin yaşandığı gerçektir. Söz konusu XVIII. ve XIX. yüzyıllar, sanatın her dalında yeni biçim ve tekniklerin denendiği, yeni sanat dallarının oluştuğu ve giderek sanat eğitiminin kurumsallaştığı bir dönem olmuştur².

XVIII. yüzyılla birlikte Osmanlı Sanatı'nda başta mimari olmak üzere değişenin ne olduğunu sorgulamak istediğimizde aranan cevap, İstanbul merkezli gibi görünmektedir. Fakat bir dönem içinde değişen ne varsa, kültürel anlamda, devletin yaygın olduğu tüm coğrafyalarda etkin olduğunu da düşünmek gerekir. Kültür, tarihsel ve toplumsal gelişme süreci içinde, bütün maddi ve manevi değerler ile bunları yaratmada, sonraki nesillere iletmede kullanılan, insanın doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların bütünüdür. Diğer bir

¹ Renda, “Resim ve Heykel”, *Osmanlı Uygarlığı* 2, Ankara, 2002, s. 933.

² Renda, a.g.m., s. 933.

deyişle toplumun tarihsel süreç içinde ürettiği ve kuşaktan kuşağa aktardığı her türlü maddi ve manevi özelliklerin tamamıdır. Sanat eserleri, biçimlendikleri her maddede yaşadıkları coğrafyaya kültürel bir iz bırakmaktadır. Bu maddi değerlerin, modernleşmeyle birlikte değişen, sadece siyasi ve toplumsal süreçte değil, toplumsal süreçle birlikte paralel giden sanatta da yaşandığı bilinmektedir.

Stefan Yerasimos “Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine”³ adlı yazısında Tanzimatla başlayan sürecin, farklı bir yönünün altını çizmekte ve söz konusu yönün, başta İstanbul olmak üzere, Osmanlı coğrafyasındaki Başkent’ten başlayarak devletin sınırlarının uzadığı tüm coğrafyalarda, gözlemlenen değişim rüzgârları olduğunu, Osmanlı İmparatorluğu’nda Batılı tarzda şehircilik uygulamalarına dönük ilk çabaların tam reform döneminin başına denk düştüğünü belirlemektedir⁴. Tanzimat’ın tam sözcük anlamı olan “düzen verme” kentte dönüşümün gerçekleşmesi için kamusal anlamda gereken ne varsa sağlamaktaydı. Osmanlı coğrafyasında inşaat malzemelerine, yollara, sokakların genişletilmesine dair şehircilik nizamnameleri⁵ çıkartılmaktaydı.

Osmanlı’nın eski başkenti Bursa’dan başlayarak, öncelikli olarak depremde yıkılıp, yangında yok olan ahşap konakların yerine, Tanzimat’ın gereği olan modernleşme yolunda yenileri yapılmaya başlanmıştır. Kentlerin çevrelerinde yol şebekeleri oluşturulmaya, sokaklar genişletilmeye, yeni semtler kurulmaya, evlerin ve konakların yanı sıra hükümet konağı, hastane, tiyatro, belediye gibi kamu binalarının yapımına öncelik verilmiştir.

Son yıllarda yapılan araştırmalar, Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat’la birlikte gelişen şehircilik, diğer bir deyişle kent reformları, kısaca “mevcut kent görüntüsünün toptan reddedilmesi” üzerine dayanan, resmi belgelerden hareketle, Osmanlı’nın Başkent merkezli ve neredeyse eş zaman süreci içinde Anadolu’ya yani kırsal kesime de yansıyan etkileri ve maddi oluşumları incelenmektedir. Ülkemizde, Osmanlı Dönemi “Tanzimat’ın Kent Reformları” üzerine yapılan araştırmaların geçmişine baktığımızda bunların oldukça yeni olduğu söylenebilir. Suraiya Faroqhi,

³ S. Yerasimos, “Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine”, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri* (Editörler: P. Dumont-F.Georgeon), (Çeviren: Ali Berktaş), İstanbul, 1999, s. 1–19.

⁴ Yerasimos, a.g.m., s. 1.

⁵ Arazî Kanunnamesi 1858 senesinde çıkarılmıştır. Bkz. P.Dumont-F.Georgeon, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı kentleri*, İstanbul, 1999, s. viii.

*Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam*⁶ kitabında, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki bazı sanatların uygulanması ve insanlarca kabul edilmesini, özellikle de mimariye bağlı süslemenin değişim süreçlerini, farklı sanat disiplinleri arasındaki ilişkiyi, insan-yapıt, insan-şehir ve şehir-yapı boyutuyla irdelemektedir. Editörlüğünü Paul Dumont ve François Georgeon'un yaptığı *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*⁷ kitabında ise Osmanlı kent alanı "modernleştirme" yönündeki kıyasıya bir ısrarın belgeleri izi sürülmektedir. Bu iz sürme sürecine araştırmacıları sevk eden nedenlerin başında ise, Tanzimat reformlarının bugüne kadar görünenin dışında, farklı bir yönü ele alınmaya çalışılarak, yenileşme sürecinin gizli kalmış, üzerinde pek durulmayan nedenleri üzerinde durulmaktadır. Bu doğrultuda, İstanbul dışında Batı Anadolu (Ege) Bölgesi⁸ ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde⁹ XVIII. ve XIX. yüzyıllarda gelişen modernleşme sürecinin araştırmacılar tarafından detaylı incelenmeye başlandığı, özellikle dikkat çekmektedir.

Avrupa Mimarisi'nde XVII. ve XVIII. yüzyıllarda yaygın olarak kullanılan *Barok* ve *Rokoko* üsluplar, XVIII. yüzyılın ortalarında Türkiye'ye ulaşmış ve özellikle mimari bezemeyi etkilemiştir. Bu ortamda, geleneksel bir sanat dalı olan kalemişi duvar nakkaşlığı da yeni bir programa uymuş ve duvar ressamlığına dönüşmüştür. Artık yüzyıllardır Osmanlı yapılarının duvarlarında görülen bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan boyalı bezemelerin yerini, *Barok* ve *Rokoko* çerçevelerin içerisine yerleştirilmiş manzara kompozisyonları ve natürmortlar almıştır¹⁰.

Araştırmalar, 18. yüzyıl Osmanlı Resim Sanatı'nın, Minyatür Sanatı'nın bir Batı buluşu olan üçüncü boyutu içine almasıyla birlikte, Batılı formları keşfetmeye başladığını ileri sürer¹¹. İstanbul'da sarayların iç mekânlarında başlayan Rokoko

⁶ S. Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam* (Çeviren: Elif Kılıç), İstanbul, 2002.

⁷ P. Dumont-F.Georgeon, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri*, (Çeviren: Ali Berktaş), İstanbul, 1999.

⁸ 18. yüzyılda Batı Anadolu (Ege) Bölgesi'nde Âyânlığın gelişimi üzerine bkz. Y. Özkaya, *Osmanlı İmparatorluğu'nda Âyânlık*, Ankara, 1994; Osmanlı İmparatorluğu'nun toplumsal örgütlenmesinin genel hatlarıyla anlatımı için bkz. Y. Özkaya, *18. Yüzyılda Osmanlı Toplumunu*, İstanbul 2007, aynı yayın daha önce Y. Özkaya, *XVIII. Yılda Osmanlı Kurumları ve Osmanlı Toplum Yaşantısı*, Ankara, 1985 olarak basılmıştır.

⁹ S. M. Akpolat, "Developments in House Architecture in the Western Part of Southeastern Anatolia after the Reforms", *EJOS, IV (2001) (OM. Kiel, N. Landman & H. Theunissen (eds.), Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, 1999)*, No.5, p. 1-26.

¹⁰ G. Renda, a.g.m., s. 935.

¹¹ G. Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara, 1977, s. 77.

motifleriyle ve duvarlarla tavanların manzara konulu resimlerle süslenmesine karşılık, binalara dıştan bakıldığında tamamen geleneksel biçimin korunduğu görülmektedir¹². İmar arttıkça, iç mekânda başlayan modernleşme isteminin zaman içinde binaların dış cephelerinde de görülmeye başlamıştır.

Araştırmacılar Osmanlı Mimarisi'nde Batılı anlamdaki formları, çeşmelerle birlikte “Batılı olmaya değil, daha çok, Batı’ya benzemeye çalışan girişimler”¹³ olarak değerlendirir. Batılı estetik formlar, Başkent’ten sonra vilayetlere giden ustalar aracılığıyla oralarda da uygulanmıştır. Köprü, kale veya cami inşa edileceği zaman, imparatorluğun çeşitli bölgelerinden inşaat ustalarının getirilip Başkent’teki imar faaliyetlerinde çalıştırıldığını konuyla ilgili kaynaklardan öğrenmekteyiz. İstanbul’dan vilayetlere, benzer şekilde usta ve işçilerin gönderildiği de araştırmalarda belirtilmektedir¹⁴. Saray dışında çalışan zanaatçı grubu katı bir çıraklık-ustalık sistemine bağlıydı ve bunların vilayetleri dolaştıkları bilinmektedir. Öte yandan, imparatorluğun her yerinde gezgin inşaat ustalarının bulunduğunu kaynaklar belirtmektedir¹⁵. Tüm bu belgeler ve araştırmaların sonucunda Batılı formların Başkent’ten taşraya ya da diğer bir deyişle kırsal kesime ulaşmasının, imar faaliyetlerinde yaygın kullanılmasının sebebinin, bu gezici zanaatkârlarla sağlandığı düşünülmektedir. Bu kaynaklara dayalı bilgileri Anadolu genelinde değerlendirdiğimizde ve Osmanlı Mimarisi’nde şöyle bir baktığımızda, Batı’nın estetik formlarının kalıcı bir etki bıraktığını söyleyebiliriz. Eşraf tarafından yaptırılan camilerin, özellikle nakkaşlık alanında zengin süslemelere sahip olduğu, kitabelerde, pencere alınlıklarında, taçkapılarda *Barok* karakterde bitkisel kıvrımların, kartuşların ve madalyonların kullanıldığı görülmektedir. Konak ve evlerde ise Batılı formların etkisi duvar resimlerinde açıklıkla uygulanmıştır. İşte bu kapsamda, Anadolu’nun XVIII. ve XIX. yüzyıllardaki Osmanlı coğrafyasına bağlı yerleşim alanları içinde, mimari süslemede yoğunluğuyla dikkat çeken ve kültürel hayattaki değişimin izlerini

¹² G. Renda, “Europe and the Ottomans”, *Europa und die Kunst des Islam* 15. bis. 18. Jahrhundert, Vienna, 1983, s.18; ayrıca bkz. F. M. Göçek, *Burjuvazinin Yükselişi, İmparatorluğun Çöküşü, Osmanlı Batılılaşması ve Toplumsal Değişme*, İstanbul, 1999, s. 98.

¹³ F.M. Göçek, a.g.e., s. 98.

¹⁴ F.M. Göçek, a.g.e., s. 99’da “1720-21 tarihlerinde, ‘Mescid-i Aksa’nın restore edilmesi (MM7829/12-22) Ruslara karşı Karadeniz’de Azak kalesinin inşası için İstanbul’da işçiler gönderilmiştir.” Bilgisini aktarmaktadır.

¹⁵ G. Renda, “Europe and the...”, s.18; G. Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk...*, s. 189.

taşıdığını bildiğimiz “duvar resimleri” araştırma konusu seçilerek Türk Sanatı içerisindeki yeri ve öneminin belirlenmesine katkı sağlanmak istenmiştir.

Çalışmamızın konusunu oluşturan Anadolu’da Osmanlı Duvar Resimleri konusu, yapılan çalışmalarla henüz bütün açıklığı ile ortaya konulmuş değildir. Konu üzerinde yayınlanan farklı içerikli veya belirli bir eser ya da eser grubu üzerine hazırlanmış yayınların yaklaşımı, gerek Başkent (İstanbul), gerekse Anadolu’da karşımıza çıkan duvar resimlerinin tarihlendirilmesi, konu anlatımı, teknik ve üslup analizlerine yoğunlaşmakta ve tarihsel dizge içinde genellikle “minyatür sanatından duvar resmine geçiş süreci” değerlendirilmektedir. Araştırmaların bu yaklaşımı sayesinde Osmanlı coğrafyasındaki XVIII. yüzyıldan başlayarak XX. yüzyılın başlarına kadar geçen sürecin böylece bir belgelemesi yapılmaktadır. Bu belgeleme çalışmalarına son yıllarda konuyla ilgili birçok yayın eklenmiştir. Yayınlardaki inceleme alanı yoğunlukla İstanbul’daki saray ve köşklere, konaklarda veyalılarda bulunan duvar resimleri olmuştur¹⁶. Başkent eserleriyle birlikte Anadolu’daki sürecin de analizi, duvar resimleri tanımlanarak üslup, sanatçı ve tarihleme sorununa yöneliktir. Bu saptamalar T. Okçuoğlu¹⁷ tarafından örneklenmiştir: “Sedad H. Eldem, *Türk Bahçeleri*¹⁸, adlı kitabında Topkapı Sarayı’nda ve bazı İstanbul konaklarında bulunan duvar resimlerinden hareketle XVIII. ve XIX. yüzyıldaki Osmanlı bahçelerinin rekonstrüksiyon denemelerini yapmıştır. Rüçhan Arık¹⁹ ise, Soma Hızır Bey Camii’ni incelerken, son cemaat yerindeki betimlemelerin İstanbul

¹⁶ Konuyla ilgili yayınlar için seçme yayınlar için bkz. A. P. Şahin, *19 Yüzyılın İkinci yarısında Osmanlı Duvar ve Tavan resminde Manzara Olgusu üzerine Bir Örneklem: Şale Köşkü*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1991; P. Şahin, “Balyan ve d’Aronco’nun İmzasını Taşıyan Şale Köşkü’ndeki Sanat: Duvar ve Tavan Resimleri”, *Art Decor*, Sayı:30, İstanbul 1995, s. 150–152; A.P.Şahin Tekinalp, *Yıldız sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Y.Lisans Tezi) Ankara, 1999; Ş. Yum, *Milli Saraylarda Duvar ve Tavanlarda Yer Alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri*, (İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1991; Ş.Yum, “Milli Saraylarda Duvar ve Tavan Resimleri”, *Türkiyemiz*, Sayı: 69, s.18-29; Ş.Yum, “İstanbul’da 19. yüzyıl Saray Yapıları ve Batı Özellikli Duvar ve Tavan Resimleri”, *Antik-Dekor*, Sayı: 19, İstanbul, 1993, s.32-38.

¹⁷ T. Okçuoğlu, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2000, s. 70,71.

¹⁸ S.H.Eldem, *Türk Bahçeleri*, İstanbul 1976. Osmanlı bahçe düzenlemeleri için ayrıca bkz. G. Aslanoğlu-Evyapan, *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*, Ankara, 1972.

¹⁹ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu’da Üç Ahşap Camii*, Ankara, 1973, s. 19.

ikonografisinde yer tuttuğunu ve simgesel açılımları da olduğunu vurgulamış, ancak, bir anlam çözümlemesine girmeyeceğini de belirtmiştir.”²⁰.

T. Okçuoğlu’nun “18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı” adlı doktora tezinde, Başkent ve Anadolu’da yer alan duvar resimleriyle birlikte Yunanistan, Makedonya ve Suriye’deki, dönemin Osmanlı coğrafyası içinde kalan bölgelerdeki, duvar resimlerinin dikkat çeken, belli başlı binalardaki örnekleri “anlam” ve “üslup” yönünden tanımlanarak, değerlendirilmiştir. Okçuoğlu’nun doktora tezinin çıkış noktası, duvar resimlerini birer birer ele alarak, bu öğeleri, “anlamın” oluşumuna katkıda bulunacak şekilde inceleyen bir yaklaşımla inceleyen B. Tanman’a ait makaleden kaynaklandığını düşünmekteyiz²¹. Okçuoğlu, Tanman’ın makalesini şöyle değerlendirmektedir: “Tanman, ressamın mekan anlayışına değinmiş, onun bir ‘Osmanlı Dünyası’ betimlemeye çalıştığını savunarak bunun ana hatlarını ortaya koymuş ve buradan hareketle, sanatçının yetiştiği ortama ve kişiliğinin ana hatlarına ilişkin bir restitüsyon önermiştir”²².

Hal böyleyken, aklımıza Başkent dışındaki Anadolu duvar resimlerini yeniden tasarımılamak mümkün müdür? sorusu gelmektedir. Sorunun yanıtını bulmak adına Anadolu’da Osmanlı Dönemi duvar resimleriyle ilgili bir araştırma yapma gerekliliği kendiliğinden doğmuştur. Bununla birlikte, duvar resimlerinin, bugünkü durumunu yerinde inceleyip, ulaşılan verilerle değerlendireceğimiz bir araştırmayı doktora tez konusu olarak seçerken, Anadolu’da mimari anıtlardaki duvar resimlerinin araştırılması, teknik ve üslup farklılıklarının bölgesel özellikler taşıyıp taşımadığının ortaya konulması, birbiriyle benzerliklerinin ve bütün içinde ayrılan yanları ele alınarak mimarideki konumu, konuları, üslup özellikleriyle ayrıntılı incelenmesi; böylelikle de Türk Sanatı içerisindeki yeri ve öneminin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Başlangıçta “*Anadolu’da Osmanlı Dönemi Duvar Resimlerinde Üslup Gelişimi*” olarak belirlenmek istenen araştırmamız, ön çalışma aşamasında, söz konusu dönemde ortaya konulan eserlerin sayı olarak (yalnız döneminde inşa

²⁰ T.Okçuoğlu, a.g.t. s.71.

²¹ B. Tanman, “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı ‘Osmanlı Dünyası’ ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, Sanat tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal’a Armağan, Ankara, 1993, s.491-521.

²² T. Okçuoğlu, a.g.t., a.72.

edilenler değil; bu dönemde onarılan eserlerde de duvar resimlerine dahil edilebilecek süsleme unsurlarının bulunmasıyla) çokluğu, mimarının her türünde karşımıza çıkması, incelemeyi kolaylaştıracak belgelemelerin (ayrıntılı çizimler, arşiv kayıtları, onarım belgeleri, onarım öncesi ve sonrasına ait fotoğraflar, v.b gibi) yetersiz ve tamamlanmamış olması nedeniyle konunun daraltılmasına gidilmiştir.

Bu doğrultuda öncelikle belirlenen dönem ve alan içerisinde yer alan mimari örneklerde *konulu* duvar resimlerinin incelenmesi, belgelenmesi ve yeni verilerin araştırılması; belgelemeden yola çıkılarak, Anadolu coğrafyasındaki duvar resimlerinin değerlendirilerek, özellikle “anlam” ve “üslup” açısından yeni verilerle yeniden anlaşılması, açıklanması amaçlanmıştır.

İlk incelemelerimizle birlikte araştırmayı güçleştiren önemli sorunlarla da karşılaşmıştır: Bugüne kadar araştırılan ve belgelenen eserlerin birçoğunun bugün yıkılmış olduğu veya eski ya da yeni onarımlar sonucu meydana gelen değişikliklerle duvar resimlerinin yok olduğu; kısmen korunmuş olanlarda ise yapılan onarımlarla değişikliğe uğradıkları tespit edilmiştir. Tüm bunların yanında sivil mimaride yoğunlaşan duvar resimlerinde yerinde inceleme ve belgeleme konusunda da sorunlarla karşılaşmıştır. Evlerde, konaklarda, köşklere bulunan duvar resimlerinin çoğunun bugün hala mesken olarak veya lokanta, misafirhane gibi özel işlevleri nedeniyle özellikle izin sorunlarından dolayı belgeleme/tanımlama güçlüğüne beraberinde getirmiştir.

Konunun belirlenmesinde tüm bu ayrıntılar da dikkate alınarak, Anadolu’da camilere kadar giren duvar resimlerinin her bölgeye yayıldığı ortaya çıkmıştır. İstanbul’da başlayan süreç, kısa sürede benimsenerek cami, türbe, han, çarşı, şadırvan, ev, konak v.b. gibi farklı yapı türlerinde, yaygın olarak uygulanmıştır. XVI. yüzyılda taşrada anıtsal yapıların çoğunun, merkezi yönetimin o bölgede görevli memurları tarafından yaptırıldığını kaynaklar belirtmektedir²³. Yine aynı şekilde, bu görevlilerden bazılarının da devşirme olarak toplanıp Başkent’e götürülmeden önce söz konusu yörede yaşamış oldukları vurgulanmaktadır. Buna karşılık XVIII. yüzyılın 2. yarısında birçok inşaat sahibinin yaşamını taşrada sürdürdüğü ve bulundukları coğrafyaya kuşaklar boyunca köklü yerleşen kişiler olduklarının altı

²³ S. Faroqhi, (Çeviren: Elif Kılıç), *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, İstanbul, 2002, s. 254-259.

önemle çizilmektedir²⁴. Bu kişilerin yöresel konumlarının gücünü gösterdikleri belirtilmektedir. Bu doğrultuda Osmanlı döneminde, Başkent İstanbul dışında duvar resimlerinin yaygın olarak kullanıldığı *Anadolu*, bünyesinde barındırdığı dini ve sivil (profan) binaları araştırma alanı seçilmiş, *XVIII. ve XIX. yüzyıllar* ise zaman sınırını meydana getirmiştir.

Bugüne kadar konumuz ile ilgili yapılan incelemeler genel olarak İstanbul ve Anadolu olmak üzere iki ana başlık altında toplanabilir. Bu iki ana başlığa son yıllarda Balkanlar'daki Osmanlı Dönemi duvar resimlerinin tespit edilmesi, tarihlendirilmesi ve bu bağlamda Başkent ve Anadolu örnekleriyle değerlendirilmesi yönünde çalışmaların da bulunduğunu söyleyebilmekteyiz. Söz konusu İstanbul, Anadolu ve Balkanlar ana başlıkları altında duvar resimlerinin bulunduğu eserlerin tespit edilmesi, tarihlendirilmesi, konularına göre sınıflandırılması, üslup özellikleri, sanatçı sorunu gibi alt başlıklar detaylı değerlendirilmiştir. Bununla birlikte son yıllarda özellikle İstanbul ve Anadolu merkezli duvar resimlerinde “anlam” ve “üslup” açısından yeni bir bakış açısıyla duvar resimlerindeki betimleme mantığı üzerine, verilere dayandırılan fikirlerin değerlendirilmesi de söz konusudur.

İstanbul ve Anadolu'daki Osmanlı Dönemi duvar resimleriyle ilgili en detaylı çalışmalar, R. Arık²⁵ ve G. Renda²⁶ tarafından gerçekleştirilmiştir. Sık sık başvuru kaynağı olarak yararlandığımız bu iki temel çalışmayla birlikte, son yıllarda duvar resimleriyle ilgili araştırmaların hız kazandığını söyleyebiliriz. R. Arık'ın

²⁴ S. Faroqhi, a.g.e., s. 254'de dip not 39'da konuyla ilgili olarak Veinstein, G. “ ‘Ayân’ de la région d'Izmir et commerce du Levant (Deuxième Moitié du XVIIIe)”, *Etudes balkaniques*, XII, 3, s.71-83 makalesinein altını çizerek, söz konusu yayında Fransız kaynaklarına dayanılarak Ege'deki Karaosmanoğlu hanedanının güç kullanımının oldukça iyi yansıtıldığı bilgisini aktarmaktadır.

²⁵ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, 1988. Yazarın konuyla ilgili diğer yayınları için bkz. R. Arık, “Resimli Türk Evlerinden İki Örnek”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 4, İstanbul, 1975, s. 12–18; R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Camii*, Ankara 1973; R. Arık, “Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Sanatına Bir Bakış”, *50. Yıl Konferansları*, Ankara, 1976, s. 111–136; R. Arık, “Camide Resim”, *Türkiyemiz*, Sayı: 14, İstanbul, 1974, s. 2–9.

²⁶ G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara, 1977. Yazarın konuyla ilgili diğer yayınları için bkz. G. Renda, “Amasya II. Bayezid Külliyesindeki Muvakkithane”, *Sanat Tarihi Yılığ*, Sayı: VI, (1974–1975), İstanbul, 1976, s. 181–206; G. Renda-T.Erol, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, “*Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler*”, İstanbul, 1980; G. Renda, “Milli Sarayların Resim sanatı Açısından Önemi”, *TBMM Milli Saraylar Sempozyumu*, (15–17 Mayıs 1985), Ankara, 1985, s. 171–176; G. Renda, “19 Yüzyılda Kalemî Nakış-Duvar Resmi”, *Tanzimat'tan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 6, İstanbul, 1986, s. 1530–1534; G. Renda, “Wall Paintings in Turkish Houses”, *Vth International Congress of Turkish Art*, (23–28 September 1975), Budapest, 1978, s. 711–735; G. Renda, “Westernisms in Otoman Art: Wall Paintings in 19th Century Houses”, *The Otoman House, Papers from the Amasya Symposium*, (24–27 September 1996), Ankara, 1998, s. 103–109.

Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı adlı kitabı, Anadolu olarak belirlediğimiz coğrafi sınırların temelini atılmasında, doktora çalışmamıza ana kaynak olmuştur. R. Arık'ın yayını, Anadolu merkezli duvar resimlerini araştıran bugüne kadar toplu olarak ele alınmış temel kitaptır. G. Renda ise, duvar resimlerini, Başkent odaklı XVIII. yüzyıldan sonraki gelişimini konu edinmekte; böylece bu iki ana kaynağın ışığında çalışmamızın temeli atılarak, üzerine yaptığımız alan çalışmalarımız, incelemelerimiz ve son yıllardaki yeni yayınlar değerlendirilip eklenere toplu bir sunum ve değerlendirme ortaya çıkarılmıştır. Kuşkusuz duvar resimlerinin anadolu'daki varlığı bu alanda farklı coğrafyalarda zenginliği göstermektedir. Daha sonraki yıllarda yapılacak çalışmalarla, alan ve yerinde incelemelerimiz sırasında edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, daha da zenginleşerek yeni örneklerle karşılaşılabileceğini söyleyebiliriz.

Bu doğrultuda A. Arel'in²⁷ ve İ. Kuyulu'nun çalışmaları özellikle dikkat çekicidir. İ. Kuyulu'nun özellikle Batı Anadolu Bölgesi'nde olmak üzere duvar resimleri üzerine yaptığı çalışmalar²⁸ gerek tanımlamalar, gerekse değerlendirmelerimizde yararlandığımız önemli kaynakları oluşturmuştur. Bunun yanında duvar resimleri üzerinde çalışmalar yapan araştırmacılara ait makale veya kitap bölümü niteliğinde yayınlar²⁹ gerek ön bilgi gerekse tanım ve tanımlamalarıyla tezin değişik aşamalarında yararlı olmuşlardır.

²⁷ Bkz. A.Arel, "Cincin Köyü'nde Cihanoğullarına Ait Yapılar", *V. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (06-10 Nisan 2010), Ankara, 1988. s.56-76, "Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi:1989 Dönemi Yüzey Araştırmaları", *VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (Ankara, 1990), Ankara, 1991, s.1-23, "19. yy'da Tokat'ta Bir Türk Evi", *Türkiyemiz*, Sayı: 73, İstanbul, s.7,8, "Osmanlı Mimarisi'nde İkamet Kuleleri", *X. Türk Tarih Kongresi* (1986),Cilt: V, Ankara, 1994, s. 2323-2331 ve "Osmanlı Mimarisi'nde Konak Kuleleri", *X. Türk Tarih Kongresi*, (22-26 Eylül 1986), Ankara, 1986, s. 195-196; *Tanzimat Öncesi İzmir Sanatında Yeni Yönelimler*, İzmir, 2002.

²⁸ Bkz. İ. Kuyulu, "Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions", *EJOS*, III, No: 2, pp.1-27; "Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: XXIV, Ankara, 1994, s. 147-158; "Çakırağa Konağı", Birgi, *Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (Yayına hazırlayan: Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara, 2001, s. 145-152; "Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatı'ndan Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii", *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: IV, İzmir, 1988, s. 67-78; "İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi", *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Bildiriler (İzmir 15-17 Mayıs 1995)*, İzmir, 1998, s. 57-78; *Kara Osman Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, Ankara, 1992; "Kırkağaç Çiftahanlar Camii", *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: V, Bornova-İzmir, 1990, s.103-116 ve "Sandıkeminoğlu Evi", *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (Yayına hazırlayan: Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara, 2001, s. 153-155.

²⁹ Bu tür araştırmalar için çok sayıda örnek olmakla birlikte doğrudan duvar resimlerini konu edinen bazı örnekler için bkz..Ş.Çakmak, "Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)", *Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: VII, İzmir, 1994, s.19-26.; "Boğaziçi Kasabası Eski Camii (Baklan/Denizli)" *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Cilt: I (Ayrıbasım), Ankara, s.529-540.; *Denizli*

A. P. Şahin-Tekinalp³⁰ ve Ş. Yum³¹ tarafından İstanbul'daki saraylarda yer alan duvar resimleri uygulamaları, tarihlendirilmeleri ve sanatçıları üzerine detaylı Y. Lisans ve doktora tezleriyle birlikte, makaleler yayınlanmıştır. Bu çalışmalarda her ne kadar İstanbul merkez alınarak, saraylardaki duvar resimleri incelenmiş olsa da yeri geldikçe başvuru kaynakları olarak değerlendirilmişlerdir. T. Okçuoğlu³² ve B. Tanman'ın³³ yayınları duvar resimlerindeki “anlam” ve “üslup” incelemelerine betimleme mantığı doğrultusundaki saptamalarıyla konuya yaklaşımımızda yol gösterici olmuşlardır. Ancak belirtilen tüm yayınlar içerik ve yöntem açısından tasarladığımız çalışma kapsamında değildir ve daha çok seçilmiş birkaç örnek üzerindeki sınırlı uygulama biçimleri veya problemlerin incelendiği veya bunların eleştirildiği bazen de genel ya da ayrıntılar üzerinde değerlendirmelerin yapıldığı araştırmaları oluşturmaktadır. T. Okçuoğlu İstanbul, Anadolu, Orta Doğu ve Balkanlar'da yer alan duvar resimlerinden seçtiği belli başlı eserlerin üzerinden duvar resimlerindeki konuya dayanan betimleme anlayışını irdelemiştir. Bununla birlikte Anadolu'daki duvar resimlerinin Balkanlara ve Orta Doğu'ya uzandığı önemli örneklerle ulaşmamızda bize ışık tutmuştur. Balkanlar'da Osmanlı Mimarisi'nde karşımıza çıkan duvar resimlerinin bilgi olarak ve karşılaştırma bağlamında bize ışık tutması için M. İbrahimi'nin³⁴ yayınlarından yararlanılmıştır.

İli'ndeki Türk Anıtları (Camiler), (E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir, 1991.; E.Daş, “Dazkırı Yakınlarındaki Yayınlanmamış Ahşap Destekli İki Köy Camii” 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Cilt: II, Ankara, 1995, s.1-12.; Y.Özbek, *Mustafapaşa (Sinan) Evlerinde Duvar Resimleri*, Kayseri, 2005 ve “Duvar Resimli Bir Ürgüp Evi: Sucuoğlu Konağı”, *Journal of Turkish Studies*, Volume 30/II, Harvard, 2006, s. 329.

³⁰ A. P. Şahin, *19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı duvar ve tuval resminde manzara olgusu üzerine bir örnekleme: Şale Köşkü*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1991; A. P. Şahin-Tekinalp, *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 1999.

³¹ Ş. Yum, *Milli Saraylarda Duvar ve Tavanlarda yer alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri*, (İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul, 1991.

³² T. Okçuoğlu, *18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, 2000.

³³ B. Tanman, “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı Osmanlı Dünyası ve Bu Dünyaya Yansıyan kişiliği”, *Güner İnal'a Armağan*, Ankara, 1993, s. 491–522.

³⁴ M. İbrahimi, *Makedonya'da Türk-İslam Mimarisinde Görülen Duvar Süslemelerinden Örnekler*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 1989. Yazarın diğer yayınları için ayrıca bkz. M. İbrahimi, “Makedonya'da Türk-İslam Mimarisinde Görülen Duvar Süsleme Örnekleri”, 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Cilt:II, (23-27 Eylül 1991), Ankara, 1991, s. 287-298.

Yukarıda belirtilen yayın ve kaynakların da yardımıyla hazırladığımız bu çalışmamız, çeşitli safhalardan meydana gelmiştir. Bunlardan ilki, ilgili yayınlar taranması, değerlendirilmesi ve incelenmesinden oluşan kütüphane çalışmasıdır. Bu safhada yayınların taranması sonucu Anadolu’da XVIII. ve XIX. yy.dan Osmanlı Dönemi’ne ait duvar resimleri bulunan toplam 153 eser tespit edilmiş; sonrasında gerek yayın karşılaştırmaları ve gerekse yerinde yapılan incelemelerin de yardımıyla konulu resim niteliği taşıyan duvar resimlerinin yer aldığı 75 eser katalog kapsamına alınmıştır.

Araştırma örneklerinin belirlenmesinden sonra, yapıların ve duvar resimlerinin özellikle zaman içerisinde uğradığı değişimlerin tespiti amacıyla mevcut belgeler ve arşiv kayıtlarının incelenmesine geçilmiştir. Bu doğrultuda öncelikle Vakıflar Genel Müdürlüğü ve Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü arşivlerindeki fotoğraf, çizim, eski eser fişleri, onarım fişleri, tescil fişleri ve eski eser dosyaları incelenmiştir; arşivlerden özellikle fotoğraflara ulaşarak, kopyaları alınmıştır. Ancak hemen belirtilmelidir ki ulaşabildiğimiz arşiv belgeleri içerisinde çalışmamızda yararlanabileceğimiz belgeler kısıtlıdır ve bazen de geçerli bilgi niteliğinden oldukça uzaktır. Nitekim fotoğraflar daha çok belirli (cami, medrese gibi önemli görülen) yapılarda yoğunlaşmıştır ya da belirli yönlerden alınan görüntülerle daha çok mimarinin belgelenmesiyle sınırlıdır. Dosyalarda yer almasını beklediğimiz ayrıntılı belgelemeler ya eksiktir ya da yoktur.

Doğrudan yapı sahipleri konumunda olan bu kurumlar yanında, eski fotoğraflar için kişisel arşivlerden ve konu üzerinde çalışan araştırmacılara ait yayınlardan da yararlanılmıştır.

Alan çalışması öncesinde yapı listeleri hazırlanmış, bu konuda yerel kurumlarda çalışan kamu görevlileri (müzeler ve koruma kurulları çalışanları gibi) ve konu üzerinde daha önceden araştırma yapan araştırmacıların belge, bilgi ve değerlendirmelerine de başvurulmuştur. Bu sayede yıkılmış, yok olmuş ya da sıvanarak üzeri kapatılmış ve belgelerine ulaşılamayan birçok örnek inceleme kapsamından çıkarılmıştır.

Ön hazırlıklar sırasında diğer bir araştırma, duvar resimlerinin tanımlanması, değerlendirilmesine yönelik incelemelerin gerçekleştirilebilmesi için çeşitli araştırmacıların hazırladıkları yayınların incelenmesi oluşturmuştur. Bu inceleme ile

belgeleme konusunda hazırlanmış ön örneklerin ve kullanılabilecek yöntemlerin tespitine çalışılmıştır.

Çalışmada bir sonraki safha yapıların yerinde görülüp incelenmesi sürecinden meydana gelmiştir. Alan çalışmasında incelemeler daha çok 2008 yılından itibaren başlatılmış, çalışmanın tamamlanma aşamasına kadar devam eden süreçte, aralıklarla Nisan 2011'e kadar devam etmiştir. İncelemelerimiz sırasında yapıları tanımlamaya yarayacak özellikler, malzeme ve duvar resimlerine ilişkin veriler kaydedilmiş; belgelemek amacıyla fotoğraflanmış ve ayrıntılı notlar ve gerektiğinde ölçüler alınmıştır. Bu hazırlık safhasından sonraki çalışma dönemimiz elde edilen bilgiler, gözlemler ve değerlendirmelerin kâğıda aktarılmasından meydana gelmiştir.

Bu safhada çalışmanın birinci bölümünü giriş kısmı oluşturmaktadır. Giriş kısmının hemen ardından katalog kısmına geçmeden önce belirli bir zaman dilimi incelenen Osmanlı Dönemi'nde duvar resimleri hakkında genel bilgilerin yer aldığı ikinci bölüme yer verilmiştir. Bu bölümde konu kapsamı dışına çıkmamak amacıyla, özellikle katalogda incelenen XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu Duvar resimlerine gelinen süreç, kısaca ele alınarak açıklanmıştır. T. Okçuoğlu'nun³⁵ doktora tezindeki "1. Düşünsel Arka Plan" ana başlıklı ve "1.1. Batılılaşma Öncesi Osmanlı Betimleme Mantığı" alt başlıklı bölümün içeriğinde izlenen Osmanlı padişahlarına göre kronolojik sıralama, tezimizin "Katalog" öncesi bölümün tezin bütünlüğünü belirlemede uygulama kolaylığı ve çalışmamızın bu bölümün oluşumunda bize yön göstermiştir. XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait Anadolu'daki duvar resimlerinin coğrafi konumunu belirlemede ve bu bağlamda bölgesel üslupları ortaya koymada, Osmanlı padişahları yönetim yıllarına göre kronolojik olarak belirlenerek, İstanbul (Başkent'ten) Anadolu'ya yansıyan "Batılılaşma" sürecinin gelişimi ve değişimi yayınlar ışığında belirlenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümü oluşturan ve " XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri" başlığıyla ele alınan katalog kısmında incelenen örnekler, öncelikle çalışma alanı Anadolu'ya göre 7 coğrafi bölgenin oluşturduğu başlıklar altında ele alınmıştır. Her bir bölge başlığı altında, örneklerle geçmeden önce Katalog bölümüne dâhil edilmeyen, ancak yayın ve kaynaklar sayesinde veya yerinde belgeleme imkânı bulduğumuz yapılardaki duvar resimleri anlatımlarına da yer verilerek, her bir

³⁵ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 6-13.

bölgedeki duvar resimlerinin mümkün olduğunca bir bütün olarak kavranmasına ve değerlendirilmesine çalışılmıştır. Bölge başlığı altındaki ikinci alt başlıkları, önce “dini mimaride duvar resimleri” ve sonra da “sivil mimaride duvar resimleri” oluşturmuştur. Yapıların yer aldığı grubun belirlendiği bu alt başlıklar altında her bir inceleme örneği önce şehre (şehir merkezi, ilçe ve ilçeye bağlı köy sırlamasıyla), sonra yapı adına göre alfabetik sıralamaya göre katalog numarası ve yapı adlarına göre sıralanmıştır.

Katalog kısmını oluşturan her bir örnek, konumu (yeri) ve fotoğraf numarası ve inceme tarihinin yer verildiği ön bilgilerden sonra, genel olarak iki bölüme ayrılarak incelenmiştir

İlk bölümde kısa yapı tanıtımına, orijinal durumu ve zaman içerisinde meydana gelen müdahalelere yer verilmiştir. “Duvar Resimleri” alt başlığıyla ele alınan ikinci bölümde ise duvar resimlerinin mimarideki konumu, tekniği ve tanımlamalarına yer verilerek detaylı incelenmeye çalışılmıştır. İncelemeler genelde dıştan içe ve içte yoğun bir resim programı olması durumunda ise yapı duvarlarındaki konumuna göre mekân dolanılarak, ayrıntılarıyla anlatılarak gerçekleştirilmiştir. Böylece dıştan içe doğru ve içte girişten itibaren tüm duvarlar devam edilerek, duvar resimleri tüm bölümler ve detayların ele alınabileceği standart bir inceleme ve gözlem sistemi oluşturulmuştur. Yapılarda incelemede tespit edilen her bir duvar resmi genelden detaya, kompozisyonundan resim öğelerine devam eden bir tanımlamayla incelenmiştir.

Katalog bölümündeki tanıtımlarda metin içerisinde açıklanması gereken yerler numaralandırılmış, bu numaralandırma sırasına göre açıklayıcı bilgiler sayfa altında yer alan notlarda (dipnotlarda) verilmiştir. Ayrıca duvar resimlerinin incelendiği bölümlerdeki açıklamalar konunun daha iyi anlaşılabilmesi için çalışma sonunda yer alan fotoğraflarla desteklenmiştir. Fotoğraflarda duvar resminin tanıtılması için daha genel görüntülere yer verilmiş; ancak anlatımların gerektirdiği durumlarda fotoğraflar mümkün olduğunca detaylandırılmıştır.

Katalog’dan hemen sonra dördüncü bölüm olarak “Karşılaştırma ve Değerlendirme” gelmektedir. Katalog örneklerinde duvar resimlerinde ortaya çıkan tespitlerin açıklandığı bu bölümde çalışma kapsamında olmadığı için yapıların tanıtımına ilişkin değerlendirmelere yer verilmemiştir.

Karşılaştırma ve Değerlendirmenin ilk bölümünü “Duvar Resimlerinin Uygulandığı Mimari Türleri” oluşturmaktadır. Anadolu’da Osmanlı Dönemi’ne ait eserlerde bulunan duvar resimlerinin incelenmesi sırasında “Katalog” Bölümü’nde yapılan hem bölgesel ana başlıkları, hem de eserlerin dini ve sivil mimari alt başlıklarında toplanması duvar resimlerinin uygulandığı mimari türleri belirlememizde çalışma kolaylığı sağlamıştır. Bu bölümde bölgelere göre hangi eserlerde duvar resimlerinin bulunduğu değerlendirilmiştir.

Karşılaştırma ve Değerlendirmenin ikinci bölümde “Duvar Resimlerinin Mimaride Yeri ve Konumu” incelenmiştir. Söz konusu bölümde duvar resimlerinin incelenmesi sırasında mimarideki yeri ve konumu belirlenirken aynı zamanda da konuya bağlı olarak mimarideki konunun ve yerin belirlenip belirlenmediği konusundaki sorun, eldeki verilere göre irdelenmiştir.

Karşılaştırma ve Değerlendirmede üçüncü bölümde, “Duvar Resimlerinin Konuları” her biri kendi içerisinde ayrıca detaylandırılan manzara tasvirleri, mimari tasvirler, natürmortlar, figür tasvirleri ve figürlü kompozisyonlar, taşıt tasvirleri ve sembolik tasvirler olmak üzere altı alt başlık altında incelenmiştir. Manzara tasvirleri, içerisinde şehir tasvirleri ve hayali tasvirlerin yer aldığı mimari-manzara konulu tasvirler, deniz konulu tasvirler, kır ve orman manzaralı tasvirler olmak üzere diğer alt başlıklar altında incelenmiştir. Mimari tasvirler, camiler, türbeler, kaleler, saraylar/köşkler/evler/konaklar ile çeşmeler/havuzlar alt başlıklarında incelenmiştir. Natürmortlar, çiçekler ve meyveler alt başlıklarında incelenmiştir. Figür Tasvirleri, Figürlü Kompozisyonlar alt başlığı ile değerlendirilmiştir. Taşıt Tasvirleri, gemiler ve trenler alt başlıklarında incelenmiştir. Sembolik tasvirlerde alt başlıklar oluşturulmamıştır. Özellikle Afyon, Denizli ve Konya şehirlerindeki camilerde yer alan Tekke ikonografisine dayandığını düşündüğümüz türbe, derviş sikkeleri, heybe, Tuba Ağacı, Cennet-Cehennem tasvirleri, Mekke-Medine şehir betimlemeleri, Yedi Uyurlar gibi sembolik anlatımlar karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Buna karşılık natürmort başlığı altında değerlendirilmesi gereken ama eserlerde yer aldığı konum itibarıyla sembolik olduğunu düşündüğümüz bıçak+karpuz motifi “Sembolik tasvirler” başlığı altında değerlendirilerek “bereket” sembolü olup olmadığı konusunda saptamalarda bulunulmaya çalışılmıştır. Aynı şekilde her bölgede karşımıza çıkan “perde” motifinin de “anlam” olarak sembolik içeriğinin bulunduğu

düşünülmekle tekil veya özellikle mihraplarda “kandil+perde” mantığıyla “anlam” çözümlenmesine veriler ışığında yeni tanımlamalar getirilmeye çalışılmıştır.

Karşılaştırma ve Değerlendirmede dördüncü bölümü, “Duvar Resimlerinde Üslup Özellikleri” ana başlığı oluşturmaktadır. Bu bölümde öncelikli olarak İstanbul ve Anadolu üsluplarında sanatçı belirleme amacıyla araştırmacıların yapmış oldukları değerlendirmeler kısaca tanımlanmıştır. Bunun dışında mimari, manzara, natürlmort ve sembolik konulu duvar resimlerinin, mimaride işlenmiş oldukları alanlarla ilgili değerlendirmeler yapılmıştır. *Barok* karakter özellikleri taşıyan kartuşlara, madalyonlara, harim ve son cemaat yerlerindeki duvar yüzeylerine, süsleme şeritleri veya tekil olarak herhangi bir sınırlayıcı öğeye yer verilmeden nasıl uygulandıkları konusunda ulaşılan sonuçlar vurgulanmıştır.

Karşılaştırma ve Değerlendirmede beşinci bölümü “Duvar Resimlerinde Teknik ve Malzeme”, oluşturmaktadır. Bu bölümde XVIII. ve XIX. yüzyıllarda görülen duvar resmi teknikleri değerlendirilmiştir.

Değerlendirmede altıncı bölümünde “Duvar Resimlerinde Tarihlendirme ve Sanatçı Sorunu” incelenmiştir. XVIII. ve XIX. yüzyıl Anadolu’da Osmanlı dönemi duvar resimleri incelenirken var olan sanatçı isimlerine yenileri eklenmeye çalışılmış. Bu doğrultuda kaynaklara, belgeler dayalı çalışmalara sürdürülürken bir yandan da yerinde incelemelerle eserlerdeki duvar resimlerin mevcut yazılar okunmaya çalışılmıştır.

Sonuçta, yapılan çalışmayla XVIII. ve XIX. yüzyıllara tarihlenen Osmanlı Dönemi duvar resimlerinin, inceleme alanı olan Anadolu coğrafyasının tüm bölgelerine yayıldığı, dini ve sivil mimaride farklı yapı tiplerinde yer almalarıyla çeşitlilik gösterdiği, mimaride önemli bir süsleme unsuru olmaları yanında, sahip oldukları konu ve kompozisyonlarıyla “Türk Sanatı’nda” bağlı oldukları geleneklerden uzaklaşmadan Batı etkilerini özümsemeye çalışan üslup özelliklerini yansıtan ürünler olmasıyla önemli bir yere sahip olduğu bölgesel üslupların da varlığı belirtilerek ortaya konulmuştur.

2. OSMANLI DÖNEMİ DUVAR RESİMLERİ ÜZERİNE:

Osmanlı İmparatorluğu'nun 1699 Karlofça ve 1718 Pasarofça Antlaşmaları Batı'ya yönelik gelişme siyasetini sınırlayarak, daha ılıman ve barışçı bir tutum sergilediği dönem olarak tarihe yazılmıştır. Hâlbuki Osmanlı devleti, kurulduğu günden başlayarak siyaseti, sınırlarını, Batı da dâhil olmak üzere, genişletmek ve bununla birlikte de, devlet yapısı ve kurumlarının niteliğini bu yönde belirlemek gibi siyasal bir rota izlemiştir. XVII. yüzyıla gelindiğinde Osmanlı'nın 1699 ve 1718 antlaşmalarıyla Batı'ya karşı sınırladığı “genişleme” siyaseti, XVII. yüzyılda Doğu'ya yönelen Fransız ticaretiyle zorlanmaya başlar. Böylece, Fransa'yla Osmanlı İmparatorluğu arasında, öncelikle ekonomik çıkarlara dayanan ve siyasal yükümlülükler getiren diplomatik ilişkiler kuruldu³⁶. Öncelikli olarak Fransa ile başlayan yakınlaşmalar ve ilişkiler daha sonraları diğer Avrupa devletleriyle devam etmiştir. Avrupa'nın teknik donanımını ve ilerlemesini çözebilmenin ve anlamının yolunu, gönderilen Osmanlı elçileriyle çözüme yoluna gidilmiştir. Viyana (1719–1730), Paris (1710–1721), Moskova (1722–1723) ve Polonya'ya (1730) gönderilen elçilerin edindikleri bilgilerle, Osmanlı Devleti'nde gerek teknik, gerek sosyal alanında değişimlerin³⁷ başladığını söyleyebiliriz.

Osmanlıların Avrupa kültürünün çeşitli yönlerine ve Avrupa Mimarisi'nin bazı biçimlerine XVIII. yüzyılda göstermiş oldukları yatkınlık konusunda araştırmacılar bu diplomatik ilişkilerin gereği, onlara paralel biçimde, fakat Osmanlı sosyo-kültürel sisteminin öz koşulları doğrultusunda oluştuğunu³⁸ ileri sürerler. Padişahların saraya, diğer bir deyişle içe dönük yaşamları, XVIII. yüzyılla birlikte kamusal alana açık bir yaşam tarzına geçişlerinin dönemi oldu. Bu aşamada öncelikli olarak, Batılı anlamdaki üslupların izini sürmek gerekliliği vardır. Bu iz “mimaride kendini gösterir”, diye bilinmekteyken, *Barok* üslup özelliklerini gösteren mimari unsurların, eserin kendisinden çok süslemesinde görülmesi, araştırmacıları farklı bir düşünce boyutuna taşımıştır. Bu aşamada kapı, pencere ve yazıt çerçeveleri gibi yapısal olmayan elemanlarda Avrupa tarzının görülmesi, *Barok* anlayışın Osmanlı Sanatı'na küçük sanatlar yoluyla girdiğini belirtir³⁹. Söz buraya geldiğinde şunu

³⁶ A. Arel, *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, 1975, s. 9.

³⁷ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 14.

³⁸ A. Arel, a.g.e., s. 9.

³⁹ A. Arel, a.g.e., s. 11.

vurgulamalıyız ki, 1740 senesi önemlidir. Çünkü *Barok* ve *Rokoko*'dan devşirilen biçimlerin Osmanlı yapılarında, sistematik olarak kullanılmaya başlaması, bu tarihe rastlamaktadır⁴⁰. Durum böyleyken, mimaride görülen etkileri ise şöyle sıralayabiliriz: “Mukarnasların volütlere, silmelerin *Barok* profillere, Rumilerin arabesklere dönüştüğü görülür. Rokoko aynaların çerçeve süsleri de, mimari cephelerde yer bulmuştur.”⁴¹.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısına doğru, mimari süsleme programının yavaş yavaş değişerek yerini, *Barok* ve *Rokoko* biçimlere bırakırken, kültürel anlamda en önemli gelişmelerden biri de yaşanmaktaydı. 1727 senesinde kurulan matbaada, Arap harfleriyle, Türkçe, Arapça, Farsça kitaplar basılmıştır. Ayrıca eğitim için Osmanlı Başkentine çağrılan yabancı subay heyetleri içinde, mühendis ve mimarlar da vardır. Buna karşılık Osmanlı gençleri de eğitim için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu karşılıklı gidiş gelişlerde, Osmanlı İmparatorluğu içinde serbest seyahat hakkı kazanan yabancıların daha yoğun olduğu gözlemlenir. Doğu kültürünü tanımak kısa sürede arkeolojik alanların keşfi ve buradaki eserlerin resmedilmesine varan bir ilginin oluşmasını sağlamıştır. Artık yabancıların yapmış oldukları resimlerde, gravürlerde⁴² Osmanlı yaşamının, gerek toplumsal yaşam, gerekse sosyal yaşam alanlarının resmedilmesiyle başlayan bu yeni süreçte, birçok sanatçının İstanbul'a gelmeye başladığını söyleyebiliriz. XVIII. yüzyılda ressamaların, Lale Devri'nin ileri gelenlerinin portrelerini yaptıklarının bilinmesi de, bu yıllarda toplumda meydana gelen değişikliğe ve Batı sanatına karşı beliren hoşgörüyü işaret etmektedir⁴³.

Osmanlı Resim Sanatı için Lale Devri, III. Ahmed ve sadrazamı Damat İbrahim Paşa'nın koruyuculuğunda gelişen bir yenilenme dönemidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk kez Batı'ya açıldığı bu dönemde III. Ahmed'in sarayında oluşan edebi ve bilimsel çevre, sanatın her dalına yenilik getirmiştir⁴⁴. XVIII.

⁴⁰ A. Arel, a.g.e., s. 11'de “1740 elçi Villeneuve'ün çabalarıyla Fransız etkilerinin arttığı yıllardır. Siyasetlerini doğu ticaretine bağlayan, Avusturyalıların Trieste'den Akdeniz'e, Rusların ise Karadeniz'e açılmalarından ürken Fransızların Osmanlılara yanaşmaları olumlu sonuçlar vermiş, sistem bocalamaları içindeki Osmanlı devletine siyasal ve askeri yardım sözüyle sokulabilmişlerdi. I. Mahmud Devri'nde İslamiyeti benimseyerek Humbaracı Ahmet Paşa adıyla ün yapan De Bonneval adındaki Fransız, 1734'te Üsküdar'daki Hendesehane'yi kurar.” bilgisini aktarmaktadır.

⁴¹ Detaylı bilgi için bkz. A. Arel, a.g.e., s. 11,12.

⁴² N. A. Sevin, *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*, Ankara, 2006.

⁴³ G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk ...*, s. 18 ve ayrıca bkz. T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 16.

⁴⁴ Söz konusu dönemin Resim Sanat'ı hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. Renda, a.g.m., s. 933; Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s. 34,35 ve E. Atıl, *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı Şenliği'nin Öyküsü*, İstanbul, 1999, s. 12-37.

yüzyılın başında tahta geçen III. Ahmed (1703–1730), ki kendisi de usta bir hattattır, çağının tüm sanatçılarını saraya toplamıştır. Lale Devri (1718–1730)⁴⁵ onun saltanatının son on iki yılı boyunca sürmüştür. Osmanlı İmparatorluğu Avrupa ile bilinçli bir kültür alışverişine girmiştir. Minyatür Sanatı’nın en parlak ve verimli dönemi olarak tarihteki yerini almıştır. Böylece XVIII. yüzyılda artık Osmanlı resmi gerçek bir atılım dönemine girmiştir. Bu nedenle III. Ahmed Dönemi⁴⁶ Osmanlı Resim Sanatı’ndaki gelişmeler açısından oldukça önem taşımaktadır. III. Ahmed ve sadrazamının Avrupa ülkelerine yolladığı elçi heyetleri Batı’daki teknik ve ekonomik üstünlüğü incelemekle kalmamış, oradaki kültürel etkinlikler ve kültür kurumlarıyla ilgili kitap, çizim ve gravürü beraberlerinde saraya getirmişlerdir⁴⁷.

Lale Devri’nin en önemli sanatçısı, Levnî⁴⁸ mahlasını kullanan ünlü nakkaş Abdülcélil Çelebi (öl. 1732)’dir. Minyatür Sanatı’na önemli bir soluk getirmiştir. Söz konusu olan, Osmanlı Resim Sanatı’nın XVIII. yüzyılın ilk yarısına damgasını vuran yeni stil, onundur. İstanbul’da ve Edirne’de etkin olduğu kaynaklardan⁴⁹ anlaşılmaktadır. Dönemin ünlü şairi Vehbî’nin, III. Ahmed’in çocuklarının “Sünnet Düşünü” şenliklerini anlatan *Surnâme*’sini resimlemiştir. Minyatüre yeni bir mekân düzenlemesi getirmiş ve perspektif arayışı içinde olduğunu göstermiştir⁵⁰.

⁴⁵ Lale Devri (1718–1730) ile ilgili geniş bilgi için bkz. A.R.Altınay, *Lale Devri* (1912), (yayına hazırlayan: H.A. Dirioz), Ankara, 1973; G. İrepoğlu, *Levni-Nakış Şiir Renk*, İstanbul, 1999, s. 15–24 ve Göçek, *East Encounters West*, Oxford 1987.

⁴⁶ Siyasal olaylara bakıldığında, bu yılların Osmanlı tarihinde oldukça barışçı bir dönem olduğu görülmektedir. 1711’de Ruslarla Poltova Antlaşması yapılmıştır. 1716-18’de Avusturya Kralı VI. Karl’ın (1711–40) kışkırtmasıyla çıkan Nemçe savaşı, 1718’de kimi toprak kayıpları getiren Pasarofça Antlaşması ile sona ermiştir. III. Ahmed bundan sonraki saltanat yıllarında özellikle Damat İbrahim paşa’nın (1718–30) sadareti sırasında ise imparatorlukta barışçı bir ortam söz konusudur. Bkz. S.Bağcı-G.Renda-F.Çağman-Z.Tanıdı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara, 2006, s. 262.

⁴⁷ Bağcı-Çağman-Renda-Tanıdı, a.g.e., s. 262.

⁴⁸ Özellikle II. Mustafa (1695–1703) Dönemi’nde Edirne’de etkin olduğu anlaşılan Levnî 1707 senesinden sonra İstanbul’da görülür. Yaşamı ve kimliği hakkında çok fazla bilgi olmayan sanatçının adı 1765–87 yılları arasında tarih yazıcılığı yapan Hafız Hüseyin Ayvansarayî’nin *Mecmua-i Tevârih*’inde şair ve musavvir olarak geçer ve önceleri nakkaşhanede saz üslubunda çalıştığı, ondan sonra resim sanatına yöneldiği anlaşılar. Kendisine tanınan Çelebi ünvanı ve Levnî mahlası bunun kanıtıdır. Bkz. G.İrepoğlu, a.g.e., s. 41 ve Bağcı-Çağman-Renda-Tanıdı, a.g.e., s. 263.

⁴⁹ Bağcı-Çağman-Renda-Tanıdı, a.e., s. 263’de dip not: 8’de konuyla ilgili olarak aynen şu bilgi aktarılmaktadır: “Başlangıçta Edirne Sarayı’nda çalıştığı ve daha sonra yaklaşık 1707 yılında padişahın isteği üzerine İstanbul’a geldiği anlaşılan Levnî’nin Edirne’de 18. yüzyıl başlarında aldığı yevmiyenin 20 akçe olduğu bir belgeyle saptanmıştır.” BOA İbnülemin Müstemiyat 301, T6 Recep 1118. Söz konusu belge için ayrıca bkz. İrepoğlu, a.g.e., s. 41.

⁵⁰ E. Atıl, a.g.e., s. 12-37.

Minyatürlerde boya tabakası incelmış, adeta suluboya veya guaşa dönüşmüştür. Gölgelemleri yere vuran ağaçlar, beyaz bulutların dolaştığı gökyüzü betimlemeleri geleneksel Minyatür Sanatı'ndaki tasarımlardan çok farklıdır⁵¹. İşte Levnî'nin yaptığı resimler bu üslubun içindedir. Figürler hacimli yüz ifadeleri doğaldır. Resimlerinde çerçeve olarak kullandığı kat yerleri belirlenmiş perdeler ve figürlerin kıyafetlerinde gölgelendirmelere yer vermiştir. XVIII. yüzyılın sanattaki değişim rüzgârlarında, Levnî üslubuyla yeni bir çıkır aşmıştır, ama yalnız değildir. Çağdaşı Abdullah Buhârî⁵² de değişime ayak uydurmuştur. Rahat bir mekâna yerleştirdiği oylumlu figürlerini geleneksel kalıplardan sıyırmayı başarmıştır⁵³. Bu yeniliklerin gözle görülür yanı, kumaş kıvrımları ve vücut çizgilerinde belirgin gölgelemelerdir. Figürlerde mekân yaratma, gölgelendirme gibi, Batı resim kuralları, Minyatür Sanatı'nın geleneksel bitkisel bezemesinin temeli çiçek motiflerini de etkilemiş midir? Akla gelen bu soruyu Lale Devri'nin ünlü ustası Ali Üsküdarî'nin fırçasından çıkan çeşitli çiçek motiflerine kattığı, daha boyutlu ve canlı üslupla açıklamak mümkündür. Katmer katmer güller, krizantemler, haşhaş çiçekleri kıvrımlı yapraklarıyla dalların üzerinde adeta canlı gibi durmaktadırlar.

Minyatür Sanatı'nın kısa bir incelemesini yukarıdaki bilgilerle aktardıktan sonra, Lale Devri'nin imar faaliyetleri listesine⁵⁴ bakıldığında, kenti bütünüyle ilgilendiren bir imar hareketi olmaktan çok, padişahın lüks ve değişiklik isteklerini karşılamaya ve Lale Devri'ni belirleyen eğlence düşkünlüğüne uygun bir dekor hazırlamaya yöneliktir⁵⁵. Bununla birlikte görülmektedir ki, III. Ahmed'in saltanat dönemi, Osmanlı İmparatorluğu'nda ekonomik bunalımları da beraberinde getirmiştir. Saraya yönelik yapılan ve kısa sürede tamamlanan inşaatlarla birlikte, ortaya İstanbul sınırları dışından gelen işçilerin çıkarmış olduğu sorunlar da eklenmiştir. Bütün bunların bir araya gelmesi, Osmanlı Mimarisi'nde üslup

⁵¹ G.Renda, "Resim ve Heykel"..., s. 933.

⁵² R.Arık, a.g.e., s. 21'de Levnî'den sonra en ünlü nakkaş, 17735-45 yılları arasında eserler veren Abdullah Buhârî'dir. Çağın zevkine uyan çiçekli resimler ve çoğu kadın olan tek figürleriyle ünlüdür, bilgisini aktarmaktadır.

⁵³ B.Mahir, "Abdullah Buhârî'nin Minyatürlerinde 18. yüzyıl Osmanlı Kadın Modası", *P Sanat-Kültür Antika Dergisi*, Sayı: 12, (Kış 1998-1999), İstanbul, 1999, s. 70-82.

⁵⁴ Lale Devri'nde İstanbul'da İbrahim Paşa'nın giriştiği ve sadece bir kısmı III. Ahmet buyruğuyla başlatılan imar faaliyetlerinin listesi için bkz. A. Arel, a.g.e., s. 33-35.

⁵⁵ A. Arel, a.g.e., s. 35.

ayrıntıları ötesinde, XVIII. yüzyılın sonuna kadar gelişecek olan eğilimler yaratmıştır. Bu eğilimleri A. Arel'in saptamalarıyla şöyle sıralamak mümkündür⁵⁶:

- “- Osmanlı Mimarisi'nin içinde İstanbul saray ve erkân çevresinin yaşama düzeni çerçevesinde anlam kazanan yeni bir tasarım anlayışı oluşmuştur. Bu oluşumda yabancı unsurlar gitgide ağır basan bir yer tutmuştur.
- Devlet girişimleri düzeyinde, konut mimarisinde önemli bir gelişme görülmüş; bu arada, mimari doğaya açılmış ve genel düzenlemede doğa olanaklarından yararlanılmıştır.
- Prestij mimarisi yerini, dekor mimarisine bırakmıştır.”

Araştırmacılar Lale Devri Mimarisi'nde belirgin bir batılılaşmadan söz edilemeyeceğini ileri sürmektedir⁵⁷. Bir başka deyişle bu dönemde, doğrudan doğruya batıdan aktarılan biçimlerin görülmediğini söyleyebiliriz. Yine de, Lale Devri'yle birlikte, baş gösteren ve genel tasarımlama eğilimlerinde kavranabilen yenilikler, çağdaş bir üslup sisteminde anlam kazanan değişimler olarak belirtilmektedir⁵⁸. Dönemim belirtilen üslup sisteminde, anlam kazanan değişimlerini, İstanbul-Şehzadebaşı, İbrahim Paşa Külliyesi, Topkapı Sarayı III. Ahmet Yemiş Odası ve Bab-ı Hümayun Meydan Çeşmesi'nde görmekteyiz.

Lale Devri'nde Batı özentisinin beğenisi sonucu yapılan saray ve köşklerin duvarlarında, resimli süslemelere yer verildiğini düşünmekteyiz. Günümüze bu saray ve köşklerin ulaşamadığını düşünmekle birlikte, dönemin adı üstünde, başta “lale” olmak üzere çeşitli çiçeklerin tutkuyla yetiştirildiği bir dönem olduğundan hareket ederek, III. Ahmed Yemiş Odası'nda Lale Devri eğlencelerinin⁵⁹ yansıtılmış olduğunu söyleyebiliriz.

III. Ahmed Yemiş Odası'nın⁶⁰ ahşap panolarını kaplayan çiçek vazoları, meyve sepetleri ve kâseleri, Lale Devri'nin kendine özgü temaları ve Lale Devri'ni

⁵⁶ A. Arel, a.g.e., s. 36.

⁵⁷ A. Arel, a.g.e., s. 40.

⁵⁸ A. Arel, a.g.e., s.40.

⁵⁹ A. Arel, a.g.e., s. 42'de “Barok üslubun mantıkla imgelem arasında sınır tanımayan, gerçekçi anlatımı gerçeküstü konular hizmetine koşan tavrına uygun düşer. Gerçi Lale Devri'nde Osmanlı sanatında bir baroklaşmadan söz etmek yerinde olmaz. Ama baroğun daha sonraki yıllarda benimsenmesi için gerekli olan çözülme, daha Lale devri'nde başlamış ve Osmanlı imgeleminin yaratıcı strüktürleri böylece yepyeni bir doğrultuda ürün vermeye yüz tutmuştur.” bilgisini aktarmaktadır.

⁶⁰ G. Goodwin, *A History Otoman Architecture*, London 1971, s. 365.

niteleyen eğlencelerin başlıca süsleme ve simgeleme unsurlarıdır⁶¹. Odanın düzenlenmesinde göz önüne alınan bazı özellikler mevcuttur. Bu özelliklerden örneğin, vazo veya kâse motiflerini ayrı levhalar olarak çerçeveleyen geometrik bezemeli kayıtların, oda içinde yarattığı yatay/düşey gerilim boyutları küçük olan odanın iç hacmine ferahlık veren görsel oyunlardır⁶². Bununla birlikte bezemelerin natüralist havası *Barok* çağı anlayışına uygundur⁶³. Odada boyayla yapılmış nişler içinde saksılar, çiçekli vazolar, meyve sepetleri gibi motiflerin⁶⁴, üç boyutlu olarak duvarlara işlendiği görülmektedir. Sonuçta vazo içinden çıkan çiçekler ile meyve kâseleri daha yaygın kullanılan ve XVII. yüzyıldan başlayarak bezeme programlarının sevilen elemanları olarak karşımıza çıkmaktadır. XVIII. yüzyıl ikinci yarısından itibaren bezeme programında geleneksel kalem işi nakışların değişerek, yeni bir tür olan duvar resminin görülmesiyle birlikte imparatorluğun sınırları içinde yavaş yavaş batılı anlamda resimlerin denendiği bilinmektedir⁶⁵.

Doktora tezimizin ana başlığının amacına doğru hedeflerle ulaşabilmek adına Osmanlı Mimarisi'nin İstanbul merkezli değişim sürecini belirleyerek, Anadolu coğrafyasına ulaşabilmek, duvar resimlerinin incelenmesinde ışık tutacak ipuçlarıyla bize donanımlı direkt bilgiler aktarmaktadır. Özellikle Anadolu coğrafyasında gördüğümüz, *Barok* karakterli kartuşların içindeki mimari veya manzara konulu duvar resimlerinin, Batılı anlamda değişimlere açık olan, Osmanlı imgelemine canlandırıldığı gerek gerçek görüntüler, gerekse hayal dünyasının izleri olduğunu söyleyebiliriz. Bu aşamada Lale Devri'nde yaşanan ekonomik krizlere bağlı olarak İstanbul'daki imar faaliyetlerinin bu eğlence ve zevkin dönemi imajının ardından girmiş olduğu süreç önem taşımaktadır.

Lale Devri'nin sonlarına doğru baş gösteren ve I. Mahmut saltanatı boyunca aynı yoğunlukta süregelen çeşme ve sebil yapımı, birçok bakımdan anlamlı ve ilgi çekicidir⁶⁶. Çeşme ve sebiller Osmanlı mimarisinde temel bir dönüşümü: “kente,

⁶¹ A. Arel, a.g.e., s. 42.

⁶² A. Arel, a.g.e., s. 42,43.

⁶³ A. Arel, a.g.e., s. 43.

⁶⁴ III. Ahmed Yemiş Odası'nın sanal, üç boyutlu görünümü için bkz. <http://www.3dmekeanlar.com/tr/topkapi-sarayi.html>

⁶⁵ P. Şahin Tekinalap, “Geleneksel Antakya Evlerinde yer alan Boyalı Nakışlar Üzerine Bir Değerlendirme; Başkent'ten Akdeniz'e Ulaşan Bezeme Programı”, http://www.akmedadalya.com/ozet_tr.php?categoryID=13&articleID=159

⁶⁶ A. Arel, a.g.e.s, 46,47'de “Goodwin, temel Barok unsurun su olması nedeniyle, sebilin Türk Barok üslubunun başlıca temsilcisi olduğunu savunur. Biz bu yorumlamayı desteklemiyoruz: Su, ancak

sokağa, dış çevreye, gelene geçene çevrik, işlevini dışsal ilişkilerinde belirleyen bir yapı anlayışına geçişi” ifade etmektedir⁶⁷. Saray mensuplarının Topkapı Sarayı’nın içe dönük, korunaklı düzenine, kent yüzeyine yayılan, doğal çevreyle sıkı bağıntılar olan kasır ve köşk gibi mimarinin genel eğilimleriyle aynı doğrultuda olması doğaldır⁶⁸.

I. Mahmud Dönemi’nde (1730–1754)⁶⁹, askerlik alanındaki teknik bilgileri geliştirmek üzere, Batı’dan uzmanlar getirilir. Humbarahane ve Hendese Okulu 1734 senesinde Üsküdar’da yer alır. Bu dönem mimarisi için, yukarıda bahsi geçen çeşme ve sebiller, yani su mimarisinde, gözle görülür değişimlerin bulunmadığını söyleyebiliriz. Hekimoğlu Paşa Külliyesi (1734) bazı yeni eğilimlerin görüldüğü bu döneme ait önemli eserlerdendir. Mimaride başlayan XVIII. yüzyıldaki değişim sürecinde Hekimoğlu Camii yine de bilinen şemaları tekrarlayan ancak, yapının kaideyle yükseltilmiş olması yüzünden, yüksek gözüken son cemaat yerinin düşey etkisi, cami girişlerine yelpaze gibi açılarak avluya bağlayan yüksekçe merdivenler, yenidir⁷⁰. Sütun başlıkları ise, saçak profillerinin yatay belirginliği, bu yataylığı alt düzeylerde tekrarlayan merdivenlerin yayvan basamak istifi, kendini önce ayrıntılarda belli eden bir değişimin hazırlığı olarak değerlendirilmektedir⁷¹.

İstanbul- Mehmet Emin Ağa Sebili (1740)⁷², XVIII. yüzyıl mimarisinde bir dönüm noktasıdır⁷³. *Rokoko* üslubunun ilk kez sistematik bir anlayışla bu sebilde kullanılmış olduğunu söyleyebiliriz. Yapısal nitelikler yüzey süslemelerinden ayrı tutulmuştur. Bu eserin ön plana çıkan özelliğidir. A. Arel’e göre, sebilin yapısal özelliklerinde ortaya çıkan yenilikleri şöyle aktarmak mümkündür:

“ Sütunlara bindirilen köşeli pilastrlar taşıyıcı sistemi örtü hizasına kadar yükseltmekte, saçaklığa bağlamaktadır. Pilastrların köşelerine oturtulan ince

serbest olarak kullanıldığında, yani mimari kompozisyona devingen, şaşırtmalı bir unsur olarak katıldığında Barok tasarımın bir parçası sayılabilir, her an değişen görüntüsü, ışığı yansıtışıyla tüm kompozisyon ölçüsünde olumlu bir rol oynayabilir. Buna karşılık kafes gerisinden dağıtıldığı sebillerde, akışının musluklarla kısıtlandığı çeşmelerde su başlı başına bir etmen değildir, olamaz, buna karşın, duvarlardan kurtulan çeşmelerin meydan ortalarında bayındır kütlelere dönüşmesi, külliye köşelerinden kopan sebillerin kendi ölçeklerine uygun yapılarda özerklik kazanması, 18. yüzyılın üzerinde durulması gereken özelliğidir.” bilgisini aktarmaktadır.

⁶⁷ A. Arel, a.g.e., s. 47.

⁶⁸ A. Arel, a.g.e., s. 47.

⁶⁹ N. Sakaoğlu, *Bu Mülkün Sultanları, 36 Osmanlı Padişahı*, İstanbul, 1999, s. 367–386.

⁷⁰ A. Arel, a.g.e., s. 47.

⁷¹ A. Arel, a.g.e., s. 48.

⁷² G. Goodwin, a.g.e., s. 379 ve D. Kuban, *Türk Barok Mimarisi*, İstanbul, 1954, s. 105.

⁷³ A. Arel, a.g.e., s. 51.

sütuncuklar ise taşıyıcı sistemde yapısal çoğalmalar, ayrışmalar meydana getirir. Pilastr aralarındaki dolgu alanları birer oyma kartuşla bezenmiştir. Kartuşların iç ve dış bükey eğrileri, kemer yaylarındaki iç ve dış bükey kesişmeleri tekrarlar, konturların bu yoldan biçimlenmesi, tümüyle Rokoko tasarımlara uygundur.”⁷⁴

Konuyla, Mehmet Emin Ağa Sebili’nin akla getirdiği soruyla devam etmek gerekliliğine inanıyoruz. Ama sorudan önce, *Barok* sözlüğünden aktarmalar yapan Sebil’le birlikte, diğer erken XVIII. yüzyıl zaman dilimine yerleştirebileceğimiz eserleri sıralamakta fayda var: Saadettin Efendi Sebili (1741), Beşir Ağa ve Hasan Paşa Sebilleri (1745). Sonuç olarak, I. Mahmut Dönemi eserlerinde su yapılarıyla birlikte konut mimarisinin Batı’lı biçimleri olan *Barok* ve *Rokoko* üsluplarına ait cümlelere, daha doğrusu yenilikçi değişime açık olduklarını söyleyebiliriz. Gelelim soruya; bu denli gözle görülür bir değişim çizelgesi içinde sanatçı sorunu akla gelmektedir. *Rokoko* üslupları I. Mahmut Dönemi’yle birlikte Osmanlı Mimarisi’ne taşıyan yabancı sanatçılar mıdır? sorunun yanıtını, A. Arel’den direkt aktarımlarla vermenin, daha doğru olacağını söyleyebiliriz:

“ İlk *Barok* denemelerin yabancı usta ve sanatçıların iş gücünü gerektirdiği muhakkaktır. Ama çeşitli esnaf ve zanaat derneklerinin saray ve çevresinin tüketim gereksinmelerini -karşılamaya çalıştıkları ve ancak bu sayede iş bulabildikleri- İstanbul’un XVIII. yüzyıldaki ekonomik ortamında, siparişleri yabancı ellere kaydırmak uygun düşmezdi. Büyük bir olasılıkla, öncelikle Osmanlı ustalarına yaptırılan inşaatın yanı sıra yeni beğeni özlemlerine karşılık verecek şekilde dekoratif yanı ağır basan uygulamalar, yabancılara ısmarlanabiliyordu. Daha sonraki yıllarda yerli sanatçıların da *Barok* ve *Rokoko* repertuarını benimsediklerini görürüz.”⁷⁵ . Yazarın bu açıklamaları bizi *Barok* ve *Rokoko* üsluplarının yaygınlaşp öncelikli olarak her türlü eşya ve süslemede benimsenmesinin ancak bu aşamadan sonra olduğu sonucuna götürmektedir. Doktora tezimizin “Katalog” bölümünde detaylı olarak inceleyeceğimiz Anadolu’daki Osmanlı eserlerinde yer alan duvar resimlerine çevreleyen *Barok* kartuşlar ve yapısal anlamda Amasya II. Bayezid Külliyesi’ndeki muvakkithanenin plan özelliği olarak karşımıza çıkan *Rokoko* üslubunu İstanbul’da özetlemeye çalıştığımız bu mimari gelişim çizgisinin uzantıları olarak düşünmekteyiz.

⁷⁴ A. Arel, a.g.e.s, 51.

⁷⁵ A. Arel, a.g.e., s. 54.

I. Mahmut Dönemi'nde mimari süslemede görülen *Barok* karakterin yansımalarını ise kısaca özetlemek gerekirse bu döneme ait olduğu düşünülen Harem Dairesi'nin Şehzadeler Hamamı Çeşmeleri'nde görmek mümkündür. Söz konusu çeşmelerde bükümlü yaprakların çevrelediği madalyon motifi görülmektedir⁷⁶.

III. Osman Dönemi'nde (1754–1757) inşa edilen Topkapı Sarayı III. Osman Köşkü'ndeki oda duvarlarının boyalı nakışlarla süslenmiş olması çeşitli perspektif çizimlere ve mimari konulara yer verilmesi, duvar yüzeylerinin alanlara bölünmesi çerçeve içine alınmayan süslemelerin sıralanmasını yenilik olarak görebiliriz.

III. Mustafa Dönemi'nde ise (1757/1774)⁷⁷, Mühendishane-i Bahri-i Hümayun (1773) kurulmuştur. Fransız Bilim Akademisi'nden bilim kitapları getirtilerek Türkçeye çevrilmiş, mühendishanede matematik ve teknik dersler okutulmaya başlanmıştır⁷⁸. Fransız dostu Halil Hamid Paşa'nın sadrazamlığı (1782–85), reform girişimlerinin kurumsallaştığı bir devredir⁷⁹. Bu dönemin, Yeni Han (1764) ve Zeynep Sultan Camii (1769), Avrupa etkileri bakımından önemli eserleridir. Öte yandan 1768 senesinde Rusya ile başlayan savaş III. Mustafa Dönemi'nde mimaride bir durulma devri olarak anılmasını haklı çıkarmaktadır.

I. Abdülhamit Dönemi'nde (1774–1789)⁸⁰ Sadrazam Halil Hamid Paşa'nın çabalarıyla, elçiliklerle devletin ileri gelenleri arasındaki ilişkiler artmıştır. Bununla birlikte XVIII. yüzyılın sonuna doğru yaklaşılmaktadır ve diyebiliriz ki, Avrupa etkilerinin egemenlik kazandığı gözlemlenmektedir. Özellikle İstanbul evlerinde görülen ve Ayanlar tarafından imparatorluk çevresinde yayılan duvar resimlerinin bu dönemde başladığı anlaşılmaktadır⁸¹.

XVIII. yüzyılın gelişim sürecine, matbaanın gelmesi, yeni bir yön kazandırmıştır. Öncelikle resimli el yazmalarının yapımı azalmıştır. Buna karşılık kaynaklardan edindiğimiz bilgilerde yüzyılın ikinci yarısında resimli kıyafet albümlerinin ve padişah portrelerinin⁸² arttığını öğrenmekteyiz⁸³. Manzara

⁷⁶ A. Arel, a.g.e., Res.30 ve Res.31.

⁷⁷ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 398-416.

⁷⁸ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 16.

⁷⁹ A. Arel, a.g.e., s. 12 ve geniş bilgi için, bkz. Dip not 27.

⁸⁰ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 417-428.

⁸¹ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 16.

⁸² Bu yüzyılın sevilen şairlerinden Fazıl Enderunî'nin çeşitli dünya ülkelerinden kadın ve erkek güzellerini anlatan *Hûbân-nâme* ve *Zenân-nâme* adlı eserinin minyatürlü kopyaları dünyanın farklı ülkelerinde giyilen kadın ve erkek giysilerini belgelemektedir. G. Renda, "Resim ve Heykel"..., s. 935.

betimlemeleri figürlere fon oluşturmaktadır. Bununla birlikte üslubun en belirgin özelliği perspektif bilginin sağlamlığıdır. Ancak kökünü İslam geleneğine dayamış kitap resminden tuval resmine geçmek, suluboya, yağlıboya gibi resim tekniklerinin, perspektif, gölgeleme gibi Avrupa resminin geliştirdiği kavramları uygulamak, hele heykel gibi Osmanlı toplumuna yabancı bir sanat dalını benimsemek ve geliştirmek⁸⁴ kolay olmamıştır. Cümleyi duvar resimleri açısından değerlendirmek gerekirse, şunu söyleyebiliriz: “Değişim rüzgârlarının hızla estiği Başkent ortamında, XVIII. yüzyılın özellikle ikinci yarısında duvar resimleri, Topkapı Sarayı’nda kendine hızlı bir çıkış yakalamış ve Anadolu ayağındaki eserleri de bünyesine ekleyerek yoluna devam etmiştir.”

Başta askerlik olmak üzere çeşitli alanlarda Avrupa’yı örnek tutan reform hareketleri ve Tanzimat Fermanı ile resme ve tamamen Batılı olmaya, bu yolda da Batı’nın devamlı öğretmenliğini istemeye kesin karar verilmiştir⁸⁵. Reformun ana gerekçesi siyasi ve askeri alanda kendini görünür kılsa da, bu durum sanatta da aynıdır. Sarayın daveti veya kendiliğinden pek çok yabancı sanatçı Osmanlı Başkentine ve ülkesine gelmiştir⁸⁶.

Duvar resimleri ise, Başkent ve Anadolu’da eş zamanda hızla benimsenir ve yayılmaya başlar. Bu ortamda, geleneksel bir sanat dalı olan kalemişi duvar nakkaşlığı da yeni bir programa uymuş ve duvar ressamlığına dönüşmüştür⁸⁷. Duvar Resimleri’nin ortaya çıkışı, XVIII. yüzyılın son çeyreğine, I. Abdülhamit (1774–1789) ve III. Selim (1789–1807) dönemlerine rastlar. “Avrupa kültürel anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nu etkilemiştir.” sözünden hareketle, “XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Mimari Süslemesi’nde Avrupa etkileri var mıdır?” sorusunu sormak gerekir. Avrupa Mimarisi’nde XVIII. ve XIX. yüzyıllarda yaygın olan üslupların üzerinde durarak soruyu yanıtlamak “Duvar Resimleri”nin Başkent, Rumeli ve Anadolu ayaklarındaki sürecini doğru ve yerinde saptamalarla değerlendirebilmeyi sağlayacaktır.

⁸³ Renda, *Batılılaşma Dönemi’nden Türk ...*, s. 46-52 ve N.Titley, *Miniatures from Turkish Manuscripts*, Londra, 1981, No: 23, 23a.

⁸⁴ Renda, a.m., s. 933.

⁸⁵ Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s. 16.

⁸⁶ XVIII yüzyılda Osmanlı Başkentine gelen yabancı sanatçılar hakkında, detaylı bilgi için bkz. A. Boppe, *Les Peintres du Bosphore au 18^e Siècle*, Paris, 1911 ve H. Şehsuvaroğlu, *İstanbul Manzaraları Sergisi*, İstanbul, 1959.

⁸⁷ Renda, “Resim ve Heykel”..., s. 935.

Duvar resimlerinin bugün bilinen en erken tarihli eserleri, XVIII. yüzyılın ilk yarısında İstanbul'da görülmektedir. Topkapı Saray Harem Dairesi'nde çoğunluğunu görebildiğimiz Başkent'in duvar resimleri, I. Abdülhamit (1774–89), III. Selim (1789–1807) ve II. Mahmud (1808–39) dönemlerine ait, konularının ağırlıklı olarak Boğaz ve Haliç görünümlerinden kesitler olduğunu saptadığımız resimlerle karşılaşıyoruz. Her dönemin kendine özgü özellikle renk kullanımına dayalı ayırıcı özellikleri bulunmaktadır.

Başkent'te tarihlenebilen en eski duvar resmi, Harem'dedir. I. Abdülhamit Dönemi'nde eklenmiş olan Cevri Kalfa ve özellikle Gözdeler Dairesi'nin üst katındaki Büyük Oda'da duvarları kaplayan resimlerin birinde yer alan *Barok* üsluptaki çeşme betimlemesinin kitabelik kısmında H.1193/M.1779 senesi yazılıdır. Bu şekilde çeşme veya binaların üzerine imza/tarih koyma geleneği yaygındır. Gözdeler Dairesi'nin üst katındaki duvar resimlerinde tema, İstanbul'un bilindik semtlerinden seçilmiştir: Boğaz Kasırları, Göksu Irmağı veya Küçükusu Deresi gibi⁸⁸... Kompozisyonlarda başarılı perspektif uygulamaları vardır. Gemilerin önden kısaltılarak çizilişi ve kıyıdaki ağaçların suya vuran gölgeleri, mimari çizimlerdeki ayrıntılı ve başarılı çizimler Batı'nın perspektif kurallarının titizlikle Osmanlı duvar resmine yansımalarıdır. Bu nedenle kaynaklara göre manzara panolarının Batı resim tekniklerini benimsemiş usta tarafından yapıldığı düşünülmektedir⁸⁹. Genelde açık veya koyu kırmızı renk kullanılır. Yalnız iki rengin kullanıldığı manzara resmi geleneği I. Abdülhamit ve III. Selim Dönemleri'nde yaygındır.

Saraya I. Abdülhamit Dönemi'nde iç süsleme olarak giren manzara resimleri belirli özellikler göstermektedir. Bunlar ya tavan eteklerini dolayan dar şeritlere ya da duvarların üst kısımlarına panolar içine yerleştirilmiştir. Özellikle yalnız iki rengin kullanıldığı dar şerit biçimindeki manzara kompozisyonları bundan sonraki dönemlerde yaygınlaşacaktır⁹⁰.

III. Selim Dönemi (1789–1807)⁹¹ reformun amaçlarının iki yönde gelişmeye başladığı zaman olarak tarihte anılmaktadır. İlki Batı uygarlığını Osmanlı sistemine

⁸⁸ Yine de o dönemin kaynaklarında adı geçen köşk ve kasırları, o günkü görünümünü başka resim ya da gravürlerle kanıtlamadıkça tanımlamak çok güç olmaktadır. G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk...*, s. 83.

⁸⁹ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk...*, s. 83.

⁹⁰ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk...*, s. 89.

⁹¹ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 429-447.

uyarlama ve diğeri ise, Osmanlı sisteminin Batı görüşüne, uygar bir sistem olarak tanıtılmak, benimsetilmek istenmiştir⁹². III. Selim Dönemi'nde imar faaliyetleri çeşme, sebil ve camii yapımında devam ederken, asıl önemli yoğunluk saray yapımı alanındaki etkinliklerdir. III. Ahmed zamanında yapılan birçok saray, yeniden ele alınarak, onarılmış veya baştan yapılmıştır. Çadır Köşkü'nden başka bu dönemde sarayların, kanalların ve bahçelerin yapıldığını öğrenmekteyiz⁹³. Yeniden yaptırılan veya onarılan saray ve kasırlar şöyle sıralanabilir: Çağlayan Kasrı, İmrahor Kasrı ve Hümayûnâbad Sarayı. Boğaziçi, İstanbul'un seçkinlerinin yalı ve konaklarıyla yeni bir görünüm kazanmıştı⁹⁴.

III. Selim Dönemi'nde Harem'deki duvar resimlerinin daha da arttığını söyleyebiliriz. Duvar resimlerinde konu manzaradır. Bu resimlerde perspektif başarılıdır. Giderek duvarda hayali bir dış mekân yaratma kaygısının ön plana çıktığını söyleyebiliriz. III. Selim'in Harem'in kâgir bölümüne eklettiği iki katlı ahşap dairenin alt katındaki "Namaz ve Meşk Odası" diye anılan mekânın giriş bölümündeki üç duvarın üst kısmında 25–30 cm.'lik bir şeritte Boğaz manzaralı resimler işlenmiştir⁹⁵. Bu resimlerde yeşil, mavi, sarı ve kiremit kırmızısı kullanılmıştır. İki renkli manzara tasviri uygulamalarının bu dönemde de devam ettiğini gösteren bir diğer duvar resmi grubu Cariyeler Taşlığı'nda Harem' e giriş revakında yer almaktadır.

Haremde III. Selim bölümünün üst katındaki Valide Sultan Dairesi'nin duvarlarını büyük manzara panoları süslemektedir⁹⁶. Panoları birbirinden ayıran süsleme şeritleri görölse de, aslında geniş bakıldığında bir Boğaz panoramasının işlenmiş olduğu görülmektedir. Boğaz'ın girintili kıyılarına yerleştirilmiş kasırlar, köprüler ve denizde yüzen saltanat kayıkları, kadırgalar ve yelkenlilerle dolu manzara tasvirinde Batı'nın perspektif anlayışının uygulanışına karşılık, detaylı anlatımla da Osmanlı'nın minyatürleri anımsanmaktadır. Renkler daha doğaldır. Valide Sultan Yemek Odası'na açılan pencere girintisinin iki yanına kartuşlarla ayrılmış iki niş yerleştirilmiştir⁹⁷. İç bükey yüzeylere resim yapma geleneği, III.

⁹² A. Arel, a.g.e., s. 84.

⁹³ M. Cezar, *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971, s. 26.

⁹⁴ M. Cezar, a.g.e., s.25.

⁹⁵ G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim...*, s. 89.

⁹⁶ G. Renda, a.g.e., s. 91'de Resim 57-58.

⁹⁷ G. Renda, a.g.e., s. 93'de Resim 60.

Selim Dönemi'nde sıkça rastlanmaktadır. Fırtınalı bir denizde devrilmek üzere olan yelkenliler ve rüzgârdan eğilmiş ağaçlar gerçekçi anlatımla aktarılmıştır. Valide Sultan Odası'nın diğer duvarlarında da özellikle pencerelerin üst kısımlarında kalan bölümlerde *Barok* süslemelerin arasında geniş bir manzara panoraması işlenmiştir⁹⁸.

I. Abdülhamit ve III. Selim Dönemi'ne ait duvar resimlerini üslup yönünden değerlendirmek gerekirse, öncelikle konu bakımından her iki dönemde de manzara tasvirlerinin ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Bu manzara tasvirlerinde İstanbul'un Lale devri konakları, kasırları, köşkler ve sarayları resmedilmiştir. Kompozisyonlar iki yandan ağaçlarla çevrelenerek, sınırlandırılır. Ayrıntılı işleniş göze çarpar. III. Selim Dönemi'ne ait resimlerde doğadaki renklilik, ağaçlarda ve gökyüzünde günün zaman dilimini belirtmek istercesine farklı tonlarda işleniş ve zengin anlatım ön plana çıkmaktadır. Ayrıca III. Selim Dönemi'nde manzara kompozisyonlarını çerçeveleyen süslemelerde *Barok* ve *Rokoko* üsluplarının belirgin ve üç boyutlu işleniş göze çarpmaktadır.

II. Mahmud Dönemi'nde (1808–1839)⁹⁹, sanat ve kültür alanında Batı'ya olan yönelimin hız kazandığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte ordunun reformu, tüm diğer ekonomik, sosyal, eğitim ve idari sistemin ele alınmasıyla birlikte yeniden düzenlendi. Yeniçeri Ocağı gözden çıkarılmıştır. Çıkan isyanlarla birlikte 1826 senesindeki ayaklanmalar bastırılarak yeniçeri ve sipahi ordusu resmen kaldırılmıştır. Dönemin resim sanatı açısından en önemli olayı, II. Mahmud'un portresini yaptırıp, törenle devlet dairelerine astırmasıdır¹⁰⁰. Bunun yanında, kendi portresini küçük boyutlarda yaptırarak “tasvir-i hümayun” şeklinde devlet adamlarına vermiştir¹⁰¹. Saray ve halk tarafından gelen tepkiler sonucunda adı “gâvur padişah” olarak anılan II. Mahmud'un ölümünden sonra devlet dairelerinde bulunan resimleri sorun olmuş, indirilmeyerek üzerlerine örtü örtülmüştür¹⁰². Her ne kadar tepki alıp sonucunda padişahın resimlerinin örtülmesi söz konusu olsa bile, II. Mahmud'un bu hareketini, Türk Modernleşmesi'nin içinde önemli bir basamak olarak kabul edebiliriz. Bununla birlikte üzerinde durmamız gereken önemli bir nokta bulunmaktadır. II. Mahmud'un portrelerinin özellikle devlet dairelerine asılması ile geleneksel mimari süslemede

⁹⁸ G. Renda, a.g.e., s. 94'de Resim 61.

⁹⁹ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 462-484.

¹⁰⁰ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 480.

¹⁰¹ G. Renda, a.g.e., s. 25.

¹⁰² N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 481.

“değişim” anlamında değerlendirebileceğimiz duvar resimlerinin, ayrı tutulması gerekmektedir. Duvar resimleri geleneksel süsleme sanatının yerini almıştır. Gerek saraylarda gerekse özellikle Anadolu ayağını değerlendirdiğimizde, camilerle birlikte konaklar, köşkler ve evlerde karşımıza çıkan duvar resimleri, XIX. yüzyılın başına kadar minyatür sanatıyla karıştırılarak, kitap sanatının eski popülaritesini kaybetmesiyle yeni bir akımın moda olmaya başladığı fikrine yol açabilir. T. Okçuoğlu’nun görüşüne göre “duvar resimleri, Minyatür Resmi ile bağlantı kurarak mevcut olan geleneksel bir simge sisteminin içine yerleştirilebilir.”¹⁰³. Nitekim II. Mahmud’un portresinin asılmasını istemesi, üstelik de devlet dairelerinde, hem kendinin artık yalnızca Müslümanların padişahı olmadığını, hem de sırtındaki mavi pelerini, siyah çizimleri, başındaki sorguçlu ve firdolayı püsküllü fesiyle Hristiyanların dostu ve hükümdarı olduğu fikrini yaymak amacındaydı¹⁰⁴. Böylece tablo asma fikrinin, padişahın istemlerine referans gösteren sembolik bir anlamı olduğunu düşünmekteyiz.

Topkapı Sarayı’nda II. Mahmud Dönemi’ne ait duvar resimlerinde farklı üslup ayrıntılarının olduğunu söyleyebiliriz. I. Abdülhamid Yatak Odası¹⁰⁵ ve Valide Sultan Yatak Odası’na¹⁰⁶ çıkan arka merdivende derin bir niş içerisinde perspektifli mimari tasvirler yer alır. Yine aynı şekilde III. Osman Köşkü’nün¹⁰⁷ iç içe üç odasının duvarlarında da mimari perspektifli tasvirlerin bulunduğu panolar görülmektedir. Mimari tasvirleri çerçeveleyen süslemeler, *Barok* ve *Rokoko* üsluplarındadır ve daha sade bir görünümündedir. G. Renda, bu süslemelerle ilgili, “Bu mimari resimlerin bulunduğu bütün odalardaki çevre süslemeleri III. Selim Dönemi’nin alevli Rokokosu’ndan daha sade, *Ampir* üsluba daha yakın ayrıntılardan oluşmaktadır. Bu nedenle, bu resimleri, erken *Barok* süslemeden çok, *Barok* sonrası XIX. yüzyıl *Ampir* üslubuna yaklaştırmak doğru olur kanısındayız.” bilgisini aktarmaktadır¹⁰⁸. Bu mimari tasvirlerin yanı sıra Harem Dairesi’nde II. Mahmud Dönemi’ne ait manzara tasvirlerine rastlanmaktadır.

¹⁰³ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 18.

¹⁰⁴ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 481.

¹⁰⁵ G. Renda, a.g.e., s. 99’da Resim 66.

¹⁰⁶ G. Renda, a.g.e., s. 100’de Resim 67.

¹⁰⁷ G. Renda, a.g.e., s. 100’de Resim 68.

¹⁰⁸ G. Renda, a.g.e., s. 101.

Topkapı Sarayı dışında yukarıda değindiğimiz I. Abdülhamid, III. Selim ve II. Mahmud Dönemleri'ne ait kasırlarda, köşklere ve evlerde de duvar resimlerinin olduğunu söyleyebiliriz. Saraydaki duvar resimleri için saptamalarda bulunmak ve XVIII. yüzyılda değişen mimari süsleme programı içinde Başkent duvar resimlerinin yerini belirlemek amacıyla, I. Abdülhamid Dönemi'nde saraya iç süsleme olarak manzara konulu duvar resimlerinin yapıldığı, III. Selim Dönemi'nde duvara resim yapmanın arttığını ve manzara kompozisyonlarında daha zengin bir anlatımın betimlendiğini ve en son II. Mahmud Dönemi'nde ise daha güçlü ve özellikle anıtsal mimari anlatımlarla Batı resminin perspektif kurallarının yerinde uygulamalarıyla karşılaştığını vurgulamak mümkündür.

XIX. yüzyıla gelindiğinde duvar resimlerinde önemli değişimlerin izlendiğini söyleyebiliriz. Sultan Abdülmecid Dönemi (1839–1861)¹⁰⁹,nde ilan edilen Tanzimat Fermanı ile (1839) yeni bir süreç başlamıştır. Babası, II. Mahmud'un öngördüğü Islahat (reform) çabaları ortamında, geleneksel eğitimin yanında Batı eğitimi de verilen ilk taht adayı olmuştur. Bu şu demektir: “Batılı süreç bu dönemde daha planlı bir devlet reformu haline gelmiştir.” Saray ve Babıâli'nin birlikte yürüttüğü reformlar, devletin siyasal yapısından, güzel sanatlar ve mimarlığa kadar her alana uzanmıştır. Abdülmecid, Batı eğitimi alan şehzade olarak dikkati çekmektedir. Avrupa prensleri gibi yetiştirilmiştir. Özel hocalardan Fransızca ve Batı müziği dersleri almış, Paris'te yayımlanan *Débas* Gazetesiyle, *Illustration* Dergisi'ne abone olmuştur. Dolmabahçe Sarayı (1856) bu dönemde Avrupa tarzı mimarlığın saltanat katında da artık açıkça tercih edildiğinin en somut ifadesidir¹¹⁰. Sarayda, iç odaların sofaya açılmasıyla geleneksel Osmanlı konut planı kullanılmıştır; ancak Ampir üslubun birçok ögesini barındıran cephesi, geleneksel Osmanlı mimarlığından kopuşu sergilemektedir. Yüksek, merdivenler, *Dor* ve *İyon* tarzı sütunlar, geniş girdanlarla bezeli pencere ve kapı alınlıkları ve bahçe düzeni Fransız *Ampir* üslubunu yansıtır¹¹¹. Dolmabahçe Sarayı'nın ilk yapım dönemi olan Sultan Abdülmecid zamanında duvar ve tavan resimleri ile süslenmeye başladığını söyleyebiliriz. Sarayın kubbe, kubbe eteğinde, pandantiflerde ve balkonda, Avrupa Sanatı'nda XVIII. ve XIX. yüzyıllarda uygulanmaya başlanan illüzyonist tarzdaki,

¹⁰⁹ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 485-503.

¹¹⁰ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 19.

¹¹¹ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 20.

göz yanıltıcı betimlemeler ile geometrik ve bitkisel motiflerin bu padişahın döneminde yapılmış olduğunu araştırmacılar ileri sürmektedir¹¹².

Abdülmecit Dönemi'nde İstanbul'da özellikle dini mimaride yaşanan Batılı değişimi “geleneksel biçimlerden kopuş” olarak değerlendirmek mümkündür. Dolmabahçe Camii, II. Mahmut Türbesi ve yanında yer alan hazire, Küçük Mecidiye Camii (1848) ve Ortaköy Camii (1854) aynı bağlamda değerlendirebilmekteyiz. Abdülmecit aynı zamanda iyi bir hattattı. Yazmış olduğu kıtalarını tezhip ettirip vezirlere hediye ettiği, aynı zamanda da Dolmabahçe Camii ve Ortaköy Camii'nde dört halifenin isimlerini taşıyan levhaların kendisine ait olduğu bilinmektedir¹¹³. II. Mahmud Türbesi geleneksel Osmanlı Türbe Mimarisi göz önüne alındığında fazla iri kütlesiyle Fransız *Ampir* üslubunun önemli bir örneğidir¹¹⁴. Bu dönemde İstanbul'da Avrupa kentlerinde etkin olan Barok, Rokoko, Ampir ve Neo-Gotik üslupların karışımını yansıtan formların, resmi, özel, askeri ve dini eserlerde görünüm olarak hızla yerini almaya başladığını söyleyebiliriz.

Söz buraya gelmişken, Abdülmecit Dönemi'nden başlayarak, diğer bir deyişle, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Osmanlı İmparatorluğu'nda siyasal, toplumsal ve kültürel parametrelerinin yönünü belirlemek gerekiyor. Sultan Abdülmecit'ten sonra beş padişahlık dönemi daha yaşanıyor: Sultan Abdülaziz Dönemi (1861–1874)¹¹⁵, Sultan IV. Murad (30 Mayıs 1876–31 Ağustos 1876)¹¹⁶, II. Abdülhamid Dönemi (1876–1909¹¹⁷), Sultan V. Mehmed Reşad (1909–1918)¹¹⁸ ve Sultan VI. Mehmed Vahdettin (1918–1922)¹¹⁹. Abdülmecit sonrası dönemde özellikle Sultan Abdülaziz ve Abdülhamid 'in tahta bulundukları süreçte Batılılaşma/Modernleşme süreci hız kazanmış ve Resim Sanatı da doğal olarak değişen siyasal, toplumsal görünüm içinde etkilenmiştir. Saray ve çevresinde birçok yabancı sanatçı çalışmaktadır. Gaspare Fossati, J. Schranz ve Amadeo Preziosi gibi yabancı sanatçıların yanında Ferik İbrahim Paşa ve Ferik Tefik Paşa gibi asker

¹¹² Ş. Yum, “Son Dönem Yıldız sarayı Yapılarındaki Bazı Tasvirler Üzerine Gözlemler”, Dokuzuncu Milletlerarası Türk sanatları Kongresi (23–27 Eylül 1991), İstanbul 1995, s. 543-552.

¹¹³ N. Sakaoğlu, “Abdülmecid”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt:I, İstanbul, 1993, s.45–48.

¹¹⁴ G. Akın, “Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi”, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu (17–18 Aralık 1992)*, İstanbul, 1993, s. 123–133.

¹¹⁵ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 503-514.

¹¹⁶ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 515-528.

¹¹⁷ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 529-541.

¹¹⁸ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 542-557.

¹¹⁹ N. Sakaoğlu, a.g.e., s. 558-572.

kökenli ilk sanatçıların resimler yaptığı bilinmektedir. Mühendishane'nin mimarlık okulu haline getirilerek, öğrencilerin perspektif ve resim teknikleri öğrenmeleri de resim sanatının gelişimi açısından önemlidir¹²⁰. Tüm bu gelişmelerin duvar resimlerini etkilediğini de söyleyebiliriz. Abdülmecid Dönemi'nden sonra İstanbul'da yağlıboya duvar resimlerinin yapılmaya başladığı da bilinmektedir. Böylece sarayların ve köşkların duvar ve tavan resimlerinde önemli gelişmeler izlenmeye başlanır. Öncelikle Batı tekniklerinin yaygınlaştığı gözlemlenmektedir.

Beylerbeyi Sarayı¹²¹ (1863–1865) duvar ve tavan resimlerinde deniz manzaraları ve gemi tasvirleri¹²² yer alır. Sarayın mimarı Sarkis Balyan'dır. Sarayın tavanlarındaki tasvirler, stilize yoğun kalemişleri arasında, tavan göbeğinde veya göbeğin çevresinde simetrik olarak yer alır. Profilli çıtalarla oluşturulan bir çerçeve içerisine alınan tasvirler, ahşap yüzeye yapıştırılan bez üzerine yağlıboya ile işlenerek tuval gibi düzenlenmiştir¹²³. “Batılı tekniklerin yaygınlaştığı gözlemlenmektedir” saptaması bizi öncelikli olarak XIX. yüzyılın ikinci yarısında geleneksel boyalı nakış işlemeciliğinin dışında bir teknikle karşılaştırmaktadır: Yağlıboya kullanımının¹²⁴. Artık geleneksel kalemişi nakış teknikleri yerini yağlıboyaya bırakmıştır. Yağlıboya farklı uygulamalarda karşımıza çıkmaktadır: Doğrudan sıva veya ahşap üzerine boyanan betimlemelerin yanı sıra çoğu kez ahşap tavan veya duvarların kaplama tahtaları üzerine deri veya keten bezi gerilerek bir çeşit tuval oluşturulmuş ve betimlemeler üzerilerine boyanmıştır. Teknikle birlikte Beylerbeyi Sarayı'nda olduğu gibi, resimlerin uygulandığı mimari elemanlarda da farklılıklar söz konusudur. Sadece duvarları değil, tavanları da kaplamaya başlayan konulu tasvirler/resimler, madalyonlar veya kartuşlar içine işlenmiştir.

Beylerbeyi Sarayı'nın duvar ve tavan resimleri arasında açık denizde savaşıyan kadirgalar, fırtınada batmakta olan yelkenliler veya kalyonlar, firkateyn, uskuma gibi

¹²⁰ G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk...*, s. 26.

¹²¹ M. Dünder, *Beylerbeyi Sarayı*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2008.

¹²² M. Dünder, “Beylerbeyi Sarayı'ndaki Gemili Tavan Resimleri”, *Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar*, Ankara, 2011, s. 149-160.

¹²³ M. Dünder, a.g.m., s. 154.

¹²⁴ Benzer teknikle yapılan diğer duvar ve tavan resimleri için bkz. R.M. Akın, *Beylerbeyi Sahil Sarayı*, “(Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Bilim Uzmanlığı Tezi), Ankara 1979, s. 108; G. Renda, “Milli Saraylarımızın Resim Sanatı Açısından Önemi”, TBMM Milli saraylar Sempozyumu/Bildiriler, İstanbul 1985, s. 171–176; G. Renda, “19. yy'da Kalemişi Nakış-Duvar Resmi”, *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 6, İstanbul 1985, s. 1530-1534.

gemi türlerinden oluşan kompozisyonlar resmedilmişken; av hayvanları ve kuşlara Mermer Köşk, Ahır Köşkü ve Deniz Köşkleri'nde rastlanmaktadır¹²⁵. Bu göstermektedir ki sadece teknik anlamda değil XIX. yüzyılın ikinci yarısından sonra duvar resimlerinin konularında da çeşitlilik gözlenmektedir.

Sultan Abdülaziz Dönemi'nde resimlendiği düşündüğümüz binalardan bir diğeri ise, İstanbul Üniversitesi binası olan eski Harbiye Nezareti'dir¹²⁶. Burada yer alan Mavi salon, Doktora Salonu, İnkılâp Tarihi Enstitüsü (Eski rektörlük Binası) salonu ve Profesörler Evi odalarında çeşitli manzaralar, gemiler ve Kız Kulesi, Rumeli Hisarı gibi İstanbul görünümüleri duvar resimlerinin konuları arasında görülmektedir.

Sultan Abdülhamid Dönemi'ne gelindiğinde padişahın fotoğrafa olan ilgisinden dolayı İstanbul ve İmparatorluğun fotoğraf albümlerinin hazırlanmış olduğunu görmekteyiz. Abdullah Biraderler'in çektiği portresinin çoğaltılıp satıldığı duyulunca, 1887'de bir irade ile padişahın resimlerinin basımı ve satışı yasaklanmıştır. Mekteb-i Mülkiye, Mekteb-i Hukuk, Sanayi-i Nefise Mektebi, Hendese-i Mülkiye, Mekteb-i Tıbbiye-i Şahane öncelik verdiği okullardır. Yıldız Kütüphanesi'nde toplamış olduğu on bin cilt dolayındaki eser, fotoğraf albümleri, sarayda bir silah müzesi, bir demirhane ve bir porselen imalathanesi onun sanatçı kişiliğini göstermesi açısından önemlidir¹²⁷.

Sultan II. Abdülhamid Dönemi'nde İstanbul- Yıldız Sarayı Şale Köşkü¹²⁸ duvar ve tavan resimleriyle göze çarpar. Tüm bölümlerinde toplam 63 duvar resmi yer almaktadır.

İstanbul'da saraylar ve köşkler dışında XIX. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen ve duvar resimlerinin bulunduğu sivil mimari örnekleri ise şöyle sıralayabiliriz: Abutlar Yalısı (XIX. yy'ın II. yarısı), Emirgan Şerifler Yalısı (XIX. yy'ın II. yarısı), Kandilli Edip Efendi Yalısı, Vefa'da Kayserili Ahmet Efendi

¹²⁵ Bu köşkler için bkz. G. Renda, "Milli Sarayların Resim...", s. 174.

¹²⁶ E. Kalender, *Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi Duvar Resimleri*, Ankara, 1999, s. 7.

¹²⁷ N. Sakaoğlu, "Abdülhamid II", *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt: 1, İstanbul, 1993, s. 38-42.

¹²⁸ Yıldız Sarayı Şale Köşkü duvar resimleri hakkında geniş bilgi için bkz. A. Pelin Şahin, 19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Duvar ve Tuval Resminde Manzara Olgusu Üzerine Bir Örnekleme: Şale Köşkü, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1991.

Sakağı'ndaki Konak (1893), Beşiktaş Başmabeyinci Konağı ve Büyükkada Can Paşa Köşkü (1880).

Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ülkeleriyle kurduğu siyasal ve ekonomik ilişkiler, imparatorluğun kültürel ortamını da büyük ölçüde etkilemiştir. Önceleri Osmanlı saray çevrelerinde izlenen Avrupa yaşantısı ve kültürü giderek saray dışında ve Anadolu'da da ilgi görmeye başlamıştır. Başta İstanbul'da yenileşme hareketleriyle deniz kenarına köşk, kasır gibi yapıların ve fiskiyeli havuzların yer aldığı bahçe düzenlemelerinin başlaması şehirlerin eski geleneksel yapısını değiştirmiştir. Bu durum sanatçıların ilgisini çekmiş ve yeni görünümeler doğal olarak resme girmiştir. Bu resimlerin tümünde aynı anlayış hâkimdir. Ön plandaki yapılar arkadaki geniş gökyüzü, iki yanda ağaçlarla çevrelenmiştir. Bazı kompozisyonlarda ise çerçeve görevini iki yana yerleştirilmiş, ortasından bağlanmış perde motifi sağlamaktadır. Bu resimlerin tümü figürsüzdür. Bir başka önemli özellik ise minyatürün ayrıntıcı yaklaşımının duvar resminde de görülmesidir. Ayrıca ilkel de olsa perspektif denemeleri hissedilmektedir.

Avrupa Mimarisi'nde XVII. ve XVIII. yüzyıllarda yaygın olan *Barok* ve *Rokoko* üsluplar XVIII. yüzyılın ortalarında Türkiye'ye ulaşmış ve özellikle mimari bezemeyi etkilemiştir¹²⁹. Osmanlı eserlerinin mimariye bağlı bezemelerinde, yoğun olarak karşımıza çıkan bitkisel ve geometrik motifli boyalı bezemelerin yerini, *Barok* ve *Rokoko* karakterli kartuşlara, madalyonlara, duvar yüzeylerini dolanan kesintisiz kuşaklara işlenen manzara ve mimari-manzara kompozisyonlar ile natürmortlar almıştır. Üslup batılıdır.

Bu özelliklere sahip ve başta saray ve çevresinde benimsenen duvar resimleri, Anadolu'da zengin olan tüccarlar veya saraydan giden kimi görevlilerce hemen uygulanmaya başlanmıştır. XVIII. yüzyılın sonunda bütün imparatorluğa yayılan bu yeni mimari süsleme programı XX. yüzyılın başlarına kadar gerek İstanbul'da gerekse imparatorluğun bugünkü Mısır, Suriye, Yugoslavya ve Bulgaristan'ı içine alan çeşitli yörelerinde izlenmiştir¹³⁰. Başkent İstanbul'da ilk örneklerini veren duvar resimleri kısa bir süreçte coğrafyaya yayılarak Anadolu'nun önde gelen Osmanlı şehirlerinde (Amasya, Bursa ve Edirne) konakları, şadırvanları, camileri ve hatta türbeleri süslemiştir.

¹²⁹ Renda, "Resim ve Heykel"..., s. 935.

¹³⁰ G. Renda, 19. Yüzyılda Kalemîşi..., s. 1531.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Anadolu’da İstanbul örneklerine paralel duvar resimlerinin yapılmış olduğunu söyleyebiliriz. Bu da göstermektedir ki, duvar resimlerinin Anadolu’da görülmesi, uygulanması ve benimsenmesi I. Abdülhamid Dönemi’nden sonra olmuştur.

Anadolu’da karşımıza çıkan duvar resimlerinin belli bir gelişim çizgisi göstermediğini araştırmacılar vurgulamaktadır. Bu yeni süsleme türünün imparatorluğa yayılmasında, özellikle III. Selim Dönemi’nde büyük güç kazanan Âyan¹³¹ ve eşrafın payının çok olduğunu düşünmekteyiz. G. Renda konuyla ilgili düşüncesi şu şekilde açıklamaktadır: “Âyanlar ve benzeri eşraf, bulundukları yörede Başkent düzeyinde bir yaşantı sürmek istiyor, başkent’te yapılan her şeye özeniyor, dolayısıyla, başkent’teki yeni akımlara ayak uydurmaya çalışıyordu. Bu kişiler, bulundukları kent veya kasabada yaptırdıkları yapıların her yönüyle Başkent örneklerine benzemesini istiyordu.”¹³². Nitekim Bursa, Edirne, Çanakkale, Soma ve Yozgat’taki gerek dini gerekse sivil mimaride karşımıza çıkan süsleme programının İstanbul’da gelen sanatçılar tarafından yapılmış olduğunu düşünmekteyiz.

Âyanlar, XVII. yüzyılın sonlarından itibaren ve XVIII. yüzyıl boyunca, devletle halk arasında asker sağlanması, vergi dağıtımı ve toplanması, zahire, hayvan temini konularında aracı olan ve halkın isteğiyle seçilmesi gerekirken, bu kural dışında, özellikle şehrin ileri gelenlerini yanına çekerek bu görevi ele geçiren zümredir¹³³. Âyanlık görevini ele geçirenlerin çoğu bulundukları yerlerin zengin ve tanınmış ailelerine mensup kişilerdi. Hanedana mensup olduklarını bildiğimiz bu kişiler, bazen Âyan, bazen de mütesellim olup, mütesellimlik görevini kaybettikten sonra, Âyan olma yoluna gitmekteydiler¹³⁴. Sonuç olarak hem nüfus hem de maddi kaynak açısından oldukça ileri durumdaki eşrafın, Anadolu’da duvar resimlerinin yayıldığı dönemde, Osmanlı’nın taşra coğrafyasında etkin olduklarını söyleyebiliriz. Bununla birlikte nüfuslu ailelerinin, diğer bir deyişle taşrada eşraf tarafından yaptırılan camilerin hepsi nakkaşlık sanatında, kitabelerde ve süslemelerde *Barok*

¹³¹ Osmanlı İmparatorluğu’nda Âyanlık hakkında geniş bilgi için bkz. Y. Özkaya, *Osmanlı İmparatorluğu’nda Âyanlık*, Ankara, 1994 ve Y. Özkaya, *18. Yüzyılda Osmanlı Yapısı*, İstanbul 2007.

¹³² G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk...*, s. 197.

¹³³ Y. Özkaya, *18. Yüzyılda Osmanlı...*, s. 206.

¹³⁴ Y. Özkaya, a.g.e., s. 206 ve ayrıca bkz. Y. Özkaya, “XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Yerli ailelerin Âyanlıkları Ele Geçirileri ve Büyük Hanedanlıkların Kuruluşu”, *Belleten*, Sayı: 168, Ankara, 1978, s. 667-675.

biçimlere sahipti. Eşrafın oturduğu konaklarda da Batılı formların etkisi görülebiliyordu. Anadolu'da tez kapsamında incelediğimiz eserlerde gerek dini gerekse sivil mimaride popüler konunun İstanbul tasvirleri üzerine yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Başkent'in fiziksel görünümü Anadolu coğrafyasındaki bir konağın duvarlarında betimlenecek kadar ilgi çekip, sanatçının hayal dünyasından koparak yüzeydeki yerini alabiliyordu. Bu aşamada çalışmamız sırasında cümleyi tersten okumak gerekliliğini de düşündüğümüzü belirtmeliyiz. Anadolu'da karşımıza çıkan ve Başkent örneklerini aratmayacak kadar zengin bir konu dağarcığı sunan duvar resimlerinde, sipariş sahibinin payı ne olmuştur? Önemli bir soru, ama cevaplandırılmasının da o denli güç olduğunu düşünmekteyiz.

Anadolu'da XIX. yüzyıla gelindiğinde özellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde, hem duvarların hem de tavanların geleneksel kalemîşi tekniklerinin kullanıldığı bitkisel süslemelerle birlikte, Başkent örneklerini aratmayacak kadar olgun konu yelpazesıyla yağlıboya resimlerin yapıldığını görmekteyiz. Başkent'te saray ve çevresinde gelişen yeni beğeniler, kısa zamanda sürekli İstanbul ile ilişkiler içinde bulunan Gaziantep'e de ulaşmış ve birçok evin duvar ve tavanları resimlerle süslenmiştir.

Başkent'le birlikte Anadolu'da gerek bugüne kadar bilinen, gerekse yeni eklenen duvar resimlerinin, adeta bir minyatür gibi duvarlara istiflenerek işlenmesinde, perspektif, ışık-gölge gibi yeni değerlerin bazen acemice, bazen de sanki sarayda yetişen bir sanatçının elinden çıkmışçasına oldukça ustaca uygulanışları bulunduğu, doktora tez çalışmamızda ele alınarak, detaylı bir şekilde incelenmiştir.

Askeri okullarla başlayan, daha sonra Sanayi-i Nefise Mektebi'nin kurulmasıyla yaygınlaşan Batı kökenli resim anlayışının, Osmanlı padişahları ve saray çevresi, kentsoylular arasında beğenilmesi, rağbet görerek uygulanması yukarıda XVIII. yüzyıldan başlayarak padişahların saltanat süreçlerinin ışığında zaman süreçlerini belirleyerek, belirttiğimiz gelişmelerle paralellik göstermektedir. Dolmabahçe, Beylerbeyi ve Yıldız Sarayları'nda benimsenen ve bir bölümü Chelebowski, Aiwazovsky, Lemnio, Mason, Zonaro gibi Avrupalı ressam, bir bölümü ise Karayanis, Bafalos, Garbis, Ahmet, Ali haydar gibi Hristiyan ve Müslüman yerel ustalar tarafından yapılan yağlıboya, tuval ve tavan resimleri

tamamen Avrupa resminin örnekleridir¹³⁵. Bu nedenle “XVIII.-XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri” başlıklı doktora tezimizin kapsamı dışında bırakılmış ve Anadolu’da Başkent’le birlikte gelişen duvar resimleri yeni veriler doğrultusunda incelenmiştir.

¹³⁵ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 21,22.

3. XVIII.-XIX. YÜZYILLARDA ANADOLU DUVAR RESİMLERİ (KATALOG)

3.1. Batı Anadolu (Ege) Bölgesi'nde Duvar Resimleri

Batı Anadolu Mimari süslemesinde yer alan duvar resimleri, dini ve sivil mimari başlıkları adı altında iki ana gruba ayrılarak incelenmiştir. Dini mimaride yirmi bir camide rastladığımız duvar resimleri, Afyon, Aydın, Denizli, İzmir, Manisa ve Muğla şehirlerinde karşımıza çıkmıştır. Camilerin gerek dış kütle cepheleri ve gerekse iç mekân cepheleri duvar yüzeylerine, farklı konularda, kuru sıva üzerine duvar resimleri işlenmiştir.

Afyon İli'nin Dazkırı İlçesi'ne bağlı Çiftlik ve İdris Köyü camilerinde tekil servi ağaçlarının yoğunlukta olduğu bitkisel, ayrıca yıldız ve çarkıfelek motiflerinin işlendiği geometrik bezemelerden oluşan kalem işleri dikkati çekmektedir. Söz konusu camilerdeki konulu duvar resimlerinde ise cami tasvirleri yoğunluktadır. Afyon merkezde yer alan Sandıklı Ulu Cami yakın zamanlarda geçirdiği onarımlarla, özellikle kubbe kavsî yüzeyindeki manzara konulu duvar resimlerinin, yapılan raspa çalışmaları sonucunda günümüze kadar korunamadığını, yerinde yaptığımız incelemelerle saptamak mümkün olmuştur. Eserin manzara konulu orijinal duvar resimlerine ait fotoğraflara, Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinden ulaşılmıştır.

Aydın'ın Koçarlı ilçesi ve Cincin Köyü'ndeki iki camide konulu duvar resimleri ağırlıktadır. Mekke-Medine tasvirlerine rastlamaktayız. Aydın Koçarlı Cihanoğlu Camii geçirmiş olduğu restorasyon çalışmaları sonucunda, mihrap nişi üzerindeki duvar yüzeyinde yer alan Mekke şehri betimlemesinin yanı sıra doğu, güney, batı ve kuzey duvar yüzeylerinde manzara tasvirleri ve perde motifleri de bulunmuştur. "Dini Mimari'de Duvar Resimleri" başlığı altında söz konusu camilerdeki resimler detaylı olarak işlenecektir.

Batı Anadolu Bölgesi'nde kaynaklardan tespit ettiğimiz duvar resimlerinin yer aldığı eserler yüzey araştırması sırasında yerinde incelenerek, belgelenmiştir. Bu inceleme ve belgeleme sırasında günümüze kadar ulaşamayan yapılar bulunmaktadır. Yıkılan eserlerin duvar resimleri koruma alınmış veya binayla birlikte resimlerde yok olmuştur. Korumaya alınan duvar resimlerinin müzelerde sergilendiğini veya depolarda muhafaza edildiğini söyleyebiliriz. Bu eserlerden Aydın, Karacasu, Geyre

Köyü Camii (Afrodisias Harabeleri)'nde yapılan araştırmalara dayanarak eserin boyalı nakışları arasında natürmort sayılabilecek bitkisel süslemelerin bulunduğunu öğrenmekteyiz¹³⁶. İzmir'in güneydoğusunda, karayolu ile yaklaşık 230 km. uzaklıkta, 1960 yılından sonra kurulan Geyre Köyü yakınlarında bulunan Afrodisias Antik kentinin sınırları içinde kalan camii, tiyatro kazısı çalışmaları sırasında kaldırılmıştır. Caminin duvar resimleri Afrodisias Müzesi'nin bodrum katı koridorlarında, panolar halinde naylonlarla sarılarak muhafaza edilmektedir (Foto. 1). 2009 yılının kış aylarında yağın aşırı yağmurlar sonucunda müzenin bodrum katını su basmıştır. Su basmasından dolayı caminin duvar resimlerinin bulunduğu panolar birbirine yapışmış ve müdahale edildiğinde panoların üzerindeki boya tabakasının sıva ile birlikte döküldüğü, 2010 Ağustos ayında yerinde yaptığımız incelemeler sonucunda tespit edilmiştir (Foto. 2, 3). Panoların bir kısmının bu su basması sırasında hasar görerek dökülüp, kırıldığını da görmekteyiz (Foto. 4). Fotoğraflayabildiğimiz panolardan anlaşıldığı üzere Geyre Köyü Camii'nin harim duvarlarının ince bir alçı tabakayla sıvanarak, sıva üzerine kalemişi süslemelerin yapılmış olduğunu söyleyebiliriz (Foto. 5, 6). Panolardaki bitkisel ve geometrik bezemeleri çevreleyen bordürlerden de anlaşıldığı üzere harim duvarları, lacivert renkli yatay şeritlerle bölümlendirilmiş olmalıdır. Her bölüm kendi içinde yine lacivert renkli düşey şeritlerle bölünerek, dikdörtgen panolar elde edilmiştir. Bu panolardan birçoğu mersin dalı, sarmaşık, çeşitli çiçekler (özellikle karanfil ve güller) ve çeşitli ağaçlar gibi bitkisel motiflerle süslenmiştir (Foto. 7,8). Yeşil tonları, siyah, kırmızı, mavi ve lacivert renkler kullanılmıştır. Harim duvarlarındaki dikdörtgen panolarda tek cami konulu mimari tasvirlerle de yer verilmiştir (Foto. 9,10). Beş minaresi bulunan caminin harimi, ortada büyük bir kubbeyle, yanlarda ise iki yarım kubbeyle örtülüdür. Revaklar avlunun geri planında daha küçük gösterilerek ters perspektif uygulanmıştır. Panolardan bir kısmında bir takım tılsım resimlerin veya vecizeleri sembolize eden biçimler olan kulak, makas, terazi, dil, yürek gibi motiflerden oluşan kompozisyonların bulunduğunu kaynaklara¹³⁷ dayanarak söyleyebiliriz.

Denizli İli'nde saptadığımız dört camide mimari tasvirlerin betimlendiği duvar resimlerinin yanı sıra geometrik ve bitkisel motifleriyle kalem işi süslemeler

¹³⁶ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s. 132.

¹³⁷ Arık, a.g.e., s. 133.

de yer almaktadır. Sembolik tasvirler Baklan-Boğaziçi kasabasındaki Eski Camii'nde doğu duvarının kuzeyindeki panolarda görülmektedir. Denizli'deki camilerin harim duvarlarında daire formlu madalyonlar içinde dinsel içerikli yazılara da rastlanmaktadır. Doktora tezimizde araştırdığımız ve yerinde incelediğimiz Denizli'deki söz konusu camilerde yer alan duvar resimlerinin dışında kaynaklardan Denizli- Tavas Hamamönü Cami (H.1264/M.1847) ve Denizli Toprak Cami'nde (H.1289/M:1872) de konulu duvar resimlerinin bulunduğunu öğrenmekteyiz¹³⁸. Tavas Hamamönü Camii'nin mihrap nişinde küçük tepeliklerden oluşan arazi üzerinde dizi halinde sıralanmış ağaçlar ve tepede ulu bir Çınar gibi resmedilmiş anıtsal ağaç motifinden oluşan manzara kesiti betimlenmiştir¹³⁹. Tepeleri ve yamaçları gölgelendirilerek boyanmış tepelerin üzerinde dizi halinde yükselen ağaçların enine budanmış gibi görünen yaprakları bulunmaktadır¹⁴⁰. Mihrap nişinin merkezine yerleştirilen tepedeki anıtsal ağacın iki yanından perde motifleri sarmaktadır. Denizli Toprak Camii'nin duvar resimleri, bugün mevcut değildir¹⁴¹. Ancak kaynaklardan eserin harim duvarlarında Tavas Hamamönü Camii'nde olduğu gibi benzer ağaç motiflerinin betimlendiğini öğrenmekteyiz¹⁴².

İzmir'in 120 km. kuzeyinde yer alan Kınık ilçesinde bulunan İbrahim Ağa Cami'nde kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre¹⁴³ kubbesinin içinde, iki sıra camili manzara tasvirleri bulunmaktadır¹⁴⁴. S ve C kıvrım dallarla, çiçeklerden oluşan birer kartuşun çevrelediği sekiz madalyonda iki yandan ağaçlarla çevrelenmiş adeta küçük bir koruluk içinde yer alan cami betimlemeleri işlenmiştir.

Batı Anadolu Bölgesi'nde Manisa İli merkezde ve Akhisar, Kırkağaç, Kula, Soma ilçelerinde bulunan toplam yedi camide rastlanan konulu duvar resimleriyle dini mimari örneklerin yoğunlukta rastlandığı ilçedir.

¹³⁸ G. Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s. 163.

¹³⁹ G.Renda, a.g.e., s. 162'de Resim: 129.

¹⁴⁰ Aynı şekilde işlenmiş ağaç motiflerine Amasya eserlerinde yer alan manzara konulu duvar resimlerinde de rastlamaktayız.

¹⁴¹ Vakıflar Genel Müdürlüğü'nde yaptığımız arşiv taraması sonucunda Denizli Toprak Camii ile ilgili bilgilere veya fotoğraflara rastlanmamıştır.

¹⁴² G.Renda, a.g.e., s.163'de Toprak Camii'nde bu tür ağaçlardan oluşan kompozisyonların bulunduğunu eserin eski fotoğraflarından görüldüğü bilgisini aktarır. Ayrıca, C.Textier ve Choisy gibi gezginlerin Denizli civarındaki birçok ahşap camide bu tür duvar resimlerinin bulunduğunu yazdıklarına da değinmektedir. Bilgi için bkz. C.Textier, *Asia Mineure*, Paris 1862, s. 438 ve Choisy, *L'Asie Mineure et les Turcs en 1875*, Paris 1876, s.253.

¹⁴³ G.Renda, a.g.e., s. 163'de Resim 130.

¹⁴⁴ G.Renda, a.g.e., s. 239'da Kınık- İbrahim Ağa Cami'nin kubbe yüzeyinde camili manzara resimlerinin bulunduğunu bilgisini aktarmaktadır.

Manisa Ulu Camii (İshak Çelebi)'nin (H.1081/M.1669–70) geçirdiği son restorasyon öncesinde çekilen ve güney duvarını gösteren fotoğrafında mihrap nişinde üstten kat yerleri belirlenmiş aşağıya doğru sarkan perde motifi görülmektedir (Foto. 11). Mihrap dıştan ince bir bitkisel bezemeli bordürler çevrelenmektedir. Bitkisel bordürler mihrap nişini üstten sathi sivri kemerle açlandırır. Sathi sivri kemerin içinde kalan duvar yüzeyinde ise oval madalyon içinde bir köşk tasvir edilmiştir (Foto. 12) . Söz konusu fotoğraftan anlaşıldığı kadarıyla bu köşk tasvirinin olduğu yüzeydeki sıvalar dökülmüş ve köşkün çatısı ve ön cephe kütesinin üst kısmı görülebilmektedir. Restorasyon çalışmaları sırasında bu tasvirin yer aldığı duvar yüzeyinin raspa edilerek, yeniden sıvandığı görülmektedir¹⁴⁵.

Kütahya Tavşanlı Kurşunlu Camii'nin (XIX. Yüzyılın ilk yarısı) güney duvarında mihrabın iki yanındaki duvar yüzeylerinde Süleymaniye (Foto. 13) ve Selimiye Camilerini (Foto. 14) ağaçlar arasında tasvir eden H.1228/M.1813¹⁴⁶ senelerine ait iki resim bulunmaktadır¹⁴⁷. Duvar resminde betimlenen Süleymaniye Camii tasviri, saray bahçesi gibi bir avlu ile çevrelenmektedir¹⁴⁸. Caminin kurşunla kaplı merkezi kubbesi, ince gövdeli, üçer şerefeli dört minare şerefelerinden birbirine bağlanan mahyalar, yarım daire formlu pencere açıklıkları iki yandan abidevi camiye sınırlayan servi ağaçları ayrıntılı işlenmesine rağmen naif çizilmiştir. Siyah-beyaz fotoğraftan renk gölgelendirmeleri seçilebilmektedir. Öteki duvarda yer alan Selimiye Camii'nin ise daha gerçekçi bir üslupla işlendiğini¹⁴⁹ söyleyebilmekteyiz¹⁵⁰. Mihrap nişinde ise iki yandan toplanmış perde motifi yer almaktadır (Foto. 15).

¹⁴⁵ Ağustos 2010 tarihinde Manisa ve çevresinde kaynaklara dayanarak tespit ettiğimiz duvar resimlerinin bulunduğu eserleri yerinde incelerken Manisa Ulu Camii mihrap nişinde eski fotoğraflara dayanarak var olduğunu söyleyebildiğimiz perde motifi ile birlikte *Barok* üsluptaki kartuşun merkezindeki madalyona işlenmiş köşk tasvirinin bugün için üzerinin sıvanarak kapatıldığını söyleyebiliriz.

¹⁴⁶ G.Renda, a.g.e., s. 153'te camide daha geç bir onarım kitabesinin varlığından bahseder. Söz konusu kitabede H.1304/M.1886 senesi yazılıdır. Fakat G.Renda'nın da belirttiği gibi resimler H.1228/M.1813 senesine ait olmalıdır.

¹⁴⁷ G.Renda, a.g.e., s. 242.

¹⁴⁸ G.Renda, a.g.e., s. 153'de Resim 118.

¹⁴⁹ G.Renda, a.g.e., s. 153.

¹⁵⁰ Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sanat Eserleri v Yapı İşleri daire Başkanlığı'nın arşiv dosyalarından edindiğimiz bilgilere göre "Özgün ve korunması gerekli kalem işleri üst örtüde yer alan kurşun kaplamanın yer yer aşınması sonucu nem almakta ve tahrip olmaktadır. Bu nedenle kurşun olan üst örtü kaplamanın yenilenmesi gerektiğini ancak kurşun örtü onarımı tamamlandıktan sonra yapı içindeki nemim kurummasının beklenilmesi yapı içindeki onarımın bundan sonra yapılması görüşüne varılmıştır." Bu karar 03.03.1994 tarihinde alınmıştır. Tez çalışması sırasında "Katalog"

Kütahya Tavşanlı'da yer alan ve bugün duvar resimleri mevcut olmayan camiler arasında yer alan, Dedebali Camii'nin kubbesinde camili manzara tasvirlerinin varlığını kaynaklardan belirlemekteyiz. 1970 yılında yapılan onarım çalışmaları sırasında söz konusu mimari konulu tasvirler duvarların sıvanmasından dolayı günümüze kadar ulaşamamıştır. Eski fotoğraflardan caminin kubbe kavsinde ağaçlıklı bir koruluğun içinde merkezi kubbesi ve tek minaresi ile betimlenen cami tasviri olduğu anlaşılmaktadır¹⁵¹.

Muğla merkezde yer alan Kurşunlu (XIX. Yüzyılın ilk yarısı) ve Şeyh Camii'nde (XVI. yüzyıl) manzaralı duvar resimlerine rastlanır. Ayrıca Muğla İli'ne bağlı Fethiye İlçesi'nin Seki Yaylası Tekke Camii'nin (1846)¹⁵² harim duvarları geometrik bezemeli ince şeritlerle panolara halinde düzenlenmiştir. Bu panoların yüzeylerine Cennet-Cehennem, terazi, Tuba Ağacı vb. sembolik tasvirler işlenmiştir¹⁵³ (Foto. 16).

Afyon'da yaptığımız yerinde incelemelerde Dazkırı İlçesi'nin İdris köyü muhtarının yönlendirmesiyle saptadığımız İdris Köyü Camii, XX. yüzyılın başına tarihlenmektedir. Eser, Dazkırı İlçesi'nin 13 km. kuzeybatısındaki İdris Köyü'ndedir. Caminin kuzeydeki son cemaat mekânından harime geçişi sağlayan güney duvarındaki kapı alınlık kısmında "Rumi sene 1329" (Foto. 17), yuvarlak kemerli kapı açıklığının hemen üzerinde ise sonradan boyayla yazıldığı anlaşılan H.1318/M.1902 senesi ve doğu taraftaki kartuşun içinde "Tarih-i inşası 1318 sene-i rumi" (Foto. 18) yazıları okunmaktadır¹⁵⁴. Bugün ibadete açık olan bina, yakın zamanda kapsamlı bir onarım geçirmiş ve kısmen orijinal halini kaybetmiştir¹⁵⁵.

bölümünde Kütahya Kurşunlu Camii'nin duvar resimleri Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinden kullanıldığından eserin bugünkü durumu hakkında zamanın faktöründen dolayı tespit yapılamamıştır.

¹⁵¹ G.Renda, a.g.e., s. 153 Resim 119'da siyah beyaz fotoğrafın Prof. Dr. Yılmaz Önge arşivine ait olduğu bilgisi aktarılır. Bu fotoğraf caminin 1970 yılından yani kapsamlı onarımından daha önceye ait olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁵² R.Arık, a.g.e., s. 134'de Resim 118.

¹⁵³ Vakıflar Genel Müdürlüğü arşiv dosyalarından edindiğimiz bilgilere göre "cami son cemaat mahallinde bulunan süslemeler korunacak ve bozuk olanlar aslına uygun olarak yapılacaktır. Bu bilgiler Vakıflar Genel Müdürlüğü 48.04.01/01 sayılı dosyada yer almaktadır.

¹⁵⁴ Söz konusu yılları 1318 senesinin caminin inşasına ait olduğunu söyleyebiliriz. 1902 senesinde inşa edilen caminin kalem işi süslemelerinin ise kapı alınlığında yazılı olan "rumi sene 1329" yazısına dayanarak 1911 senesinde yapılmış olmalıdır.

¹⁵⁵ Gerek harime gerekse son cemaat mekânın açılan pencereler plastik (Pimapen) çerçeveli olarak yenilenmiştir. Dışta çatıyı örten kiremitler ve örtü sistemi (çatı altı pimapen silme eklenerek) yenidir. Mahfil tamamen cilalı ve ahşap malzeme ile yeni yapılmıştır; ortada iki ahşap desteğe doğu ve batı iki yanda ve kuzeyde duvarlara oturmaktadır. Mahfile geçiş, son cemaat mekânı batı

İdris Köyü Cami, son cemaat yeri, harim duvarları ve mihrapta kalem işi, yanı sıra son cemaat mekânının batı, harimin ise doğu, güney ve batı duvarlarında konulu duvar resimleri mevcuttur. Duvar resimleri, sıva üzerine yeşil, sarı, mavi, kırmızı, gri, siyah, lacivert, beyaz ve kahverengi tonları kullanılarak işlenmiştir.

Son cemaat yeri, güney duvarının tavana yakın bölümünde mavi renkli “S” kıvrımlarının dizi halinde sıralanarak oluşturduğu ince şeritlerle birbirinden ayrılan dikdörtgen ve kare formlu beş adet pano bulunmaktadır (Foto. 19). Panoların yüzeylerine kalem işi bitkisel bezemeler işlenmiştir. Dikdörtgen formlu panolarda beyaz zemin üzerinde mavi veya sarı renkli vazolar içerisinde natürmortlar yer alır. Kare formlu panolarda ise doğu taraftakinde sembol olduğunu tahmin ettiğimiz çarkıfelek tasvirinin merkeze yerleştiği madalyon vardır. Batıya doğru olan da ise çok renkli, yukardan aşağıya doğru ikiye kıvrılarak sarkıtılmış kilim bulunur. Son cemaat yeri batı duvarında, yine üç yanı mavi renkli “S” kıvrımlarından müteşekkil ince şerit, üstten ise yeşil, beyaz, kırmızı ve siyah renklerle oluşturulan zikzak motifli geometrik bezeme ile çevrelenmiş kare formlu pano içinde tüfek, barutluk, kılıç, tabanca, heybe ve bayrak resmedilmiştir (Foto. 20). Harimin kuzey, doğu, güney ve batı duvarları sıva üzerine yapılmış kalem işi süslemelerle bezenmiştir.

Harimin kuzey, doğu, güney ve batı duvarları sıva üzerine yapılmış kalem işi süslemelerle bezenmiştir. Bu süslemeler arasında en sık rastlanan motifler bitkiseldir. Duvar yüzeyleri mavi renk yatay ve dikey şeritlerle dikdörtgen panolar halinde tanzim edilmiştir. Bu panolardan birçoğunda yeşil, lacivert, kırmızı, sarı ve pembe renkleri kullanılarak Mersin dalı, sarmaşık, karanfil, sümbül ve tek servi ağaçları gibi bitkisel motifler ve natürmortlar işlenmiştir. Natürmortlarda birer kaide üzerine yerleştirilen çift kulplu vazolar ve ibrikler içinde çeşitli çiçekler resmedilmiştir. Geometrik desenler içinde ise çarkı felek motifleri, yumurta dizisi şeklinde işlenmiş motifler, on iki kollu yıldızlar ve uçları dikensi yapraklardan oluşan geometrikleşmiş bitkiler göze çarpar.

Doğu duvarında alt sıradaki panolarda Cennet-Cehennem tasviri olduğunu düşündüğümüz sembolik motiflerden oluşan üç pano yan yana sıralanmıştır (Foto.

kenarında yer alan bir ahşap merdivenle çıkılarak ulaşılan, harim-son cemaat bölümlerini ayıran duvara açılmış bir kapı açıklığı ile sağlanmıştır. Harim ve son cemaat bölümlerinde enli tavan kaplaması ve dar tahta kaplamalı taban ahşapları yenidir ve cilalıdır. Her iki mekânda da duvarların alt kenarlarından başlayarak 60 cm kadar yükselen yeni bir ahşap kaplama çevirisi bulunmaktadır.

21). Kuzey yöndeki ilk panoda terazi adaleti simgeler. Ortadaki panoda yerin yedi kat altı, kazan ve Sırat Köprüsü açık kırmızı ve siyah renkler kullanılarak sembolize edilmiştir. En sağdaki üçüncü panoda ise Tuba Ağacı tasviri bulunmaktadır.

Caminin güney duvarında doğu yönde bulunan üstten iki panoda mimari ve natürmort tasvirleri yer alır. Mimari tasvirde Kâbe işlenmiştir. Kâbe'yi çevreleyen revaklı avlunun köşelerinde ve yanlardaki duvarları üzerinde toplam yedi minare bulunmaktadır. Minarelere kırmızı ve yeşil renklerde değişimli olarak boyanarak avlu duvarı üzerine yerleştirilmiştir. Revaklı avlunun tam ortasında siyah renkli Kâbe işlenmiştir. Etrafında yarım ay şeklinde kalın bir şerit ve revak sıralarına doğru diyagonal uzanan kırmızı şerit halinde yollar belirtilmiştir. Tüm bunlar Kâbe çevresindeki mimari kuruluşa ait sembolik anlatımlar olmalıdır. Avluda Kabe dışında yine yeşil, kırmızı renklerin ağırlığında külah şeklinde resmedilmiş kubbelerinde sarı renklerin de seçildiği üç türbe, iki Hurma Ağacı, iki minber ve teraziye anımsatan tanımlayamadığımız bir motif bulunmaktadır (Foto. 22). Mimari tasvirin yanındaki panoda bir dilimi kesilerek üzerine bıçak saplanmış karpuz natürmortu işlenmiştir (Foto. 23). Karpuzun tepe kısmı da kesilmiş ve buradan çıkan sap panonun sağ üst köşesine doğru uzamaktadır. Karpuz dalında, kıvrım dallar ve yapraklarla birlikte olmamış küçük bir karpuz sıralanmaktadır. Natürmort tasvirinin yer aldığı panonun merkezinde iki ince siyah şeritle çevrelenmiş madalyon yer alır. Madalyonun iç yüzeyinde sarı zemin üzerine siyahla “Muhammed (S.A.V)” yazmaktadır.

Caminin batı duvarında, diğer duvarlarda olduğu gibi, panolardaki bitkisel bezeme programı ağırlıktadır. Üst sıradaki panolardan duvarın tam merkezinde revaklı avluya sahip bir camii tasviri görülmektedir (Foto. 24). Beş minaresi bulunan caminin harimi, ortada büyük mavi renkli bir kubbeye örtülüdür. Yanlardaki yarım kubbeler aşağıdan yukarıya doğru sırasıyla mavi, kırmızı ve yeşil renkte boyanarak sıralanmaktadır. Camide simetrik kuruluş söz konusudur. Simetriyi bozan tek unsur sol yanda iki sağ yanda ise üç minarenin yer almasıdır. Tüm mimari öğelere revaklı avludan başlayarak merkezi kubbeye doğru arka arkaya sıralanarak perspektif verilmeye çalışılmıştır. Buna rağmen cami tasviri gerek çizim tekniği gerekse renk kullanımında uyuma özen gösterilmesi açısından oldukça şematiktir.

Batı duvarındaki ikinci mimari tasvir alt sıradaki panolardan pencere açıklığının sol yanında yer alır (Foto. 25). Burada etrafı sarı renkle resmedilen

revaklı bir avlu ile çevrili, merkezi kubbeleri ve dört minaresiyle cami tasvir edilmiştir. Simetrik kurgu esastır. Minareler revak sırası üzerinde kırmızı ve yeşil renkle boyanarak yerleştirilmiştir. Merkezi kubbe ve yan kubbeler mavi renktedir. Kubbeli son cemaat mekânından başlayarak, merkezi kubbeye doğru tüm mimari öğeler düzenli bir sıralamayla verilmiştir. Bu uygulamayla perspektif verilmeye çalışılmışsa da tasvir oldukça şematiktir.

Camide renkler, dervişlerle ilgili motifler ve özellikle geometrik bezemelerdeki simgesel anlatımlar düşünüldüğünde, bu tasvirlerin tekke veya tarikatla ilgili olabileceği söylenebilir.

Batı Anadolu Bölgesi'nde gerek yaptığımız incelemeler ve gerekse yazılı kaynaklardan on iki sivil mimari eserde duvar resimleri saptanmıştır. Sivil mimarideki duvar resimlerinin dini mimariye göre, bugün için, İzmir İli'nde yoğun olduğunu söyleyebiliriz. Dini ve sivil mimaride eserlerde yapılan restorasyon çalışmaları sonucunda duvarların raspa edilmesiyle yeni duvar resimlerine rastlamak mümkün olmuştur. Onarım çalışmaları tamamlanan eserlerden dini mimaride incelediğimiz Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii harim duvarlarında onarımlar sırasında yapılan raspa çalışmaları sonucunda yeni duvar resimlerini belgelemek doktora tezimiz kapsamında mümkün olmuştur.

Batı Anadolu Bölgesi'nde sivil mimari eserleri incelerken Bergama'da Talat Paşa Mahallesi¹⁵⁶ ve Ulu Camii Mahallesi'nde¹⁵⁷ iki ayrı evde konulu duvar resimlerine rastlanmıştır. Bu iki evdeki resimler XVIII. ve XIX. yüzyıllar sonrasında da mimari süslemede duvar resmi geleneğinin devam ettiğini bize göstermektedir. Bergama İlçesi'nde yapılacak daha kapsamlı araştırmalarla konulu duvar resmi örneklerinin bulunduğu eserlerin sayı olarak artacağını düşünmekteyiz.

Bergama Talat Paşa Mahallesi'ndeki Evin (1902)¹⁵⁸ ikinci katındaki sofanın¹⁵⁹ güney duvarındaki nişin yüzeyinde, manzara tasvirli duvar resmi

¹⁵⁶ Temmuz 2008'de İzmir-Bergama Bölgesi'nde yapılan alan incelemesi sırasında saptanmıştır.

¹⁵⁷ Temmuz 2008'de İzmir-Bergama Bölgesi'nde yapılan alan incelemesi sırasında saptanan ev, oldukça harap durumda olup bugün kullanılmamaktadır. Yerinde yaptığımız incelemelerde evin yıkılmak üzere olduğu tarafımızdan tespit edilmiştir. Üst kat tavanı kısmen çökmüş ve geriye kalan da çökmek üzeredir. Kapı, pencereler, duvarlar, zemin harap durumdadır.

¹⁵⁸ Eser, İzmir İli, Bergama İlçesi'nde Talatpaşa Mahallesi, Kadı sokak, No: 11'de yer alır. Yerinde yaptığımız incelemelerde evin yıkılmak üzere olduğu tarafımızdan tespit edilmiştir. Üst kat tavanı kısmen çökmüş ve geriye kalan da çökmek üzeredir. Kapı, pencereler, duvarlar, zemin harap durumdadır.

bulunmaktadır. Konulu duvar resmi, beyaz sıva üzerine yeşil ve mavi tonları, beyaz ve kahverengi kullanılarak işlenmiştir.

Duvardaki nişin iç bükey yüzeyine, gölge-ışık oyunları, doğru perspektif arayışları ile başarılı bir deniz manzarası işlenmiştir (Foto. 26). Kompozisyondaki ana tema deniz, arka plandaki yüksek dağlar, iki yandaki ağaçlar ve ön planda küçük tepelerden müteşekkil kara parçasıyla çerçevelenmektedir. Mavi tonlarıyla boyanmış deniz ön plandan arka plana doğru giderek koyulaşmaktadır. Üzerinde iki gemi ve küçük bir kayık yer almaktadır (Foto.27). Böylece deniz tasvirinde ılık-gölge oyunları renk tonlamalarıyla verilerek kompozisyondaki derinlik etkisi sanatçı tarafından artırılmıştır. Ön plandaki küçük tepelerle hareketlendirilen kara parçası üzerinde çeşitli bitkilerle küçük beyaz zambaklar tasvir edilmiştir. Sağ yanda deniz manzarasını niş köşesinde sınırlayan ağaç yükselmektedir. Kompozisyon iki yanda ağaçlarla sınırlanmaktadır. Ağaçların gür ve farklı renk tonlamalarıyla işlenişi, küçük bitki toplulukları ve çiçeklerin kayalıklar üzerine serpiştirilmesiyle kompozisyon daha da derinleşmiştir. Ağaçlarda yer yer koyulaşan ve yer yer sarıya çalar yeşil tonları ve toprak sarısı bütün resme egemendir. Sol yanda kayalık kıyı şeridi görülmektedir. Burada denizin içine doğru girinti yapan sarp kayalardan birisinin üzerinde balık avlayan bir figür bulunmaktadır (Foto. 28). Detaylı incelediğimizde figürün küçük sepeti ile balık avlamakta kullandığı kamışı seçebilmekteyiz. Ayrıca bu figürün tam karşısına denk gelen kayıkta da balık avlayan bir figür yer alır. Geri plana uzanan deniz tasviri yüksek dağlara değin uzanarak ufuk çizgisiyle birleşmektedir. Öndeki dağlar kahverengi tonlarında boyanmıştır. Dağların eteklerinde beyaz boyalı cepheleri ve kırmızı çatılı evleriyle bir şehir silueti seçilmektedir. Evlerin aralarında lekeler halinde boyanmış servi ağaçlarına benzer yüksek ağaçlar bulunmaktadır. Aynı dağların arkasından beyaz boyalı cepheleri ve kırma çatılarıyla çok katlı evler görülmektedir (Foto. 29). Bu evlerin sol yanında küçük ağaç gruplarıyla birlikte yüksek ve kalın gövdeli iki ağaç işlenmiştir. Arka plandaki yüksek dağlar beyaz, gri ve mavi tonlarda tasvir edilmiştir. Bu dağların

¹⁵⁹ Eser, dikdörtgen planlı olup, iki katlı olarak inşa edilmiştir. Evin birinci katı iç sofalı, ikinci katı ise orta sofalı plan tipindedir. Kuzey cephenin ortasındaki yuvarlak kemerli ve yedi basamakla çıkılan giriş açıklığı ile binaya girilmektedir. Giriş açıklığının doğu ve batısında, yuvarlak kemerli altı sırada küçük üst sırada daha büyük pencere açıklıkları bulunmaktadır. İnşa malzemesi olarak taş kullanılan binanın duvarları, yapılan onarımlar sırasında sıvanmıştır. Eser, kiremit kaplı çatı ile örtülüdür.

zirveleri karlarla kaplıdır. Nişin üst yüzeyine doğru gittikçe koyulaşan renk geçişleriyle işlenmiş gökyüzü ile kompozisyon sonlanmaktadır.

Bergama Ulu Camii Mahallesi'ndeki¹⁶⁰ (1910)¹⁶¹ Evin¹⁶² ikinci katındaki Baş Oda olarak adlandırabileceğimiz odanın güney duvarında manzara tasvirli duvar resmi bulunmaktadır. Konulu duvar resmi, beyaz, krem, kırmızı, yeşil, mavi, gri, kahverengi ve siyah kullanılarak sıva üzerine işlenmiştir.

Duvardaki ahşap yüklük bölümün üzerindeki duvar yüzeyinde yer alan yuvarlak kemerli alınlık şeklindeki bölümde, küçük bir koyun kıyısında evler ve konakların resmedildiği tasvir bulunmaktadır (Foto. 30). Ön planda Hurma Ağacı'nın anımsatan resmedilişleriyle küçük ağaçlar açık yeşil yapraklarıyla, dizi halinde, yan yana sıralanmaktadır. Kırmızı çatılı, iki katlı ve beyaz badanalı küçük köşkler resmin sol yanında yoğunlaşır (Foto. 31). Önde yuvarlak kemer gözleriyle revaklı bir bölüm yer alır. Evleri kıyıda, kale duvarı gibi çevreleyen bir çevre duvarı ayırmaktadır. Duvarın köşe bölümlerinde kırma çatılı, iki katlı, pencere ve giriş açıklıkları belirtilmiş küçük kule binalar bulunmaktadır. Köşkerin farklı boyutlarda işlenişi ön ve arka plandaki sıralanışlarına gerek boyut, gerekse cephe görünümü açısından önem verilmesi perspektife önem verildiğinin göstergesidir. Revak sırasındaki kemer gözleri, pencere açıklıkları ve yuvarlak kemerle belirtilen giriş açıklıkları siyah renkle gölgelendirilerek derinlik kazandırılmıştır. Koyda küçük bir yelkenli seyir halindedir. Yelkenlinin çektiği küçük bir kayık bulunmaktadır. Arka planda geniş fırça sürüşleriyle kahverengi renkle oluşturulmuş tepelik arazi yer alır (Foto.32). Tepecikler bir bulutu anımsatır şekildedir. Yeşil ve sarı renklerle gölgelendirilmiştir. Aralarda kahverengi dikensi yapraklarıyla küçük ağaçlar ve bitkiler işlenmiştir. Kompozisyon siyah renkli, Uzakdoğu resimlerindeki figürleri anımsatan bir şekilde işlenmiş kuşların bulunduğu mavi gökyüzü ile sonlanmaktadır. Resmin bulunduğu duvar yüzeyi evin kullanıldığı dönemlerde mavi renkle boyanmıştır. Gerek boyalı nakışların gerekse manzara/mimari konulu duvar resimlerinin evin diğer odalarının duvar yüzeylerinde de mevcut olduğuna dair izler bulunmaktadır (Foto. 33). Evin

¹⁶⁰ Eser, İzmir İli, Bergama İlçesi'nde Ulu Camii Mahallesi, Çıkmaz sokak, No: 40'da yer alır.

¹⁶¹ Bina, giriş kapısı üzerindeki ahşap üzerine siyah boyayla yazılmış yazılara göre 1910 senesinde inşa edilmiştir.

¹⁶² Eser, dış sofalı ve üç odalı plan tipinde, iki katlı olarak inşa edilmiştir. Üst kat bir oda ve hayat ile birlikte cepheden dışa doğru çıkma yapar.

acil olarak onarılması ve duvarlarda var olan bezemelerin ortaya çıkarılması için raspa işleminin uygulanması gerekmektedir.

Batı Anadolu'daki duvar resimlerinin yer aldığı sivil mimari örneklerinden Urla Hacı Turhan Kapan (H.1250/M.1834) ve Şadırvanaltı (H.1250/M.1834-35) Camileri'nin şadırvanlarının kubbe kavislerinde konulu duvar resimlerine rastlanmaktadır. Söz konusu şadırvanların resimlerinde İzmir kentine ait görünümeler betimlenmiştir. İzmir bölgesindeki konak ve evlerde yer alan belli bir şehrin (özellikle İzmir) betimlemesi sayılabilecek görünümeler incelendiğinde yuvarlak kemerli teraslara sahip konak tipi evlerin bölgenin sivil mimari örnekleri incelendiğinde bu tip binalara rastlanmaktadır. Kent dokusu içinde seçilebilen bu konakların bazı eserlerde tekil olarak da betimlendiğini söyleyebiliriz. İzmir-Bornova'da yer alan Hüseyin Baba Evi'nin kapı alınlığında, evin kendisi tasvir edilmiştir. Kaideler üzerinde yükselen ince gövdeli sütunların taşıdığı üzeri düz damla örtülü mekân, zemini siyah-beyaz karolarla döşenmiş terasa açılmaktadır¹⁶³. Aynı şekilde kemerli teraslara ve karolarla döşenmiş siyah-beyaz veya bordo-beyaz renkli teraslara açılan konak betimlemesi Birgi Çakırağa Konağı'nda da görülmektedir.

Batı Anadolu Bölgesi'nde XIX. yüzyıla tarihlenen duvar resimlerinin sivil mimaride hanlarda da görüldüğünü kaynaklara dayanarak söyleyebiliriz. Bölgede yaptığımız incelemeler sonucunda İzmir- Büyük Kara Osman-Oğlu (Hacı Hüseyin Ağa) (XIX. yüzyılın ilk yarısı) ve Manisa Yeni Han'da (XIX. yüzyıl) kaynaklardan belirlediğimiz duvar resimlerinin bugün mevcut olmadığını tespit ettik¹⁶⁴.

İzmir- Büyük Kara-Osman Oğlu (Hacı Hüseyin Ağa) Han'da üst katta batı revak kemerlerinin güney ucundaki, batıya doğru yönelen koridorun tonoz alınlığında mimari betimleme¹⁶⁵ yer almaktaydı. 1990'lı yılların başında S ve C kıvrımlı bir kartuşla çevrelendiğini eski fotoğrafından görebildiğimiz mimari betimlemenin bu yıllarda da sıva üzerine işlenen boyalarının dökülerek mimari betimlemenin kısmen yok olmaya başladığı görülmektedir. Buna rağmen fotoğrafta

¹⁶³ G. Renda, a.g.e., s. 147'de Resim 112.

¹⁶⁴ Ağustos 2009 tarihinde bölgede yaptığımız yüzey araştırmasında İzmir- Büyük Kara Osman-oğlu (H. Hüseyin Ağa) ve Manisa Yeni Han'daki duvar resimlerinin günümüze kadar ulaşamadığını tespit ettik.

¹⁶⁵ İ. Kuyulu, *Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, Ankara 1992, s. 60'da Resim 47.

alınlığın merkezindeki mimari tasvirin cephelerinde dizi halinde pencere açıklıklarının bulunduğu bir konağa ait olabileceğini düşünmekteyiz.

Manisa Yeni Han'ın güney cephesinin üst kesiminde, girişin doğusuna doğru kaydırılmış iki panonun bulunduğunu kaynaklara¹⁶⁶ dayanarak söyleyebilmekteyiz. Panolardan birinde dama taşı şeklinde geometrik motiflerin diğerinde ise yelkenli gemi motifi bulunmaktaydı.

Batı Anadolu Bölgesi'nde duvar resimlerinin yer aldığı sivil mimaride konaklar ve evler yoğundur. Deniz manzaralarının konu edildiği kıyıya yakın cepheleriyle dikkat çeken camilerin tasvir edildiği bu betimlemelerden XIX. yüzyıla tarihlenen Manisa- Kırkağaç Hoca Ali Evi'nde iki kara parçasının bölen denizin üzerinde yarım daire formlu kemerler üzerinde kurulu taş köprü ile birbirine bağlanmaktadır¹⁶⁷. Denizin üzerinde yelkenleri şişmiş, seyir halinde gemiler yer alır. Resmin sağ yanında kalan kara parçası üzerinde kesme taş örgü avlu duvarıyla çevrili, merkezi kubbeli ve iki minareli cami yer alır. Karşı kıyıda ise iki katlı, cephelerinde yarım daire formlu kemerli pencere açıklıkları bulunan, kırma çatılarla örtülü binaların bulunduğu arka planda yüksek ağaçlarla sınırlanan küçük bir kent dokusu betimlenmiştir¹⁶⁸. İlk bakışta Osmanlı minyatürlerini anımsatan geleneksel bir üslubu hatırlatan manzara tasvirinde, detaylara baktığımızda sanatçının perspektifi özellikle yan ve ön cepheden işlenen binalarda ustalıkla kullandığını görmekteyiz. Ufuk çizgisinde denizin sonlandığı noktada yükselen bordo ve gri-mavi renkli dağların yamaçları gölgelendirilmiştir. Dağların aralarından küçük binalar ve ağaçlar yükselmektedir. Arka plandaki dağın tepe noktasında külahla örtülü türbeyi andıran yapı yükselmektedir.

Manisa-Soma Şekerciler Evi'nin (XIX. yüzyıl) tavan eteklerinde orman tasvirleri görülmektedir¹⁶⁹. Arka arkaya dizilen yamaçları gölgelendirilmiş tepeler arasında bitki toplulukları ve daha büyük boyutlu ağaçlar manzara tasvirlerinde görülmektedir¹⁷⁰. Lacivert boyanmış ve mavi tonlarda gölgelendirilmiş tepeler

¹⁶⁶ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 79.

¹⁶⁷ İ. Kuyulu, "Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions", EJOS, III, No: 2, s. 10'da Fig. 16.

¹⁶⁸ İ. Kuyulu, a.g.m., s. 10'da Fig. 17.

¹⁶⁹ Batı Anadolu Bölgesi'nde incelenecek olan sivil mimari örnekleri arasında tezin katalog kapsamına aldığımız Manisa Soma Şekerciler Evi için bkz. İ.Kuyulu, a.g.m., s. 11. Ağustos 2010 tarihinde Manisa Soma'da yaptığımız yüzey araştırması sırasında söz konusu eve rastlamak mümkün olmamıştır. Soma muhtarlığıyla görüşülmüş ve evin yıkılmış olduğu bilgisine ulaşılmıştır.

¹⁷⁰ İ. Kuyulu, a.g.m., s. 11'de Fig. 18.

arasında görülen bitkiler ve ağaçlar farklı boyutlarda işlenmiştir. Bazı yerlerde bitkiler ağaçlardan daha büyük verilmiştir. Ağaçların yaprakları gölgelendirilerek ışık-gölge oyunları ile derinlik kazandırılmıştır.

İzmir- Bornova Murat Köşkü (İngiliz Köşkü)'nün tavan yüzeylerine birçok natürmort, sembolik figürler ve manzaralar resmedilmiştir¹⁷¹. Özellikle manzaraların bulunduğu madalyonlar dıştan tablo gibi çerçevelenerek boyanmıştır¹⁷². Murat Köşkü'ndeki¹⁷³ manzara tasvirleri yağlıboya tabloları andırmaktadır. Yeşil tepeler üzerinde yükselen ağaçlar göl veya deniz kıyılarında betimlenmiştir. Arka planda yükselen dağlarla tamamlanan kompozisyonlarda gökyüzü betimlemesi gri ve sarı tonlarda boyanarak ışık-gölge oyunları ile gün batımları tasvir edilmiştir. Deniz veya göl olarak tanımlayacağımız su kesitleri üzerinde yelkenli kayıklar yüzmektedir.

Batı Anadolu Bölgesi'ndeki duvar resimleri incelenirken sivil mimari örnekleri arasında evler ve köşkler yoğunluktadır. Yanı sıra Manisa- Dilşikar Hamamı (XVI. Yüzyılın II. yarısı) ve Manisa- Çeşnigir Kütüphanesi'nde de yaptığımız yüzey araştırması sonucunda bugün var olmayan duvar resimlerinin mevcut olduğunu kaynaklara ve bu binalara ait eski fotoğraflara dayanarak söyleyebilmekteyiz. Dilşikar Hamamı'nın erkekler bölümünün soğukluğunun duvar yüzeylerinde bitkisel motiflerin işlendiği boyalı nakışlar görülmektedir. Hamam külliye oluşturduğu cami ile birlikte H.1083/M.1672-73 senesinden sonra onarılmıştır¹⁷⁴. Hamamın 1999 yılına ait fotoğrafında¹⁷⁵ yüzeyi bordo çizgilerle baklava motifi şeklinde düzenlenmiş ve aralarına mavi ve sarı renkli tuşsal boyamalarla bitkisel bezemeler işlenen sıvanın altından farklı bir süsleme daha görülmektedir. Sıva altında kalan duvar yüzeyinde sarı renkli C kıvrımlarıyla oluşturulmuş kartuşun merkezindeki oval madalyon yüzeyinde natürmort işlenmiştir.

Manisa- Çeşnigir Kütüphanesi (H.1247/M.1831-32)'nin iç mekân duvar

¹⁷¹ İ. Kuyulu, a.g.m., s. 21'de söz konusu köşk XIX. yüzyılın sonu veya XX. Yüzyılın başına tarihlenmektedir.

¹⁷² İ. Kuyulu, a.g.m., s. 21'de Fig. 36.

¹⁷³ İzmir- Bornova Murat Köşkü İngiliz Edwards ailesinin bir üyesi tarafından yaptırılmış ve daha sonraları Murat Köşkü adını almıştır. 2001 yılında İzmir Büyükşehir Belediyesi'ne devredilen köşk, restorasyon çalışmalarının tamamlanmasından sonra 2005'de Ege Üniversitesi'ne tahsis edilmiştir.

¹⁷⁴ H. Acun, Manisa'da Türk Devri Yapıları, Ankara 1999, s. 532. Duvar yüzeylerindeki söz konusu boyalı nakışlar bu tarihten sonra yapılan onarımlarla eklenmiş olduğunu düşünmekteyiz.

¹⁷⁵ H. Acun, a.g.e., s. 536'da Fotoğraf: 421.

yüzeylerinin boyalı nakışlarla süslenmiş¹⁷⁶ olduğunu kaynaklara dayanarak söyleyebiliriz¹⁷⁷. Günümüze ulaşabilen süslemeleri yazılı kaynaklara dayanarak belirlemek mümkün olmuştur¹⁷⁸. Söz konusu süslemeler güney duvarında yer alan bir kitap tasviriyle, kubbe kavsi yüzeyini dolduran kitap betimlemeleri, C ve S kıvrımlı *Barok* kartuşların arasındaki girland çelenkler bulunmaktadır.

Çeşnigir Kütüphanesi'nin güney duvarında yer alan kitap tasvirinin bir masa üzerinde açık vaziyette betimlendiğini ve bir madalyon içerisine yerleştirildiğini öğrenmekteyiz¹⁷⁹. Kubbe kavsi yüzeyindeki süslemeler ise kubbe eteğini dolanan ve ikili gruplar halinde birbirine diyagonal yerleştirilmiş dizi halinde kitap tasvirleri bulunmaktadır¹⁸⁰.

Batı Anadolu Bölgesi'nde Manisa- Bayramtaştepe Evi (H.1234/M.1818–19) ve Muğla- Milas Bahaeddin Ağa Konağı duvar resimleriyle birlikte günümüze kadar ulaşamamıştır.

3.1.1. Dini Mimaride Duvar Resimleri

3.1.1.1. Afyon, Dazkırı, Çiftlik Köyü Camii

Konumu	:Eser, Sandıklı Afyon-Denizli karayolu üzerinde, Afyon'a 140 km. uzaklıktaki Dazkırı İlçesi'nin 10 km. kuzeyindeki Çiftlik Köyü'ndedir.
Fotoğraf No	:34–37
İnceleme tarihi	:Nisan 2010

¹⁷⁶ H. Acun, a.g.e., s. 570'de kütüphanenin Sultan Abdülhamit Dönemi'nde ve 1973 yılında onarıldığı bilgisini vermektedir. Sultan Abdülhamit Dönemi'nde yapılan tamirde, içindeki yazı, resim ve süslemelerin yapıldığı tahmin edilmektedir. Ağustos 1973 senesinde yapılan tamirde bu resim ve yazıların kubbe altındakiler yağlıboya ile kapatılmış, kubbe içindekiler bırakılmıştır. 1944 yılına kadar işlevini sürdüren kütüphane, bugün boş durmaktadır.

¹⁷⁷ İ. Kuyulu, *Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, Ankara 1992, s. 111.

¹⁷⁸ Eylül 2010 tarihinde Manisa İli'nde yapılan yüzey araştırması sırasında kapalı olan kütüphaneye girmek ve yerinde inceleme yapmak mümkün olmamıştır.

¹⁷⁹ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 111.

¹⁸⁰ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 111'de Resim 104'de Çeşnigir Kütüphanesi'nin 1990'lı yıllardaki kubbe kavsinde yer alan süslemeler görülmektedir. Ağustos 2010 tarihinde Manisa'da yaptığımız yüzey araştırması sırasında kütüphanenin kapalı olmasından dolayı eser, yerinde incelenememiştir. Bu nedenle kütüphane hakkında civar sakinleriyle görüşülmüş ve söz konusu görüşmelerden kütüphanenin kubbesindeki sıvaların dökülmesinden dolayı resimlerin bugün var olmadığı bilgisine ulaşılmıştır. 1990'lı yıllarda kubbe kavsindeki sıvaların kısmen dökülmeye başlanarak kitapların konu edildiği duvar resimlerinin silinmeye başladığı binanın iç mekanına ait eski fotoğraftan da görülmektedir.

Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Batı duvarının güney ucunda duvara bitişik durumdaki destek üzerinde “Bu camii şerifin nakşı sene binüçyüzbeşde nakş olmuştur”¹⁸¹ yazılıdır. Güneydeki ilk sıra destek üzerinde de ikinci bir yazı vardır ve H.1305/M.1888 senesinin altında “Bu camii şerifin nakşı binüçyüzbeş senesi”¹⁸² yazısı okunmaktaydı¹⁸³.

Bina kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. İki sıra halinde sıralanmış sekiz ahşap destekle üç sahna ayrılan harim yine ahşap tavanlıdır. Dıştan ise dört yana eğimli kiremit çatıyla örtülmüştür. Doğu ve güney cephelerde ikişer, batı cephede ise altta iki, üstte iki pencerenin ortasına gelecek şekilde bir pencere açıklığı bulunmaktadır¹⁸⁴.

Binanın 1978¹⁸⁵ yılında yapılan onarımında kuzeydeki son cemaat mekânının doğu ve batısı kapalı iken kuzeyi de ince bir duvarla kapatılmıştır¹⁸⁶. Ayrıca yine aynı onarım sırasında hem son cemaat mekânının hem de yan sahınların ahşap örtüleri tamamen yenilenmiştir. 2004 ve 2005 senelerinde cami esaslı bir onarımdan daha geçmiştir¹⁸⁷. Söz konusu onarımlara özellikle harim duvarlarında mevcut kalem işleri ile duvar resimlerinin yenilenerek orijinal durumlarından çok daha farklı olduğunu kaynaklardan ulaştığımız camiye ait eski fotoğraflarla karşılaştırdığımızda açıkça saptayabilmekteyiz¹⁸⁸.

Duvar Resimleri: Harimde pencere açıklıklarının çevresinde akant yapraklarından müteşekkil bitkisel bezemeli kalemişleri ile doğu ve batı duvarlarında ise birer caminin tasvir edildiği duvar resimleri mevcuttur. Konulu duvar resimleri, sıva

¹⁸¹ E. Daş, “*Dazkırı Yakınlarındaki Yayınlanmamış Ahşap Destekli İki Köy Camii*” 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt: II, Ankara 1995, s.3.

¹⁸² E. Daş, a.g.m. s.3.

¹⁸³ Söz konusu olan bu iki yazıya göre caminin özellikle harim duvarlarındaki bitkisel bezemelerden müteşekkil kalemişleri ve mimari tasvirlerden oluşan duvar resimleriyle, mihrap ve mihrap çevresinde uygulanan alçı süslemelerin H.1305/M.1887/88 senesinde yapıldığı kesinlik kazanmaktadır. Yayınlarda geçen bilgiler doğrultusunda da caminin inşa tarihinin ise H.1305’den kısa bir süre önce olduğunu söylemek mümkündür. Bkz. E. Daş, a.g.m., s.3.

¹⁸⁴ Kalın izlerden, üstteki pencerenin sonradan açıldığı anlaşılmaktadır. E. Daş, a.g.m., s.1.

¹⁸⁵ E. Daş, a.g.m., s.1,2.

¹⁸⁶ Yakın zamanda inşa edilmiş olan minare, binanın kuzeybatı köşesinde ve camiden üç metre uzaktadır. Minare kapısının hemen üzerindeki duvar yüzeyinde onarım sırasında yazıldığı anlaşılan “1978” ibaresi bulunmaktadır.

¹⁸⁷ 24 Nisan 2010 tarihinde binada yaptığımız inceleme sırasında caminin eski imamı Ali Osman Seçen’den söz konusu senelerde yapılan onarımlarla ilgili bilgi aldık. Güneydeki ilk sıra destek üzerinde okunan yazı ile H.1305 senesi ibaresinin bu yıllarda yapılan onarımlarla ortadan kaldırıldığını öğrendik.

¹⁸⁸ Caminin 1995 yılı öncesine ait fotoğrafları için bkz. E. Daş, a.g.m., s.9.

üzerine yeşil, sarı, mavi, kırmızı tonları, beyaz, siyah, gri ve kahverengi kullanılarak işlenmiştir.

Doğu duvarının kuzey yönündeki cami tasviri her birinde üçer şerefenin bulunduğu ve en üst şerefelerde bayrakların dalgalandığı dört minareli ve merkezi kubbeli olarak tasvir edilmiştir (Foto. 34). Kubbe dilimlidir. Simetrik bir kuruluşla duvar yüzeyine işlenen cami, iki yandan birer servi ağacı ile sınırlandırılmıştı(Foto. 35)¹⁸⁹. Servi ağaçları kırma çatılı, üzeri kiremitle örtülü ve iki katlı binaların hemen arkasında yükselmekteydi. Cami, tam cepheden gösterilmiştir. Caminin dört köşesine yerleştirilen minarelerin arasında ikinci bir yükselti olarak ağırlık kuleleri göze çarpar. Sol ve sağ yandaki camiye bitişik duran binalar iki katlı olup, kiremit kaplı kırma çatı ile örtülmüşlerdir. Bir çevre duvarıyla sınırlandırılan caminin çok katlı cephe düzenlemesi ilginçtir. Düzgün kesme taş kullanıldığını derz aralarının belirtildiği detaylı işçilikten anladığımız bu çevre duvarıyla cami sınırlandırılmıştır. Kuzey cephede, çevre duvarının tam ortasında yükselen ve yarısı görünen dikdörtgen formlu giriş açıklığı olarak tanımlayabileceğimiz kapı görülmektedir. Kapının iki yanında birer kandil asılıydı. Onarımlarla bu kandillerin bitkisel formlu bezemelere dönüştüğünü görmekteyiz. Yine aynı cephe üzerindeki pencere açıklıkları dikdörtgen planlı, üçgen alınlıklıdır ve orijinalinde mazgalları dahi seçilebilecek kadar detaylı bir işçilikle betimlenmiştir. Cami tasvirinin altında kısmen yok olmuş perde motifinin işlendiğini eski fotoğraflarından görebilmekteyiz. Bugün aynı perde motifi tamamlanarak, aslına benzer bir şekilde, yenilenmiştir.

Eserdeki diğer cami tasviri, harimin batı duvarında, iki pencere açıklığının arasında yer alır (Foto. 36). 2004 ve 2005 yıllarında yapılan onarımlarla bu camii tasvirinin de elden geçirildiğini eski fotoğraflarından saptamaktayız (Foto. 37). Yine cami tasvirinin hemen altına perde motifi işlenmiştir. Camiyi bir sıra düzgün kesme taş ve bir sıra tuğladan örülmüş çevre duvarı çevrelemektedir. Sol ve sağ yandaki dikey formlu birer servi ağacı ve iki katlı, kırma çatılı, cephelerinde dizi halinde sıralanmış dikdörtgen planlı pencere açıklıklarının bulunduğu birer bina, cami

¹⁸⁹ 2004 ve 2005 yıllarında yapılan onarımlarda harim duvarlarındaki bezeme programı elden geçirilmiştir. Cami tasvirinin orijinaline ait birçok detay ve kompozisyon öğesi, bugünkü halinde mevcut değildir. Bu öğeler arasında camiyi sağ ve sol yanlardan sınırlandıran servi ağaçlarının tasvirin bugünkü durumunda bulunmayışı, binaya ait eski fotoğraflarla karşılaştırıldığında göze çarpmaktadır. Caminin duvar resimleri ile ilgili yukarıdaki tanımlamalar, orijinaline ait kaynaklardan tespit edilen fotoğraflar esas alınarak yapılmıştır. Fotoğraflar için bkz. E. Daş, a.g.m., s.9.

tasvirini yanlardan sınırlamaktadır. Bugünkü durumda servi ağaçları mevcut değildir. Caminin sağ tarafında üç ve solunda üç olmak üzere toplam altı adet kuleyi anımsatan kuruluşlar bulunmaktadır. Büyükten küçüğe doğru tıpkı istiflenmiş gibi yan yana sıralanmışlardır. Kubbe ile örtülü silindirik gövdeler üzerinde daire şeklinde pencereyi anımsatan, her birinde iki adet olmak üzere sıralanmış biçimlenişler, üstte ise pencere açıklıkları yer alır.

3.1.1.2. Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii

Konumu :Eser, Dazkırı İlçesi'nin 5 km. kuzeyindeki Kızılören Köyü'ndedir.

Fotoğraf No :38-48

İnceleme tarihi :Nisan 2010

Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır¹⁹⁰. Bugün, kuzeydeki girişin üzerinde sonradan boyayla yazıldığı anlaşılan H.1312/M.1894–95 senesi okunmaktadır¹⁹¹.

Bina kuzey-güney doğrultusunda kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Kuzeydoğu-güneybatı yönünde eğimli araziye kurulan cami, kuzeydeki son cemaat mekânı ile kuzeybatı köşedeki minareden müteşekkildir. İki sıra halinde düzenlenmiş ve birbirine Bursa Kemerli ile bağlanan altı destekle üç sahna ayrılan harim, ahşap tavanlıdır. Dıştan ise cami, dört yana eğimli kiremit bir çatıyla örtülmüştür. Binanın tüm cephelerinde simetrik düzenlenmiş, yuvarlak kemerli ve dıştan demir parmaklıklarla kapatılmış ikişer pencere açıklığı vardır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Sanat Eserleri ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı'nın arşiv bilgilerine dayanarak caminin 1988¹⁹² ve 2005¹⁹³ yıllarında yapılan koruma

¹⁹⁰ Köy sakinleri, giriş açıklığı üzerinde Hicri 1312 senesinin kayıtlı olduğu kitabenin bulunduğunu, ancak bunun, elektrik tesisatı sırasında tahrip edildiğini ve aynı yılın, tahribattan önce, biraz daha yukarıya, boyayla yazıldığını söylemektedirler. E. Daş, a.g.m., s.5.

¹⁹¹ Plan itibarıyla Denizli yöresinde XVIII. yüzyıl sonlarına tarihlenen benzer kuruluştaki birçok eser vardır. Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ş. Çakmak, *Denizli İli'ndeki Türk Anıtları (Camiler)*, (E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir 1991. Ayrıca Çiftlik Köyü Camii'nin süslemeleriyle olan benzerliğini dikkate alarak H.1312/1894–95 senesi inşa tarihi olarak araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Caminin süslemeleri ise inşa tarihinden kısa bir süre sonra yapılmış olmalıdır. E. Daş, a.g.m., s.5.

¹⁹² Kültür ve Turizm Bakanlığı Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 7–12.2.1988 toplantı tarihi ve no ile 62–12.2.1988 karar tarihi ve no'sunda belirtildiği üzere Afyon Dazkırı Kızılören Köyü Camii korunması gerekli kültür varlığı olarak tescil edilmiştir. Özellikle bu kararda harim duvarlarındaki kalem işleri ile manzara konulu duvar resimlerinin muhafazası itibarıyla onarımının Vakıflar Genel Müdürlüğü nezdinde yapılacağı belirtilmektedir. Bu karar

kurulu toplantılarında alınan kararlar doğrultusunda kısmen onarım geçirdiğini söyleyebiliriz. Caminin kuzeydeki giriş kapısının hemen sağ yanında bulunan ve 1987 yılına ait onarımı belgeleyen yeni bir kitabe mevcuttur. Bugün ibadete açık olan binanın özellikle harim duvarlarındaki kalem işleri ile konulu duvar resimleri orijinal durumunu korumaktadır.

Duvar Resimleri: Cami son cemaat mekânı ile harim duvarlarında kalem işi, mihrapta alçı ve orta sahnın tavanında ahşap bitkisel karakterli bezemelere yer verilmiştir. Yanı sıra son cemaat yerinin güney, harimin ise doğu, güney ve batı duvarlarında tekil veya manzara içinde verilmiş cami tasvirlerinin işlendiği duvar resimleri mevcuttur. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine yeşil, sarı, mavi, kırmızı, gri, siyah, lacivert, beyaz ve kahverengi tonları kullanılarak işlenmiştir.

Son cemaat mekânının güney duvarı üzerindeki giriş açıklığına kalem işi olarak işlenen birer sütun ve bunların üzerindeki yuvarlak kemerle bezemesel olarak taç kapı görünümü verilmiştir (Foto. 38). Alınlık kısmında, daha sonra yazıldığı anlaşılan “H.T. 1312 Hicri” ibaresi bulunmaktadır. Giriş açıklığının hemen solundaki (doğu tarafındaki) cami tasviri kale içinde tasvir edilmiştir (Foto. 39). Bu üç kubbesi ve minaresi ile bir kale cami tasviridir. Kale duvarları gri ve sarı renkler kullanılarak betimlenmiştir. Duvarların üzerinde detaylı işlenen dendanlar göze çarpar. Cepheden verilen duvarların yüksekliği arkaya doğru daralarak perspektif uygulanmıştır. Çok katlı görünümü ile anıtsal etki sağlanmıştır. Mavi ve gri tonlardaki üç kubbe, kullanılan renklerden de anlaşıldığı üzere kurşunla kaplıdır. Üç kubbe ve minareden müteşekkil cami, beden duvarlarının köşelerinden yükselen iki servi ağacı motifi ile sınırlandırılmıştır. Bayrağın dalgalandığı kale burcu, caminin mekân olarak bir kale içinde bulunduğu en belirgin göstergesidir. Ayrıca minare ile birlikte anıtsal binanın arka planında yükselen diğer bir kale burcu daha bulunmaktadır. Cami tasvirinin bulunduğu duvar yüzeyinde ayrıca yıldız rozetler şeklinde sembolik tasvirler, bitkisel bezemeler ve doğu tarafında ise dalgalanan bir

doğrultusunda caminin tarafımızdan yerinde incelenmesi sonucunda harim duvarlarındaki bezemenin onarım görmediği ve orijinal durumunu koruduğu saptanmıştır.

¹⁹³ Kültür ve Turizm Bakanlığı Eskişehir Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu’nun 28.04.2005 tarihli toplantı ve kararları doğrultusunda caminin kalem işlerinin raspa edilerek, kıtıklı sıvayla onarımına karar verilmiştir. Cami tasvirleri, bitkisel motifler ve hat yazılarından oluştuğu belirtilen harim duvarlarındaki bezemelerin bozuk olanlarının korunması ve eksik bölümlerin tamamlanması kararlaştırılmıştır.

bayrak resmedilmiştir¹⁹⁴ (Foto. 40). Girişin sağında (batı tarafında) altıgen planlı, mavi ve sarı renklerle fiskiyeli bir havuz tasvir edilmiştir (Foto. 41). Yukarıya doğru fişkiran sularıyla cami tasviri kadar ilginçtir. Boyut olarak diğer resimlerden daha büyüktür. Havuzun bitiminde üçgen ve baklava dilimi şeklinde ardışık dikey olarak sıralanan geometrik bezeme unsurları, dizi halinde duvar boyunca devam eder. Son cemaat mekânının batı duvarında ise tek başına büyük bir ağaç tasvir edilmiştir (Foto. 42). Ağacın yeşil yaprakları detaylı bir işçilikle işlenmiştir. Yaprakların arasındaki ince dallar seçilmektedir. Yaprakların detaylı verilmesine karşılık fırça vuruşları oldukça acemicedir. Güney duvarındaki cami tasvirindeki gibi detaylı işçiliğin ağaç motifinde de devam ettiğini fakat binayı resmeden ustanın söz konusu bitkisel bezeme olunca aynı titizlikle değil de daha acemice fırça tuşlarıyla ağacı betimlediğini söyleyebiliriz. Son cemaat mekânındaki gerek sembolik betimlemeler gerekse konulu duvar resimlerinde belli bir orana göre işleniş söz konusu değildir. Cami, bayrak, havuz ve ağaç tasviri boyut olarak birbirinden farklıdır. Buna karşılık camii tasviri hem işleniş hem de kurgu bakımından diğerlerinden daha titiz, detaylı ve önem verilerek tasvir edilmiştir. Böylece kale caminin duvardaki diğer betimlemelerden farklı olarak anıtsallığı vurgulanır. Son cemaat mekânının güney duvarının tavana yakın olan kısmında yeşil renkli yapraklardan oluşan ve Antik çelenkleri anımsatan unsurlar görülmektedir. Bunların içlerinde dini içerikli yazılar, yıldız motifleri gibi sembolik tasvirlerle doldurulmuştur.

Harim duvarlarında yine sıva üzerine yapılmış bitkisel bezemeler ve mimari tasvirler görülmektedir. *Barok* karakterli bitkisel bezemeler S ve C kıvrımlarından oluşmakta ve özellikle pencere açıklıklarının üzerilerindeki yüzeylerde simetrik kuruluşla yer almaktadır. Harim duvarlarının üst kısımlarında son cemaat mekânının duvar yüzeylerindeki gibi *Antik* çelenkleri anımsatan madalyon şeklindeki bitkisel bezemeli formların içinde yazılar vardır. Doğu duvarının kuzey tarafındaki cami tasviri manzara içinde resmedilmiştir (Foto. 43). Kale duvarı gibi yüksek, kesme taş

¹⁹⁴ Kaynaklardan 1995 senesinden önce bayrağın bir burcun üzerinde dalgalandığı bilgisine ulaşırız. E. Daş, a.g.m., s. 4. Yerinde yaptığımız inceleme sonucunda söz konusu bayrak tasvirinin bir burç üzerinde değil de boşlukta ve duvar yüzeyindeki diğer tüm betimlemelerden daha büyük resimlendiğini saptadık. Pencere açıklığının alt seviyesine kadar olan duvar yüzeyi beyaz boya ile badana yapıldığından dolayı söz konusu burç tasvirinin artık mevcut olmadığını görmekteyiz. Aynı şekilde kale içindeki cami tasvirin alt seviyesinde de özellikle servi ağacı tasvirlerinin bulunduğunu ve bunlarında yine söz konusu badanadan dolayı üzerlerinin kapatıldığını düşünmekteyiz.

örgü bir duvar ile çevrili olan merkezi kubbeli cami tasvirinin sağ köşesinde iki şerefeli minaresi vardır. İki katlı kasnak üzerinde yükselen gri ve lacivert renk tonlarının ardışık sıralanışı ile kurşun kaplı olduğunu anladığımız merkezi kubbenin iki yanında ise ağırlık kuleleri yer alır. Cami tasvirin üst bölümündeki yüzeyde Arap harfleriyle “Hasan ustanın zevcesi Rukiye” yazmaktadır. İki katlı kuruluşu, kubbe ve ağırlık kuleleri dışında kalan kısımlarında kiremit kaplı kırma çatılarla örtülü bölümleriyle oldukça ilginç bir mimariye sahip caminin sol yanında minyatür tarzında sıralanan evleriyle küçük bir şehir ve içinde tek tük ağaçların bulunduğu manzara kesitleri tasvir edilmiştir. Şehir tasvirindeki evler cami tasvir ile karşılaştırıldığında özensiz işlenmiştir. Evlerin arka planında üç palmiye ağacı vardır. Ağaçlar arka planda olmalarına rağmen hem evlerden hem de ön plandaki diğer ağaçlardan daha büyüktürler. Ağaç gövdeleri ve yeşil yapraklı dalları detaylı fakat özensiz fırça vuruşları ile naifçe betimlenmiştir. Ön plandaki manzara kesiti bir çölü andırır. Gri renk tonlamaları arasında belli belirsiz kahverengi gövdeleri ve top şeklindeki yeşil dalları ile küçük ağaçlar manzara içine serpiştirilmiştir. Doğu duvarı üzerindeki diğer cami tasviri ise yuvarlak kemerli iki pencere açıklığının tam ortasında işlenmiştir (Foto. 44). Kuzey uçtaki tasvire göre daha aşağı seviyededir. Yanlardan kiremitle örtülü kırma çatılı iki bina ve servi ağaçları camiyi sınırlandırır. Binalar iki katlıdır ve her katta dikdörtgen planlı yeşil renkle boyanmış pencere açıklıkları bulunmaktadır. Caminin sağ ve sol yanlarındaki bu iki bina birbirlerinin simetriği gibi görünse de detaylara bakıldığında sağ yandakinin ikinci katındaki pencere sayısı daha fazladır. Servi Ağaçları yeşil renkleri ve göğe doğru yükselen sivri formları ile adeta şablon gibi birbirine benzer. Caminin harim duvarlarında benzer Servi Ağacı motifleri büyüklü küçüklü duvar yüzeylerine işlenmiştir. Özellikle cami tasvirlerinin alt yüzeylerindeki boşluklarda, simetrik olarak ikili gruplar halinde Servi Ağacı motifine sıkça rastlanmaktadır. Söz konusu cami tasvirinde yanlardaki sınırlayıcı özellikteki sivil binaların arasında birbirine bitişik durumda, kuleyi andıran, silindirik gövdeli üç bina ve ortada merkezi kubbeli cami yer almaktadır. Oldukça yüksek tutulan cami kasnağı kahverengi ve sarı renklerle işlenmiştir. Bir sıra yuvarlak kemerli ve bir sıra öküzgözü pencerelerle hareketlendirilmiştir. Mavi tonlarla işlenmiş kubbe iki yandan kaburga şeklindeki payandalarla desteklenir. Kuleyi andıran silindirik gövdeli binaların arkasında kalem

gibi incecik, iki şerefeli ve külah kısmına yakın üst bölümlerde birer sancağın asılı olduğu minareler yer alır. Cami tasvirini oluşturan bina topluluğunu kendi kurgusu içinde değerlendirdiğimizde detaylı işçilik söz konusudur. Özellikle cephelerdeki pencere açıklıklarında bunu saptamaktayız. Binaların yan yana dizilişine karşılık yanlardakilerin daha yüksek tutuluşu ile birlikte minareler ve servi ağaçlarının arka planda verilışı perspektifin kısmen de olsa uygulandığını ama detaylı işçilikle esas önemin cami tasvirine verildiğini söyleyebiliriz.

Harim güney duvarında mihrabın hemen solunda tek kubbesi ve iki minaresi ile cami tasviri yer almaktadır (Foto. 45). Yine gri renkli ve düzgün kesme taş sıralı kaide şeklinde bir duvar ön cephede camiyi çevreler. Sağ yandaki bina ile Servi Ağacı motifi ile soldaki üç şerefeli minare camiyi yanlardan sınırlandırır. Caminin cephesi çok katlı kuruluşu ve her kattaki dizi halinde yuvarlak kemerli pencere açıklıkları ile ilginçtir. Adeta bu görünümüyle çok katlı profan bir binayı andırır. Beyaz ve mavi tonları kullanılarak resmedilen kubbe merkezi konumu ile caminin anıtsal görünümünü pekiştirir. Yanlarda yine iki katlı kuruluşla küçük kubbelerle örtülü ağırlık kuleleri bulunmaktadır. Caminin köşelerine yerleştirilen üçer şerefeli dört adet minarede sancaklar mevcuttur. Kuzey cepheden resmedilen binanın girişinin iki yanında kandiller asılıdır. Alt sıra pencereler üçgen alınlıkları ile üst pencerelerden sayıca az ve biçim olarak farklıdır. Ön cephede iki, batı cephede ise bir pencere açıklığı yer alır. Güney duvarında camii tasvirinin yanı sıra doğu ucunda da karpuz resmedilmiştir (Foto. 46). Bir dilimi kesilmiş olan karpuzun üzerine iki bıçak saplanmıştır.

Harimin batı duvarında ise iki camii tasviri daha bulunmaktadır. Bu tasvirlerden birincisi batı duvarının güneye tarafında yer almaktadır (Foto. 47). Doğu ve güney duvarlarındaki cami tasvirlerinden farklıdır. Üç kubbeli ve tek minareli olan binanın beden duvarları beyaz ve sarı renkli resmedilmiştir. Gri renkli, düzgün kesme taştan, kaide gibi duran, bir duvarın üzerinde resmedilmiştir. Camiye eklenen binalar önlü arkalı yerleştirilerek perspektif uygulanmaya çalışılmıştır. Yine cami tasvirinin yanına ekli bir bina ve Servi Ağacı göze çarpar. Sağ yanında ise iki sütun üzerindeki kubbe ile örtülü bir camiye giriş kısmı işlenmiştir. Pencere ve kapı açıklıkları yeşil renkle verilmiştir. Özellikle taçkapıyı oluşturan yuvarlak kemer, taş sıralarına varıncaya kadar, ayrıntılı bir işçilikle tasvir edilmiştir. Cami tasvirinin üst

kısımındaki duvar yüzeyinde Arap harfleriyle “Kır (Kara?) Halil Oğlu Veli” yazısı görülmektedir.

Batı duvarının kuzey ucunda ise manzara içinde cami tasviri yer alır (Foto. 48). Merkezi kubbeli ve tek minareli bina bir dağ eteğinde tasvir edilmiştir. Caminin sağ tarafı gri renkli düzgün kesme taştan bir çevre duvarının üzerinde resmedilmiştir. Duvar caminin sağ tarafında bir yükselti şeklinde destek duvarı gibi durmaktadır. Büyük olasılıkla caminin giriş cephesi o yöndedir. Bu düşünceden hareketle izleyicinin camiye gördüğü cephe yan cephedir. Bakış açısını tam kestirmek oldukça güçtür. Caminin sol yanında küçük binalar bulunmaktadır. Seyrek de olsa manzara kesiti içine ağaçlar resmedilmiştir. Arka plandaki tepelerde yine caminin harim duvarlarında gördüğümüz Servi Ağaçları vardır. Manzara kesiti içinde verilen cami tasvirini en sol kenarda diğer ağaçlardan daha yüksek tutulmuş büyük olasılıkla Söğüt Ağacı olarak tanımlayabileceğimiz tek ağaç motifi sınırlandırmaktadır. Tasvirin hemen altında Arap harfleriyle “... Ahmet İbiş Oğlu Mehmet”¹⁹⁵ yazılıdır. Bu yazının altında yanlardan iki servi ağacının sınırlandırdığı ortada yüksek kaideli kulplu vazo içine yerleştirilmiş bitkisel kıvrımlardan müteşekkil natürmort işlenmiştir.

Tekil ağaç motifleri Kızılören Köyü Camii’nin harim duvarlarında farklı boyutlarda sıklıkla karşımıza çıkan bir bezeme ögesidir. Kuzey duvarında girişin iki yanında büyük boyutlu iki ağaç işlenmiştir. Ayrıca kuzey duvarının doğu ve batı uçlarında servi ağaçlarıyla birlikte yeşil ve beyaz boyanmış pencere çizimleri bulunmaktadır. Doğru duvarının kuzey ucunda güney duvarındaki karpuz tasvirinin hemen karşısında Elma Ağacı diyebileceğimiz üzerinde meyveleriyle işlenen bir ağaç daha resmedilmiştir. Servi Ağacı motifi dışında kalan tüm ağaçlarda, dalların, yaprakların ve meyvelerin detaylı olarak işlendiğini söyleyebiliriz. Duvarlara serpiştirilmiş durumdaki ağaç motifleri dışındaki bitkisel bezemelerin çoğunluğu *Barok* karakterli kıvrım dallardan oluşmaktadır. S ve C kıvrımlarından müteşekkil

¹⁹⁵ İsimden önce yer alan sözcük araştırmacılar tarafından okunmuş ve bir anlam ifadesi bulunamamıştır. E. Daş, a.g.m., s.7. Yine aynı makalede bunların usta isminden çok, caminin inşasına katkıda bulunanların adları olma ihtimalinin daha yüksek görüldüğü belirtilir. Nitekim doğu duvarının kuzey yönündeki kitabede yazan “Hasan Usta’nın zevcesi Rukiye” yazısı bu bilgiyi destekler. Bu bilgi içinde belki de üzerinde durmamız gereken “Hasan Usta”nın caminin süslemelerini yapmış olması ihtimalidir.

akant yaprakları simetrik yerleştirilerek Barok kartuşlar oluşturulmuş ve harim duvarlarına cami ve manzara tasvirleri dışında kalan yüzeylere işlenmiştir.

3.1.1.3. Afyon, Sandıklı, Ulu Camii

Konumu :Eser, Sandıklı İlçesi'nin Cuma Mahallesi'nde, Yukarı Pazar civarında yer alır.

Fotoğraf No :49-61

İnceleme tarihi :Nisan 2010

Kitabesine¹⁹⁶ göre, Germiyanlı Emiri Bâhaeddîn Ömer bin Alâüddin tarafından Mimar Aydemir bin Abdullah'a H. 780/M. 1338 yılında yaptırılmıştır¹⁹⁷.

Cami, tek kubbeli ve kare planlıdır¹⁹⁸. XX. yüzyılda yapılan onarımlarla kuzey cepheye kapalı son cemaat mekânı eklenmiştir. Eser, onikigen kasnağa oturan ve tam yarım küre biçimde olmayan hafif sivri kubbe ile örtülüdür. Harimde duvarları kaplayan ve kubbenin altında baldaken teşkil eden, büyük yuvarlak boşaltma kemerlerinin kavisleri, zemine kadar dayanır. Bunların aralarında ise kubbeye geçişi sağlayan pandantifler vardır.

Camii mimarisi bakımından asıl halini büyük ölçüde yitirmiştir. Binanın 1526¹⁹⁹, 1772–73²⁰⁰, 1840–41²⁰¹ ve 1870–71²⁰² senelerinde yapılan onarımlarıyla,

¹⁹⁶ Caminin inşa kitabesinden başka iki onarım kitabesi vardır. Bkz. A.O.Uysal, “*Sandıklı Ulu Camii*” Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, Konya 1993, s.236.

¹⁹⁷ A.O.Uysal, a.g.m., s.236.

¹⁹⁸ İlk olarak kare planlı tek kubbeli bir mescit olarak inşa edilmiştir. XVI. yy'da minare ilave edilen ve onarılan eser, XIX. yy'daki onarım sırasında pencereler seviyesinden itibaren yeniden inşa edilmiş; XX. yy'da kapalı son cemaat yeri ilave edilmiştir. Kuzey tarafındaki avlunun ortasına inşa edilen şadırvan son cemaat yeri gibi yakın tarihlidir. Bkz. A.O.Uysal, a.g.m., s.231.

¹⁹⁹ Minarenin kaidesinin güney cephesindeki kaş kemerli nişin içinde yer alan kitabe “*Besmele*”yle başlamaktadır. Daha sonraları kitabe boyandığından bugün “*Besmele*” dışındakiler okunmamaktadır. Uysal, a.g.m., s.237. Kitabede, yapının H. 933/ M. 1526 yılında Abdullah bin Mustafa tarafından tamir ettirildiğinin yazılı olduğu Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından saptanmıştır. Anonim, *Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Cilt I, Ankara 1983, s.173; ayrıca bkz. Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi, Abide ve Eski Eser Fişi, Dosya No: 03.08/1.

²⁰⁰ Minarenin kuzey-batı köşesine bitişik çeşmenin kitabesinin İsmail adlı birisi tarafından yazılarak, H. 1186/M. 1772–1773 senesini taşıdığını saptamaktayız. “İnşa” kelimesi geçmemekle birlikte bunun, çeşmenin yapım tarihi olduğunu araştırmacılar belirtmektedir. A.O.Uysal, a.g.m., s.237-238.

²⁰¹ Kapının üstünde kavsaraya yerleştirilmiş tamir kitabesi on satır olup, Osmanlı Türkçesiyle yazılmıştır. Üç tarafında “hüve'l-mu'in, “ya müfettihü'l ebvab”, ve “iftahlana hayre'l-bab” kelimeleri yer almaktadır. Kitabede ebcetle tarih düşülmüştür. Dokuzuncu satırdaki ifadelerden, tarih satırını teşkil eden son satırın harf değerleri toplamına (<) harfinin değerinin eklenmesiyle yılın bulunacağı anlaşılmaktadır. Bu şekilde kitabe H. 1256/M. 1840–1841 senelerini vermektedir. Üçüncü satırda ise caminin, söz konusu tarihte yeniden yapıldığı anlatılmaktadır ki; zaten mimari

özellikle XIX. yüzyılda pencerelerinin lentolar hizasından itibaren yenilendiğini malzeme ve inşa tekniklerinden saptamaktayız.

Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 1989, 1991²⁰³, 1992, 1993 ve 1995 yıllarında, dış mekânının tanzimine ilişkin, alınan kararlar doğrultusunda eserin onarımı yapılmıştır. Söz konusu yıllarda harim kısmında özellikle kalemişi bezemeler ve kubbe kavsinde bulunan manzara konulu duvar resimleri ile ilgili olarak mevcutların korunarak, temizlenmesi, iyileştirilmesi ve tamamlanması için karar alınarak, yine Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından iç mekâna iskele kurulup gerekli işlemler gerçekleştirilmiştir²⁰⁴.

Duvar Resimleri: Caminin harim duvarları, pandantifler, kubbe kasnağında ve kubbe kavsinde bitkisel program ağırlıklı olmak üzere, kartuşlar içindeki yazıların da bulunduğu kalemişi bezemelere sahiptir. Kuzeydoğu ve kuzeybatıdaki pandantiflere yerleştirilmiş madalyonlar içerisinde, kubbe kavsinin mihrap duvarındaki güney tarafında²⁰⁵ (Foto. 49) ve kubbenin ortasındaki büyük madalyonu dizi halinde çevreleyen daha küçük yıldız madalyonların arasında ise manzara tasvirli duvar

özellikleri bunu açıkça göstermektedir. A.O.Uysal, a.g.m., s.237. G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s. 242'de camiye kitabesine göre H. 1257/M. 1841 senesine tarihlemektedir.

²⁰² Kubbenin yüzeyinde H. 1287/M. 1870–1871 senesi okunmaktadır. Bu senelerin kalemişi bezemeler ile manzara tasvirli duvar resimlerinin yapım yılına aittir. G.Renda, a.g.e., s. 242'de kubbe içindeki resimlerin 1841 tarihinde yapılmış olabileceğinden bahseder. Hâlbuki söz konusu kubbe içinde yazılı olan H. 1287/M. 1870–1871 senesini süslemelerin yapım senesi olarak kabul etmek daha doğru olacaktır. 1840–1841 tarihleri kapının üstündeki kavsaraya yerleştirilmiş ve ebcele hesabıyla saptanan onarım kitabesinde yazılıdır. Caminin bu dönemde geçirdiği onarımlarla ilgilidir. Ayrıca binanın kubbesindeki cami tasvirleri Yılmaz Önge tarafından da ele alınmış ve karşılaştırmalı örnekleriyle değerlendirilmiştir. Bkz. Y.Önge, “*Anadolu Sanatı'nda Cami Motifi*”, Önyasa, C:IV, Sayı:38, İstanbul 1968, s.10.

²⁰³ Vakıflar Genel Müdürlüğüne ait arşiv dosyalarından elde ettiğimiz 09.07.1991 tarihli raporda kubbe kasnağına kadar var olan kalemişi bezemelerle, manzara tasvirli duvar resimlerinin yenilendiği bilgisine rastlamaktayız. Bu bilgiden hareketle camide yapılan incelemede kalemişleriyle birlikte duvar resimlerinin birçoğunun yok olduğunu veya orijinalliğinin bozulduğunu saptadık. Daha sonra farklı yıllara ait raporlardan çeşitli zamanlarda harimdeki bezemeleri korumaya yönelik çalışmaların yapıldığı anlaşılmaktadır.

²⁰⁴ Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün arşiv dosyalarından elde ettiğimiz rapor örneklerinde 12.11.1992 tarihli yazıda duvar resimleriyle ilgili olarak ön araştırma rasparları (badana+sıva) ve raspada çıkan bezemelerin net görüntülerinin sağlanabilmesi için arap sabunlu, suyla temizlenmesi (toz, iz, kireçli kısımların), fotoğraflarının çekilmesi (gomalaklanmasına müteakip) şeklinde onarım çalışmalarının gerçekleştirildiği saptamaktayız. Aynı raporda ekli bulunan “1/2 bezeme projelerinin çizilip bunların arşivlenmesi sağlanacaktır.” bilgisi üzerine yaptığımız araştırma sonucunda bezemelerin çizimlerine arşiv dosyalarında rastlanmamıştır.

²⁰⁵ Caminin günümüze kadar ulaşan manzara tasvirli duvar resimlerinden bugün orijinal haliyle korunarak halen mevcut olanlardır.

resimleri bulunmaktadır²⁰⁶ (Foto. 50). Konulu duvar resimleri, sıva üzerine yeşil, sarı, mavi, eflatun ve kırmızı tonları kullanılarak işlenmiştir.

Kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin güneyde yer alanlarının içi “İhlâs Suresi”nin yazılı olduğu madalyonlarla bezenmiştir. Kuzeydeki pandantiflerin yine ortasına yapılmış madalyonların içinde ise manzara kesitlerinin tasvir edildiğini kaynaklara dayanarak söyleyebilmekteyiz²⁰⁷. Bugün 1991 yılı ve sonrasında 1995’de yapılan onarımlarla artık bu manzara tasvirli duvar resimlerinin mevcut olmadığı görülmektedir. Kuzeydoğu köşedeki pandantifte geniş bir manzara boşluğunun içinde tek *Söğüt Ağacı* betimlenmişti. Kuzey-batıdaki madalyonda ise sadece tepelerden müteşekkil manzara tasvirinin bulunduğunu söz konusu kaynaklar doğrultusunda söyleyebilmekteyiz. Kubbe kavsini mihrap duvarındaki güney tarafında iki cami tasvir edilmiştir (Foto. 51). Mihrabın üzerine rastlayan bölümlerdeki kartuşların arasında yer alan cami tasvirlerinden sağ taraftakinin altında “*resm-i Sultan Ahmed Cami-i Şerifi*” ve sol taraftakinin altında ise “*resm-i Tophâne-i Âmire Camii Şerifi*”²⁰⁸ yazıları okunmaktadır²⁰⁹. Cami tasvirlerinin arasında *Barok* üslupta gri tonlarında boyanmış akant yapraklarının simetrik yerleştirilmesiyle oluşturulan kartuş içerisinde, beyaz zemin üzerine siyah yazıyla “*yâ kâdı el-hâhât*”²¹⁰ ibaresi yazılmıştır (Foto. 52). Bugün söz konusu yazının yer aldığı kartuş orijinalliğini yitirmiştir (Foto. 53). Yazının hemen altında ise H. 1287 senesi kayıtlıydı²¹¹. Yapılan yenilenme ile birlikte bugün söz konusu H.1287 senesi ibaresi yok olmuştur. “*Resm-i Sultan Ahmed Camii-i Şerifi*” ibaresi yazılı cami tasviri mavi, gri, yeşil tonlarda işlenmiştir (Foto. 54). Siyah konturlarla çizilen cami tasviri çok renkli olmamasına rağmen oldukça etkilidir. Binayı çevreleyen avlu duvarları ile

²⁰⁶ Afyon Sandıklı Ulu Camii’nde 24 Nisan 2010 tarihinde yerinde yaptığımız inceleme sonucunda kubbenin ortasındaki büyük madalyonu dizi halinde çevreleyen daha küçük yıldız madalyonlar arasındaki manzara tasvirli duvar resimlerinin onarımlarla birlikte yok olduğunu saptadık.

²⁰⁷ G. Renda, a.g.e., s.242.

²⁰⁸ Y. Önge, a.g.m., s.10’da bu cami tasvirini “Tophane Nusretiye Camii” olarak okumuştur. G. Renda, a.g.e., s. 242’de ise yine aynı cami tasvirinin adının “Nusretiye Camii” olarak verildiğini öğrenmekteyiz. Uysal, a.g.m., s.235’de caminin altında “resm-i Tophane Amire Camii Şerifi” yazıldığını okuyarak cami tasvirinin hangi esere ait olduğu konusunu aydınlatmıştır. Ayrıca bkz. T. Öz, İstanbul Camileri, (Basım yeri yok), 1964, s.106’da Afyon Sandıklı Ulu Camii’nin kubbe kavsindeki söz konusu cami tasvirinin eskiden şimdiki Nusretiye Camii’nin bulunduğu yerde olduğunu belirtir.

²⁰⁹ A.O.Uysal, a.g.m., s.235.

²¹⁰ A.O.Uysal, a.g.m., s.235.

²¹¹ Daha önce de belirttiğimiz gibi H. 1287/M.1870–71 senesini caminin bezemelerinin yapım yılı olarak kabul etmek doğru olacaktır.

camii arasında kalan bölgede oldukça sık işlenmiş ağaçlar dikkati çeker. Avlu duvarı üzerindeki yuvarlak kemerli kapı açıklığı detaylı işlenmiştir. Caminin sağ tarafında yoğunlaşan ağaç grupları ön ve arka plan gözetilerek sıralanmıştır. Servi ve söğüt ağaçlarından oluşan resimdeki manzara kesiti ile daha arka plandaki yüksek minareler tasvirdeki dikey yerleşimleri ve dizi halinde sıralanmak yerine önlü arkalı dizilişleriyle perspektif algıyı güçlendirir. Cami kubbelerinin kurşun kaplamalı malzemesi, hem ana kubbe hem de yan mekanların örtü sistemini oluşturan daha küçük kubbeler üzerindeki alemler, pencere ve kemer açıklıklarının sayılabilecek kadar detaylı işçiliği, minare şerefelerinin dahi gerçeğe uygun verilışı perspektifin yanında benzer duvar resimlerinde olduğu gibi burada da geleneksel üslubun devam ettiğinin göstergesidir. Bu cami tasviri üslup bakımından şematik işlenişle değil de özellikle perspektif uygulamanın ön plana çıkmasıyla önem taşır. İşleniş ve kuruluş yönünden sağdaki “*resm-i Sultan Ahmed Camii-i Şerifi*”de saptadığımız tüm özellikler aynen soldaki “*resm-i Tophâne-i Âmire Camii Şerifi*” ibaresi yazılı cami tasvirinde de tekrarlanmıştır (Foto. 55). Ağaçlı bahçesinin içindeki büyük cami üç şerefeli ince uzun minareleriyle sınırlanmaktadır. Caminin merkezi kubbeli ana kütesi avluyu çeviren yüksek beden duvarlının, minarelerin ve ağaçların arasından kütleli biçimlenişle resimde ön plana çıkar. Özellikle öndeki avlu duvarı üzerinde yer alan kubbeli giriş mekânı basamakları, beden duvarlarından alemlerle kubbeleriyle daha yüksek oluşuyla belirtilmiştir. Ayrıntılı işçiliğe resmin genelinde caminin ağırlık kuleleri, minare şerefelerinin düzenli ve gerçeğe uygun sayıda verilışı, kubbelerdeki alemlerin bile malzeme farkı gözetilerek sarı tonlarında boyanarak verilışı önemlidir. Camilerin arasında *Barok* üslupta S ve C kıvrımlarından müteşekkil akant yapraklarının karşılıklı ve simetrik yerleştirilmesinden müteşekkil kartuşun içinde “*yâ kâdı el-hâhât*” ibaresi yazılmıştır²¹². Altında H.1287²¹³ senesinin yazılı olduğu dikkati çekmektedir. Ayrıca kubbe yüzeyini en altta kuşatan ve cami tasvirlerinin bulunduğu bu süsleme dizisinde içlerinde *Allah*’ın ve İslam büyüklerinin adlarının yazılı olduğu tarih yazılı kartuştan daha küçük yapılmış yine C ve S kıvrımlı bitkisel bezemelerle oluşturulan madalyonlar ve bunların arasında ise vazo veya saksıların içinde resmedilen çiçek buketleri tasvir edilmiştir (Foto. 56).

²¹² A.O. Uysal, a.g.m., s.235.

²¹³ Söz konusu H.1287/M.1870–71 senesinin caminin kalem işi boyalamaları ile cami tasvirlerinden oluşan duvar resimlerinin yapım yılına ait olduğunu söyleyebiliriz.

Kubbenin tam ortasına altı kollu bir yıldız betimlenmiştir (Foto. 57). 1990 sonrası onarım çalışmaları sırasında kubbe göbeğindeki bu yıldız tasviri ve etrafına sıralanan bitkisel karakterli bezemeler tamamen yenilenmiştir (Foto. 58). Vakıflar genel Müdürlüğü'nün arşivinden edindiğimiz fotoğraflarına dayanarak yıldızın her bir kolunun farklı renkle boyandığını söyleyebiliyoruz. Mavi ve yeşil renkli yıldızdan çıkan ışınsal kıvrımlar, etrafını yazı kuşağı olarak kuşatır. Mavi ve kırmızı iki ince bordürle merkezdeki yıldız ve yazı kompozisyonu çerçevelenerek böylece en dışta *C* kıvrımlarıyla *Barok* karakterli bitkisel bezemeli ince bir kuşakla altı kollu “yıldız+yazı” kuşağı tam merkezde vurgulanır. Kubbenin merkezini kaplayan bu büyük madalyon, dıştan çelenk motifleri ve gırlantlı bir bordürle kuşatılmıştır. *C* formulu dış bükey çelenk motifleri mavi ve kırmızı renkli çiçeklerle, bunların aralarına serpiştirilen küçük yapraklardan müteşekkildir. Her bir çelengin içine tekil bir çiçek motifi yerleştirilmiştir. Gırlant ise *C* ve *S* kıvrımlı akant yapraklarından müteşekkil olup yine dönemin bitkisel bezemesinin karakteristik üslubu *Barok* tarzda yapılmıştır. Söz konusu bu kenar bordürü ile merkezdeki “yıldız+yazı” dekorlu madalyonun arasındaki boşlukta dizi halinde aralarında sekiz kollu bu defa kırmızı ve turuncu tonlarında işlenmiş sekiz kollu daha çok çiçeği andıran yıldız motiflerinin düzenli ve bir şablon gibi tekrarlanarak yerleştirildiği küçük manzara kesitleri tasvir edilmişti (Foto. 59). Söz konusu onarım çalışmalarıyla bugün bu resimlerin mevcut olmadığını görmekteyiz. Bu küçük manzara kompozisyonları toplam 10 adetti. Her bir manzara tasviri kahverengi tonlarında boyanmış kenger yaprağı olarak adlandırabileceğimiz simetrik kurulmuş bir zemine üzerinde resmedilmiştir. Genel olarak tüm manzara kesitlerinde ortada tek bir ağaç motifi ve onun etrafındaki tepeler arasındaki evlerden ve minyatür ağaçlardan (genellikle servi ağacı) müteşekkildir. Manzara kesitleri için tanımladığımız bu genel anlatım dokuzunda aynıdır. Ortada *Çınar Ağacı* olarak cinsini belirtebileceğimiz tekil ağaç bir manzara kesitinde yoktur. Onun yerine yine tepelerden kurulu görünüm ve aralarında üçü büyük ikisi daha küçük olmak üzere, simetrik ve bir dizi halinde yatay sıralanmış servi ağaçları betimlenmiştir.

Cami geçirdiği onarım ve yenilemelerle öncelikle plan ve 1990 sonrasında ise kalemişleri ile duvar resimleri itibarıyla orijinal durumunu büyük ölçüde yitirmiştir. Duvarlar ve pendentifler beyaz badanalıdır. Kuzey taraftaki pencere açıklıkları

dışında kalanlar birer bordürle kuşatılarak yüzeylerine bitkisel motifler işlenmiştir. Ayrıca üst pencerelerin arasına vazolar içinde çiçek buketlerinin yerleştirildiği natürmortlar işlenmiştir (Foto. 60). Pencere alınlıklarında ise bitkisel kıvrık dallardan ve çiçeklerden oluşan girift kollarla birbiri içine geçmiş bitkisel kompozisyon oluşturulmuştur (Foto. 61). Duvarları kuşatan boşaltma kemerlerinin yüzeyleri geometrik zikzaklar arasındaki kıvrım dal motifleriyle süslenmiştir.

3.1.1.4. Aydın, Koçarlı, Cihanoğlu Camii

Konumu :Eser, Aydın İli'nin Koçarlı İlçesi'ndeki çarşı merkezinde yer almaktadır.

Fotoğraf No :62-80

İnceleme tarihi :Temmuz - Ağustos 2008; Ağustos 2010

Cami, kuzey cephesinde yer alan giriş kapısı üzerindeki kitabesine göre 1834/35 senesinde²¹⁴ Cihanoğulları'ndan Mustafa Ağa tarafından inşa edilmiştir²¹⁵.

Bina, dikdörtgen planlıdır. Kare planlı harim ile kuzey, batı ve doğu cephelerini dolaşan düz çatılı kâgir bir son cemaat yerinden ibarettir. Kare planın köşelerine diyagonal olarak atılmış yuvarlak kemerlerle oluşturulmuş tromplarla kubbeye geçiş sağlanmıştır. Tromplar arasında doğu, batı, güney ve kuzey duvarlarında da devam ettirilen yuvarlak sathi kemerler yer almaktadır. Kubbede dört ve harimin doğu, güney, batı ve kuzey duvarlarında alt sırada ikişer ve üst sırada vitraylı ve yuvarlak kemerli ikişer pencere açıklığı tanzim edilmiştir.

2008 yılına kadar cami, dışta ve içte, özellikle süsleme programı bakımından oldukça sade bir görünüme sahipti²¹⁶. Söz konusu tarihe kadar yapılan onarımlarda son cemaat yeri genişletilerek, büyütülmüş ve cami avlusundaki şadırvan son cemaat yerinin altında kalmıştır. Aydın Vakıflar Bölge Müdürlüğü tarafından 10.06.2008 tarihinde başlatılan kapsamlı onarım çalışmaları 18.09.2008 tarihinde tamamlanmıştır. Bu onarım sürecinde son cemaat yeri ve minare elden geçirilmiştir. Harim duvarları raspa edilmiştir. Söz konusu raspa çalışması sonucunda harimde

²¹⁴ R. Arık, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara 1988, s. 46.

²¹⁵ H. Zeybekdemir, Aydın ve Çevresindeki 'Barok Devir' Camiler, (A.Ü. Dile ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Kürsüsü Yayınlanmamış Lisans Tezi), Ankara 1973, s. 41'de caminin şadırvanı üzerinde yer alan kitabeye göre "Fatma Bin Cihanzade Hacı Hüseyin" tarafından yapılmış olduğunu belirtmektedir. Söz konusu kişinin adının şadırvan üzerindeki kitabede yer almasından dolayı camiyi değil de şadırvanı yaptıran kişi olduğunu düşünmekteyiz.

²¹⁶ R. Arık, a.g.e., s. 46.

bugüne kadar araştırmalarda rastladığımız mihrap üzerindeki “Mekke” konulu duvar resmine ek olarak caminin kubbeye geçişlerinde ve kubbe eteğinde çeşitli duvar resimleri ortaya çıkarılmıştır.

Cami restorasyon çalışmaları tamamlandıktan sonra, ibadete ve ziyarete açılmıştır.

Duvar Resimleri: Caminin harim duvarlarında üst kat pencere açıklıkları arasında, tromp iç yüzeylerinde, mihrap duvarında ve kubbe eteğinde çeşitli bitkisel bezeme ile birlikte mimari manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri kahverengi tonları, kırmızı, kirli sarı, mavi ve yeşil renkler yoğun kullanılarak işlenmiştir.

Harimin doğu, güney ve batı duvarlarını alt kat pencere açıklıklarının üst sınırından itibaren siyah ve beyaz renkli ince şeritler arasında, siyah zemin üzerine işlenmiş küçük dikdörtgenlerden müteşekkil geometrik ince bir bordür kesintisiz dolanmaktadır. Bu ince şeritler ve dikdörtgen örgülü bordür, alt ve üst kat pencere sıralarını birbirinden ayırmaktadır. Doğru, güney ve batı duvarlarında üst sırada yer alan, alçı şebekeli, vitray pencere sıralarının aralarındaki duvar yüzeyleri, turuncu renkli şeritlerle sınırlanan ve köşelerine bitkisel karakterli bezemelerin işlendiği kare veya dikdörtgen panolar şeklinde düzenlenmiştir. Harimin doğu duvarındaki üst kat pencere açıklıklarının arasında üç pano yer alır (Foto. 62). Kuzeydeki mahfil katının doğu duvarına birleştiği bölümden hemen sonra başlayan ilk panoda turuncu renkli bir ipe asılı halı/kumaş motifi işlenmiştir. Turuncu ipler panonun üst köşelerinden düğüm şeklindedir ve uçlar aşağıya doğru sarmaktadır. Uçları püskül motifleri ile işlenen ipler, pano yüzeyinde, beyaz renkli halı/kumaşı boşlukta asılı tutmaktadır. Halı/kumaşın köşeleri koyu renklerle gölgelendirilmiştir. Kenar bölümlerine ise pembe renkli çiçek buketleri işlenmiştir. Doğru duvarındaki ikinci panonun yüzeyinde natürmort tasviri bulunmaktadır (Foto. 63). Natürmort, yüzeyleri *Barok* üsluptaki kartuşlarla işlenmiş köşelerden öne doğru pahlanmış bir dolap motifi üzerinde işlenmiştir. Kompozisyona yüksek kaideli koyu sarı renkte, gövdesi geniş ve dilimli, kulplu saksı içinde sarı meyveli küçük bir ağaç egemendir. İnce dallarından çıkan küçük yeşil yaprakları ve sarı meyveleriyle Limon/Ayva ağacının tasvir edildiğini düşünmekteyiz. Kompozisyonun merkezindeki bu ağaç tasvirinin sol yanında sürahi şeklindeki beyaz vazo içerisinde pembe renkli karanfillerden ve sarı meyvelerden

oluşan daha küçük boyutlu natürmort tasviri bulunmaktadır. Ağacın sağ yanında ise yeşil yapraklı ve neredeyse soldaki beyaz vazanın büyüklüğünde iki limon/ayva motifi işlenmiştir. Sanatçı tarafından ayrıntılara önem verilmiştir. Dolabın üzerindeki *Barok* kartuşlar ve dolap kapağı anahtarı ve ağacın yer aldığı saksının dilimli gövdesi üzerindeki motifler detaylı işlenmiştir. Dolabın öne doğru pahlanan köşeleri kompozisyondaki derinliği artırır. Buna karşılık vazo ve meyve gibi motifler boyut farkları gözetilmeksizin kompozisyona yerleştirilmişlerdir.

Doğu duvarındaki üçüncü panonun yüzeyine koyu yeşil zemin üzerine işlenmiş kırmızı çiçeklerini seçebildiğimiz, madalyon bulunmaktadır. Sarı bir şeritle çevrelenmiş madalyon, boşlukta asılı durumdadır ve panonun tam merkezine yerleştirilmiştir.

Tromplar arasında doğu, batı, güney ve kuzey duvarlarında da devam ettirilen yuvarlak sathi kemerler yer almaktadır. Trompların ve sathi kemerlerin iç yüzeylerine perde motifleri, manzara tasvirleri ve kent görünimleri işlenmiştir (Foto. 64). Kuzeydoğudaki trompunun iç yüzeyine, perde motifi tasvir edilmiştir (Foto. 65). Trompun kemer yüzeyi sarı, yeşil, kırmızı ve beyaz renkli boyanarak çok renkli taş işçiliği uygulanmış bir görüntü elde edilmiştir. Renkli taşlardan hemen sonra beyaz zemin üzerine kırmızı çiçeklerin işlendiği bordür yer alır. Perde motifi yeşil zemin üzerine beyaz renkle işlenmiştir. Trompun iç yüzeyini kaplamaktadır. Beyaz perde üzerine küçük kırmızı ve sarı renkte çiçekler serpiştirilmiştir. Kenarlardan ve küçük çiçek motifleriyle tutturularak kıvrımları belirtilmiştir. Perdenin kıvrım yerleri siyah lekelerle belirtilmiştir. Uç kısımlarında ise kırmızı renkle gölgelendirmeler yapılmıştır. Böylece perde motifi, işlendiği yüzeyin iç bükey kavsine uydurularak kompozisyona derinlik kazandırılmıştır. Trompun tepe kısmı, üzeri çiçek desenleriyle işlenen üçgen şeklinde yan yana dizilen geometrik dilimlerle hareketlendirilmiştir. Söz konusu kuzeydoğu trompundaki perde motifi, güneydoğu, güneybatı ve kuzeybatı tromplarında da aynen tekrarlanmaktadır.

Kuzeydoğu ve güneydoğu tromplarının arasında kalan doğu duvarı yüzeyinde, yuvarlak sathi kemer bulunmaktadır. Sathi kemerin iç yüzeyine, deniz kenarında bir kent tasviri işlenmiştir (Foto. 66). Sathi kemer yüzeyi sarı, yeşil, kırmızı ve beyaz renklerle boyanarak renkli taş görünümü verilmiştir. Kara parçası denizle ikiye bölünmüştür. Resim ön planda denizle başlar ve öndeki kara parçasında

küçük bir kıyı köşkü tasviri yer alır. Kıyıda dört sütunun taşıdığı üç kemer gözlü mekân, havuzlu bir bahçeye açılır. Dikdörtgen planlı havuzun arkasında dört ağaç işlenmiştir. Kemerli köşkün hemen arkasında üst üste ve yan yana istiflenmiş beyaz boyalı cepheleri ve kırmızı damlarıyla evler bulunmaktadır. Caminin geçirdiği onarımlarla bu resimlerin yüzeyinin sıva ile kapatıldığını ve 2008 senesindeki onarımlardaki raspa işlemiyle, yeniden kazınarak bugünkü halini aldığını bilmekteyiz. Bu nedenlerden dolayı resimler çok harap durumda olduğundan ayrıntılar ve birçok yerde renkler üzerinde inceleme yapma olanağı bulunmamaktadır. Evlerin birçoğunda kırmızı damlardan eser kalmamıştır. Resmin orijinalinde ön ve yan cephelerini siluet halinde belirlediğimiz evlerin, pencere açıklıkları ile girişlerin ayrıntılı olarak işlendiğini düşünmekteyiz. Evlerin arkasında yüksek servi ağaçları seçilmektedir. Ön plandaki denizin üzerinde seyir halinde yelkenli gemiler ve küçük kayıklar işlenmiştir. Kıyıda küçük iskeleler yer alır. Arka plandaki kara parçasına doğru uzanan denizin üzerinde, farklı boyutlarda küçük kayıklarla, yelkenleri şişmiş seyir halindeki gemiler göze çarpar. Arka plandaki kara parçası üzerinde yine kırmızı çatılarıyla istiflenmiş evlerden oluşan kent görünümü devam etmektedir. Beyaz zemin üzerine küçük sarı ve kırmızı çiçeklerle desenlendirilmiş bir perde motifi, sathi kemerin iç yüzeyini dolanmaktadır. Perde motifi belirli noktalardan tutturularak dilimli kıvrımlar oluşturulmuştur. Böylece iç mekândan dış mekâna bakılmakta olduğu izlenimi yaratılmıştır.

Harimin güney duvarında yer alan mihrap nişinin kavsarasında iri yeşil yapraklar ve kırmızı renkli çiçekler taşmaktadır (Foto. 67). Mihrap nişi iki yandan kahverengi boyanmış gömme sütunlarla sınırlanmaktadır. Sütun başlıkları stilize yapraklar şeklinde alçı kabartma olarak işlenmiştir. Bu plastik biçimleniş mihrap üzerindeki duvar yüzeyinde de devam eder. Sütun başlıklarından çıkan stilize yapraklar S ve C kıvrımları şeklinde *Barok* karakterli plastik bir kartuş oluşturacak şekilde duvar yüzeyinde devam etmektedir. Stilize yaprak, pembe karanfillerden ve köşelere yerleştirilen kırmızı karanfil buketlerinden oluşan *Barok* kartuş mihrabı taçlandırmaktadır. Simetrik kurgulanan ve mihrap nişi üzerindeki duvar yüzeyini kaplayan plastik bitkisel örgünün ortasında kalan yüzey, yatay dikdörtgen formundadır. Bu yüzeye Mekke şehri tasviri işlenmiştir (Foto. 68). Mekke tasvirinde arka planda geniş arazi içinde serpiştirilmiş Hurma ağaçları, arazinin engebesini belli

eden hafif gölgeli çizgiler, merkezde revaklı avlu ile çevrelenen Kâbe ve avlu duvarlarının dışında kalan alanlarda üst üste ve yan yana istiflenmiş şehri temsil eden binalar bulunmaktadır²¹⁷. Birbirine benzeyen bu ağaçların yere, gölgeleri vurmaktadır. Sol üst bölümde ağaçlar arasında tek katlı, tam cepheden işlenmiş, pencere ve kapı açıklığının seçildiği öndeki ev istifinden farklı küçük bir bina göze çarpmaktadır. Kirli sarı renkteki arazi üzerine gri çizgilerle çizilmiş olan kent tasvirinde, evlerin cepheleri ve revak kemer gözleri kırmızı renkle gölgelendirilmiştir. Kâbe'nin tam merkezinde yer aldığı revaklı ön avlu daha büyük, arka plandaki ikinci avlu ise daha küçüktür. Birinci avlunun revak sırası üzerinde tek şerefeli yedi minare yer alır. Kâbe'nin etrafında ayrıca minber, türbe ve daha küçük baldaken tarzında işlenmiş iki türbe bulunmaktadır. Sol yandaki evlerin arka planında bir su kemeri sırası göze çarpar.

Mihrabın doğu yönündeki duvar yüzeyinde, üst sıradaki vitraylı pencere açıklığının iki yanında kareye yakın dikdörtgen iki pano yer alır. Her iki panoda da natürmort tasvirleri işlenmiştir. Mihrabın solundaki natürmort tasvirinde panonun sol üst köşesinden tutturularak kıvrımları belirtilmiş perde motifi göze çarpar (Foto. 69). Kırmızı tonlarda işlenerek kıvrım yerlerinden gölgelendirilen perde motifinin üzerine küçük çiçekler serpiştirilmiştir. Perde motifi panonun merkezinde bir sütunun üzerinde yer alan natürmortu çevrelemektedir. Natürmortta bir sütunun üzerinde tepesine bıçak saplanmış, bir dilimi kesilerek yanına konulmuş karpuz tasvir edilmiştir. Pencere açıklığının sol yanındaki panoda ise buket halinde boşlukta tasvir edilen çiçekler bulunmaktadır. Mihrabın batı yönündeki duvar yüzeyi de yine doğu yönde olduğu gibi panolar halinde düzenlenmiştir (Foto. 70). İlk pano minberin sağ yanındadır. Panoda üstten tutturularak, kıvrım yerleri aşağıya doğru belirtilmiş perde motifi, bu defa boşlukta bir ipin ucuna asılı çeşitle meyvelerden oluşan natürmort tasvirini çevrelemektedir. Vitraylı pencere açıklığının sağ yanındaki panoda ise kompozisyon sol alt köşede yoğunlaşmaktadır. Burada dallarıyla birlikte armutlar tasvir edilmiştir.

Harimin batı duvarındaki üst kat pencere açıklıklarının arasında üç pano yer alır (Foto. 71). Batı duvarındaki panolarda yer alan tasvirler konu bakımından doğu duvarı ile benzeşmektedir. Güney yöndeki ilk panoda, koyu yeşil zemin üzerine

²¹⁷ R.Arık, a.g.e., s. 47'de Mekke tasviri için, benzer örnekleri arasında perspektif, çizgi yönünden daha primitif karakterde oluşu onu minyatür geleneğine sıkı sıkıya bağlar, bilgisini aktarır.

işlenmiş kırmızı çiçeklerini seçebildiğimiz, madalyon yer alır (Foto 72). Sarı bir şeritle çevrelenmiş madalyon, boşlukta asılı durumdadır ve panonun tam merkezine yerleştirilmiştir. Ortadaki pano diğer ikisine göre daha büyük ve yatay dikdörtgen formudur. Pano yüzeyine natürmort tasviri işlenmiştir. Natürmort, yüzeyleri *Barok* üsluptaki kartuşlarla işlenmiş köşelerden öne doğru pahlanmış bir dolap motifi üzerinde yer alır. Dolabın üzerinde merkezde kulplu beyaz renkli bir vazo ve iki yanında pembeye çalar renkleriyle meyve yığınları tasvir edilmiştir. Vazonun arka planında adeta bir duvarı kaplamış gibi resmedilen beyaz ve kırmızı renkli sarmaşık gülleri bulunmaktadır. Çiçeklerin araları koyu yeşil ile gölgelendirilerek yapraklar serpiştirilmiştir. Kompozisyonda ayrıntılara önem verilmiştir. Dolabın öne doğru pahlanan köşeleri kompozisyondaki derinliği artırır. Buna karşılık vazo ve meyve gibi motifler boyut farkları gözetilmeksizin kompozisyona yerleştirilmişlerdir. Vazonun iki yanında yığın halindeki meyve motiflerinin önden arkaya doğru, yığınlar halinde sıralanması perspektif uygulandığının göstergesidir. Batı duvarındaki üçüncü panoda sarı renkli bir ipe asılı halı/kumaş motifi işlenmiştir. Sarı ipler panonun üst köşelerinden düğüm şeklindedir ve uçlar aşağıya doğru sarkmaktadır. Uçları püskül motifleri ile işlenen ipler, pano yüzeyinde, beyaz renkli halı/kumaş boşlukta asılı tutmaktadır. Halı/kumaşın köşeleri koyu renklerle gölgelendirilmiştir. Kenar bölümlerinde ise servi ağaçları ve kıvrık dalların ucundaki küçük kırmızı çiçek motiflerinin dönüşümlü sıralanmasıyla halı/kumaşın eteğinde su motifi şeklinde uzanmaktadır (Foto. 71).

Batı duvarında orta panonun üzerindeki sathi kemerle kuşatılan duvar yüzeyine mimari konulu manzara kesiti tasvir edilmiştir (Foto. 71,73). Onarımlar sırasında raspa işleminden dolayı duvar resminin detayları ve renklerinin büyük ölçüde tahribata uğradığını görmekteyiz. Kompozisyonun iki yanında yer alan kara parçalarını ortadan geçen deniz ayırmaktadır. Sağ yandaki kara parçası üzerinde kırmızı çatılı evler dizi halinde sıralanmıştır. Denizin içine kadar evlerin girdiği gözlemlenir. Söz konusu kara parçasının kıyısından denize doğru üzerinde dendanlarını seçebildiğimiz kale uzanmaktadır. Kalenin surları yoğun bir şekilde kara parçası üzerine işlenen evleri çevrelemektedir. Denizin üzerinde yelkenleri şişik gemiler seyir halindedir. Sol yandaki kara parçası üzerindeki kent dokusu kıyıya oldukça uzaktır. Kıyının düzgün kesme taş bir duvarla sınırlandığını duvar resminin

iyi durumdaki kısımlarından seçebilmekteyiz. Deniz kıyısına yerleşmiş köşkler ve evlerden müteşekkil kompozisyon İzmir veya Bodrum kıyılarından olabileceği gibi, Başkent'in sık rastlanan Boğaz görüntülerini de akla getirmektedir²¹⁸. Beyaz zemin üzerine küçük sarı ve kırmızı çiçeklerle desenlendirilmiş bir perde motifi, sathi kemerin iç yüzeyini dolanmaktadır. Perde motifi belirli noktalardan tutturularak dilimli kıvrımlar oluşturulmuştur. Böylece iç mekândan dış mekâna bakılmakta olduğu izlenimi yaratılmıştır.

Kuzeybatı trompunun iç yüzeyine, caminin diğer geçiş elemanlarında olduğu gibi, perde motifi işlenmiştir. Sathi kemerin yüzeyine ise kenarlardan bir perde motifinin çevrelediği *Barok* karakterli yeşil akantus yapraklarının merkezindeki madalyonun içinde natürmort tasviri yer almaktadır (Foto. 74). Madalyon sarı şeritle sınırlanmıştır.

Camide yapılan raspa çalışmaları sonucunda kubbe eteğini çepeçevre dolayan dar manzara şeridi ortaya çıkmıştır (75-80). Üstten ve alttan turuncu renkli şeritlerle sınırlanan bu kesintisiz işlenen manzara şeridinde, dizi halinde küçük tepciler arasında ağaçlar, çift katlı evler, avlulu köşkler, merkezi kubbeli küçük camiler (Foto. 76), yel değirmenleri (Foto. 77) ve kuyular göze çarpar. Doğu duvarında vitraylı pencere açıklığına yakın olan bir bölümde sıradağlar şeklinde yan yana dizili tepeler arasında deniz yer alır (Foto 78). Denizde seyir halindeki yelkenli gemilerin iki yanında evler, ağaçlar ve tepelik kısımda yel değirmenleri göze çarpar (Foto. 79, 80). Tepelerin sıralanışında, aralardaki ağaçların boyut farkına göre mimari doku arasında dizilişine bakarak ilkel de olsa perspektif denemelerinin olduğunu söyleyebiliriz. Mimaride küçük evlerin yanı sıra köşkler ve camiler ön plana çıkmaktadır. Detaylı işlenişleri, ön ve yan cephelerin görünecek şekilde kurgulanmaları deneysel bir perspektifi düşündürürken diğer yandan da tepeler arasında çocuk resmini anımsatacak şekilde ağaçların ve tamamlanmamış binaların oluşu kubbe eteğini dolanan manzara şeridinde oldukça ilginçtir.

²¹⁸Kırmızı damlı dikdörtgen pencereli beyaz evler, masmavi gökyüzünde kıvrımlı bulutların arasından uçan kuşlar ve tepelere serpiştirilmiş ağaçlardaki renk tonlamaları, I. Abdülhamit ve III. Selim dönemlerinin Başkent resim üslubunu andırır. G.Renda, a.g.e., s. 132.

3.1.1.5. Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü, Cihanoğlu (Abdülaziz Efendi) Camii

Konumu :Eser, Aydın İli'nin Koçarlı İlçesi'ne 10 km. mesafedeki Cincin Köyü'nde yer almaktadır.

Fotoğraf No :81-97

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Cami, 1785 senesinde Cihanoğulları tarafından yaptırılmıştır²¹⁹.

Bina, kareye yakın dikdörtgen planlıdır. İki sıra pencerelerle donatılmış kâgir duvarların kuşattığı harim kısmı kare planlı olup, üzeri kırma çatı ile örtülüdür. Pencereler, kuzey cephede girişin iki yanında birer, doğu cephede üst ve alt sırada ikişerden toplam dört, kible duvarında mihrabın iki yanında iki kat sıralı ikişerden dört; batı cephede iki kat halinde ikişerden dört ve kuzeyde altta iki üstte ise üç adet olmak üzere tertiplenmiştir. Kaynaklarda binayı üç yönden “U” şeklinde çevreleyen son cemaat yerinin bulunduğu belirtilmektedir²²⁰. Son cemaat yerinin caminin doğu yönünde kalan bölümü, palmet şeklinde mazgallarla biten bir duvarla²²¹ çevrili olup, burası kadınlar mahfili olarak kullanılmıştır. Son cemaat yerinin batı cephedeki bölümü ise, orijinal durumunu ve işlevini korumaktadır.

Duvar Resimleri: Caminin kuzey cephe üzerindeki pencere alınlıklarında, batı yöndeki son cemaat yerinin güney duvarında yer alan mihrabiye'nin üst kısmında, harimde ise mihrap duvarında ve pencere açıklıklarının üzerindeki duvar yüzeylerinde mimari ve manzara tasvirli duvar resimleri bulunmaktadır. Konulu duvar resimleri kahverengi tonları, mavi, gri, beyaz, pembe, kırmızı, lacivert ve yeşil tonları kullanılarak, sıva üzerine işlenmiştir.

Son cemaat yerinin duvarları ince gövdeli sütuncelerin başlıklarından çıkarak, bir niş şeklinde resmedilen panolarla, iki katlı olarak düzenlenmiştir (Foto. 81). Alt sıradaki panoların yüzeyi beyaz ve gri renkli enine yollar şeklinde işlenerek, mermer taklidi bir görüntü sağlanmıştır. Üst sıradaki pencere açıklıkları aralarındaki panolar yine aynı şekilde sütun başlıklarından çıkan S ve C kıvrımlarından müteşekkil *Barok*

²¹⁹ 18. yüzyıl sonu, 19. yüzyıl başlarında, Aydın-Koçarlı yöresinde hüküm süren Cihanoğulları, Aydın'ın Cincin Köyü'nde 1785 tarihli bir cami yaptırmıştır. R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s. 30. R. Arık, *Türk Mimarisi'nin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975, s. 298.

²²⁰ H. Zeybekdemir, *a.g.t.*, s.17.

²²¹ A. Arel, “*Cincin Köyü'nde Cihanoğullarına Ait Yapılar*”, V. Araştırma Sonuçları Toplantısı (06-10 Nisan 2010), Ankara 1988, s. ?; benzer mazgalların görüldüğü bir diğer bina, Aydın'da bulunan ve Abdülaziz Efendi tarafından onartılan Cemal Bey Hamamı'dır. Bkz. Anonim, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I*, Ankara 1972, s. 677-679.

karakterdeki bezemelerle sathi bir niş şeklinde resmedilmiştir. Panoların yüzeyi boş bırakılmıştır.

Kuzey cephenin ortasındaki girişin iki yanındaki alt kat pencere açıklıklarının, sathi sivri kemerli, alınlık bölümlerinin yüzeyinde, manzara konulu tasvirler bulunmaktadır. Camide son yıllarda yapılan onarımlar sırasında, pencere alınlıklarındaki raspa çalışmaları sonucunda, söz konusu manzara resimleri ortaya çıkarılmıştır. Girişin doğu yönündeki pencere açıklığının alınlık yüzeyinde mimari tasvir bulunmaktadır (Foto. 82). Sıvadaki dökülmelerden ve silinmelerden dolayı, mimari tasvirin detayları okunamamaktadır. Kalan izlerden altıgen formlu revak sıralarıyla çevrelenen avlu olduğunu tahmin ettiğimiz orta kısımda kemerli bir bina seçilebilmektedir. Kahverengi renkli revak sırasının dışında, altıgen formun yanlardaki kısa kenarlarına denk gelen bölümlerde, siyah çizgiler halinde perspektif kurallarına uygun, sütunlar üzerindeki yuvarlak kemerlerden oluşan mimari kalıntılar görülmektedir. Alınlık yüzeyinde yatay düzlemde yoğunlaşan mimari kurgunun, dışında kalan alanlar, kahverengi boyanmıştır. Kompozisyon mavi tonlarda boyanan gökyüzü ile tamamlanmaktadır. Mimari tasvirin detayları hakkında dökülmelerden dolayı yeterli bilgi sahibi olamamamıza rağmen, kalan izlerden, basit fakat etkili çizimlerle karşılaştığımızı söyleyebilmekteyiz.

Kuzey cephedeki girişin batı yönündeki pencere açıklığının alınlık yüzeyinde diğer bir mimari tasvir yer alır (Foto. 83). Sıvadaki dökülmeler ve kısmen silinmelerden dolayı mimari tasvirin detayları hakkında bilgi edinemiyoruz. Ancak kahverengi, lacivert ve mavi renklerin ağırlıkta olduğunu söyleyebilmekteyiz.

Caminin batı cephesinin duvar yüzeyi kuzey cephedeki bezeme programı aynen tekrarlanmaktadır. Bu bölümdeki son cemaat mekânı binanın orijinal haliyle korunmuştur. Batı cephedeki son cemaat yerinin güney duvarında yer alan mihrabiye'nin üst kısmındaki duvar yüzeyi kalın kahverengi şeritlerle sınırlanan üç pano şeklinde düzenlenmiştir (Foto. 84). Ortadaki pano kareye yakın dikdörtgen formunda olup yanlardaki diğer ikisine göre daha büyüktür. Panonun yüzeyine iki yana toplanarak, kıvrım yerleri belirtilmiş perde motifinin arasına, C, S kıvrımları, çeşitli çiçek ve meyvelerden oluşan adeta bir alınlık gibi *Barok* karakterli kartuş işlenmiştir (Foto. 85). Kompozisyonda mavi, kahverengi, kirli beyaz ve gri renkler egemendir. Panonun üst kısmından kartuştaki kompozisyonu çevreleyen perde motifi

yanlardan aşağıya doğru sarmaktadır. Perdenin küçük püsküllerle bezenen uçlarındaki kat yerleri farklı renklerde işlenerek gölgelendirilmiş böylece panonun merkezindeki kompozisyonun yüzeydeki derinliği artırılmıştır. Perdenin en uç bölümünden karanfil motifleri, boşlukta, aşağıya doğru sarmaktadır. Mavi ve kahverengi kalın yüzeyler halinde boyanarak kartuşu oluşturan S ve C kıvrımları simetriktr. Kartuş, perdenin tepe noktasına doğru yükselerek adeta bir alınlık gibi tasvir edilmiştir. S ve C kıvrımlarının iç yüzeyinde çeşitli çiçek ve meyvelerden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Alt bölümdeki büyük S kıvrımlarının uçlarından çıkan, beyaz zemin üzerine küçük kahverengi beneklerle desenlendirilerek iki tarafa simetrik yerleştirilmiş, kumaş kıvrımlarına kâse şekli verilerek, içlerine nar, elma, armut, kayısı ve incir gibi meyvelerden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Kartuşun tam ortasında siyah konturlarla kenarlarından sınırlandırılarak, mavi renkle resmedilmiş, vazoyu andıran ikinci bir kartuş daha bulunmaktadır. Bu vazoyu andıran kartuşun ortasına kahverengi şeritle dıştan sınırlanan madalyon işlenmiştir. Madalyonun yüzeyinde manzara kesiti içinde tasvir edilen camii resmi yer alır. Kompozisyon ön planda, düzgün kesme taşla örölmüş ve yuvarlak kemerli giriş açıklığı işlenmiş avlu duvarıyla başlamaktadır. Avlu duvarının hemen arkasından kompozisyonun sağ yanında, ince gövdeli, dalları koyu yeşil renkle gölgelendirilerek, yaprakları işlenmiş, yüksek ağaç bulunmaktadır. Bu ağacın sol yanında dizi halinde servi ve farklı ağaç türleri işlenmiştir. Geri planda ön ve yan cepheleri betimlenmiş kahverengi çatılı, çok katlı ve pencereli binalar işlenmiştir. Binaların arka planında ise beş kubbeli son cemaat mekânı, tek minaresi ve merkezi kubbesiyle cami tasviri yer alır. Kubbenin sağ yanında, yan yana sıralanmış, boyutları aynı üç servi ağacı bulunmaktadır. Cami arkasında gösterilen üç servi motifi ile sanatçı, kompozisyona derinlik kazandırmak istemiştir. Mavi kartuşun tepe kısmı bir vazo ağzı gibi işlenerek içine kırmızı renkli güller, iki armut ve ortada bir nar motifi yerleştirilmiştir. Mihrabiyeinin alt kısmında nişi sınırlayan iki adet sütun tasvir edilmiştir. Mihrabiyeinin alınlık kısmındaki bezemeler daha sade ve az renklidir. Pembe renk egemendir. Nişin etrafı siyah bir konturla çevrelenmiştir. Nişin üzerinde bombeye benzer küçük bir çıkıntı oluşturularak, alem motifine zemin sağlanmıştır. Alemin hilalinin üzerinde beş yaprak ve bir çiçekten oluşan motif yer alır. Nişin her iki yanında ince kurdelelerle

bağlanmış laleler simetrik olarak yerleştirilmiştir. Bu bezeme programı sıvaların dökülmesinden dolayı kısmen görülebilmektedir.

Harim duvarları yapılan onarımlarla sıvanmıştır²²². Duvarların çok az yerinde, pencere üstlerinde ve mihrapta *Barok* karakterli bezemelerle birlikte manzara ve mimari konulu basit tasvirler yer almaktadır. Harimin doğu duvarındaki alt sıra pencere açıklıklarının üst kısımları merkezde madalyonun işlendiği S ve C kıvrımlarıyla çevrelenen *Barok* üsluptaki bitkisel motiflerle bezenmiştir (Foto. 86). Doğu duvarının kuzey yönündeki, alt sırada yer alan, pencere açıklığının üzerindeki duvar yüzeyinde, S ve C kıvrımlarının simetrik yerleştirilmesiyle *Barok* üslupta kartuş tasvir edilmiştir (Foto. 87). Mavi, kahverengi, gri renkler kullanılmış, motiflerin konturları siyahla çizilmiştir. Kartuş üstten kahverengi bir palmet motifiyle taçlanmaktadır. Merkezde mavi renkli şeritle çevrelenmiş oval madalyon yer alır. Madalyonun yüzeyine küçük bir köy/kasaba dokusunu yansıtan iki katlı, kırmızı renkli kırma çatıları ve pencereleriyle evler/köşkler işlenmiştir.

Doğu duvarının yine alt sırada yer alan orta penceresi üzerinde, bir gemi ve deniz tasviri silik renklerine rağmen seçilmektedir (Foto. 88). Kısmen silindiğinden dolayı gemi tasvirindeki detaylar anlaşılamamaktadır. Geminin üzerinde mavi bacasından tüten siyah dumanı seçilmektedir. Kompozisyonda mavi, kırmızı, siyah ve açık yeşil renkler egemendir. Seyir halinde olduğunu direklerinde dalgalanan kırmızı sancakların sol yana doğru işlenişinde söyleyebildiğimiz yelkenli, iki yandan, incecik gövdeleri üzerinde yükselen top şeklindeki yapraklarıyla tasvir edilen birer ağaç motifi ile sınırlanmaktadır. Tasvir çocuk resimlerini andırmaktadır. Alt plandaki deniz ve üst kısımdaki gökyüzü gemi tasvirine zemin yaratmaktadır.

Doğu duvarının güney yönünde yer alan, ahşap kapının üst kısmında yine *Barok* karakterli kartuş ve madalyondan oluşan bezeme programı yer alır (Foto. 89). Burada madalyon yüzeyine bitkisel motifler işlenmiştir. *Barok* kartuşun alt kısmında simetrik yerleştirilmiş iki incir motifi bulunmaktadır. Doğu duvarının üst kat pencere açıklıkları da alt sıradakilerle aynı şekilde düzenlenmiştir. Alınlık şeklinde *Barok* üslupta bir kartuş ve merkezindeki madalyonlardan müteşekkil bezeme programı ile

²²² Araştırmacılar caminin harim duvarlarının Acıpayam Yazır Köyü ve Soma Hızır Bey Camilerinde olduğu gibi resimler ve nakışlarla dolu olduğu kalan kalıntılardan anlaşıldığı bilgisini aktarır. R. Arık, a.g.e., s. 31.

süslenmişlerdir. Üst katta, güney yöne doğru, alçı kabartma bir şeritle sınırlandırılmış kilim motifi bulunmaktadır.

Harimin güney duvarında süsleme programı mihrap ve pencere açıklıklarının üst kısımlarındaki duvar yüzeylerinde yoğunlaşmaktadır (Foto. 90). Mihrap ve çevresinde alçı kabartma ve sıva üzerine boyama bir arada kullanılmıştır. Mihrap nişi iki taraftan, simetrik olarak yerleştirilmiş *Korint* başlıklı çift sütunlarla sınırlanmaktadır²²³. Sütunların gövdeleri burmalıdır ve yeşil ile pembe renkler dönüşümlü kullanılarak gövdelerini helezoni kıvrımlar şeklinde dolaşan yivler boyanmıştır²²⁴. Sütunlar kademeli bir kaide üzerine yerleştirilerek yerden yükseltilmiştir. Mavi, pembe, yeşil, turuncu, siyah ve kırmızı renkler mihrapta ve etrafındaki boyalı nakışlarda egemendir. Sütun başlıkları üzerinde küçük alçı sütunların arasında kalan yüzeylere vazo içinde çiçek buketleri işlenmiştir. Ortadaki iki küçük sütunun üzerinden ise kahverengi renkli yüksek kaideleriyle iki sütun tasviri resmedilmiştir. Sütun başlıklarının üzerinde armut, nar ve incirlerin yan yana sıralanarak işlendiği meyve motifleri bulunmaktadır. Sütun tasvirlerinin arasında kalan kareye dikdörtgen formlu duvar yüzeyinin tam merkezine tepesinde alemi ile oval madalyon²²⁵ işlenmiştir (Foto. 91). Oval madalyon içinde Arap harfleriyle yazı bulunmaktadır. Madalyonun iki yanında sütun tasvirlerinin sınırladığı üçer ağaçtan oluşan küçük manzara tasvirleri yer alır. Koyu yeşil renkli küçük tepeler üzerinde servi ağacı ve türünü saptayamadığımız çeşitli boyutlarda ağaçlar işlenmiştir. Sağdaki sütun tasvirinin yanında, sıva üzerine siyah renkte Arap harfleriyle yazı²²⁶ bulunmaktadır.

Güney duvarında minberin batısında kalan duvar yüzeyinde altı üstlü iki pencere açıklığı bulunmaktadır. Alttaki pencerenin üst kısmında kalan duvar yüzeyine kahverengi şeritle çerçevelenen yatay dikdörtgen bir pano işlenmiştir. Panonun yüzeyinde, C kıvrımlarının içe ve dışa doğru dönüşümlü işlenerek, üst üste

²²³ İki burmalı sütun arasında duran ve üç boyutlu alçı süslerle donatılmış olan mihrap, Cihanoğullarının camileri için kural yerine geçen Barok iç tezyinatın oldukça parlak bir örneğidir. A. Arel, a.g.m., s. ?.

²²⁴ İtalyan Baroğunun tipik öğeleri olan bu sütunlar ile boyalı alçıdan üç boyutlu bezekler, bu camide yabancı ustaların veya yabancı ekolleri özümsemiş gayrimüslimlerin çalıştığını göstermektedir. Aynı özellikleri Aydın ve Koçarlı'daki Cihanoğulları camilerinde de bulmaktayız. A. Arel, a.g.m., s.?'de dip not 19 ve M. Sözen, *Türk Mimarisinin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul 1975, s. 319.

²²⁵ Madalyonun içinde "Küllema de hale aleyha zekeriyye'l-mihrâp" ibaresi yazılıdır. T. Yurtsal, *Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri*, (G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2009, s. 76.

²²⁶ Burada "Maşâellâh Allahu zu'f-celâl" yazmaktadır. T. Yurtsal, a.g.t., s. 77.

sıralanıp, simetrik yerleştirilerek oluşturduğu *Barok* kartuş yer alır (Foto. 92). Kartuşun merkezinde oval madalyon içinde ise tanımlayamadığımız mavi renk bir motif ve hemen yanında küçük bir ev yer alır. Üst sıradaki pencere açıklığının üzerindeki duvar yüzeyinde üst üste işlenmiş iki farklı manzara kesiti bulunmaktadır (Foto. 93). Pencerenin üst kenarının altta sınırladığı ilk manzara tasvirinde, merkezde büyük bir ağaç ve onun etrafında üçer adet ve simetrik olarak yerleştirilmiş servi ağaçları tasvir edilmiştir. Ağaçlar koyu yeşil üzerine açık yeşil renkle tuşsal fırça vuruşlarıyla gölgelendirilmiştir. Bu büyük ve gölgelendirilerek detaylı işlenmiş ağaçların aralarında daha küçük boyutlu ağaçlar ve bitkiler bulunmaktadır. Pencerenin üst kenarı bu ilk kompozisyona zemin oluşturmaktadır. Bu kompozisyonun üzerindeki manzara kesitinde ise yeşil renkle birlikte kahverengi tonları egemendir. Eğimli bir zemin üzerinde gölgeler halinde işlenen küçük tepeciklerin arasında ağaçlar ve çiçek motifleri bulunmaktadır. Alttaki manzara kesitinde yer alan ağaçlara göre, buradaki ağaçlar daha küçük boyutlu işlenerek, kompozisyonu bir bütün olarak değerlendirdiğimizde, derinlik etkisinin sanatçı tarafından vurgulanmak istendiğini söyleyebiliriz.

Harimin batı duvarındaki pencere açıklıklarının üst yüzeylerindeki *Barok* üsluptaki bezemeleri incelediğimizde, diğer duvarlarda olduğu gibi, caminin genel süsleme programının devam ettirildiğini görmekteyiz (Foto. 94). Alt sıradaki büyük pencere açıklıklarının üstlerindeki duvar yüzeylerine alınlık şeklinde *Barok* üslupta kartuşlar işlenmiştir. Kartuşların merkezinde oval madalyonlar bulunur. Güney yöndeki alt sırada yer alan pencere üzerindeki *Barok* kartuşun merkezindeki madalyonun yüzeyine iki katlı, kırma çatılı, evler işlenmiştir (Foto. 95). Batı yöndeki alt sırada yer alan pencere açıklığı üzerindeki *Barok* üsluptaki kartuşun merkezindeki madalyon da ise yine çok katlı, kırma çatılı evler ve yüksek gövdeli bir ağaç tasvir edilmiştir (Foto. 96). Batı duvarın üst kat pencere açıklıklarının üzerlerinde ise manzara kesitleri işlenmiştir (Foto. 97). Bu manzara tasvirleri mavi, lacivert, koyu yeşil ve kahverengi S kıvrımlı alınlık şeklindeki kartuşlar içinde yer alır. Ağaçlar koyu yeşil renktedir ve açık yeşille tuşsal fırça vuruşları ile gölgelendirilmiştir²²⁷.

²²⁷ Manzara tasvirlerinde yalnızca ağaçlardan, basitçe belirtilmiş yeşil zemin ve biraz minyatürleri andıran gölgeli dağlardan oluşan, basit tabiat görüntüleri, daha doğrusu imajları işlenmiştir. R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s. 31.

Harim duvarlarındaki bazı pencere açıklıklarının üzerindeki *Barok* üsluptaki kartuşların merkezinde yer alan madalyonlarda resim yoktur. Bazılarında ise mavi renkte tanımlayamadığımız küçük bodur bitkileri anımsatan motifler işlidir. Caminin boyalı nakışları ve konulu duvar resimlerinin birkaç renkli fırça vuruşu ile gölgelendirilerek çizilivermiş izlenimi yaratan desenler gibi şematik bir üslupla yapıldığını söyleyebiliriz²²⁸.

3.1.1.6. Denizli, Acıpayam, Yazır Köyü (Hacı Ömer) Camii

Konumu :Eser, Denizli İli'nde Acıpayam Beldesi'nin 21 km. batısındaki Yazır Köyü'ndedir.

Fotoğraf No :98-108

İnceleme tarihi :Mayıs 2009

Bina, inşa kitabesine²²⁹ göre H.1217/M.1802²³⁰ senesinde Yazıroğlu sülalesinden Hacı Ömer Ağa tarafından inşa edilmiştir.

Cami kuzey güney doğrultusunda kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Harim, 10 ahşap sütundan müteşekkil iki destek sırası ile üç sahna ayrılmıştır. Mekânı düz ahşap tavan örtmektedir. Harimin kuzey kısmında bulunan mahfil ortada iki ahşap sütuna, doğu ve batı yanlarda ise duvarlara oturmaktadır. Doğru ve batı duvarlarındaki dikdörtgen formlu pencereler altta ve üstte dörder olmak üzere iki sıra halindedir. Kuzey ve güney duvarlarında ise altta iki, üstte ise üç pencere açıklığı yer alır. Kuzeydeki giriş açıklığı ile mihrabın üzerindeki birer pencere ise daire formludur.

Vakıflar Genel Müdürlüğü Sanat Eserleri ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı'nın arşiv bilgilerine dayanarak caminin 1992²³¹, 1993²³², 2000²³³, 2002, 2007 ve 2009²³⁴

²²⁸ R.Arık, a.g.e., s. 31.

²²⁹ Caminin kitabesi son cemaat mekânının güney duvarındaki yuvarlak kemerli giriş kapısı üzerinde yer alır.

²³⁰ M. Sözen, *Türk Mimarisi'nin Gelişimi...*, s.312.

²³¹ Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 15.04.1992 tarihli raporunda caminin korunmasına ve onarıma dair maddeler önceliklidir: Camide çatıdan başlamak üzere kiremit aktarması yapılacak, çürük taşıyıcı sistemler askıya alınarak değiştirilecek. Camideki harim tavanı mecbur kalmadıkça değiştirilmeyecek, çürük tavan kaplamaları değiştirilip, sağlam olanlar ise muhafaza edilecektir. Kalem işlerinde renk ve desen şekillerine uymak şartı ile bozuk kısımlar tamamlanacaktır.

²³² İzmir II Numaralı Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 15.5.1989 gün, 81 sayılı ilke kararı uyarınca detaylandırılarak hazırlanan yeni dosyanın kurula iletilmesi neticesinde özellikle harim duvarlarındaki süslemelerin raspa yapılmadan onarımı gerçekleştirilmiştir.

²³³ 1993 yılındaki onarımlardan sonra 200 yılında caminin iç ve dış kısımlarının doğal etkenler sonucunda oldukça yıprandığı Acıpayam İlçesi Yazır Belediye Başkanlığı tarafından Aydın

yıllarında alınan koruma kurulu kararları doğrultusunda onarımının yapıldığını öğrenmekteyiz.

Duvar Resimleri: Caminin harim kısmının duvar yüzeyleri, resim olarak işlenen sütuncelerle dikey ve yatay bölümlenerek, dikdörtgen ve kare panolar elde edilmiş, böylece üç katlı bir yüzey görüntüsü sağlanmıştır. Panolara çeşitli bitkisel bezemeler ve ağırlıklı olarak natürmortlar işlenmiş, ayrıca doğu duvarının güneydeki tavan eteğine bitişik, güney duvarının doğu yönündeki, batı duvarının ortasında ve mihrabın iki yanındaki toplam beş panoda ise manzara içinde çeşitli cami görünümleri tasvir edilmiştir. Konulu resimler ile bitkisel bezemenin yoğunluk kazandığı panolar üst sıradaki alçı şebekeli pencere açıklıklarının aralarında ve orta bölümdeki panolarda yer alır. Alt sıradaki dikdörtgen planlı pencere açıklıklarının aralarındaki panolar ise boş bırakılmıştır. Güney duvarının tavan eteği hizasındaki, mihrabın üstündeki yüzeyde yer alan ve daire planlı pencere açıklığının iki yanına yerleştirilen panolara ise mermer taklidi boyamalar yapılmıştır. Konulu duvar resimleri sıva üzerine kırmızı, mavi, turuncu, yeşil, siyah, sarı, beyaz ve mor renk ve tonları kullanılarak işlenmiştir.

Harim doğu duvarının mahfil kısmındaki duvar yüzeyinden yani kuzey yönden başlayarak güneye doğru alçı şebekeli dört pencere arasında yer alan, tavan eteğine bitişik beş panoda sütun başlığını andıran kaideler üzerinde kâse şeklindeki veya sadece kulplu, ibrik vazolarda natürmortlar işlenmiştir (Foto. 98). Doğru duvarının güney duvarına birleştiği kısımdaki panoda ise manzara içinde verilen cami tasviri yer alır. Böylece doğu duvarının üç katlı bezeme kuruluşunda en üst bölümde, tavan eteğine bitişik natürmortlardan ve cami tasvirinden müteşekkil toplam altı pano bulunmaktadır. Doğru duvarındaki bu panoları, kuzeyden güneye doğru belli bir düzen içinde inceleyecek olursak, mahfilin doğu duvarında bulunan ilk üç panoda birincisi kare formlu olmak üzere diğer ikisi dikey konumlandırılmış dikdörtgen panoların yüzeyine vazoların içinde karanfil, sümbül, bahar dalları, yaprak kıvrımları ve farklı çiçek buketlerinin yer aldığı natürmortlar işlenmiştir. Kare formlu yüzeye işlenen birinci panoda, dört katlı ve sütun başlığını andıran kaide

Vakıflar Genel Müdürlüğüne bildirilmiştir. Söz konusu dilekçe bağlamında Aydın Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından öncelikle kalem işi panoların korunması ve onarımı gündeme gelmiştir.

²³⁴ Kültür ve Turizm Bakanlığı Aydın Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından caminin kalem işleri için 19.09.2007 tarihli teknik rapor doğrultusunda kalem işlerinin bozulan kısımlarının raspa edilmeden onarılması gerçekleştirilmiştir.

üzerindeki kulplu vazo içerisinde çiçek demetleri arasında nar ve elma gibi meyvelerin de işlendiği natürmort yer alır. En üstte siyah fon üzerine beyaz Arap harfleriyle “Hüseyin R.A” yazılmıştır. Söz konusu bu natürmort tasvirinden hemen sonra alçı şebekeli pencere açıklığı ve akabinde yan yana işlenmiş, birbirine simetrik gibi duran iki pano yer alır. Doğu yöndeki panoda, ibrik vazo sütun başlığı üzerindedir. Kompozisyonun üst kısmında ise siyah fon üzerine beyaz renkli Arap harfleriyle “Hasan R.A” ibaresi yazılmıştır. Sağ yandaki panoda yer alan ibrik vazo ise beşgen bir kaide üzerindedir. Bu iki natürmort işli panodan hemen sonra doğu duvarının en üst katındaki alçı şebekeli ikinci pencere açıklığı yer alır. Pencere açıklığını müteakip başlayan dördüncü pano kareye yakın dikdörtgen formudur. Üç katlı sütun başlığını andıran kaide üzerinde mavi renkli kâse içinde meyvelerle birlikte çeşitli çiçekler tasvir edilmiştir. Natürmort tasvirinin hemen üstünde diğer iki panoda olduğu gibi gelenek bozulmamış ve siyah renkli kare fon üzerine beyaz renkli Arap harfleriyle “Ali (R.A)” ibaresi yazılmıştır. Bu tasvirden hemen sonra yine alçı şebekeli pencere açıklığı ve sonrasında kareye yakın dikdörtgen formlu beşinci pano yüzeyinde ibrik vazo içinde natürmort tasvirlerinin işlendiğini görmekteyiz. Doğu duvarının güney duvarıyla birleştiği alanda ise tavan eteği bitişiğinde kareye yakın dikdörtgen formlu panonun yüzeyinde manzara tasviri içinde betimlenen cami işlenmiştir (Foto. 99). Caminin üç minaresi, kubbeleri ve turuncu renkle işlenmiş kemerlerle belirtilmiş giriş revakı bulunmaktadır. Binanın beden duvarları dikdörtgen planlı pencere ve yuvarlak kemerli giriş açıklıkları ile hareketlendirilmiştir. Çevre duvarıyla sınırları belirtilmiş caminin dikdörtgen taş malzeme ile zemini kaplanmış avlusunda, etrafı servi ağaçlarıyla çevrelenmiş kubbeli küçük çeşme bulunur. Minareler üç şerefelidir ve kompozisyonda tek dikey karakterli elemanlardır. Giriş revakı ile merkezi kubbedeki detaylardan söz konusu mimari elemanların içten kubbe dıştan ise manastır tonoz şeklinde kurşunla kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Kompozisyondaki derinlik unsuru caminin arkasındaki büyükten küçüğe sıralanmış tek tip ağaç toplulukları ile sağlanmıştır.

Harimin doğu duvarının üç katlı düzenlenişinde ortadaki bölümde yine kuzey güney doğrultusunda incelersek kare ve dikdörtgen planlı, farklı büyüklüklerde birbirinden duvar yüzeylerine boyalı nakış olarak işlenen yukarıdaki panoların aralarında bulunan sütuncelerden daha kısa ve gövdelerinde kıvrık dalların

resimlendiği sütuncelerle birbirinden ayrılan toplam yedi panonun yer aldığını söyleyebiliriz. Her bir panonun içinde yine ibrik vazolarla, sütun başlığını anımsatan kaideler üzerinde yükselen kâselerdeki natürmortlar tasvir edilmiştir. Vazolarda kır çiçekleri, lale, sümbül, karanfil ve gül gibi çeşitli çiçek demetlerinin yanı sıra özellikle kâseli kompozisyonlarda nar, armut, üzüm, elma v.b meyvelerin de resmedildiği gözlemlenir. Böylece doğu duvarı bu zengin natürmort anlatımlı kompozisyonlarıyla adeta bir “Cennet” bahçesini çağrıştırır. Doğu duvarında zemine bitişik alt kısımda dikdörtgen planlı dört pencere açıklığı yer alır. Pencere açıklıklarının aralarında kalan kısımlarda yine duvar yüzeylerine boyalı nakışla işlenen sütunceler vardır. Sütuncelerle ayrılan panolar boş bırakılmıştır.

Mihrabın yer aldığı güney duvarı doğudaki gibi boyalı nakış olarak işlenen farklı boyutlardaki sütuncelerle üç katlı cephe görünümünde taksim edilmiştir (Foto. 100). Gövdeleri kıvrık dallarla ve çiçek motifleriyle bezenmiş sütuncelerin arasında kalan kare veya dikdörtgen planlı panolara natürmortlar işlenmiştir. Mihrabın sağındaki ve solundaki dikdörtgen iki panoda ve doğuya doğru alçı şebekeli pencere açıklığının sağ yanındaki panoda manzara içinde cami tasvirleri bulunmaktadır. Güney duvarında üst sırada alçı şebekeli²³⁵ iki pencere açıklığı ile mihrabın üst tarafındaki yüzeyde daire planlı pencere açıklığı yer alır. Mihrabın doğu yönündeki üst kattaki pencere açıklığının iki yanında tavan eteği bitişiğinde kareye yakın dikdörtgen formlu panolardan güney duvarı ile doğu duvarının kesiştiği noktadaki panoda tek kulplu ibrik içinde natürmort tasviri işlenmiştir. Karanfil, lale, kır çiçekleri demetinden oluşan natürmortun üzerindeki yüzeyde siyah fon üstüne beyaz renkli Arap harfleriyle “Ebubekir (R.A.)” yazılıdır. Bu kompozisyonun altındaki yüzeyde ise altıgen bir kaide üzerindeki kâse içinde tasvir edilmiş natürmort işlendiği pano yer alır. Kaidenin üzerinde kâsenin 173 büyüklüğünde kirazlar resmedilmiştir. Dilimli bir gövdeye sahip ve dilimler arasına küçük mavi çiçeklerin serpiştirildiği kâsenin içinde ise turuncu, kırmızı ve mavi çiçeklerin tam merkezinde üzerine bir bıçağın saplandığı karpuz tasvir edilmiştir. Üstteki dikdörtgen pencere açıklığının alt yüzeyine işlenen pano içinde ise tek kulplu, üzeri turuncu çizgisel motiflerle

²³⁵ Caminin doğu ve batı duvarlarında olduğu gibi söz konusu güney duvarındaki pencere açıklıklarının da orijinalinde alçı şebekeli yapıldığını düşünmekteyiz. Zaman içerisinde binanın geçirdiği onarımlarla dökülen alçı şebekelerin yerine ahşap pervazlı olarak pencere açıklıkları yenilenmiştir.

hareketlendirilmiş içinde açık gül, lale, gonca güllerden ve kır çiçeklerinden müteşekkil natürmort tasvir edilmiştir. Pencere açıklığının hemen sağ yanındaki panoda ise güney duvarındaki mimari tasvirli panolardan biri bulunmaktadır. Servi ağaçlarıyla çevrelenmiş, önde mermerle kaplı zemini ve iki minaresi ve yan cephelerine eklenen kubbeli küçük mimari bölümleriyle bu cami konulu tasvir doğu duvarındaki mimari kompozisyonla kısmen benzemektedir (Foto. 101). Cami kare planlı, yüksek beden duvarlı ve tek kubbelidir. Cephelerinde ayrıntılı işçilik göze çarpar. Özellikle giriş ve pencere açıklıklarının alınlık kısımlarında *Barok* karakterli “S” ve “C” kıvrımlarından kartuşlar tasvir edilerek, bu panodaki caminin Batılılaşma Dönemi’ne ait olduğunu anlamaktayız. Yan cepheler eklenen kubbeli birimlerde ise ana bina cephesindeki gibi süsleme unsurları yoktur. Üçlü gruplar halinde caminin yan kısımlarına ve arka plana tasvir edilen servi ağaçları, kompozisyondaki derinlik unsurları olarak verilmiştir. Minareler üç şerefelidir. Caminin kebesinde ve minarelerin külahlarının tepe kısımlarında alemler bulunmaktadır. Caminin hemen sol yanında üç servi yeşil bir zemin üzerinde yer alır. Bu bölümün caminin avlusundaki mezarlık haziresi olmalıdır. Mimari kompozisyonun yer aldığı bu panonun hemen altındaki yüzeyde ise sütun başlığı gibi bir kaidenin üzerinde kulplu kâse içinde natürmort tasviri işlenmiştir. Kırmızı, turuncu ve mavi renkli çiçeklerin arasında nar, armut, elma ve üzüm gibi meyveler işlenmiştir. Mihrap nişinde küçük yeşil yapraklar ve turuncu çiçekler işlenmiş sağ yana doğru toplanmış perde motifi tasvir edilmiştir. Üç kandil nişin iç yüzeyine siyah zemin üzerine kırmızı ve beyaz renkler kullanılarak işlenmiştir. Mihrap kavsarası yeşil renkle boyanmıştır. Kavsaranın her iki yanına ucundan turuncu püsküller sarkan yine nişin içinde olduğu gibi aynı çiçek ve yapraklardan müteşekkil perde motifi devam eder. Mihrabın doğu ve batı yöndeki duvar yüzeyleri alt sırada boyalı nakışla işlenmiş sütuncelerle sınırlandırılan, derinlemesine dikdörtgen panolar işlenmiştir. Panoların iç yüzeyi beyazla boyanmış ve boş bırakılmıştır. Mihrap nişinin üzerinde siyah zemin üzerine Arap harfleriyle beyaz yazı ibaresi bulunur. Ancak yazı yıprandığından okunamamaktadır²³⁶. Mihrabın doğu ve batı yönlerine manzara içinde birbirine oldukça benzeyen, bu yüzden ortak bir model veya esin kaynağını düşündüren iki

²³⁶ İncelenen diğer binalardaki yazılarla karşılaştırıldığında “Küllema de hale aleyha zekeriyye’i-mihrâp” (mihrabın önünde Allah’a secde et) ibaresinin yazılı olduğu düşünülebilir. Bu bilgi için bkz. T. Yurtsal, a.g.t., s.120.

camii tasviri işlenmiştir²³⁷. Doğudaki tasvirde, dikdörtgen planlı, tek kubbeli kübik bir camii işlenmiştir (Foto. 102). Kubbenin üzeri kurşun kaplama izlenimi veren gri renkle boyanmıştır. Bu şekilde tasvir edilen örtü sisteminin merkezinde “Aydınlık Feneri” diye tanımlayabileceğimiz yüksek tamburlu ve üzeri yine kurşun kaplamalı kubbe ile örtülü kısım yükselmektedir. Yanında yine üç kubbeye örtülü, yana doğru eğimli ek binaları ve tek şerefeli minaresi görülmektedir. Caminin arka planındaki servi ağaçları manzara tasvirindeki derinlik unsurunu vurgular. Caminin önünden ise yeşil alan başlamaktadır. Küçük bitki toplulukları yeşil ve kahverengi renk tonlamalarından müteşekkil alan içine dağılmaktadır. Kahverengi renk tonlamaları ön planda yoğunlaşarak yeşil alan bir arazi şeridine dönüşmektedir. En sağda bu arazi zemininden yükselen bir ağaç, hem natüralist görüldüğü halde nazari bir tasvir olması, hem de camiiyle denge sağlayışındaki dekoratif ve şematik üslup bakımından minyatürleri andırmaktadır²³⁸. Camide detaylara özen gösterilmiştir. Dikdörtgen planlı pencere açıklıkları demir şebekelidir. Kubbeye bitişik cephe duvarlarında ise daire planlı pencereler sıralanmıştır. Camiiye eklenen kubbeli kısımları ile ana bina yerine oturtulmamış bir perspektifle ve naif bir yalınlıkta çizilmiştir.

Mihrabın batısındaki yine manzara tasvirli panoda ise kareye yakın dikdörtgen planlı, tek kubbeli camii işlenmiştir (Foto. 103). Biçim ve kompozisyona yerleştiriliş açısından bu camii tasviri mihrabın doğu yanındaki panoda yer alan tasviri andırır. Aradaki fark camiiye eklenen kubbeli binalar eğik işlenmemiştir. Ayrıca manzara tasvirinin batı tarafında yine çok üniteli ve kubbeli örtü sistemiyle medreseyi anımsatan bina topluluğu işlenmiştir. Bu kubbeli bina topluluklarının arkasında sık ağaçlı küçük bir koruluk betimlenmiştir. Binaların ön planında ise bostan veya ekilmiş tarla izlenimi verecek şekilde ince siyah konturlarla baklava dilimleri şeklinde bölümlenmiş yeşil alan yer alır. Her baklava diliminin içinde noktasal siyah ve turuncu renklerle küçük bitkiler ayrıntılı işlenmiştir. Bahçenin hemen ön planında minyatür üslubunu anımsatan kenarları koyu gölgeli engbeler ve serpme beyaz renkli bitkileriyle kahverengi tonlarla boyanmış bir arazi görülmektedir. Mihrabın üst kısmında daire planlı pencere açıklığı bulunmaktadır. Pencere açıklığının sağındaki ve solundaki panolarda kahverengi ve bordo renklerle mermer izleniminde boyanmıştır.

²³⁷ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s.45.

²³⁸ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s.45,46.

Güney duvarında manzara tasvirli panolardan sonra batıya doğru ilerledikçe yine duvar yüzeyinin panolarla bölümlenerek içlerine natürmort tasvirlerinin işlendiğini görmekteyiz. Kaide üzerinde verilen tek kulplu vazolardaki natürmortlardan farklı olarak ayrıca bağlanmış buket halinde tasvir edilen çiçek demetleri işlenmiştir. Daire planlı pencere açıklığının hemen batısında yer alan tek kulplu vazo içindeki büyüklü, küçüklü gül demetlerinin üzerinde siyah zemin üzerine beyaz Arap harfleriyle işlenmiş “Ulümu’l-himme İllâ temân”²³⁹ ibaresi yer almaktadır. Üst kattaki dikdörtgen planlı pencere açıklığının solunda ise tek servi motifinin işlendiği pano bulunur. Bu servi motifli panonun altında ise yine serviye anımsatan fakat daha geniş yeşil renk tonlamalarıyla bir ağaç motifi daha işlenmiştir.

Harimin batı duvarı da yine boyalı nakış olarak işlenen sütunce motifleriyle üç katlı mimari cephe taksimatı görüntüsündedir (Foto. 104). Üst sırada alçı şebekeli dikdörtgen planlı dört pencere açıklığı yer alır. Alt sırada ise daha büyük dikdörtgen pencere açıklıklarının sayısı ikidir. Güney duvarına bitişik bölümdeki panolarda vazolar içinde çeşitli çiçek motifleri işlenmiştir. Üst sıradaki pencere açıklığının solunda sütun başlığını anımsatan bir kaide üzerine yerleştirilmiş kulplu kirli beyaza boyanmış kâse içinde çiçekler bulunur. Gül, sümbül ve karanfil motiflerinin arasında nar, armut ve kayısı gibi meyveler de natürmortta işlenmiştir. Meyve ve çiçeklerden oluşan kâseli kompozisyonun üst kısmında siyah zemin üzerine beyaz boyayla Arap harfleriyle “Selâmetun fî hıvzi lenâ ille’l- Lisân”²⁴⁰ yazılmıştır. Bu kompozisyon hemen alt hizasında bir başka natürmort tasvirin işlendiği pano yer alır. Yine sütun başlığını anımsatan kaide üzerine bu kez kulpsuz bir kâse içine yerleştirilen karanfil dalları arasında kâsenin içinde meyve motifleri işlenmiştir.

Üst kattaki pencere açıklığının sağında ise yatay dikdörtgen formlu pano içinde manzara içinde betimlenen cami tasviri bulunmaktadır (Foto. 105). Oldukça sık ağaçlıklı bir korunun önündeki cami, yanındaki kubbeli binalarla bir külliye andırır. Bu bina topluluğunu dört köşeden üçer şerefeli dört minare sınırlar²⁴¹. Caminin kuzey cephesinde üzeri kubbe ile örtülü giriş revakı bulunur. Giriş kısmının

²³⁹ T. Yurtsal, a.g.t., s.121.

²⁴⁰ T. Yurtsal, a.g.t., s.119.

²⁴¹ Binaların en dış köşelerine birer tane olmak üzere yerleştirilen üç şerefeli dört minare, burada minyatür üslubunda deforme edilerek gösterilmiş, kubbeli revakları bulunan klasik avlulu bir cami düşünmemize neden olmaktadır. Caminin ana kütesinin ince uzun yükselişi, minareler, çocuk resimleri veya el işlemlerindeki dekoratif motifler gibi verilmiştir. R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s.44.

önünde uyumsuz bir perspektifle merdivenler resmedilmiştir. Perspektif bakımından camiyle uyumsuz olarak ayrıca ön planda kırmızı renkli boyanmış çatısı, su akan çeşmeleri ve önündeki yamuk formlu çeşmeyi de söyleyebiliriz²⁴². Cami önde geniş çimenlik, boş bir alana açılır. Çimenler açık yeşile boyanmış üzerine daha koyu renkli küçük ot öbekleri lekeler halinde serpiştirilmiştir²⁴³. Cami tasvirin arka planındaki sık dokulu ağaçların işlenişindeki ışık-gölge uyumlarına rağmen dekoratif izlenim ön plana çıkar. Arka arkaya sıralanan geniş ağaç öbekleri şablon gibi büyüktan küçüğe doğru arka arkaya sıralanarak, aynı formda tekrarlanmıştır. Çeşmenin sol yanında üç servi ağacı ve sağında ise neredeyse binalarla aynı büyüklükte tek başına bir ağaç motifi işlenmiştir. Gökyüzü mavi ve kırmızı tonlardaki renkleriyle günün belli bir zaman diliminin yaşanmakta olduğunu gösterir. Ton farklarıyla işlenen gökyüzünde başarıyla belirtilen bir “Gurup Vakti” manzarası işlenmiştir. Gökyüzünün tam ortasında siyah zemin üzerine beyaz renkli Arap harfleri “Yâ Hayfu’l-eltâf neccahûma el-hâf”²⁴⁴ ibaresi yazılıdır.

Cami tasvirin hemen altındaki panoda ise diğerlerinden farklı olarak bir natürmort tasviri betimlenmiştir (Foto. 106). Yaprakların lekeler halinde işlenmesiyle yatay formu masa örtüsüne benzer bir zemin oluşturulmuştur. Gölge-ışık oyunları ile yeşil renk tonlamalarıyla oluşturulan yapraktan zeminin üzerinde düzenli sıralar halinde meyveler işlenmiştir. Sağ yanda küçük bir kavun, ortada karpuz, elmayı anımsatan koyu bordo renkli meyveler ve portakallar tasvir edilmiştir. Üst kısımda yine düzenli sıralar halinde çeşitli çiçeklerden ve yapraklardan müteşekkil dala dekoratif dal kıvrımları yer alır. Batı duvarının mahfille birleştiği ve mahfilin batı duvarı olarak belirleyebileceğimiz bölümünde natürmort tasvirli üç pano bulunur. Çeşitli çiçek ve meyve tasvirleri yine kulplu ibrik şeklindeki vazolarda veya kâseler içinde işlenerek diğer natürmort temalı panolarda olduğu gibi tekrarlanmıştır.

Harimin kuzey duvarında balkon şeklinde ahşap mahfil kuruluşu vardır (Foto. 107). Mahfil duvar yüzeyi, üst katta, yine boyalı nakış olarak işlenen sütuncelerle

²⁴² R. Arık, a.g.e., s.44’de binaların, özellikle öndeki üç kubbeli giriş galerisi ve merdivenlerin, hem perspektif belirtmeye çabalayan biçimde çizilişi hem de yine yüzeysel şemalar halinde kalışı, bu giriş kuruluşunun bomboş bir çimenliğe açılışı, bu yeşilin üzerine daha iri şematik otların gölge gibi serpilişi, sağ uçta ön planda, kırmızı çatılı, önü havuzlu bir çeşmenin tek başına ve perspektif bakımından camiyle uyumsuz verilişinin minyatür geleneğine bağlı olduğu bilgisini aktarır.

²⁴³ Tasvirde gölge-ışık oyunları bakımından, ön plandaki mimari tasvirlerin hafif ve yanlış gölgeli, boş denecek kadar boyasız işlenişi ile arka plandaki yine dekoratif karakterli ağaçlar ve gökyüzünün işlenişi arasında bir çelişki vardır. R. Arık, a.g.e., s.44.

²⁴⁴ T. Yurtsal, a.g.t., s.119.

panolara ayrılmıştır. Mahfilin kuzey duvarındaki bu panolarda kulplu vazolar içinde çeşitli çiçek motiflerinin işlendiği natürmort tasvirleri yer alır. Natürmortlar doğu, güney ve batı duvarındakilere oranla daha sadedir. Daire planlı pencere açıklığının sol yanında kalan pano içerisindeki natürmort kulplu vazo içinde sadece ince dallar arasına serpiştirilen yapraklardan müteşekkildir. Mahfilin doğu, kuzey ve batı duvar eteğine bitişik olarak ince bir bordür mahfili üç yönden kesintisiz dolaşır. Bu bordürde manzara tasvirleri içinde genellikle kubbeli binalardan oluşan mimari öğeler konu edilmiştir (Foto. 108). Sıva üzerine yeşil tonları, turuncu, gri ve siyah renklerden müteşekkil manzara tasvirindeki binalar kubbeleri, minareleri ile genellikle cami tasvirleridir. Tepelerle hareketlendirilen manzara tasvirlerinde düz arazi üzerine tekil veya üçlü gruplar halinde servi ağaçları serpiştirilmiştir. Batı duvarındaki mimari tasvirdeki günün belli bir zaman dilimine ait görünümünün tasvir edildiği izlenimi bu dar bordürlerin yüzeyindeki manzara kesitlerinde de tekrarlanmaktadır. Gökyüzündeki günün son kızıl ışıklarının ton farkları yaratması başarıyla belirtilmiş, böylece “Gurup Vakti” manzarası işlenmiştir.

Caminin harim kısmının tavanı ahşaptır. Ahşap sütunlar üzerinde hem kuzey-güney hem de doğu-batı doğrultularda kirişler atılarak ahşap tavan dikdörtgen alanlara bölünmüştür. Duvar yüzeylerindeki boyalı sütuncelerle yapılan taksimat ve çok katlı görünüm izlenimi caminin tavan kısmında da esas alınmıştır. Tavandaki alanlar düzenli aralıklarla serpiştirilmiş ve şablon gibi birbirini tekrar eden kalem işi çiçek motifleriyle bezenmiştir.

3.1.1.7. Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii

Konumu	:Eser, Denizli İli’nin Boğaziçi Kasabası’na 50 km. uzaklıktaki Baklan İlçesi’nin güneybatısında şehir merkezinde yer alır.
Fotoğraf No	:109-112
İnceleme tarihi	:Ağustos 2008, Temmuz 2010

Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır. Ancak, birisi harim duvarında, diğer ikisi ise kemer köşeliklerinde olmak üzere üç tarih kitabesi vardır. Harim duvarlarını dolanan yazı şeridinde H.1293/M.1876²⁴⁵ ve kemer köşeliklerinde²⁴⁶ ise

²⁴⁵ Harim duvarlarını dolanan yazı şeridinin sonundaki H.1293/M.1876 senesi araştırmacılar, caminin kalem işi bezemelerine ait olduğu bilgisini vermektedir. Nitekim bu süslemelerin örtü sistemindeki süslemelerden üslup ve konu bakımından farklı olması ve 1884 tarihli Belenardıç Köyü Camii’nin

H.1188/M.1774–75²⁴⁷ seneleri okunmaktadır²⁴⁸. Denizli yöresindeki benzer planlı camilerin XVIII. yüzyıl sonlarıyla XIX. yüzyıl boyunca inşa edilmiş olmalarını dikkate alarak, binanın örtü sistemindeki süslemelerle birlikte 1774–75 senesinde veya birkaç yıl önce inşa edildiği kabul edilmektedir²⁴⁹.

Bina, kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Caminin inşa malzemesi, moloz taş ve kerpiçtir. Doğu ve batı duvarlarının iç ve dış yüzlerinde, duvarları ve üst örtüyü destekleyen ahşap destekler yer almaktadır. Güney cephede iki, doğu ve batı cephelerinde ise üçerden toplam sekiz pencere açıklığı bulunmaktadır. Dikdörtgen planlı harim, kuzey güney doğrultusunda sekiz ahşap destekle üç sahna ayrılmıştır. Cami içten düz ahşap çatı, dıştan ise kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür.

1923²⁵⁰, 1948²⁵¹, 1952²⁵² ve 2006²⁵³ yıllarında, eser onarım geçirmiştir. 1980²⁵⁴ yılından bu yana camii kullanılmamaktadır.

Duvar Resimleri: Caminin harim duvarlarının yüzeyi bitkisel ve geometrik bezemeli boyalı nakışlarla işlenmiş olmasının yanı sıra, dikdörtgen panoların

süslemeleriyle her bakımdan benzerlik göstermesi bu düşüncüyü doğrulamaktadır. Ş. Çakmak, “Boğaziçi Kasabası Eski Camii (Baklan/Denizli)” 9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi, Cilt: I (Ayrışım), Ankara, s.534.

²⁴⁶ Boğaziçi Kasabası Eski Cami’nin planında “A” ve “B” olarak işlenen desteklere denk gelen iki kemer köşeliğinin yan sahnalara bakan yüzleri dışında, tüm örtü sistemi bitkisel motiflerle bezenmiştir. “A” ve “D” desteklerinin üzerine denk gelen iki kemer köşeliğinin orta sahına bakan yüzlerinde birer ağaç motifi vardır. “D” desteği üzerindeki köşelikte, ağacın altında “Sene 1188” okunmaktadır. “A” ve “B” desteklerinin üzerine denk gelen kemer köşeliklerinin yan sahnalara bakan yüzlerinde birer oniki kollu yıldız motifi vardır. Yıldızların uçlarında papatyayı andıran doğal görünümlü çiçekler bulunmaktadır. Doğu sahnına bakan köşelikteki yıldızın ortasında “Sene 1188” yazısı tekrarlanmıştır. Ş.Çakmak, a.g.m., s.531, 532.

²⁴⁷ A. Arel, “Ege Bölgesi A’yanlık Dönemi Mimarisi:1989 Dönemi Yüzey Araştırmaları” VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı (1990), Ankara 1991, s.6’da söz konusu tarihi H.1180/M.1766–67 senesi şeklinde okumuştur. Ş. Çakmak, a.g.m., s.534’de kemer köşeliklerindeki mevcut tarih H.1188/1774-75 senesi olarak okunarak, camiyle ilgili makaleye aktarılmıştır.

²⁴⁸ H.1188/M.1774–75 senesi örtü sistemindeki süslemelerin yapıldığı tarih olmalıdır. Ş. Çakmak, a.g.m., s.534.

²⁴⁹ Ş. Çakmak, a.g.m., s.534.

²⁵⁰ Harim duvarlarının üst kesimlerindeki panolarda orta sahindaki panolar arasında kartuşlara alınmış, dinsel içerikli bir yazı şeridi bulunmaktadır. Yazı şeridinin sona erdiği doğu duvarının kuzey ucunda “1923” senesi okunmaktadır. Ş.Çakmak, a.g.m., s.533. 1923 senesinde cami büyük olasılıkla onarım görmüş ve bu tarih doğu duvarının kuzey ucundaki yazı şeridinin sonuna belge olarak yazılmıştır.

²⁵¹ 1948 yılında cami toprak damlı iken yapılan onarımla üzerindeki toprak alınarak, dört yöne meyilli kırma çatıyla örtülerek, kiremitle kaplanmıştır. Ş. Çakmak, a.g.m., s. 529.

²⁵² Harimin kuzeybatı köşesindeki minare, inşa edilmiştir. Ş. Çakmak, a.g.m., s. 529.

²⁵³ T. Yurtsal, a.g.t., Ankara 2009, s. 87.

²⁵⁴ Boğaziçi Kasabası Eski Camii 1980 yılında batısına inşa edilen Yeni Camii nedeniyle bugün kullanılmamaktadır.

yüzeyine mimari konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri kırmızı, yeşil, sarı, mavi, siyah ve beyaz renkler kullanılarak işlenmiştir.

Harim duvarlarının yüzeyi mavi renkli yatay şeritlerle üç bölüme ayrılmıştır. Her bölüm kendi içinde yine aynı renkli yatay şeritlerle bölümlenerek, dikdörtgen panolar elde edilmiştir. Panolarda beyaz zemin üzerine işlenen bitkisel bezeme ağırlıktadır. Bitkisel bezemede, mersin dalı, sarmaşık, kıvrık dallar, serviler, çiçeklerden karanfil, lale, sümbül, tomurcuk güller ve natürmortlar işlenmiştir. Natürmortlarda genellikle kaide üzerindeki kulplu vazolardan sarkan çeşitli çiçekler ve aralarında kıvrık dallar tasvir edilmiştir. Bitkisel bezemenin yanı sıra panolarda geometrik süslemelerde bulunmaktadır. Daire içine alınmış çark-ı felek motifleri yoğunluktadır. Ayrıca yumurta dizisi şeklinde motifler ve stilize edilmiş ve sivri yapraklarından dolayı geometrikleşmiş çiçekler, bu bezemeler arasında yer alır (Foto. 109).

Doğu duvarındaki panoların yüzeyinde ince dalların ayırdığı kırmızı ve yeşil renkli geniş yapraklardan, mavi ince gövdelerden meydana gelen küçük ağaçların oluşturduğu bitkisel kompozisyon göze çarpar. Bitkisel bezemenin bulunduğu dikdörtgen panolar üstten akantus yapraklı yuvarlak kemerlerle bir niş şeklinde düzenlenmiştir. Duvarda sonradan yapılan ahşap mahfilin böldüğü mimari ve sembolik konulu duvar resimleri de tasvir edilmiştir. Merkezi kubbeli etrafı revak sırasıyla çevrelenmiş cami tasviri duvarın orta bölümünde yer alır. Cami ve sembolik tasvirlerin kenarları ve alt kısımları ince mavi şeritlerle çerçevelenmiş üstten ise siyah, kırmızı ve yeşil geometrik yüzeylerin zik zak'lar oluşturacak şekilde kesintisiz birbirine eklendiği bir bordürle, kuzey güney doğrultusunda üstten sınırlandırılmıştır. Caminin iç kısmı farklı renkler kullanılarak detaylandırılmaya çalışılmıştır. Bu renklendirmeye dayanarak küçük kubbelerin altında yer alan iki farklı renkteki alanların kapalı mekânları işaret ettiğini söyleyebiliriz. Yanlardan üçer şerefeli iki minare ile sınırlandırılmıştır. Üstteki revak sırasının hemen alt kısmında başlayan ince şerit minarelerin ve kubbenin alemlerine teğet geçerek caminin iki yanındaki terazilere bağlanmaktadır. Doğu yöndeki terazi kefesinin boş, diğerinin ise içinin hilal ve tam olarak anlaşılmayan iki farklı motifle doldu olduğu göze çarpar. Cami tasvirinin yanındaki panoda, kılıç, sancak, teber, keşkül, mızrak, terazi, cennet-cehennem, sancak ve bir çadırdan müteşekkil sembolik anlamları olduğunu

düşündüğümüz tasvirler bulunmaktadır (Foto. 110). Terazi adaleti simgeler, keşköl ve teber ise dervişlerin kullandığı malzemelerdir. Bu sembolik anlamlar caminin duvar resimlerinde çalışan sanatçının tekke ve tarikata ait simgeleri çok iyi bildiğini düşündürür. Terazi tasvirinde bir kefe mavi renktedir ve boştur. Diğer kefesi ise yeşil renklidir ve içinde iki farklı nesne bulunmaktadır. Kefenin üzerinde bir hilal ve terazinin ucunda ise çelenk motifi yer alır. Yeşil rengin ağırlıkta olması burada İslamiyet'i simgelediğini ve bu bağlamda da iyiliği ve güzelliği sembolize ettiğini düşündürür. Terazi adaleti simgelediğine göre "iyilik ve kötülük" simgelerinin bu tasvir için düşünülmesi Mahşer Günü'nü akla getirmektedir. Mavi kefenin olduğu tarafta içe doğru makas ve onun ucunda kırmızı bir motif yer alır. Tasvirdeki ağırlıklı rengin siyah olması da ilginçtir ve günahların temsil edildiğini düşündürür. Terazi tasvirinden sonraki panoda içinde simetrik olarak yerleştirilmiş yedi basamaklı, kırmızı ve mavi renklerde dönüşümlü olarak işlenmiş merdiven bulunmaktadır. Panonun alt kısmına simetrik yerleşen merdivenler yukarıya doğru ilerlemekte ve son basamağa gelindiğinde, karşılıklı iki merdiven kuruluşunu birbirine bağlayan ince bir çizgi şeklinde köprünün çizildiği görülmektedir. Merdivenlerin arasından kalın bir direk yer alır. Direğin sol tarafında kulplu, içinden alevler çıkan geniş bir kazan, sağ tarafında ise yüksek ince gövdeli ve bu gövdeden çıkan üç daldan ve uçlarında tomurcuk şeklindeki yapraklardan müteşekkil bir ağaç bulunmaktadır. Merdiven basamaklarına, alevler olarak düşünebileceğimiz, renk taramaları yapılmıştır. Gerek renklerin işlenişi gerekse sembolik tasvirlerinden yola çıkarak bu panoda Mahşer Günü'nün ana tema olduğunu söylemek mümkündür. Bununla birlikte kazanın bulunduğu bölüm Cehennem'i, ağacın bulunduğu bölüm ise Cennet'i tasvir etmektedir. Tüm bu motifler, ince bir çizgi şeklinde sembolize edilen Sırat Köprüsü'nün altına yerleştirilmiştir. Öte yandan merdivenlerin yedi basamaklı oluşu ile köprünün üzerinde yedi kademeyi sembolize eden kare biçimlenişlerin bulunuşunun sembolik anlamının ise cehennemin yedi katlı oluşunun tasvir edildiğinin göstergesidir. Mahşer Günü'nün tasvir edildiği merdivenli panonun hemen yanında ise aşağıdan yukarıya doğru daralan geometrik bir yüzey işlenmiştir. Üstte yapraklı üç çiçek bulunur. Yüzeyin sol yanında yeşil renkli sancak yer alır. Mahşer Günü tasvirini desteklercesine bu panodaki sembollerin Cennet'in katlarını temsil ettiğini düşünebiliriz.

Güney duvarı yatay düzende, üç sıra halinde düzenlenmiştir. Bitkisel bezemelerin yer aldığı panolar duvar yüzeyindeki mimari temalı tasvirlerin arasında tekrarlanarak, yerleştirilmiştir. Mihrabın sol ve sağ yanındaki dikdörtgen panolarda simetrik olarak, şablon kullanılarak işlenmiş yüksek kaideli ve kulplu kâse içinde çiçekler tasvir edilmiştir. Çiçekler gül ve lalelerden oluşmaktadır. Diğer panolarda ise ince gövdelerden çıkan dalların ucundaki yaprak ve çiçeklerden müteşekkil bitkisel bezemelerin işlendiğini görmekteyiz. Güney duvarının doğu duvarıyla kesiştiği bölümde yapraklar arasından çıkan tek bir lale motifi göze çarpar. Sarmaşık dallar ile lalenin etrafı çevrelenmiştir. Panolarda ayrıca, bitkisel konturlu madalyonlar içinde yazılar da bulunmaktadır. Toplam beş madalyonun içinde sırasıyla “Allah (C.C)”, “Muhammed (R.A.)”, “Maşallah”, “Ebu Bekir (R.A.)” ve “Hüseyin (R.A.)” ibareleri yazılıdır. Güney duvarının doğu yönünde Haremü’ş Şerif yer alır. Tasvirin hemen yanındaki pencerenin onarımlar sırasında genişletilmesinden dolayı duvar resminin 1/2’ye yakın bölümü yok olmuştur (Foto. 111). Dikdörtgen panonun tüm yüzeyine beyaz zemin üzerine, sarı renkli revak sırasıyla çevrelenmiş avlu içinde Kâbe tasvir edilmiştir. Siyah örtülü Kâbe’nin ortasında beyaz renkli *hizam* ile yine beyaz kapısı betimlenmiştir. Kâbe’nin etrafındaki düzgün kesme taş mutaf (?) veya yeşil hilal (?) burada oldukça şematik bir üslupla işlenmiştir. Yarım daire formulu kırmızı konturlarla çizilen ve içi koyu yeşil renkle boyanan yarım ay şeklinde üstten Kâbe’yi kuşatmaktadır. Avluda ayrıca kubbe yerine kırma çatı ile örtülmüş türbeler, Bâb-i Benî Şeybe, minber, iki Hurma Ağacı ve kahverengi renkle merdiven şeklinde çizilerek Kabe’nin etrafına asimetrik biçimde dağıtılmış zem zem kapları (?) olduğunu düşündüğümüz tasvirler yer alır. Kâbe tasvirinin altında bir vaiz kürsüsü tasviri yer alır. Yeşil renkle boyanmış kürsünün üzeri kırmızı ve mavi renkli bezeklerle süslenmiştir. Bezeklerden kürsünün ön yüzünde yatay dikdörtgen pano içinde simetrik işlenmiş iki akantus dalı bulunmaktadır. Akantus yapraklarının ortasın çark-ı felek sembolü yerleştirilmiştir. Buradaki bitkisel motifler harim duvarlarında rastladığımız bitkisel bezemelerle paralellik göstermektedir. Kürsünün üzerine yeşil mumları olan üç adet kırmızı şamdan yerleştirilmiştir. Şamdanların arasında lale buketleri yer alır. Kürsüsün üzerinde durduğu ters üçgen ve renk bordürleriyle bölümlenen yüzey, doğu duvarında Cennet’in katları tasviri ile benzer özelliktedir.

Mihrap kavsarası beş sıra alçı mukarnasıdır. Süsleme, mukarnaların kademelerinin farklı renklere boyanması ile oluşturulmuştur. Mihrap nişinin içinde perde motifi yer alır. Alt kısmındaki bozulmalardan dolayı perde motifinin nasıl sonlandığı veya başka bezeme motiflerinin olup olmadığı konusunda fikir edinmemekteyiz. Mihrap kavsarasının aynalıklarında simetrik yerleştirilmiş küçük çiçek motifleri ve iki adet madalyon yer alır. Kavsarayı çevreleyen farklı renklerdeki perde motiflerinin her birinin arasına yapraklar işlenmiştir. Tüm mihrabı çevreleyen bordürün yüzeyinde, beyaz zemin üzerine siyah renkle Ayete'l Kürsi yazılıdır. Ayetlerin arasında, bordürün köşelerinde birer lale motifi ile boşluklar doldurulmuştur. Bordürün alt kısmında, mihrap nişinin iki yanında, simetrik yerleştirilen servi ağaçları bulunmaktadır.

Batı duvarının yüzeyindeki bezemelerde yine şablon tekniği ile oluşturulan bitkisel bezemeler yoğunluktadır. Alt sıradaki panolardan birisinde yüksek kaideli, kulp bir kâse içinde natürmort tasviri yer alır. Natürmortu oluşturan küçük çiçekler laleler ve güllerdir. Çiçek demetleri panonun üst yüzeylerinde azalmakta ve en sonda üç lale motifi ile kompozisyon sonlanmaktadır. Batı duvarında yer alan bitkisel kompozisyonların işlendiği panolardan bir diğerinde ise, farklı olarak, ağaç gibi kalın bir gövdenin üstten üç ayrı dal şeklinde ayrılarak, uçlarına karanfillerin işlendiği görülmektedir. Mahfile çıkış merdiveninin yanındaki duvar yüzeyine işlenen pano da ibrik şeklindeki bir vazodan adeta fışkırarak çıkan çiçek demetlerinin oluşturduğu natürmort tasviri işlenmiştir. Bu ibrik şeklinde vazolu natürmortlar caminin daha çok ahşap üzerine kalem işi tekniğiyle işlenmiş süslemelerinde karşımıza çıkmaktadır. Natürmort panonun merkezinde yer alır ve ince bir şeritle çizilmiş madalyon ile çevrelenmektedir. Üst ve alt kısmında kalan pano yüzeylerine ise yaprak demetleri işlenerek kompozisyon tamamlanmıştır. Batı duvarının üst sırasında güney duvarında olduğu gibi madalyonlar içerisine işlenen sırasıyla “Hasan (R.A.)” ve “Ali (R.A.)” ibareleri yazılıdır. Batı duvarının kuzeyinde merkezi kubbesi, üçer şerefeli beş minaresi ve revaklı avlusuyla cami tasviri bulunmaktadır (Foto. 112). Cami tasviri dikdörtgen pano yüzeyine simetrik bir kuruluşla işlenmiştir. Simetriyi bozan batı yönde iki yerine üç minarenin yer almasıdır. Panonun tam merkezinde yer alan caminin etrafı yeşil, mavi ve kırmızı renklerin dönüşümlü boyandığı kubbeli sarı renkli revak sırasıyla çevrelenmektedir. Altta geniş tutulan revak sırası yukarıya

doğru yanlardan daralmakta ve böylece üçgenimsi, dikey, yamuk bir form elde edilmiştir. Aynı zamanda altta geniş yukarıya doğru daralarak işlenen revak sırasıyla tasvirde merkezdeki caminin temadaki konumu vurgulanarak, basit bir perspektif verilmek istenmiştir. Buna karşılık minarelerin dizilişinde ise ters perspektif denemesine girişilmiştir. Bu nedenle caminin sol yanında iki, sağ yanında ise üç minare işlenmiştir²⁵⁵. Cami tasvirinin doğu yönünde neredeyse mimari tasvir büyüklüğünde, incecik dalları ve meyveleriyle Hurma Ağacı işlenmiştir. Ağacın gövdesi ve dalları açık yeşil, meyveleri ise kırmızıdır. Stilize bir üslupta renk gölgelendirmelerine gidilmeden sadece meyveler siyah konturlarla çizilip içleri kırmızı renkle boyanarak Hurma Ağacı tasvir edilmiştir.

Kuzey duvarının yüzeyine boş alan kalmayacak şekilde yine panolar içinde işlenmiş bitkisel bezeme göze çarpar. Bu duvardaki bezemeler doğu, güney ve batı duvarlarındaki bitkisel kompozisyonların tekrarlanması ile oluşturulmuştur.

Caminin harim duvarları yüzeyine işlenen gerek boyalı nakışları gerekse mimari konulu duvar resimleri ile ahşap tavandaki kalem işleri arasında belirgin bir üslup farkı göze çarpmaktadır. Örtü sistemindeki bezemelerde şablon kullanılmamıştır. Ahşap üzerine kalem işi süslemelerdeki doğal görünümün aksine duvar yüzeylerine işlenen bitkisel, geometrik ve mimari konulu duvar resimlerinde görünüm stilize ve daha basit çizim teknikleri kullanılarak yapılmıştır. Dalların etrafına yerleştirilen yaprakların düzenleri ve oranları birbirinin aynıdır. Cami ve Kâbe tasvirinde mimari elemanlar simetrik ve belli bir düzen içinde işlenmiştir. Tüm bunlar harim duvarlarının yüzeyindeki boyalı nakışlar ile tasvirlerde şablon kullanıldığı düşüncesini güçlendirir. Mimari tasvirlerde minyatür özellikleri ağır basar. Buna karşılık revaklı avlunun kubbeli mekânlarının ön planda büyük geri planda ise daha küçük resmedilmesi perspektif kaygısı olarak değerlendirilebilir.

²⁵⁵ Minare sayısının simetrik kurgu içinde eşit olmaması üzerine araştırmacılar şu yorumu getirmektedir: “Beş minare ve bu minarelerin farklı şerefelerinin olması Osmanlı Mimarisi’nde yer alan uygulamadan farklıdır. Tasviri yapan sanatçının Müslüman olmadığını düşündürmektedir.” T. Yurtsal, a.g.t., s.90.

3.1.1.8. Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii

Konumu :Eser, Denizli İli'nde Çivril Beldesi'nin Savran Köyü'ndedir.
Fotoğraf No :113-124
İnceleme tarihi :Ocak 2008

Binanın inşa kitabesi bulunmaktadır. Plan ve yapı özelliklerine dayanarak XVIII. yüzyılın II. yarısında inşa edildiğini söyleyebiliriz²⁵⁶

Cami kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Üç sahnılı, kare planlı bir harim ile kuzeyinde enine dikdörtgen planlı bir son cemaat mekânından oluşmaktadır. Beden duvarları örgüsünde asıl malzemesi kerpiçtir. Örtü, harimde ve son cemaat mekânında duvarlar dışında ahşap sütun ve kemerlerle desteklenen, ahşap kirişler ile üzerine yerleştirilen saz ve toprak dolguyla oluşturulmuş düz damdır. Cephe duvarlarında, içte harime açılan altta üç ve üstte daha küçük olmak üzere sivri kemer alınlıklı düşey dikdörtgen toplam altı pencere açıklığı yer almaktadır. İç mekânda duvarlarda, pencere açıklıkları dışında güney, doğu ve batı cephelerde, yüzeyden bir miktar çıkıntılı bırakılan payandalar ve bunlar arasındaki sathi sivri kemerli düzenlemeler ile hareketlilik sağlanmıştır.

Camii bugün kısmen yıkılmış durumdadır ve kullanılmamaktadır.

Duvar Resimleri: Caminin son cemaat mekânı ve harim duvar yüzeylerinde, mihrap nişinde, ahşap konstrüksiyonlu kemer yüzeyleri ve köşeliklerinde bitkisel motiflerin ağırlık kazandığı kalem işi bezemeler görülmektedir. Mihrabın doğu yönündeki duvar yüzeyinde natüralist sık bitki dokusunun hemen üzerindeki yüzeyde sembolik

²⁵⁶Anadolu'da Selçuklularla birlikte başlayan ahşap destekli/ahşap tavanlı cami geleneğinin, araştırmacılarca, Orta Asya ve Türkistan kökenli olduğu genellikle kabul edilmektedir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. O. Aslanapa, *Türk Sanatı*, İstanbul 1984, s.131 ve A. Kuran, "Anadolu'da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi", Malazgirt Armağanı, Ankara 1972, s.179-181.

Bu tür camilerin günümüze ulaşabilen en erken tarihli örneklerini Orta Anadolu'da görmekteyiz. Sivrihisar Ulu Camii (1231-32), Afyon Ulu Camii (1273), Beyşehir Eşrefoğlu Camii (1297-99), Kastamonu Kasabaköy Candaroğlu Mahmut Bey Camii (1366) bunların anıtsal örneklerinden bazılarıdır. Beylikler Dönemi'nde ahşap kuruluşlu camiler bol sayıda, ancak çoğunlukla daha küçük boyutlu olarak yapılmışlardır. Osmanlılar Dönemi'nde küçük kasaba ve köylerde karşımıza çıkan bu tip camiler önceki dönemlere oranla plan açısından değerlendirdiğimizde oldukça sadedirler. Selçuklular ve Beylikler Dönemi'nde duvarlar taş malzemeyle inşa edilirken özellikle XVIII. yüzyıldan itibaren kerpiç malzemenin tercih edildiği dikkat çekmektedir. Plan bakımından, ahşap kuruluşlu camilerin genellikle kible duvarına uzanan üç, beş, yedi gibi tek sayılı sahnılardan oluştuğu görülmektedir. Osmanlılar Dönemi'nde ise yastıklar ya doğrudan doğruya ahşap desteklerin ya da çok basit başlıkların üzerine oturmaktadır. Selçuklular ve Beylikler Dönemi'nde ahşap unsurlar çoğunlukla kalem işleri ile bezenirken XVIII. yüzyıldan itibaren Batı Anadolu'da örneklerini sıkça gördüğümüz bu tip yapıların harim duvarlarında da kalem işi bezemeler uygulanmıştır. E. Daş, "Dazkırı Yakınlarında Yayınlanmamış...", s.5,6.

anlamları olduğunu düşündüğümüz simgeler ile birlikte cami tasviri bulunmaktadır. Camideki bitkisel kompozisyonun ağırlık kazandığı bitkisel bezemeli kalem işleriyle birlikte simgesel anlamları olduğunu düşündüğümüz semboller ve camii tasvirinin yer aldığı konulu duvar resimleri sıva üzerine yeşil, türkuaz, siyah, mavi, sarı, okra, kırmızı, turuncu, pembe ve beyaz kullanılarak işlenmiştir.

Son cemaat mekânı cephe duvarları örgü düzeni dış cephelere benzer şekilde, altta aralarında tuğlaların da yer aldığı taş örgü üzerinde kerpiç malzeme örgülüdür. Bugün kısmen yıkılmış ve cephe duvarlarındaki sıva tabakasının yoğun tahribata uğramasına rağmen kalan izlerden son cemaat mekânının cephelerini kaplayan sıva tabakası üzerinde bitkisel ve yazı dekorasyonunun ağırlık kazandığı kalem işi bezemelerin bulunduğunu söyleyebilmekteyiz. Son cemaat yerinin güney duvarı üzerindeki giriş açıklığının üst kısmında mavi renkli boyanmış yatay ve düz kullanıldığını kalan izlerden anladığımız bir şeritle, duvar yüzeyi dikdörtgen panolara ayrılmıştır (Foto. 113). Panoların iç yüzeyleri bitkisel bezemelerden oluşan kıvrık dallarla işlenmiştir. Birbirine benzer şekilde koyu yeşil renkli yapraklar düzenli sıralar oluşturarak panoların merkezindeki daire içindeki siyah renkli Arap harfleriyle yazılan yazıları çerçevelemektedir (Foto. 114). Panoların köşelik kısımlarında karşılıklı simetrik yerleştirilen küçük çiçek tomurcuklarının bulunduğu demetler dekoratif niteliktedir. Aynı şekilde kapı açıklığının alınlık kısmında da panoların köşeliklerine yerleştirilen çiçek demetlerinin son cemaat yerine ait duvar dekorasyonunda tekrarlandığını görmekteyiz (Foto. 115). Tüm duvarların benzer panolarla kaplı olduğunu ve yoğun bitkisel bezeme programının dekorasyonda etkin olduğunu söyleyebiliriz.

Harimin doğu duvarında yüzeyden bir miktar çıkıntılı bırakılan payandalar ve bunlar arasındaki sathi sivri kemerli düzenlemeler ile hareketlilik sağlanmıştır. Üst ve alt kat pencere açıklıkları arasındaki yüzeyler ile kemer köşeliklerinde yoğun bitkisel bezemenin işlendiğini kalan izlerden görmekteyiz (Foto. 116). Duvar yüzeyinde kuzey güney doğrultusunda üç sathi kemer açıklığı yer alır. Özellikle ortadaki sathi kemerin iç yüzeyinde alt pencerenin iki yanında bitkisel dekorasyonun izlerine rastlanmaktadır. Kemer sütuncelerinin hemen yan hizasından başlayan yeşil yapraklardan oluşan bitkisel bordür alttaki pencereyi sathi kemerin alınlık kısmının kemer kavsi başlangıcına kadar çerçevelenen pencere alınlığının yüzeyine ise geniş,

girift dallar arasındaki yoğun yaprak dokusundan müteşekkil geniş daire planlı çelenk işlenmiştir. İç kısımda bu geniş bitkisel çelengin içinde sırasıyla türkuaz renkli yapraklardan oluşan bir ikinci çelenk kuşatır. İçte ise ince siyah bir şerit merkezdeki turuncu renkli sekiz kollu yıldız ve ışınsal kollarından çıkarak oluşan siyah renkli yazıyı çevreler. Kemer alınlığının iç yüzeyinde üst kattaki pencere açıklığını sivri kemer formunda geniş sarı bir bordür çerçevelemektedir. Sarı bordürün pencerenin sağ yanında kalan bölümü bugün görülebilmektedir ve bordürün yüzeyine tek kulplu bir ibrik işlenmiştir. İbriğin içine yerleştirilen çiçeklerden ve yapraklardan müteşekkil natürmort sathi kemer kavsi boyunca kesintisiz devam etmektedir. Kemer köşeliklerinin iç yüzeylerine yine bitkisel kıvrımlarla dairesel rozetler oluşturulmuş ve içlerine sarı zemin üzerine siyah renkli Arap harfleriyle yazılar işlenmiştir.

Harimin güneydeki mihrap duvarı bitkisel bezeme programı açısından günümüze kadar diğerlerine kıyasla daha korunarak ulaşmış ve duvar yüzeyinin tümünün neredeyse boş alan kalmayacak şekilde yoğun bezeme programıyla işlenmiş olduğu görülmektedir (Foto.117). Mihrap güney cephe ortasında tam daire planlıdır. Üstte beş sıra mukarnaslı kavsaraya sahiptir. Dıştan sırasıyla düz ve dışbükey çıkıntılı iki ahşap bordür çerçeve içerisine alınmış mihrapta kavsara köşelikleri ve tüm niş yüzeyleri sıvalıdır ve üzeri kalem işi süslemeyle bezenmiştir. Mihrap dıştan Kaş kemerli, dışa hafif çıkıntılı sathi bir kemerle çevrelenir. Kemerin iç kısmında kalan duvar yüzeyi yine mihrabı çevreleyecek şekilde sarı renkli geniş bir bordürle çevrelenir. Sarı rengin üzerine yeşil ve mavi renkle simetrik olarak yerleştirilmiş yaprak motiflerinden oluşan ve kesintisiz tüm bordür yüzeyinde kemer tepe noktasına kadar daralarak devam eden bitkisel süsleme işlenmiştir. Mihrabın üzerindeki pencere açıklığı daire planlıdır. Pencere açıklığı yanlara katlanarak, püsküllü kordonlarıyla bağlanarak açılmış şekilde tasvir edilen beyaz fon üzerine küçük mavi ve kırmızı çiçeklerin işlendiği perde motifiyle taçlanmaktadır. Camide kullanılan bu perde motifi örneği ilk defa mihrap nişi dışında bir kısımda işlenmiştir. Sathi kemer köşeliklerinde bu kez mihrabı çevreleyen yoğun yeşil renkli bitkisel çelenkten farklı olarak türkuaz renkli küçük yapraklardan ve çiçeklerden müteşekkil bitkisel bordür işlenmiştir. Mihrabın doğusunda kalan duvar yüzeyinde yine aynı şekilde yoğun bir bezeme programı ile karşılaşmaktayız (Foto. 118). Alttaki

dikdörtgen planlı pencere açıklığını üç yönden bitkisel bir kuşak çevreler. Yoğun *Natüralist* üsluptaki bitkisel bezeme programı, beyaz zemin üzerine türkuaz yapraklardan ve kenger motifini andıran yine türkuaz renkle çevrelenip içi gri lekesele veya kırmızı top şeklindeki çiçeklerle doldurulan çiçek motiflerinden müteşekkildir. Kenger yapraklarını anımsatan dikensi yapraklar siyah renkle çizilmiş, türkuaz renkli lekelerle gölgelendirilmiştir. Çizgi ve renk değerlerinin zıt renk birlikteliğinde bitkisel doku daha yoğun bir görünüm kazanmıştır. Pencere alınlık yüzeyi, okra renkli zemin üzerine koyu yeşil yapraklardan oluşan bitkisel bezeme ile işlenmiştir. Alınlığın bitkisel kompozisyonunun alt yarısına simetrik yerleştirilen geniş yapraklardan uzayan dallar simetrik kıvrımlar çizen, siyah renkli, ince konturlardan müteşekkil türkuaz renkli lekesele yapraklar alınlığın tepe noktasına kadar tüm yüzeyi kaplar. Üst kattaki daire planlı pencere açıklığının etrafı kırmızı palmet motiflerinin kesintisiz sıralanışıyla çerçevelenmiştir. Duvardaki sathi kemerin alınlık kısmındaki pencere açıklığının etrafında bitkisel bezemenin yanı sıra sembolik anlam taşıdığını düşündüğümüz bir takım simgeler, karpuzlu natürmort ve cami tasviri işlenmiştir. Pencerenin sol yanındaki karpuz tasviri dört ince ayak ile taşınan dilimli gövdeli bir kâsenin üzerinde ve boşlukta resmedilmiştir (Foto. 119). Yanlarında mavi çiçekli iki bitkisel motif adeta çerçeve gibi boşlukta durmaktadır. Karpuzun üzerine bıçak saplanmış ayrıca kesilen bir dilim üzerinde de daha küçük bir bıçak saplı durmaktadır. Kompozisyonun tam üst bölümündeki yüzeyde ise bir başka üzerinde bıçak saplı karpuz dilimi boşlukta asılı duru şekilde tasvir edilmiştir. Pencere açıklığının sağ yanında ise iki minaresi ve tek kubbesi ile oldukça şematik tasvir edilen cami resmi yer alır. Minareler arasında küçük lekeler halinde işlenmiş yağ kandilleri ile mahya asıldır. Aynı şekilde bir mahya da sathi kemer karnı ile pencere açıklığını çevreleyen yeşil yaprakların şablon gibi sıralanarak tekrarlandığı bitkisel bezemeli bordürün kemer köşeliği arasına çizilmiştir. Cami tasviri şematik biçimlenişine karşılık detaylara önem verildiğini minare şerefelerin şerefeleriyle, kubbenin üzerindeki alem ile anlamaktayız. Caminin hemen sağ yanında mavi renkli yaprakları ve ince gövdesiyle tek bir ağaç motifi yer alır. Ağacın alt kısmında ise mavi renkli bir yazı hokkası ve kalem tüy bulunur. Bunlar sembolik anlamları olduğunu düşündüğümüz tasvirlerdir. Mihrabın batısında kalan duvar yüzeyinde yine yoğun bitkisel bezeme göze çarpar (Foto. 120). Alt kattaki pencere alınlığındaki

bezeme programı mihrabın doğu yönündeki pencere açıklığının alıkklık bezeme programı ile aynıdır. Pencerenin etrafı ise içten dışa doğru dört farklı bitkisel bordürler üç yandan çerçeveslenir. En içteki bitkisel şerit mavi konturlarla sınırlandırılmıştır ve okra renkli çiçeklerden müteşekkildir. İkinci çiçekli şeritte simetrik sıralanan küçük mavi dallar kırmızı top şeklindeki çiçeklerle sonlanmaktadır. Üçüncü dal kıvrımı ise türkuaz renkli daha büyük, dikensi yaprakların simetrik kuruluşu ile kesintisiz olarak pencere açıklığını üç yönden dolaşır ve dalların sonlandığı kısımlarda kırmızı renkli yine dikensi formlu çiçekler bulunur. En dıştaki bitkisel şerit diğerlerine göre daha incedir ve kesintisiz yaprak ve çiçeklerin arka arkaya sıralanmasıyla pencereyi en dıştan kuşatır. Üst kattaki Yuvarlak kemerli pencere açıklığının etrafı sarı bir bordürler üstten kemer formu olacak şekilde kuşatılmıştır. Bununla birlikte pencere açıklığını kuşatan en dış bordürde sivri kemer formundadır ve yüzeyine yeşil küçük yapraklar arasına kirli beyaz güller işlenmiştir. Pencere açıklığının sağında ve solunda dikey konumda beyaz, yeşil ve mavi renklerin değişimli sıralandığı üçgenlerden müteşekkil geometrik bir bezeme kurgusu işlenmiştir (Foto. 121). Bu geometrik bordür dıştan ince siyah çizgilerle sınırlanmış ve sathi kemer kavsinin kadar olan boş alana altta göl veya nehir olarak tanımlayabileceğimiz su ve bunun üzerine de farklı boyutlarla ağaçlar işlenmiştir. Pencere açıklığının sağ yanında üç, solda ise tek bir ağaç motifi bulunmaktadır.

Harimin batı duvarında ki bitkisel bezeme programı kısmen günümüze kadar ulaşmıştır (Foto. 122). Batı duvarının güney tarafındaki üst pencere açıklığının sağ yanında dikey bir pano yer alır. Panoda sarı renkli zemin üzerine kupa şeklinde, mavi vazo içinde natürmort işlenmiştir. Natürmort küçük bir ağaç şeklindedir. Vazodan çıkan kıvrık dallar simetrik biçimde yukarıya doğru uzanmaktadır. Aralarına küçük çiçekler işlenmiştir. Duvarın orta kısmındaki ikinci sathi kemerinin iç yüzeyinde alttaki pencere açıklığının üst kısmında daire formlu rozet yer alır. Rozet mavi renkli ince şeritle sınırlandırılmıştır. Sarı renkle boyanan iç yüzeyinde siyah renkli Arap harfleriyle yazı yer alır. Etrafı iç içe geçmiş türkuaz, yeşil yapraklardan müteşekkil çelenk şeklindeki yoğun bitkisel *Girlant*²⁵⁷ ile çevrelenmiştir (Foto. 123). Bu kompozisyonun üst kısmındaki yüzeyde ise alçı şebekeli pencere açıklığı içten dışa

²⁵⁷ *Girlant* Türk Mimari Süslemesi'nde Batılılaşma Dönemi sonrasında görülmeye başlanmıştır. Sözen-Tanyeli, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul 1986, s.91.

doğru üç bordürle üç yönden çevrelenir. En içteki bordür sarı renklidir ve herhangi bir bezeme ögesine rastlanmamaktadır. İkinci bordür ince kırmızı şeritlerle sınırlanmıştır ve içi türkuaz renkli yapraklardan ve kırmızı çiçeklerden müteşekkil bitkisel bezeme ile işlenmiştir. En dışta ise da ince, şerit halindeki çiçekler ve yapraklardan müteşekkil bezeme bordürü yer alır. Pencere açıklığının sağ yanında ikiye katlanmış ve boşlukta asılı duran, mavi renkli kilim/halı olarak tanımlayabileceğimiz tasvir işlenmiştir.

Caminin harimdeki ahşap destekleri taşıyan kemer köşeliklerinde, duvarlara benzer şekilde öncelikle kaba toprak sıva, üzerine kireçli bir sıva tabakası üzerinde bezemenin yapıldığı anlaşılmaktadır (Foto. 124). Kalem işi ve konulu duvar resimlerinde sembolik motifler ve yazı dışında genelde stilize bitkisel bezemenin hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

3.1.1.9. Denizli, Akköy, Belenardıç (Toraman) Köyü Camii

Konumu :Eser, Denizli İli'nin Güney ilçesi'nin 21. km. güneyinde yer alan Belenardıç Köyü'ndedir.

Fotoğraf No :125-133

İnceleme tarihi :Ağustos 2008, Ağustos 2010

Caminin tarih içeren iki kitabesi bulunmaktadır. Son cemaat mekânı güney duvarı üzerindeki kitabede²⁵⁸ 14 Ekim 1884²⁵⁹ tarihi yazılıdır. Diğer kitabe ise harimin güney duvarının üst kesimindedir. Burada ise H.1301/M.1885–86²⁶⁰ senesi okunmaktadır²⁶¹.

²⁵⁸ Ş. Çakmak, a.g.t., s.93 ve Ş. Çakmak, “Belenardıç (Torapan) Köyü Camii (Güney/Denizli)”, Sanat Tarihi Dergisi, Sayı: VII, İzmir 1994, s.26.

²⁵⁹ Binanın tarih içeren ilk kitabesi son cemaat yerindeki cami tasvirinin üst kısmında siyah boya ile yazılıydı. Kitabenin transkripsiyonu şöyledir: “Bu Cami’in bânîsi sa ‘îd olsun, Girüb cennet sarâyına cehennemden ba ‘îd olsun, Ketebe el- fakîr el- hakîr Hâfız, Ağazâde Mehmed bin Ali, Denizli, Sene 2 Teşrin-i evvel 1300.”. Türkçesi: “Bu camiyi inşa ettiren mutlu ve ahiretini hazırlamış olsun. Cehennemden uzak olup, cennet sarayına girsin. Yazıyı yazan Denizli(li) Hafız Ağazade’lerden Ali oğlu değersiz ve aciz Mehmed. Sene 2 Teşrin_i evvel 1300”. Ş. Çakmak, a.g.m., s. 26. Kitabeden binanın 14 Ekim 1884 tarihinde tamamlanmış olduğu anlaşılmaktadır. Caminin inşa tarihiyle ilgili olarak bazı kaynaklarda köydeki çeşmenin kitabesinde yazılı olan H.1200/M.1785/86 senesi verilmektedir. A. Arel, “Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi: 1989 Dönemi Yüzey Araştırmaları”, VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı (1990), Ankara 1991, s. 7.

²⁶⁰ A. Arel, a.g.m., s. 7’de H.1301/M.1885-86 senesi, H.1305/M.1887-88 olarak okunmuştur.

²⁶¹ H.1301/M.1885–86 senesi caminin harim duvarlarına işlenen bitkisel, geometrik ve yazıdan oluşan boyalı nakışlarla mimari konulu duvar resimlerinin yapıldığı tarih olmalıdır.

Bina, kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Toprak düz dam onarımlarla yenilenerek, içten ahşap tavanla, dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülmüştür. Caminin inşa malzemesi, moloz taştır ve duvarlar sıvanmıştır. Kuzeydeki son cemaat mekânı düz ahşap tavanla örtülüdür. Onarımlar sırasında son cemaat yerinin kuzey cephesi, 1.20 m. yükseklikte bir duvar ve camekânla kapatılmıştır²⁶². Üç ahşap sütun harim kısmını dört sahına bölmektedir. Doğuda bir, güneyde iki, batıda alt sırada iki, üstte bir ve kuzeyde iki olmak üzere, dikdörtgen açıklıklar şeklinde toplam sekiz pencere harimi aydınlatmaktadır.

1985 yılında, eser onarım geçirmiştir²⁶³.

Duvar Resimleri: Caminin son cemaat yeri ile harimin kuzey, doğu ve güney duvarları sıva üzerine yapılmış bitkisel, geometrik ve yazılardan oluşan boyalı nakışlarla süslenmiştir. Söz konusu boyalı nakışların yanı sıra son cemaat mekânının güney ve doğu duvarında, harimin ise doğu, güney ve kuzey duvarlarında mimari ve sembolik tasvirlerden müteşekkil duvar resimleri bulunmaktadır. Konulu duvar resimleri yeşil, kırmızı, sarı, siyah, lacivert ve mavi renkler kullanılarak sıva üzerine işlenmiştir.

Son cemaat mekânının duvarlarının dikdörtgen panolara ayrılarak, bu panoların iç yüzeylerine bitkisel bezemeler işlenmiştir. Kırmızı, sarı ve yeşil renkler kullanılmıştır. Bugün, son cemaat mekânının üst kat olarak değerlendirdiğimiz bölümünün güney duvarında, üç şerefeli, dört minaresi olan merkezi kubbeli cami tasviri yer almaktadır (Foto. 125). Ana kubbenin önündeki yarım kubbenin içinde “Sultan Selim Cami-i Şerifi” yazısı okunmaktadır (Foto. 126). Bu yazı, tasvirin, Edirne Selimiye Camii örnek alınarak yapıldığını göstermektedir²⁶⁴. Tasvirin üzerinde sıva üzerine siyah boya ile yazılmış kitabe bulunmaktadır. Bu kitabede binanın inşa tarihini yazmaktadır (Foto. 127). Minarelerin dizilişinde ters perspektif uygulanmıştır. Ayrıca güney duvarında bitkisel bezemelerle, sembolik anlamları olduğunu düşündüğümüz bazı tasvirler de bulunmaktadır.

Son cemaat yerinin kuzey duvarının batı yönündeki duvar yüzeyi, üstten ve alttan siyah zemin üzerine beyaz, yeşil ve kırmızı renklerin dönüşümlü kullanıldığı

²⁶² Ş. Çakmak, a.g.m., s. 21.

²⁶³ Yıkılan batı duvarı 1985 yılında yeniden inşa edilmiştir. Bu nedenle kuzey, güney ve doğu harim duvarlarındaki yoğun süsleme programına batı duvarında rastlanmaz. Ş. Çakmak, a.g.m., s.20, 21.

²⁶⁴ Ş. Çakmak, a.g.m., s.22.

bir zikzak motifi ile sınırlanarak, yatay dikdörtgen bir pano oluşturulmuştur. Bu büyük pano ayrıca dikey mavi şeritlerle bölümlenerek, beş düşey dikdörtgen panoya ayrılmıştır. Her bir panonun yüzeyine çarkıfelek ve yıldız motiflerinin kırmızı, mavi ve yeşil renklerle kullanılarak resmedildiği madalyonlar işlenmiştir. Madalyonların aralarında kalan yüzeylerde bitkisel bezemeler bulunmaktadır. Madalyonlarda ayrıca, yazılara da yer verildiğini görmekteyiz. Bu yazılarda Kuran’da “Eshab-ı Kehf”²⁶⁵ diye anılan yedi mağara erenleri veya yedi uyuyanlar olarak bilinen Müslümanlar ve Hristiyanlarca da kutsal sayılan kişilerin adları²⁶⁶ yazmaktadır (Foto. 128). Madalyonlar içinde doğu yöne doğru sırasıyla Yemliha²⁶⁷, Mekselina, Mislina ve Mernuş isimleri okunmaktadır. Güney duvarının doğu ucunda yine aynı şekilde kıurgulanan panolar içine işlenen madalyonlarda da Eshab-ı Kefh hikâyesindeki Debernuş, Şazenuş, Kefeşatıyus²⁶⁸ ve Kıtımir’in²⁶⁹ adları yazmaktadır (Foto. 129).

Son cemaat yerinin doğu duvarında mızrak, tüfek, barutluk, tespih, sarık, sancak, keşkül, teber, heybe ve matara gibi unsurlar da resmedilmiştir (Foto. 130). Bunlarda keşkülün üzerinde “Ya Hu”, heybenin üzerinde ise “Sahib Halil Ağa” yazıları kaynaklardan tespit ettiğimiz fotoğraflardan okunmaktadır. “Sahib” sözcüğü nedeniyle sözü geçen “Halil Ağa”nın binayı inşa ettiren veya sözcüğün “koruyan”, “bir işi yapan”, “yazan” gibi anlamlarını da dikkate alarak, camideki yazıları yazan veya süslemeleri yapan kişi olabileceği araştırmacılar tarafından düşünülmektedir²⁷⁰.

Harimde, zaman içinde yıkılarak 1985 senesinde yeniden inşa edilen batı duvarı hariç, doğu, güney ve kuzey duvarları, zikzak motifinden oluşan yatay bir şeritle iki bölüme ayrılmış, her bölüm ayrıca dikey mavi şeritlerle bölünerek

²⁶⁵ Tanrının birliğine inanan bu kişiler Roma kumandanlarından Dekyanus’tan korktukları için bir mağarada gizlenirler. Orada üç yüz sene uykuda kalırlar. Uyandıkları zaman Yemliha ekmek almak üzere şehre, bir fırına uğrar, fakat verdiği paralar üçyüz sene önce geçen paralar olduğundan şüpheye düşülür, bunların define buldukları sanılarak peşlerine adamlar takılır... Yemliha kendini takip edenleri mağaraya götürür, onlara arkadaşlarını gösterir. Bunların ermiş kişiler oldukları anlaşılacak burası ziyaret yeri olur. Yedi erenler de bir daha uyanmamak üzere uykularına dalarlar. Bu hikâye uzundur ve türlü anlatış ve yazılış yolları vardır. M. Aksel, *Türklerde Dini Resimler, Yazı-Resim*, İstanbul (Basım yılı belirtilmemiş), s. 65.

²⁶⁶ Hazreti Ali’ye göre adları sırasıyla: Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeşatıyus, bir de köpekleri Kıtımir’dir. Kur’an’daki Kehf suresinin 10. ayetinde bu kişilerin duaları belirtilmektedir.

²⁶⁷ İsmi yazdığı madalyonun yüzeyinde silinmeler meydana geldiğinden dolayı okunmasında güçlüklerle karşılaştık. Ancak Eshab-ı Kehf hikâyesinden hareketle tüm madalyonların içinde yazan isimler okunduğunda geriye “Yemliha” kalmıştır.

²⁶⁸ Hikâyeye göre gençler inançlarını korumak için şehre yakın bir dağ yönüne gittiler. Yolda giderken Kefeşetıyus ismindeki bir çoban onların inancına katıldı ve yedincileri oldu.

²⁶⁹ Çobanın köpeği Kıtımir’de onlara katılarak, arkalarından takip etti.

²⁷⁰ Ş. Çakmak, a.g.m., s.25, 26.

dikdörtgen panolar elde edilmiştir. Doğu duvarındaki alt sırada yer alan panonun yüzeyi perde motifi ile doldurulmuştur. Yarı açık şekilde iki yanda yer alan perdelerin arasında yukarıdan aşağıya doğru daralan ve renk kademeleriyle verilen sembolik bir tasvir işlenmiştir. Farklı renklerde işlenen geometrik yüzeydeki basamak sayısı sekizdir. Bunların hepsi tekke ikonografisine dayalı sembolik anlamlı tasvirlerdir. Alt sırada ortasından başlayarak yukarıya doğru gittikçe küçülen ve piramit şeklini alan uçları yuvarlatılmış sekiz adet enine dikdörtgen şeritten oluşan sembolik tasvir Cennet'i simgelemektedir. Tasvirin üzerinde yukarıdan aşağıya doğru dallara ayrılan ve bir sarmaşığı andıran bitkisel bezeme işlenmiştir. Bu sekiz şerit üzerinde kökü en üstte işlenen, dalları aşağıya doğru sarkarak sekiz katı da yaprakları ve dalları ile sarmalayan Tuba Ağacı tasvir edilmiştir. Bu sekiz katlı kompozisyon ve Tuba Ağacı tasviri, dokuz sütunun taşıdığı sekiz kemer gözü üzerine oturmaktadır. Perde motifli Cennet tasvirinin yer aldığı panonun etrafı, harim duvarlarını iki bölüme ayıran siyah, yeşil ve kırmızı renklerin dönüşümlü sıralandığı zikzak deseni ile çevrelenmiştir. Sol yandaki panoda basamak şeklinde yanlara yerleştirilen merdivenler ve alevlerin üzerinde boşlukta işlenen kulplu bir kazan resmedilmiştir. Basamakların üzerinde ise ince bir şerit halinde işlenen Sırat Köprüsü yer alır. Alevlerin üzerindeki kazan Cehennem'i sembolize eder. Cennet ve Cehennem tasvirlerinin verildiği panolar, en solda terazi sembolünün yer aldığı pano ile sonlanmaktadır. Böylece Denizli İli'ndeki diğer camilerde de rastladığımız "Mahşer Günü" kompozisyonu, terazi, cehennem ve cennet tasvirleriyle bir bütün halinde işlenmiştir (Foto. 131).

Doğu duvarında sembolik tasvirlerin yanı sıra natürmort tasvirlerinin de işlendiği panolar bulunmaktadır. Yüksek kaideli kulplu vazolarda gül, lale ve sümbül demetlerinin yer aldığı natürmortlar işlenmiştir. Sarı, kırmızı ve mavi renkler natürmort tasvirlerinde bir arada kullanılmıştır. Diğer bir pano da ise kırmızı renkli, yine yüksek kaideli ve kulplu vazo içinde lale, sümbül ve gül demetlerinden oluşan natürmort işlenmiştir. Vazonun altından çıkan yaprak motifi, vazonun gövdesini çevrelemektedir. Söz konusu vazolu natürmortların dışında ayrıca, panoların yüzeyinde boşlukta duran lale, sümbül, mersin dalı ve sarmaşık gibi bitki ve çiçeklerden oluşan bitkisel bezeme programı ile karşılaşmaktayız.

Caminin güney duvarında yoğun olarak işlenen bitkisel bezemenin yanı sıra mimari konulu kompozisyonlar ve üst bölümlerde de madalyonlar içinde yazılar bulunmaktadır. Mihrap nişinin içinde yanlarda toplanmış perde motifi ile tam merkezde yukardan sarkan kandil yer alır (Foto. 132). Mihrap nişini kenarları dilimli, yüzeyinde uzun gövdeleriyle, iki lale demetinin işlendiği bordür çevreler.

Güney duvarının batısında yedi minareyle çevrelenmiş, revaklı avlu içerisinde Kâbe ve Kâbe'yi çevreleyen merkezi kubbeli türbeler, çıkıklı kuyu, minber ve Hurma Ağaçları'nın yer aldığı mimari tasvir yer alır (Foto. 133). Önden başlayan revaklar avlunun geri planında daha dar gösterilerek resimde minyatür özellikleri ağır olmasına rağmen perspektif uygulanmıştır. Söz konusu perspektif çalışmasıyla birlikte minarelerin dizilişi ve revakların bakış açısına göre ters veya yana yatık durumda gösterilmesi gibi perspektif hataları da dikkati çekmektedir.

Kuzey duvarında ise mahfil altında ve üstünde bitkisel bezemeler dönüşümlü olarak panolar halinde yerleştirilmişlerdir. Servi ağaçları ve çeşitli çiçek desenleri kuzey duvarı yüzeyindeki bitkisel bezeme programı içinde ağırlıktadır. Ancak kuzey duvarının doğusunda farklı bir bitkisel bezeme programı ile karşılaşırız. Soldaki kompozisyonda kırmızı kaideli bir vazanın içinde lale motifi işlenmiştir. İbrik şeklindeki vazoların içinden çıkan çiçek demelerinden oluşan natürmortlar da kuzey duvarındaki bitkisel kompozisyonda göze çarpmaktadır. Kırmızı renkli ibriklerin içinde güller ve laleler işlenmiştir. Natürmortların işlendiği panoların arasında kırmızı renkle boyanmış servi ağaçları da yer alır.

Harim duvarlarındaki bitkisel dekorasyonlu ve mimari konulu panolardan bir kısmında Allah ve dört halifenin adları ile çeşitli dinsel içerikli madalyonlar içinde verilmiş yazılar da bulunmaktadır.

Caminin son cemaat yeri ve harim duvarlarındaki boyalı nakışlarla birlikte mimari konulu duvar resimlerinde geometrik dekorasyona ait desenler şablon kullanılarak yapılmıştır. Bitkisel bezemeler stilize edilmiştir. Cami ve Kâbe'nin işlendiği mimari tasvirler de minyatür özellikler ağırlıktadır

3.1.1.10. İzmir (Merkez) Şadırvanalı Camii ve Şadırvanı

Konumu :Eser, İzmir İli'nde Ahmet Ağa Mahallesi, 894 sokak, 7 numarada yer alır.

Fotoğraf No :134-161

İnceleme tarihi :Haziran 2010

Cami H.1040/M.1630 senesinde inşa edilmiştir²⁷¹. Şadırvan ve kütüphane esere H.1250/M.1834–35 yılında eklenmiştir²⁷². Bıyıkoglu Camii diye de anılmakta olan bina, fevkâni iki katlıdır²⁷³. Caminin altındaki tonozlu geçitle, önündeki şadırvan arasına kemerli ve tonozlu bir bağlantı kurulmuştur.

Merkezi kubbeli olan cami, düzgün kesme taştan yapılmıştır.

Eser 1815'de²⁷⁴ onarım görmüştür. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından en son onarımı 2005–2006 yıllarında yapılan caminin özellikle bu restorasyon çalışmaları sonucunda, kubbe kavsindeki raspa işlemleriyle, şadırvan dışında kubbe kavsinde de manzara konulu duvar resimlerinin bulunduğu anlaşılmıştır. Yapılan raspa ve eksik bölümlerin yeniden tamamlanması işlemi sonucunda da kubbe göbeğini çevreleyen panolar ve kubbe kavsindeki *Barok* karakterli kartuşlar içerisinde betimlenen manzara ve mimari konulu tasvirler bugün görülmektedir.

Camii Haziran 2006 tarihine kadar devam eden restorasyon çalışmalarının tamamlanmasından sonra, yeniden ibadete açılmıştır.

Duvar Resimleri: Caminin kubbe kavsinde ve şadırvana geçiş bölmesindeki tonoz ve kemerlerin üst kısımlarındaki duvar yüzeylerine manzara, mimari ve natürmort konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kırmızı, turuncu, pembe, yeşil tonları, gri, mavi, siyah, kahverengi tonları ve sarı renkler kullanılarak işlenmiştir.

Caminin harimini örten kubbe kavsindeki duvar resimleri, yapılan restorasyon çalışmalarıyla ortaya çıkarılmıştır. Eserin 1990 yılından önceki arşiv fotoğrafları incelendiğinde, kubbenin iç bükey yüzeyinde bitkisel motiflerden oluşan kalemişi bezemelerin bulunduğu görülmektedir (Foto. 134,135). 1990'lı yıllarda camide bir dizi restorasyon çalışması daha gerçekleştirilmiş ve Vakıflar Genel

²⁷¹ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s. 240.

²⁷² G.Renda, a.g.e., s. 240.

²⁷³ R.Arik, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s. 49.

²⁷⁴ R.Arik, a.g.e., s. 49.

Müdürlüğü'nden edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, kubbede bugün var olan konulu duvar resmi panolarının, söz konusu onarım çalışmaları sırasında, raspa edilen duvar yüzeylerinde ortaya çıktığını ve onarılarak, belgelendiğini söyleyebilmekteyiz. 2005–2006 yılında yapılan restorasyon çalışmaları için, Vakıflar Genel Müdürlüğü arşiv dosyalarından, kubbedeki duvar resimlerinin raspa çalışmalarıyla belirlenmesi, belgelenmesi ve yenilenmesine yönelik koruma çalışmalarına ait fotoğrafları belgelemek mümkün olmuştur.

Kubbe kavsi, çiçekli sarmaşıklardan oluşan gövdeleriyle kubbe göbeğinde *Korint* üsluptaki başlıklarıyla sonlanan sütunce betimlemeleriyle sekiz bölüme ayrılmıştır (Foto. 136). Sütunceler kubbe eteğinden başlayarak kubbe göbek kısmına kadar üçgen panolar oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Turuncu ve pembe çiçekler, S kıvrımı şeklindeki dallara sıralanarak, aralarına yeşil tonlarında yapraklar boyanmıştır. Sütuncelerin her biri, kubbe eteğinde sıralanan yarım daire formu, alçı şebekeli küçük pencere açıklıklarının aralarına yerleştirilmiştir. Böylece üçgen formu yüzeyler elde edilmiştir. Her bir üçgen panonun yüzeyine, pencere açıklıklarının üzerine gelecek şekilde gri tonlarda gölgelendirilerek boyanmış, S ve C kıvrımlarından müteşekkil *Barok* üslupta kartuşlar işlenmiştir. Toplam sekiz kartuşun merkezindeki madalyonlarda, mimari ve manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir (Foto. 137-142). Madalyonlara manzara kesitleri içinde betimlenen, çok katlı apartman tipi evlerden ve camilerden oluşan mimari tasvirler işlenmiştir. Kahverengi tonlarıyla boyanan çok katlı binaların ön ve yan cepheleri verilmiştir. Cephelerin her katında dikdörtgen formu pencere açıklıkları görülmektedir. Ağaçlar iki yandan binaları sınırlarken aynı zamanda da evlerin ve camilerin arka planında yükselerek fon gibi kullanılmıştır. Çok katlı ev/köşklerin bazılarının önünde içinde yelkenli kayıkların yüzdüğü deniz veya göller işlenmiştir. Beyaza boyanmış cepheleriyle, solda yükselen ince minaresi, öndeki üç bölümlü son cemaat yeriyle oldukça şematik işlenmiş cami dikkati çeker. Beyazın yanında bu mimari tasvirde bordo ve sarı tonlamaları egemendir (Foto. 140).

Kubbe göbeğindeki siyah zemin üzerine işlenmiş yazının etrafı, sekiz pano şeklinde düzenlenmiştir (Foto. 143). Yamuk formu panoların etrafı bordo ve siyah şeritlerle çerçevelenerek sınırlandırılmıştır. Panoların yüzeyine manzara tasvirleri işlenmiştir. (Foto. 144-150). Bu manzara tasvirlerindeki ortak kurgu, ön planda bir

kara kesiti ve bunun üzerindeki ağaç topluluklarıyla kompozisyonların başlamasıdır. Bu kompozisyonlarda sol yanda arazi betimlemesi yer alırken, genelde orta veya sağ yanda göl veya deniz olarak tanımlayabileceğimiz, üzerinde yelkenli gemilerin seyir halinde işlendiği kıyılar resmedilmiştir. Evler çok katlıdır. Detaylı işlenen evlerin cephelerindeki pencere açıklıkları belirtilmiştir. Yeşil ve sarı tonlarında işlenen ağaçların kahverengi tonlarda gölgelendirilen dalları ve gövdeleri yaprakların arasından ön plana çıkmaktadır. Bazı binaların en üst katlarında kulevari yapılanmalar bulunmaktadır. Yapıların yan cepheleri daha koyu betimlenerek, ışık-gölge oyunları, manzara kesitlerinde derinlik hissi verilmiştir. Ön ve arka plana yerleşen çok katlı köşkler ve ağaçların farklı boyutlarda işlenişi, perspektifin uygulandığını göstermektedir. Tüm manzara kesitlerinde gökyüzü gri tonlarda gölgelendirilerek beyazla boyanmış ve böylece kapalı bir hava atmosferi sağlanmıştır.

Cami şadırvanına geçiş bölümündeki tonozda ve kemerlerin üst kısımlarındaki duvar yüzeylerinde üç manzara panosu yer alır (Foto. 144). Tonozun kilit noktasına ise büyük bir saat kadranı resmedilmiş böylece iki farklı yüzey şeklinde bu bölüm düzenlenmiştir (Foto. 152,153). Saat kadranıyla bölümlenen iki yan yüzeye birer manzara tasviri işlenmiştir²⁷⁵. Tonozun güney kanadındaki tasvirde deniz kıyısında büyük bir konak resmedilmiştir (Foto. 154). Ön plandaki konağın hemen arkasından başlayan denizin üzerinde ufuk çizgisinde seyreden yelkenliler ve adalar görülmektedir. Soldaki adanın üzerinde beyaz renkli bir köşk bulunmaktadır. Kıyıdaki konağın çevresi bitkilerle ve ağaçlarla çevrelenmiştir. Sol kenardaki ağaç, göğe doğru uzanmakta ve resmi sol yandan sınırlamaktadır. Dallarının arasında kuşlar resimlenmiştir. Gölgelemeler gerek arazi üzerinde, gerekse soldaki büyük ağacın yaprakları, dalları ve gövdesinde başarılıdır. Işık sahneye belli bir noktadan dağılmaktadır. Gökyüzündeki bulutlarda ışık-gölge oyunları ve perspektifin ufuktaki görüntülerde de belirtilmesi kompozisyondaki derinliği ve hacmi güçlendirmektedir.

Tonozun kuzey bölümünde bina topluluğu tasvirinde oldukça ayrıntılı işlenmiş evler görülmektedir (Foto. 155). 1990 yılından önceki fotoğraflarda bu bölümdeki kompozisyonun özellikle sağ yandaki bölümünün oldukça yıprandığı ve

²⁷⁵ Söz konusu manzara tasvirlerinin 1980’li yıllardaki durumu kaynaklarda şu şekilde aktarılmaktadır: “Güney yarıdaki tasvir daha iyi durumdadır. Kuzeydeki ise aşınmış; yalnız etekte bir kısım yapı topluluğu artakalmıştır.” Bkz. R.Arık, a.g.e., s. 49.

büyük bir bölümünün de sıvaların dökülmesinden dolayı yok olduğu görülmektedir (Foto. 153)²⁷⁶. Bu eski fotoğraf siyah-beyaz olduğundan dolayı kompozisyonun orijinal renkleri hakkında bilgi sahibi değiliz. Bu fotoğraftan hareketle kompozisyonundaki binaların iki-üç katlı olduğunu söyleyebilmekteyiz. Bu binaların kırma çatılı ve dar cephe görüntülerine dayanarak, resimde bir İzmir manzarasının tasvir edilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Bu toplulukta görülen evler, anonim şemalar değil de, belli modellerin gözlemlerine dayanan, oldukça gerçekçi tasvirler olmakla birlikte perspektif kurallara uygun olmadığı görülmektedir. Tonozun kuzey bölümündeki 2006 yılından yapılan restorasyon çalışmasıyla, resmin genel hatlarının korunmakla birlikte, birçok detayın da değiştiğini söyleyebiliriz (Foto. 155). Soldaki ağacın gövdesi orijinal resimle karşılaştırıldığında daha ön planda verilmiştir. Arka plandaki deniz kıyısında görülen yelkenlikler, bugünkü duvar resminde mevcut değildir. Orijinal resimde ufuk çizgisine yakın büyük bir ada seçilmekteyken, bugünkü kompozisyonda ufuk çizgisi boyunca ilerleyen büyüklü küçüklü adalar dizisi söz konusudur. Ufuk çizgisinde seyreden yelkenlikler, bugünkü resimde görülmemektedir. Orijinal resimde sağ yandaki çok katlı binaların neredeyse ½'si silinmiş durumda görülmektedir. Bu silinen kısımlar restorasyon çalışmaları sırasında tamamlanmıştır.

Şadırvan tarafındaki kemer alınlığında ön planda çok katlı ve büyük evlerin görüldüğü manzara tasviri bulunmaktadır (Foto. 156)²⁷⁷. Ön planda geniş rıhtım yer almaktadır. Bordo renkle boyanan bu geniş alanın etrafı, üzerinde taş vazolar bulunan babalar ve demir parmaklıklarla çevrilmiştir. Bu alanın içinde adeta kameriye gibi betimlenen sağ ve sol yarlarda birer pavyon yer alır. Arka ve ön cephelerde demir parmaklıklı kapılar işlenmiştir. Parmaklıkların önünde bir cadde yatay olarak uzanmaktadır. Bu bölümün ortasından arka plana doğru eğik doğrultuda bir yol uzanmaktadır. Bu ikinci yolun sol tarafında apartman gibi bina blokları, sağ yanda ise önde saray gibi bir yapı geniş yer tutmaktadır. Orijinal resimde blok taş kaplamalarına kadar işlenmiş binaların arka planında, resmin karardığını ve buradaki kompozisyon öğelerinin seçilemediğini kaynaklara dayanarak söyleyebilmekteyiz²⁷⁸.

²⁷⁶ Bkz. R.Alık, a.g.e., s. 50'de Resim 43.

²⁷⁷ Yayınlarda Şadırvan tarafındaki kemer alınlığında yer alan manzara kesitinde kıyıda bir şehir tasvirinin yer aldığı bilgisi aktarılmaktadır. R.Alık, a.g.e., s.51. Bugün kıyıyı belirten izler görülmemektedir. Kompozisyon ön planda bordo renkle boyanmış geniş platformla başlamaktadır.

²⁷⁸ R.Alık, a.g.e., s. 51.

Burada üstünde yine parmaklıklar ve saksılı babalar sıralanan yüksek bir duvarın görüldüğü bilgisi, yayınlarda aktarılmaktadır. Böylesi bir yüksek duvar görünmekte, fakat ne olduğu anlaşılmayacak biçimde kesik kalmaktadır²⁷⁹. Ufuk çizgisi boyunca, yatay uzanan lekeler halinde resimlenmiş bir orman, gökyüzü ile birleşmektedir. Perspektife önem verilmiştir. Bugün için onarım gören resimden de anlaşılaçağı üzere, özellikle gökyüzünde uçuşan kuşların alttan, yandan ve arkadan görünüşleriyle birlikte binaların kısaltılarak çizilmeleri, Batılı anlamda perspektifin kurallarıyla uygulanmasına, sanatçı tarafından uyulduğunu göstermektedir. Gökyüzü mavi boyanmış ve bulut kümeleri, beyaz renkle lekeler halinde belirlenmiştir.

Şadırvanın kubbe kavsi sarı/kirli beyaz-krem renkli zemin üzerine, turuncu ve mavi gonca gül demetlerinin birbirine ince dallarla bağlandığı ve kubbe göbeğini dolanan küçük saksılardan çıkan, adeta bir ağ gibi örülen bitkisel motiflerle süslenmiştir (Foto. 157). Kubbeyi taşıyan kemer köşeliklerine ise ters asılmış ve birbirinden farklı çiçek veya bitkisel buketler işlenmiştir (Foto. 158). Bu buketler içinde buğday başakları (Foto. 159), nar veya erik (Foto. 160) gibi meyveler, gonca güller, kasımpatıları ve farklı çiçek türleri (Foto. 161) görülmektedir.

3.1.1.11. İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii

Konumu :Eser, İzmir İli'ne bağlı Kemalpaşa İlçesi'nin güneydoğusunda, eski Turgutlu yolunun 4 km. güneyindeki Yukarı Kızılca Köyü'ndedir.

Fotoğraf No :162-172

İnceleme tarihi :Mart 2010

Cami, kuzey cephesindeki giriş açıklığı üzerinde yer alan kitabesine göre H.1311/ M.1893–94 senesinde Tâlib adında bir usta tarafından inşa edilmiştir.

Bina, dikdörtgen planlıdır. Caminin inşa malzemesi, dıştan moloz taş ve kerpiçtir. Duvarlar içten sıvalıdır. Cephelerde iki sıra halinde yuvarlak kemerli pencere açıklıkları yer alır. Kuzey cephedeki son cemaat yeri beş bölümlüdür. Son cemaat mekânının dördü manastır tonoz ve ortadaki aynalı tonozdan oluşan örtü sistemi, yuvarlak kemerlerle taşınmaktadır. Dikdörtgen planlı harimin mihrap önündeki bölüm altı direk, bir maksureyi hatırlatacak şekilde kare planlıdır. Korint

²⁷⁹ R.Arik, a.g.e., s. 51.

başlıklı destekler, kemerler ve gergi demirleriyle duvarlara bağlanmaktadır. Ortadaki bölüm sekizgen kasnağa oturan merkezi kubbe ile örtülüdür. Doğu ve batı yönlerdeki bölümler, küçük kubbelerle örtülmüştür. Büyük kubbe ile kuzey duvarı arasında kalan bölümde ise oval kubbeli üç bölüm oluşturulmuştur. Bu kısımda kadınlar mahfili bulunmaktadır.

Eser yakın zamanda kapsamlı bir onarım geçirmiştir. Bu onarım sırasında özellikle caminin boyalı nakışları elden geçirilmiştir.

Duvar Resimleri: Caminin son cemaat mekânında, *Barok* üslupta S ve C kıvrımlarından dizi halinde tonoz eteklerini dolaşan boyalı nakışlarla, doğu tonoz eteğinde perde/kumaş motifi yüzeyine işlenmiş manzara tasvirli duvar resimleri yer alır. Ayrıca harimde mihrap önünde yer alan büyük kubbenin, kubbe yüzeyine yine mimari manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri beyaz, sarı, koyu, yeşil, gri, kırmızı, mavi, kahverengi, siyah ve pembe renkler kullanılarak, sıva üzerine işlenmiştir.

Binanın beş bölümlü son cemaat yerinin üzeri biri aynalı tonozla olmak üzere, dördü manastır tonozla örtülüdür. Doğudaki manastır tonoz eteğinin yüzeyine perde/kumaş motifleri üzerine işlenmiştir. Beyaz renkli perde/kumaş zemin üzerinde ise, natürcükler veya çiçek demetleriyle, kale ve camii gibi tek bina tasvirleri bulunmaktadır (Foto. 162). Perde/kumaş olarak tanımlayabileceğimiz motif, tonoz eteğini kahverengi bir zemin üzerinde kesintisiz dolaşmaktadır. Perde/kumaş, tonoz köşelerinde ve kenarlarında belli noktalardan küçük mavi ve sarı renkli çiçeklerle tutturularak kıvrımları belirtilmiştir. Kıvrımların siyah renkli çizgilerle konturları belirlenmiş ve kenar yüzeyleri gri renkle gölgelendirilmiştir. Perde/kumaşın eteğinde, kesintisiz tüm yüzeyi dolaşan ince çizginin üzerine, dış sırası şeklinde, ince çıkıntılar işlenmiştir. Kıvrımlar arasında kalan düz yüzeylerin tam merkezine, sarı ve mavi çiçekli, koyu yeşil zemin ve dalları ile küçük çiçek buketleri, tek bina tasvirleri ile değişimli olarak işlenmiştir. Tonoz köşelerindeki kıvrımların üçgen formlu yüzeylerine ise şablon tekniğinde, mavi yapraklı tek bir daldan çıkan üç lale motifleri işlenmiştir. Kuzey yöndeki tonoz eteğinde iki mimari tasvir yer alır. Bunlardan ilki düzgün kesme taşları siyah çizgilerle cephesinde belirtilmiş, yüksek kulesi ve burcu ile bir kaledir (Foto. 163). Diğeri ise koyu yeşil zemin üzerine işlenmiş bir başka kale tasviridir (Foto. 164). Düzgün kesme taşlı cepheleriyle işlenmiş kalenin iki yanında

yüksek burçları betimlenmiştir. Tonoz eteğinin doğu yönünde ise ortadaki perde/kumaş motifinin yüzeyine yeşil zemin üzerinde, yuvarlak kemerli son cemaat mekânı, köşelerdeki tek şerefeli birer minaresi ile üç kubbeli bir camii tasviri bulunmaktadır (Foto. 165). Tonoz eteğinin güney yönünde ise cepheden tasvir edilmiş, üç kubbeli, düzgün kesme taşla inşa edildiği siyah çizgilerle belirtilmiş bina yer alır (Foto. 166). Söz konusu kubbeli bina tasviri diğerlerinde olduğu gibi, doğa kesitini sembolize ettiğini tahmin ettiğimiz, koyu yeşil zemin üzerine işlenmiştir. Tonoz eteğinin batı yönünde giriş cephesinde kırmızı sancağın dalgalandığı kale tasviri yer alır (Foto. 167). Söz konusu tasvir yeşil zemin üzerine işlenmiştir.

Caminin harim kısmında sekizgen kasnak üzerine oturan büyük kubbenin yüzeyindeki tek mimari ve natürmort konulu tasvirlerle zemin oluşturan, üstte iki tarafından tutturulmuş ve eteğinde su motifi bulunan perde/kumaş motifleri bulunmaktadır (Foto. 168). Natürmortlar mavi, sarı, pembe, kırmızı ve turuncu renkli çeşitli çiçekler ve güllerden meydana gelen çiçek buketleri şeklindedir. Tek mimari konulu binalar arasında ise kırma çatılı konaklar, camiler ve kale tasvirleri işlenmiştir. Bina tasvirleri, yeşil tonlamalarla gölgelendirilen zemin üzerinde betimlenmiştir. Son cemaat mekânındaki tek bina tasvirlerine göre harim kubbesindekiler renk açısından daha zengindir. Ayrıca yeşil zeminin manzara kesiti olduğu özellikle konak/köşk tasvirlerinde, ince siyah konturlar halinde çizilen ağaç motiflerinden dolayı daha belirgindir. Böylece bu küçük tasvirlerde derinlik, binanın yerleştiği mekânın vurgulanmasıyla belirgin hale getirilmiştir. Mihrap önüne denk gelen kubbe yüzeyinde ortada kırmızı sancaklı kale, yanlarda ise mimarisi oldukça ilginç iki konak betimlenmiştir (Foto. 169). Perde/kumaş yüzeyine natürmort ve binalar değişimli olarak işlenmiştir. Konakların ve kalenin arasındaki perde/kumaş, yüzeylerinde pembe, mavi, kırmızı, sarı ve turuncu renkli çiçekleriyle buketler göze çarpar. Kale betimlemesinin sağ yanındaki binalar kırmızı çatıları ve kahverengi cepheleriyle ilginçtir. Üst üste iki pencereci üçgen formlu iki kırma çatının yerleştirilmesiyle oluşturulan konak (?), Uzakdoğu evlerini çağrıştırır. Bu ilginç mimari yüksek bir çevre duvarıyla çevrelenmektedir. Çevre duvarı, yatay bir kırma çatıya sahiptir ve iki yandan birer küçük binayla sınırlanmaktadır. Detaylara önem verilmiştir. Duvar yapı malzemesi olan düzgün kesme taşlar, şebekeli pencere açıklıkları ve büyük giriş kapısı özenle işlenmiştir. Köşkün mimari formuna uygun

yeşil tonlamalı zemin ile kompozisyon sonlanmaktadır. Yeşil rengin içinde küçük çizgisel siyah lekeler bulunmaktadır. Ortadaki perde/kumaş yüzeyine işlenmiş kalenin yüksek girişi ve yanlarda kısa kuleleri mevcuttur. Yeşil tonlamalı zemin üzerine işlenen kalenin etrafı ince siyah çizgilerle betimlenerek, ağaçlarla çevrelenmiştir. Kalenin sol yanındaki bina, beyaz renkli düzgün kesme taşlarla örülmüş cephesiyle dikkat çeker. Ortada daha kısa ve yatay kırmızı renkli kırma çatılı bölüm, yanlarda daha yüksek ve pencereli binalarla sınırlanmıştır. Daha sonraki perde/kumaş yüzeyinde dört kemerli son cemaat kısmı ile yanlardan tek şerefeli birer minarenin sınırlandığı cami tasviri bulunmaktadır (Foto. 170). Bir sonraki tasvir ise yüksek saat kulesi ile sınırlandırılan iki kubbeli ve iki kemer gözü açıklığıyla tasvir edilen binadır. Saat kulesinin gri renkli kubbesi alemle taçlandırılmaktadır. Soğanvari kubbe gri renk tonlamalarıyla gölgelendirilmiştir. Düzgün kesme taşlar ince siyah çizgilerle binanın cephelerinde işlenmiştir. Daha sonraki tasvirde iki katlı, balkonlu, pencereli bahçe içinde tasvir edilen ve caminin diğer resimlerinden oldukça farklı olduğunu düşündüğümüz bir ev bulunmaktadır. Evi çevreleyen bahçe duvarı acemicedir. Evin yer aldığı zemin diğer tek bina tasvirleriyle benzerdir²⁸⁰. Hemen sağ yandaki top şeklindeki yapraklarıyla yüksek bir ağaç tasviriyle ev, sınırlanmaktadır. Perde/kumaş yüzeylerinin devamında natürmort tasvirinden sonraki yüzeyde kaş kemerli ön cephesi ile soğanvari, altı kubbeli bina tasviri yer almaktadır. Bir sonraki tasvir burçlarında iki siyah sancağın dalgalandığı kale tasviridir. Yeşil zemin üzerine betimlenen kalenin önünde mavi renkli nehir akmaktadır. Cephelerindeki kesme taş örgü ve siyah kapısı ayrıntılı belirtilmiştir. Kale tasvirinden sonra buket çiçekler ve iki ayrı perde/kumaş yüzeyinde kubbeli, kemerli son cemaat mekânları ve minareleri ile cami tasvirleri yer alır (Foto. 171).

Caminin harimini örten diğer küçük kubbelerin iç yüzeyleri, *Barok* üsluptaki kartuşlar ve madalyonların aralarına yerleştirilen vazoların içindeki küçük natürmort tasvirlerinin dizi halinde, kesintisiz betimlendiği boyalı nakışlarla süslenmiştir (Foto. 172).

²⁸⁰ Söz konusu bu ev, yeşil renkli zemin dışında, caminin tek bina tasvirlerinden üslup özellikleriyle ayrılmaktadır. Son yıllarda caminin geçirdiği onarımları da düşünürsek kırmızı çatılı bu evin son onarımlarla eklendiğini düşünebiliriz. Bu düşüncemize ev tasvirinin hemen yanındaki perde/kumaşın üçgen şeklinde belirtilen kıvrımındaki tan olarak okumakta güçlük çektiğimiz “... Manisa” imzası da desteklemektedir.

3.1.1.12. İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii

Konumu	:Eser, İzmir İli'nin Ödemiş İlçesi'ne bağlı Bademli Bucağı'nın Âşıklar Oba Mahallesi'nde yer alır.
Fotoğraf No	:173-195
İnceleme tarihi	:Temmuz 2008

Caminin inşa tarihi bilinmemektedir. Ancak harim girişinin üzerindeki kitabesinden²⁸¹ H.1226/M.1811 senesinde Ödemiş Voyvodası Kılıczade Mehmet Ağa tarafından büyütülüp, yenilendiği yazmaktadır. 3 Zilhicce 1315/25 Nisan 1898 tarihli tevliyet ilamında binanın Kılıcı Mehmed Ağa tarafından yaptırıldığı²⁸² belirtilmektedir²⁸³. Kitabenin üzerindeki süslemeler arasında ayrıca, sıva üzerine boya ile 1291 senesi yazılıdır²⁸⁴. Söz konusu H. 1291/M. 1874–75 senesinde ise caminin süslemelerinin yapılmış olması düşünülmektedir.

Eser, kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Eğimli arazi üzerine inşa edildiğinden dolayı caminin kuzey yönündeki son cemaat yerinin altı kısmı, bodrum kat olarak düzenlenmiştir. Harim ve kuzeydeki ahşap son cemaat mekânından oluşan bina, içten düz ahşap tavan ve dıştan ise ahşap saçaklı kırma çatı ile örtülüdür. Kâgir binanın duvarları beyaz badana ile sıvalıdır. Caminin doğu ve batı cephelerinde altışar, kuzey cephesinde beş ve güneyde ise iki pencere açıklığı yer alır. Son cemaat yeri ahşaptan inşa edilmiştir. İçten düz ahşap tavanla örtülmüş son cemaat yeri revakı kuzeyinden beş, doğu ve batısından birer kemer gözüyle dışarıya açılır. Son cemaat mekânının güney duvarında eksenden çok az batıya kaymış giriş açıklığı ile harime girilmektedir.

²⁸¹ Kitabenin transkripsiyonu Prof. Dr. Rahmi Hüseyin Ünal ve Öğretim Görevlisi Aydoğan Demir tarafından yapılmıştır. Türkçesi şu şekildedir: “Cami-i şerifin genişletilmesine ve yenilenmesine sebep olan Ödemiş Voyvodası Kılıczade Hacı Mehmet Ağa. Sene 1226.”, bkz. İ. Kuyulu, “*Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)*”, Vakıflar Dergisi, Sayı: XXIV, Ankara 1994, s. 147.

²⁸² İ.Kuyulu, a.g.m., s.146, dip not 2’de, Ankara Vakıflar Genel Müdürlüğü Arşivi, Defter No: 2005, s.299 bilgisini aktarır. Kılıcı Mehmet Ağa’nın camiyle birlikte bir de çeşme inşa ettirdiği verilen bilgiler arasındadır. Bugün çeşme ayakta olmamakla birlikte, 1225/1811 tarihli kitabesi, yeni bir evin duvarına yerleştirilmiştir. Bkz. İ. Kuyulu, a.g.m., s.147’de, dip not 3.

²⁸³ Kitabede binanın Mehmet Ağa tarafından genişletilerek yenilendiği; tevliyet ilamında ise Mehmet Ağa tarafından inşa ettirildiği belirtilmektedir. İki belgede farklı bilgiler veriliyor olması, eski yapının yerine bugün ayakta olan caminin daha büyük olarak ya yeniden inşa edildiği; ya da eski binanın genişletilerek yenilendiği, konusunda iki farklı düşüncüyü akla getirmektedir. Ancak her iki halde de binanın, 1226/1811 senesinde bugünkü görünümüne kazandırıldığı araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. İ. Kuyulu, a.g.m., s. 147.

²⁸⁴ İ. Kuyulu, a.g.m., s. 147.

Duvar Resimleri: Caminin doğu, güney ve batı cephelerinde üst kat pencere açıklıkları arasında kalan bölümler dikdörtgen veya kareye yakın dörtgen şeklinde panolara ayrılarak yüzeylerine bitkisel karakterli kompozisyonlardan oluşan boyalı nakışlar işlenmiştir. Son cemaat mekânının revak kemerlerinin iç ve dış yüzeylerinde çiçek buketleri yer alır. Kuzey cephedeki girişin iki yanında ise konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Caminin harim duvarlarında da yoğun bir manzara ve bitkisel kompozisyonlardan meydana gelen süsleme programı uygulanmıştır. Konulu duvar resimleri sıva üzerine kırmızı, pembe, yeşil tonları, mavi tonları, turuncu, sarı ve gri renkler kullanılarak işlenmiştir.

Eserin doğu cephesinde üst sırada üç pencere açıklığı yer alır. Pencere açıklıklarının aralarında kalan duvar yüzeyleri mavi renkli ince şeritlerle dikdörtgen veya kareye yakın dikdörtgen panolar halinde düzenlenmiştir. Doğu cephe duvarı ile saçağın kesiştiği bölümde çiçeklerden ve aralarındaki küçük yaprak motiflerinden oluşan bir süsleme şeridi, duvar boyunca şablon gibi tekrarlanarak, kesintisiz işlenmiştir. Cephedeki dört panodan üçü boş bırakılmış, doğu duvarının güney ucunda bulunan kareye yakın dikdörtgen panonun yüzeyine ise çiçekler ve yapraklardan oluşan kompozisyon işlenmiştir (Foto. 173). Kırmızı tonlarında işlenerek, gölgelendirilmiş akantus yapraklarının ucundan çıkan kasımpatına benzer kırmızı ve küçük mavi mine çiçekleri panonun sol alt köşesinde yoğunlaşır. Üst bölümde ise merkezinden asılı bir kılıç ve sallanan iki topuzu ile pano yüzeyindeki kompozisyon, diyagonal bir formda sınırlandırılır. Böylece çiçek buketinden ve duvara asılı izlenimi veren kılıçtan ibaret kompozisyon panonun sol köşesinde yoğunlaşmakta, karşıt olarak sağ bölüm ise boş bırakılmıştır.

Güney cephede iki pencere açıklığı yer alır. Cephe iki pencereyi de aralarına alan farklı form ve boyutlardaki panolar halinde düzenlenmiştir (Foto. 174). Panoların yüzeylerine natürmort ve manzara tasvirleri işlenmiştir. Kâgir cephenin yüzeyi sıvanmıştır. Sıvalar güney cephede kısmen dökülmüş ve özellikle doğu köşedeki panonun yüzeyindeki manzara konulu duvar resmini oluşturan kompozisyonda büyük kayıplar meydana gelmiştir. Kompozisyonun ancak küçük bir kısmı seçilebilmektedir. Doğu köşedeki resimde, bir sütunceye ait olduğunu belirleyebildiğimiz bölüm günümüze kadar ulaşmıştır (Foto. 175). Cephenin doğu köşesinin bir sütunce tasviri ile belirlenmesi ilgi çekicidir. İki pencere açıklığı

arasında kalan cephenin orta kısmında ise, yüzeylerine birer natürmortun işlendiği üç pano bulunmaktadır (Foto. 176). Ortadaki enine dikdörtgen pano C ve S kıvrımlarından oluşan sarı renkli akantus yapraklarıyla dıştan çerçevelenmiştir. Bu bitkisel şeritten sonra merkezdeki natürmortu çevreleyen ikinci bir mavi renkli ince şerit yer alır. Panonun ortasında kare formlu yüzeye dağılan yüksek kaideli, geniş, dilimli gövdeli kâse içine adeta fışkırıcasına çiçekler yerleştirilmiştir. Merkezdeki kırmızı renkli kasımpatılarının arasından çıkan kıvrık dalların uçlarına, küçük mavi çiçekler serpiştirilmiştir. Bu panonun iki yanında düşey dikdörtgen formlu ikişer pano bulunmaktadır. Bunların yüzeyine ise kadeh şeklinde biçimlenen *Barok* üslupta bitkisel bezemeden oluşturulan vazoların içinde laleler, çeşitli kır çiçekleri ve ince dallar işlenmiştir. Batı yönündeki vazo, kadeh şeklindedir. Doğu yöndeki vazo kadehi anımsatan *Barok* karakterli akantus yaprakları şeklinde işlenmiştir. Cephenin batısında, gölge-ışık oyunları, doğru perspektif arayışları ile başarılı bir kompozisyon yer alır (Foto. 177). Pencere açıklığının sol yanındaki bu yatay dikdörtgen panoda, deniz manzarası işlenmiştir. Kompozisyondaki ana tema deniz, arka plandaki tepeler ve yarlarda yeşil renk lekeleriyle tasvir edilmiş ağaçlarla çerçevelenmektedir. Mavi renkli deniz ön planda daha koyu renklidir. Arka plana doğru mavi ton gittikçe açılmaktadır. Böylece deniz tasvirinde ışık-gölge oyunları renk tonlamalarıyla verilerek kompozisyondaki derinlik etkisi sanatçı tarafından artırılmıştır. Geri plana uzanan deniz tasviri adalar olduğunu tahmin ettiğimiz küçük tepeciklere değin uzanarak ufuk çizgisiyle birleşmektedir. Mavi, beyaz ve aralarda sarı renk tonlamalarıyla zenginleştirilen gökyüzündeki bulut kümeleriyle kompozisyon tamamlanmıştır.

Caminin batı cephesinde üç pencere açıklığı ve bunların arasında toplam beş pano yer alır (Foto. 178). Panolar içten mavi renkli kıvrık dallardan oluşan ve kesintisiz devam eden bitkisel bir şeritlerle çevrelenmiştir. Bitkisel şeritler dört pano da birbirinin aynı iken kuzey köşedeki panoda, mavi renkli yapraklar arasına kırmızı küçük çiçekler işlenmiştir. Panoların merkezindeki çiçek demetleri, yeşil yapraklar arasından yukarıya doğru uzanan kırmızı, sarı renkli kasımpatıları, laleler, küçük mavi çiçekler ve yıldız çiçeklerinden oluşur. Natürmort tasvirlerinin alt seviyesinde kalan duvar yüzeyine, ince mavi şeritlerle çizilen dikdörtgenlerle cepheye, düzgün kesme taşla kaplıymış görüntüsü verilmiştir.

Caminin kuzey cephesinde son cemaat yeri revak kemerlerinin iç ve dış yüzeylerine çiçek demetleri işlenmiştir (Foto. 179). Bugün bazı revak kemerlerinin hem iç ve hem de dış yüzeyleri sıvanmıştır. Ancak kuzey doğu köşedeki revak kemerlerinin hem dış hem de iç yüzeylerindeki çiçek demetlerinden, son cemaat yerinin sıva üzerine yapılan süslemeleri hakkında bilgi sahibi olabilmekteyiz. Çiçek demetleri, kasımpatı, lale, karanfil, gonca gül gibi çeşitli çiçeklerin koyu yeşil yapraklarla işlenmesinden oluşmuştur (Foto. 180).

Caminin kuzey cephesi duvarının yüzeyinde konulu tasvirler ve bitkisel süslemeler dikkati çeker (Foto. 181). Harime girişi sağlayan kapının kıvrımla yükselen yuvarlak kemeri ile içinde bulunduğu yuvarlak kemerli çökertme arasında kalan, kenarları kahverengiyle gölgelendirilmiş sarı zeminli yüzey, kitabe levhasını da üç taraftan kuşatan kıvrık dallar, yapraklar ve güllerden oluşan bir kompozisyonla bezenmiştir²⁸⁵ (Foto. 182). Giriş kıvrımlar oluşturan yeşil tonlamalı, koyu konturlu yaprak ve dallar ile dağıldığı zeminin koyu sarı rengi kompozisyonun görünümünü belirgin kılar ve zenginleştirir²⁸⁶ (Foto. 183). Giriş alınlığındaki bu kompozisyonun iki tarafında, pembe güller ve koyu yeşil akantus yapraklarından oluşan süslemeler yer alır. Kemer alınlığının merkezinde ise kare levha içinde yeşil zemin üzerine sarı renkli yazılarıyla kitabe yer alır²⁸⁷. Kitabenin üzerinde üç dilimli bir çerçeve içine boyayla yazılmış 1291 senesi²⁸⁸ okunmaktadır. Pembenin tonlamalarıyla, ayrıntılı bir tarzda işlenen değişik sayıdaki katmerli gül ve gonca, ortadaki kitabenin her iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiştir. Kapının çökertme kemerinin üst kesiminde dikdörtgen pencere açıklığı yer alır. Söz konusu pencere açıklığının iki yanında yer alan birer sütunce tasvirinin üzerini taçlandırarak başlayan ve alt kesimde çökertme kemerinin iki tarafından aşağıya doğru sarkan pembe renkli birer üzüm motifiyle devam eden kompozisyonda, renklerin koyu tonlarının seçilmesi ve güllerin sayısının artması dikkat çeker²⁸⁹ (Foto. 184). Böylece *Barok* üslupta duvar yüzeyine işlenen yoğun bitkisel örgü, kapının üzerini taçlandırır. Pencere açıklığını sınırlandıran sütuncelerin başlıkları birer küre motifi şeklinde işlenmiştir. Küre motiflerinden

²⁸⁵ İ. Kuyulu, a.g.m., s.153.

²⁸⁶ İ. Kuyulu, a.g.m., s.153.

²⁸⁷ Harim girişinin üzerinde yer alan kitabede 1226/1811 senesinde Ödemiş Voyvodası Kılıczade Mehmet Ağa tarafından caminin büyütülerek yenilendiği anlaşılmaktadır. İ. Kuyulu, a.g.m., s.147.

²⁸⁸ H. 1291/ M. 1874–75 senesinin caminin süslemelerine ait olduğunu düşünmekteyiz.

²⁸⁹ İ. Kuyulu, a.g.m., s.153.

başlayan ve bir şeride dolanmış asma yaprakları ile iki adet pembe ve iki adet mavi renkli üzüm salkımının dönüşümlü olarak tekrarlandığı süsleme, duvarın üst kesim yüzeyinde kesintisiz olarak devam etmektedir²⁹⁰. Bu süsleme şeridinin alt kesimlerinde ise yazı panoları bulunmaktadır. Cepheadeki yazı panoları ince siyah şeritlerle oluşturulan kare formlu yüzeylere beyaz zemin üzerine siyah yazılardan oluşmaktadır.

Kuzey cephenin doğu ve batı yönlerindeki alt sırada yer alan iki pencere açıklığının alınlık kısımlarında pembe güllerden ve goncalardan oluşan çiçek demetleri işlenmiştir.

Cephenin doğusundaki dış mihrap nişi, iki tarafından siyah konturlarla belirlenen, yeşil ve beyaz renklerle gölgelendirilerek işlenen iki sütunce motifiyle sınırlandırılmıştır (Foto. 185). Silindirik gövdeli söz konusu sütuncelerin küçük, *Korint* tarzda başlıkları ve bunların üzerine yerleştirilmiş bir atkı taşı dikkati çeker. Atkı taşının üzeri pembe renkli S ve C kıvrımlarından müteşekkil *Barok* karakterli bitkisel bezeme ile taçlandırılmıştır. Simetrik olarak yerleştirilen pembe renkli akantus yapraklarının arasından dikensi, küçük yapraklı yeşil dallar ve yapraklarının arasında küçük mavi çiçeklerin işlendiği çiçek dalları göze çarpar. Nişin iç yüzeyine istiridye kabuğu biçiminde açılan yine pembe renkli ve kıvrım ile kat yerleri siyah renkle gölgelendirilen alçıdan perde motifi yapılmıştır.

Kuzey cepheadeki giriş kapısının iki yanına resmedilmiş birer mimari manzara konulu duvar resmi bulunmaktadır. Kalın siyah şeritlerle sınırlandırılıp, çerçevelendirilen söz konusu manzara tasvirlerinden doğudakinde Medine Şehri, batıdaki ise Mekke işlenmiştir. Medine tasvirinde geri planda dağlar ve küçük binalar, ön planda ise çift avlu ile avlu etrafını kuşatan binalar resmedilmiştir (Foto. 186). Arka plandaki birinci avluda soğanvari merkezi kubbesi ve ön cephesindeki revak sırasıyla tasvir edilmiş Ravzatü'l Mübarek dikkati çeker. Aynı avlu içinde minber ve çok küçük çizilmiş Hz. Fatma'nın Hurma Ağacı yer alır. Ön plandaki ikinci avluda ise Zemzem Kuyusu ile etrafları alçak bir duvarla çevrilmiş üç adet Hurma Ağacı bulunmaktadır. Medine tasvirinde özellikle kubbelerde mavi, yeşil ile binalarda gri, beyaz ve pembe renkler ağırlıktadır. Başarılı renk tonlamaları ve revaklı avluyu dıştan kuşatan Medine evlerindeki perspektife ve ayrıntılı işçiliğe

²⁹⁰ İ. Kuyulu, a.g.m., s.153.

önem verilmiştir. Taştan inşa edilmiş, tek katlı, pencereli ve düz damlı Medine evleri, kompozisyonun batı yönünde ağırlık kazanmaktadır. Evlerin yere vuran gölgeleri, çöl zemininin, dağların, gökyüzünün renk tonlamalarıyla verilışı oldukça başarılıdır. Ön planda sarı ve turuncu ren tonlamalarıyla yer alan geniş çöl, resmin arka planında da egemendir. Gri renk tonlamalarıyla biçimlenen küçük tepeler ve yüksek dağlar arka plandaki çöl içinde dağılarak ufuk çizgisine kadar uzanmaktadır. Buna karşılık beyaz renkli bulut kümeleriyle hareketlendirilen gökyüzü küçülmüştür.

Mekke tasvirinde arka planda pembe renk tonlamalarıyla geri plana gidildikçe küçülen dağlar ile bu dağların yamaçlarına serpiştirilmiş renk lekeleri halinde verilen bina gruplarının önünde, anıtsal bir kuruluşa sahip etrafı revaklı avlu ile çevrili Haremü's Şerif işlenmiştir (Foto. 187). Geri plandaki dağların ve binaların daha küçük gösterilmesiyle kompozisyonda derinlik sağlanmıştır. Resmin merkezinde çift sıra kubbeli, revaklı avlu ile çevrelenmiş Kâbe yer alır. Kırmızı düz damlı ve siyah örtü ile örtülmüş Kâbe'nin ortasında beyaz renkli *hizam* ile yine beyaz renkli kapısı belirtilmiştir. Kâbe'nin etrafı ise daire formunda yüksek duvardan oluşan mutaf ile çevrelenmiştir. Kâbe dışında avlunun ortasında ayrıca soğanvari kubbeleri, kırma çatıları ile çeşitli dini binalar yer alır. Öndeki revakların dıştan görünüşleri, düzgün kesme taş sıraları, köşelerdeki kemer gözleri, merdivenleri ve kapılarıyla işlenmiştir. Avlunun köşelerinde ve dışarıda yedi minare resmedilmiştir. Avlunun etrafı, düz damlı, pencereli evlerle kuşatılmıştır. Kubbeli avlu, avlu içindeki binalar ve gölgeleri yere vuran düz damlı evler ayrıntılı işlenmiştir. Bu tavırla sanatçının geleneksel üslubu benimsediğini söyleyebiliriz. Evlerin önlü arkalı ve yan yana sıralanışında perspektif ilkelerine aykırı bir tutum söz konusu olsa da resmin genel atmosferinde özellikle geri plandaki dağlar ve binalar gibi elemanların küçük gösterilmesiyle perspektif arayışları başarılıdır. Kompozisyon arka plandaki mavi ve pembe tonlamalarıyla oluşturulmuş gökyüzü ile sonlanmaktadır.

Cami hariminin duvar yüzeylerinde de yoğun süsleme programı göze çarpar. Harimin, doğu, güney ve batı duvarlarını üst kat pencere açıklıklarının alt hizası ile duvarlarla tavanın birleştiği kesimlerde, iki süsleme şeridi dolanmaktadır (Foto. 188). Stilize kıvrık dalların kesintisiz devam ettiği şeritlerde, S ve C formu yapraklar, üst sırada kırmızı zemin, alt sırada ise koyu yeşil zemin üzerine işlenmiştir. Böylece doğu, güney ve batı duvarları bu iki süsleme şeridiyle iki katlı olarak tanzim

edilmiştir. Üst kat pencere sıralarının arasında kalan duvar yüzeylerine, çiçekli dallardan oluşan yuvarlak çerçeveler içine alınmış, mavi zemin üzerine sarı yazılarla, yazı panoları işlenmiştir. Alt sıradaki pencerelerin aralarındaki yüzeylere de kırmızı ve mavi renkli çiçek demetlerinden oluşan bezemeler yapılmıştır (Foto. 189,190). Çiçek demetlerinde koyu yeşil dallara arasından lale, gül, gül goncaları ve küçük mavi çiçekler yerleştirilmiştir. İnce kırmızı şeritlerle sınırlanmış dikdörtgen panolar yüzeyine beyaz zemin üzerine bu çiçek demetlerinin işlendiğini görmekteyiz. Bu süslemeler güney duvarının yalnızca batı ucunda ve doğu duvarının güney ucunda ise ağaca sarılmış güllerden oluşan farklı bir kompozisyon şeklinde işlenmiştir (Foto. 191). Doğu duvarının güney ucundaki tek ağaç tasviri, güney duvarındaki orman tasvirine hazırlık gibi düşünülebilir. Zemin koyu yeşildir ve açık yeşil, sarı tonlamalarıyla ışıklandırılıp, gölgelendirilmiştir. Ağacın ince gövdesinden çıkan dalların uçlarına gül yapraklarını andıran küçük yapraklar işlenmiştir. Orta bölüm ise yelpaze formunda dalların arasına yerleştirilen lekeler halindeki yaprak kümelerinden ibarettir. Kompozisyondaki bu durum bir ağaca sarılmış sarmaşık gülünü akla getirmektedir. Pembe güller ağacın gövde kısmında daha büyüktür ve yukarılara doğru boyutları gittikçe küçülmektedir. Böylece güller ve yaprakların farklı boyutlarla işlenişi ile tek ağaç tasvirindeki derinlik artırılmıştır.

Harimin en göz alıcı süslemeleri güney duvarında yer almaktadır (Foto. 192). Güney duvarının doğu yönünden başlayarak, mihrap da dâhil olmak üzere, minbere kadar olan duvar yüzeyi bitkisel karakterli boyalı nakışlar ve bir orman tasvirinin konu edindiği duvar resimleri işlenmiştir. Mihrabın doğu yönündeki orman tasvirinde kırmızı veya beyaz fırça tuşlarıyla oluşturulmuş dokulu lekelerle zenginleştirilen farklı türdeki ağaçlar, incecik gövdeleri üzerinde yükselerek güney duvarının bu bölümünün tüm yüzeyini doldururlar (Foto. 193). Ön plandaki ağaç grubunun tam ortasındaki tek ağaçta, tıpkı doğu duvarının güney ucunda yer alan ağaç tasvirinde olduğu gibi, yapraklar arasına koyu kırmızı güller işlenmiştir. Beyaz bir zemin üzerinde yükselen bu ön plandaki ince gövdeli ağaç kümesinin arasından ise, arkada uzanan ve neredeyse bodur denecek kadar küçük işlenmiş ağaçlardan oluşan ikinci bir ağaç grubu yer alır. Böylece farklı boyutlarda işlenen ağaç gruplarının ön ve arka planda derinlik oluşturacak şekilde yerleştirilmesiyle duvar yüzeyinde bir orman kesiti tasvir edilmiştir. Arka planda hem boyut olarak daha

küçük, hem de daha koyu yeşil renkli olan bu ağaçlar mihraba kadar kesintisiz devam etmektedir. Ağaç köklerinin zeminle birleştiği bölümler, koyu yeşil renk tonlamaları ile gölgelendirilmiştir. Arka planda mihraba kadar devam eden küçük ağaçlar arasından yükselen servi ise batıya doğru eğilerek, adeta mihrabı sınırlamaktadır. Bu servi ağacı aynı şekilde mihrabın batı yönünde de vardır ve orman görüntüsü minbere kadar devam etmektedir. Tüm tasvir minberle kesilerek tahrip olduğundan dolayı, güney duvarının batı yönünde de devam ettiğini tahmin ettiğimiz orman betimlemesi günümüze kadar ulaşamamıştır.

Güney duvarındaki yuvarlak kemerli mihrap nişi, üst üste resmedilmiş boyama iki sütunce ile iki yanından sınırlandırılmıştır (Foto. 194). Kırmızı renkli sütunceler beyaz renk ile gölgelendirilerek mermer görüntüsü verilmiştir. Sütunceler üzerinde yine beyaz ve kırmızı kullanılarak yatay profilli bir tepelik işlenmiştir. Tepeliğin yan kısımları iki küçük sütunce ile sınırlandırılmaktadır. Mihrap nişini çevreleyen yuvarlak kemerin yüzeyine yeşil zemin üzerine dizi halinde pembe güller resmedilmiştir. Kemerin tepe noktasında büyük güller yoğunluk kazanır. Zemine doğru güller küçülerek ve yan yana dizi halinde sıralanarak devam eder. Güllerin aralarına küçük mavi çiçekler serpiştirilmiştir. Kemer köşelikleri ise, yeşil üzerine krem renkli stilize akantus yapraklarıyla bezenerek mihrap tepeliğine *Barok* karakter egemen olmuştur. Yarım kubbe şeklindeki kavsara yüzeyine de, nişin iç kısmına doğru sarkan kırmızı tonlarında, iki yana toplanmış bir perde motifi işlenmiştir. İki yana açılmış olan perde kenarlardan ayçiçeğini anımsatan yuvarlak rozetlerle tutturulmuştur. Böylece perde yüzeyinde kıvrımlar oluşarak, ışık-gölge oyunları ile derinlik etkisi başarılı bir şekilde perde motifinde uygulanmıştır. Perde yüzeyinde kıvrımların meydana getirdiği ince yollara küçük yeşil renkli yapraklarla motifler işlenmiş ve böylece perde yüzeyi desenlendirilmiştir. Perdenin iki tarafında, boğumlu kısımlarına birer gül demeti yerleştirilerek, bunlardan çıkan ve simetrik orta boşluğa yerleştirilen C kıvrımlarından aşağıya doğru, niş yüzeyinin içine, zincirle bir kandil motifi sarkıtılmıştır. C kıvrımlarının birleştiği noktada kahverengi stilize akantus yapraklarından müteşekkil kadehi andıran yaprakların oluşturduğu küçük vazonun içine yine simetrik olarak yeşil yapraklar yerleştirilmiştir. Nişin alt kısmında üzerlerine düşen ışıkla yer yer sararmış bodur yeşil ağaçlardan oluşan küçük bir koruluk tasvir edilmiştir. Bu manzara kesitinin iki yanından yukarıya doğru yükselen

ince saplı ikişer çiçek, ortadaki kandile doğru yönelmektedir. Mihrap, tepelik bezemesinin üzerinde uzanan ayet kitabesi ve bu kitabeyi çerçeveleyen *Barok* üsluptaki stilize bitkisel bezemeyele taçlandırılmıştır. Turuncu renkli akantus yaprakları, simetrik olarak, S ve C kıvrımları şeklinde mavi zemin üzerine kırmızı renkle işlenmiştir. Böylece meydana getirilen *Barok* karakterli kartuşun ortasındaki madalyonun içine kırmızı renkli kasımpatılarından bir buket yerleştirilmiştir.

Harimin kuzey duvarı ahşap destekler üzerine kurulmuş mahfiden ibarettir (Foto. 195). Kadınlar mahfilini sınırlandıran duvar yüzeylerindeki, doğu ve batı yönlerde kesintisiz uzanan kırmızı çiçeklerden ve yeşil yapraklardan meydana getirilen süslemeler, çok yakın tarihlerde yapılmış olmalıdır²⁹¹.

3.1.1.13. Manisa (Merkez), Sultan (Valide Mesir) Camii

Konumu :Eser, Manisa İl merkezinde Adakale Mahallesi, İzmir Caddesi üzerinde yer alan Sultan (Valide=Mesir) külliyesindedir.

Fotoğraf No :196-227

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Cami, harime giriş kapısı üzerindeki kitabesine göre, H.929/M.1522–23 senesinde Yavuz Sultan Selim’in karısı, Kanuni’nin annesi, Ayşe Hafsa Sultan tarafından Acem Ali’ye yaptırılmıştır²⁹². Eser, medrese, darüşşifa, hamam ve sıbyan mektebiyle külliye oluşturur.

Bina, doğu batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Ortada mihrap önü kubbesi, doğu ve batı yönlerde kuzey güney doğrultuda arka arkaya sıralanan ikişer küçük kubbenin örttüğü harim ve kuzeydeki beş bölümlü son cemaat yerinden meydana gelmektedir. Tüm kubbelere pendentiflerle geçilir. Harimin kuzeybatı köşesinde, girişin batısında mahfil bulunur. Beş bölümlü son cemaat yerinin pendentif geçilen kubbeleri, altı sütun üzerine oturmaktadır. Son cemaat yerinin

²⁹¹ İ. Kuyulu, a.g.m., s.154.

²⁹² H.Acun, *Manisa’da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1999, s. 147; Caminin tarihlendirilmesi için ayrıca bkz. Uluçay-İ. Gökçen, *Manisa Tarihi*, İstanbul 1939; s. 100, R.M.Riefstahl, *Cenubi Garbi Anadolu’da Türk Mimarisi*, İstanbul 1941; s. 13, N.A. Mayer, *Islamic Architects And Their Works*, Geneve 1956; s. 50, N. Köklü, *Dünkü Manisa*, Ankara 1970, s. 16; G. Goodwin, *A History of Otoman Architecture*, London 1971, s. 187; Karadanışman, *Manisa Tarihi Eser ve Kitabeleri*, Manisa 1977, s. 13; A.H. Bayat, “*Manisa Hafsa Sultan Külliyesi ve Darüşşifası*”, Türk Kültürü, Sayı: 190, Ankara 1978, s. 597; N. Köklü, “*Sultan Camii ve Külliyesi*”, Manisa, Sayı: 2, Manisa 1982, s. 13; O. Aslanapa, *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul 1986, s. 151; F.M. Emecen, XVI. Asırda Manisa Kazası, Ankara 1989, s. 95.

kuzey duvarında pencere açıklıkları arasında dikdörtgen formlu nişler bulunmaktadır. Nişler, altı sıra mukarnas kavsaralı ve üç sıra alçı bordürle çerçevelenmektedir. Girişin batısında, pencere açıklığı ile niş arasında kalan duvar yüzeyinin üst kısmında mükebbire yer alır. Eserde taş, alçı, ahşap, çini ve kalem işi bezemelere rastlanır. Düzgün kesme taşla inşa edilen caminin son cemaat kemer kavislerinde ve pencere alınlıklarında çift renkli taş işçiliği uygulanmıştır.

Cami, H.1177/M.1763–64 ve H.1220/M.1805–06 senelerinde onarım geçirmiştir²⁹³. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından ise 1952–1969 yılları arasında eserde restorasyon çalışmaları yapılmıştır²⁹⁴. 1978’de ise yine Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılan restorasyon çalışmaları sırasında kuzeybatı son cemaat yeri revak kemeri ve kubbesinin onarıldığını öğrenmekteyiz²⁹⁵.

Duvar Resimleri: Caminin son cemaat yerinin kuzey duvarında yer alan pencere alınlıklarında ve pandantiflerde *Barok* üslupta S ve C kıvrımlarından oluşan bitkisel kalem işleriyle birlikte mimari konulu duvar resimleri yer alır. Konulu duvar resimleri kahverengi tonları, yeşil, kırmızı, sarı, bordo, gri tonları, siyah ve beyaz kullanılarak, sıva üzerine işlenmiştir.

Binanın beş bölümlü son cemaat yerinin üzeri küçük kubbelerle örtülüdür (Foto. 196). Kubbelere geçişte pandantifler kullanılmıştır. Pandantiflerin üçgen şeklindeki yüzeylerine *Barok* üslupta gri tonlarda kartuşlar işlenmiştir (Foto. 197, 198). Kartuşların merkezindeki madalyonlarda ise natürmort betimlemeleri ve mimari konulu tasvirler yer alır. Kubbe kavsının kubbe eteğine yakın yüzeylerinde, pandantiflerde işlenen *Barok* üsluptaki kartuşlardan daha küçük boyutlu ve dizi halinde yer alan küçük kartuşların merkezindeki madalyonlara buket halinde çiçeklerden oluşan natürmort betimlemeleri ve yine mimari konulu tasvirler işlenmiştir (Foto. 199). Kuzeydoğudaki kubbede ise, kubbe eteğini çevreleyen, dizi halinde, üstten kat yerleri belirlenmiş on dört perde motifi betimlenmiştir (Foto. 200). Perdelerin kat yeleri mavi renkli büyük çiçeklerle tutturulmuştur. Kırmızı ve mavi renkli, aralarına küçük yaprakların serpiştirildiği çiçek buketleri, büyük mavi çiçeğin üzerine yerleştirilmiş ve söz konusu bitkisel betimleme şablon tekniğinde tüm kat yerlerinde aynen tekrarlanmıştır. Perdelerin uç kısımlarını, sarı zemin

²⁹³ İ. Gökçen, *Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar*, Cilt: II, İstanbul 1950, s. 147.

²⁹⁴ Anonim, *Cumhuriyet’in 50. Yılında Vakıflar*, Ankara 1973, s. 32.

²⁹⁵ H.Acun, a.g.e., s. 147.

üzerine dalgalı çizgisel bezemenin işlendiği, geometrik şerit dolanmaktadır. Kenarlarından gri renkle gölgelendirilerek derinlik etkisinin vurgulandığı perdelerin beyaz zeminleri üzerine meyve ve çiçeklerden oluşan natürmort betimlemeleriyle, tek başına bir konu olarak ele alınan köşk veya kale tasvirleri yer alır (Foto. 201, 202). Bu mimari betimlemeler arkalarından ve yanlarından ağaçların yükseldiği yeşil bir zemin üzerinde yer almaktadır. Gökyüzü betimlenmemiştir (Foto. 203, 204). Binalar çok katlı işlenerek, kale dendanları, pencere ve giriş açıklıkları, silmeler detaylı işlenmiştir. Ön ve yan cephelerinin görülebildiği binaların kimisi kuleli, kimisi kubbeli veya kule şeklinde ince uzun kütleli, geriye doğru daralan betimlemeleriyle detaylı resmedilmişlerdir (Foto. 205, 206). Kale tasvirinde kırmızı, büyük sancak göze çarpar. Her bir perde yüzeyine bir natürmort ve daha sonra bir mimari konulu resim gelecek şekilde ardışık bir betimleme anlayışı söz konusudur. Tek başına konu olarak ele alınan mimari betimlemelerin dışında kalan perde yüzeylerine, gonca gül ve çeşitli çiçeklerden oluşan buketlerle, elma, üzüm, kayısı, şeftali gibi meyvelerden natürmortlar işlenmiştir. Son cemaat yerinin kuzeydoğu kubbesinin pandantiflerine *Barok* üslupta kahverengi ve bordo tonlarda kartuşlar işlenmiştir (Foto. 207). Kartuşların merkezindeki madalyonlarda tekil mimari tasvirler ve vazolar içine yerleştirilmiş çiçek buketleri resmedilmiştir. Mimari konulu tasvirlerde gökyüzü belirtilmezken, tek başına bir konu olarak kale²⁹⁶ ve ilginç örtü sistemiyle köşk tasvir edilmiştir (Foto. 208). Binalar yeşil bir zemin üzerinde yer alır.

Son cemaat yerinin kuzeydoğusunda, taçkapıya yakın, ikinci kubbenin yüzeyine kuşak şeklinde dizi halinde kesintisiz kıvrım dallara eklenen çiçek demetleri işlenmiştir (Foto. 209). Yarım daire formu çiçek buketleri sarı renkli kurdelelerle tutturulmuştur. Kubbe göbeğini gri tonlarda S ve C kıvrımlarından *Barok* üslupta bitkisel karakterli dört kartuşun kesintisiz birbirine eklenmesiyle oluşan kuşak çevreler. Kartuşların merkezindeki dört madalyondan ikisine mermer

²⁹⁶İ. Kuyulu, “İzmir ve Çevresindeki Bir Grup...”, s. 63’de “Birgi Çakırağa Konağı’nda üst üste istiflenmiş binaları, çeşitli camileri, ön tarafta kayıkların, yelkenlilerin ve iskelelerin yer aldığı kıyı şeridi; kıyı şeridinin sağda anıtsal kuruluşuyla 1827–28 yıllarında tamamlanmış ve Sarıkışla olarak tanınan Asakir-i Mansure-i Muhammediye için yapılmış kışla; sağ tarafta, arka düzleme doğru yel değirmenli bahçeleri; arka planda tepeler ve bu tepelere kurulmuş köy ya da semtleri; tüm kompozisyonu taçlandıran Kadifekale ve ön planda ince bir kıyı şeridi olarak uzanan Karşıyaka ile gerçeğe yakın bir gözlemin ürünü olan İzmir panoramasında da, boşlukları dolduran unsurlar olarak işlenmiş bahçeli köşkler, bu tip tasvirlerdendir. Bahçeli köşk tasvirlerinin diğer yapılarıdaki köşk tasvirleriyle, ya da tüm kompozisyonu taçlandıran Kadifekale’nin Manisa Sultan Camii’ndeki kale tasvirleriyle benzerliği belirgindir.” bilgisi aktarılmaktadır.

taklidi, diğerleri ise istiridye formunda motifler resmedilmiştir. C kıvrımlarının akantus yapraklarıyla kesişerek meydana getirdiği boşluklara ince dallı küçük bitkiler işlenmiştir. Bu *Barok* karakterli kuşaktan sonra gri ve kahverengi renklerde mermer izlenimi verilerek boyanmış geniş bezeme kuşağı yer alır. Kubbenin tam merkezinde çeşitli meyve motiflerinden bir natürmortun işlendiğini görmekteyiz. Kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerin üçgen şeklindeki yüzeylerine, kahverengi ve gri tonlarda *Barok* üslupta bitkisel karakterli kartuşlar işlenmiştir. Kartuşların merkezindeki madalyonlara çiçek buketleri ve ayaklı vazo içinde natürmort motifleri betimlenmiştir.

Taçkapı önü kubbesinde, pandantiflerde tek başına konu olarak ele alınan iki mimari betimleme ve iki natürmort tasviri yer alır (Foto. 210). Güneybatı yönündeki pandantifin yüzeyine gri-yeşil tonlarda *Barok* üslupta kartuş işlenmiştir. Kartuşun C ve S kıvrımlarının ince siyah konturları dıştan kahverengi ile gölgelendirilmiştir. *Barok* üsluptaki kartuşun merkezine yeşil bir zeminin fon oluşturduğu bina tasvir edilmiştir. Cephesi kule gibi belirtilmiş bina, geriye doğru daralmaktadır. Kahverengi tonlarda özellikle çatı kısımları daha koyu gölgelendirilerek işlenen binanın önünde, beyaz renkli ince dallarıyla göze çarpan, bitki toplulukları bulunmaktadır (Foto. 211). Güneydoğu yönündeki pandantifte ise yine *Barok* üsluptaki kartuş ve merkezindeki madalyonda mimari tasvir yer alır. *Barok* üsluptaki kartuşta C kıvrımları daha yoğundur ve kıvrımların ucunda yer alan akantus yapraklarıyla, betimlemenin derinlik etkisi vurgulanmıştır. Diğer pandantiflerdeki kartuşlara göre burada daha fazla plastik etki söz konusudur. C kıvrımları yeşil tonlarda boyanarak, gölgelendirilmiştir. Merkezdeki sarı renkli şeritler halinde işlenen dört C kıvrımının çerçevelediği madalyonda yüksek ve yarım daire şeklinde kemerli bir giriş açıklığına sahip bina resmedilmiştir (Foto. 212). Pencere açıklıkları, sütun başlıkları, yarım daire formu kemerler detaylı işlenmiştir. Caminin diğer duvar resimlerinde olduğu gibi burada da yeşil bir zemin mimari betimlemeye fon oluşturmaktadır. Mimari tasvir yanlardan yükselen küçük ağaçlarla iki yandan sınırlanmaktadır. Ön planda küçük bitki toplulukları, tek bir daldan çıkan ince küçük dallar şeklinde, düzenli sıralar halinde, dekoratif olarak sıralanmaktadır. Kuzeydoğu ve kuzeybatı pandantiflerinde yine *Barok* karakterli kartuşlar görülmektedir. Kartuşların merkezindeki madalyonlarda bu defa ince, uzun bir kaide üzerindeki kâselerde çeşitli

meyvelerden ve çiçeklerden natürmortlar tasvir edilmiştir (Foto. 213). Kubbe göbeğindeki daire formlu madalyonda beyaz zemin üzerine bitkisel ve geometrik motiflerle birlikte yazı işlenmiştir. Merkezdeki kasımpatı benzeri sarı ve beyaz renklerle boyanan tekil çiçek motifinin etrafını, altı kollu büyük bir yıldız çevrelemektedir. Yıldızın üçgen kollarından çıkan beyaz şeritler harfleri meydana getirerek, yazıyı tamamlamaktadır. Üçgen yüzeyler ise mavi tonlarda boyanmıştır. Kubbe göbeğindeki söz konusu madalyon C kıvrımlarının yoğunluk kazandığı dört kartuşun girift işlenişiyle oluşan geniş bezeme kuşağıyla çerçevelenmektedir. Kartuşların merkezindeki daire şeklindeki, siyah şeritle sınırlanan madalyonlara çeşitli meyvelerden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Madalyonlar tepe noktalarından yeşil tonlarda boyanmış ve siyah renkle konturları çizilmiş fiyonk motifleriyle kartuşlara asılı durumda tasvir edilmiştir. Madalyonların yanındaki C kıvrımlarının uçlarından çıkan sarı ve bordo renkli çiçekler ve açık yeşil yapraklardan oluşan çiçek dalları yer alır (Foto. 214).

Taçkapı önü kubbesinden sonraki, batı yöne doğru dördüncü kubbede de diğerlerinde olduğu gibi benzer şekilde kartuşların işlendiği pendentifler ve kubbe kavsini, kubbe eteği hizasından, çiçek buketleri, kurdele motifleri ve ince şeritler dolanmaktadır. (Foto. 215). Mavi renkli kalın şerit, kubbe eteğini kesintisiz çevrelemektedir. İnce uzun düz bir hat boyunca ilerleyen şerit, belli noktalarda C ve S kıvrımlı kollar şeklinde iç içe geçerek bitkisel motifleri oluşturur. Bu mavi şeridin bitkisel kıvrımlarına dolanan ve üstte düz bir hat boyunca ilerleyen bölümlerinde de kurdele motifine dönüşen kirlili sarı renkli ikinci bir şeritten sarkan ve C formu oluşturan kısımlarına, kırmızı ve mavi renkli gül goncaları ve papatyayı andıran küçük çiçeklerden müteşekkil çiçek buketleri işlenmiştir. Kubbenin kuzeydoğu ve güneybatı pendentiflerinde kartuşlar içerisindeki madalyonların yüzeyine işlenmiş tek başına bir konu olarak ele alınan mimari tasvirler yer alır. Kuzeydoğu pendentifinde (Foto. 216) gri-beyaz renkli bir çevre duvarıyla çevrili, iki yandan kulevari binalarla sınırlanmış ve sağdaki yüksek kulede, soğanvari kubbenin görüldüğü mimari tasvir işlenmiştir. Binanın arkasından ve yanlarından ağaç olarak tanımlayabileceğimiz lekesele biçimler, yeşil zeminden yükselir. Çevre duvarının sınırladığı avlu, baklava dilimi şeklinde siyah konturlarla bölümlenerek, kahverengi tonlarında boyanmıştır. Binanın kule şeklindeki yan ekleri iki katlı düzenlenmiş ve

her kattaki pencere açıklıkları siyah lekeler halinde detaylı işlenmiştir. İki kulenin arasında kalan geniş bölümde sivri kemerli giriş açıklığı görülmektedir. Gökyüzü belirtilmiş ve siyah renkli kuşlar çizgisel, şematik bir üslupla işlenmiştir. Güneybatı pandantifinde ise kuzeydoğudaki mimari tasvire benzer betimleme yer alır (Foto. 217). Binanın kale görünümlü cephelerinde giriş ve pencere açıklıkları belirtilmekle beraber aynı zamanda cephelerdeki geometrik bezemelerin de detaylı işlendiği görülmektedir. Yeşil zeminin fon oluşturması geleneği caminin diğer resimlerde olduğu gibi aynı beğeni ve uygulamayla burada da gözlemlenmektedir. Ön planda yeşil zemin üzerinde beyaz renkli küçük otlar, minyatürleri anımsatan bir işlenişle, düzenli sıralara halinde araziye serpiştirilmiştir. Çevre duvarıyla çevrelenen binaya girişi sağlayan merdivenler, acemice ve perspektif gözetilmeksizin çizilmiştir. Avlu baklava formunda geometrik birimlerle biçimlenmiş ve bordo tonlamalarla içleri boyanmıştır. Üç bölümlü binanın cepheleri, açık sarı renkle gölgelendirilmiştir. Arka planda yeşil zeminden yükselen ve ağaç olduğunu biçimlerinden söyleyebileceğimiz dal ve yaprak çıkıntılarının üzerinden gri tonlarda boyanan gökyüzüyle kompozisyon tamamlanmaktadır.

Son cemaat yerini örten batı kubbesinde mimari konulu betimlemeler kubbe eteğinde dizi halinde işlenmiş kartuşların ortasındaki madalyonlarda yer alır (Foto. 218). Kahverengi tonlarda boyanarak S ve C kıvrımlarının gölgelendirildiği kartuşların arasına sekiz madalyon işlenmiştir. Madalyonlardaki bazı betimlemeler seçilememektedir. Dördünde tek başına konu olarak ele alınan çeşitli köşk ve cami tasvirleri bulunmaktadır (Foto. 219). Cami tasviri son cemaat yeri olan, tek minareli ve merkezi kubbelidir. Kartuşların S kıvrımları birbirine eklenerek simetrik olarak karşılıklı gelen ve iki kartuşu birleştiren C kıvrımlarının üzerine, natürmort betimlemeleri yerleştirilmiştir. Söz konusu natürmortlarda, vazolar kâse şeklinde veya bombeli gövdeli daha yüksek, dar ağızlı olarak işlenmiş, sarı, mavi, kırmızı, pembe çiçekler gri tonlardaki yapraklar arasında demet şeklinde betimlenmiştir. Kubbenin kuzeydoğu pandantifinde *Barok* üsluptaki kartuş içinde işlenen oval formdaki madalyonun merkezinde, yine tek başına konu olarak ele alınan avlu içindeki mimari tasvir edilmiştir (Foto. 220). Daha kısa ve geniş olan ana bina iki yandan kule görünümlü, çift katlı, pencereli ve üzeri kırma çatıyla örtülü kule kekindeki kuruluşlara sınırlanmaktadır. Bina, kalın siyah konturlarla çizilmiştir.

Cephelere yakından baktığımızda, pencere ve giriş açıklıklarının siyah lekeler halinde işlenişle birlikte sathi kemer, alıklık ve alınlığı çevreleyen bezeme kuşaklarının da detaylı bir biçimde sanatçı tarafından verildiğini görmekteyiz. Avlu, çevre duvarı ile çevrelenmekte ve duvar ön cepheden itibaren yanlara doğru genişleyerek, binanın arkasına kadar uzanmaktadır. Öndeki basamakların acemice işlenişine karşın, avlunun arka plana doğru genişleyerek verilmesi kompozisyondaki derinlik etkisini artırmaktadır. Bu resimde diğerlerinde rastladığımız yeşil zemin üzerinde yükselen ağaçlar yerine, yerin ve arka planın sarı ve yeşil tonlamalarla boyanarak mimariye fon oluşturduğunu söyleyebiliriz. Gökyüzünde acemice çizilmiş siyah renkli kuşlar düzenli sıralanışlarıyla sağa yöne doğru uçarken işlenmişlerdir.

Caminin kuzey cephesinde pencere açıklıkları arasında dikdörtgen formlu nişler bulunmaktadır. Nişlerin iki yanında demir şebekeli, dikdörtgen şeklinde pencere açıklıkları yer alır. Doğu yöndeki pencere açıklıklarının alınlıkları, çift renkli taş işçiliğiyle işlenmiş sivri sathi kemerlere sahiptir. Alınlığı çevreleyen sathi kemerler C ve S kıvrımlı *Barok* üslupta bitkisel bezeme kuşağıyla taçlandırılmaktadır. Kemer kilit taşı üzerinde kalan yüzeyde, *Barok* üsluptaki S ve C kıvrımları ortasında bir madalyonun yer aldığı kartuş şeklinde düzenlenmiştir. Kartuştan çıkan C ve S formları kıvrım kollarla kemer kavsini çevreleyerek üzengi taşlarına kadar kesintisiz devam etmektedir. Madalyonlarda natürmortlar işlenmiştir (Foto. 221). Pencere açıklıkları arasında kalan niş, mukarnas kavsaralı ve üç sıra koyu yeşil ve bordo renkle boyanmış alçı bordürlerle çevrilidir. Niş alınlığında kitabelik ve kitabeliği çevreleyerek C ve S kıvrımlı kahverengi tonlarda işlenmiş *Barok* karakterli bezemelerle taçlandırılmaktadır. Tepe noktasındaki madalyonda natürmort tasviri görülmektedir.

Taçkapının batısında kalan cephe yüzeyinde de iki pencere açıklığı ve bunların arasındaki niş düzeni aynıdır. Sadece burada girişin sağında kalan ilk pencere açıklığı ile niş arasında kalan duvar yüzeyinin üst kısmında ahşap mükebbire yer alır (Foto. 222). Mükebbirenin yarım daire şeklindeki ve üçgen formunda dış bükey yüzeyli alt bölümünün yüzeyine ahşap üzerine beyaz, yeşil, kırmızı tonlarda işlenmiş bitkisel motiflerle, çiçek buketlerinden kalemişleri bulunmaktadır. Kapı girişinin üzeri *Barok* üslupta bir kartuşla taçlandırılmaktadır (Foto. 223). İnce siyah konturlarla belirlenen C ve S kıvrımları kirli sarı veya kahverengiye yakın renkle

boyanarak, gölgelendirilmiştir. Kartuşun merkezindeki madalyonda yine kirli sarı veya kahverengi diyebileceğimiz renkte zemin üzerinde ön ve sol yan cephesinden işlenmiş kemerli girişleri belirtilmiş bina resimlenmiştir.

Taçkapının sağ yanındaki ilk pencere açıklığının alınlığı doğu yöndekiler gibi düzenlenmiştir (Foto. 224). Sathi kemer sırtının üzengi taşlarından başlayarak kilit taşına kadar çevreleyen C ve S kıvrımlı motifler, pencere alınlığını tepe noktasında *Barok* kartuş biçiminde taçlandırır. Gri tonlarda işlenen *Barok* kartuşun C ve S kıvrımları içten kahverengi ile gölgelendirilerek plastik etkisi vurgulanmıştır. Tepedeki madalyonun yüzeyine son cemaat mekânı, yüksek kasnağı, kurşun kaplı merkezi kubbesi ve iki yandaki tek şerefeli minaresiyle cami tasviri işlenmiştir (Foto. 225). Mimarının yükseldiği yeşil zemin burada daha pastel tonlarda açık yeşil renkle belirtilmiştir. Son cemaat yeri kubbecikleri ve merkezi kubbenin kurşun kaplı olması, giriş açıklıkları ve bu açıklıkları çevreleyen bezeme bordürleri minare şerefeleri ve giriş açıklıkları detaylı olarak işlenmiştir.

Kuzey cephede taçkapının sağında, bu yöndeki mihrabiyeinin batısında kalan pencere açıklığında da bezeme düzeni ve üslubu değişmez (Foto. 226). *Barok* üsluptaki yeşil tonlarda boyanarak bu defa siyah konturların çizgi değerlerine göre gölgelendirilen kartuşun merkezindeki madalyonda tek başına konu olarak ele alınan profan bina yer alır (Foto. 227). Binanın avlusunu çevreleyen çevre duvarı küçük üniteler şeklinde düzenlenmiş ve cephelerine damla motifi şeklinde pencere açıklıkları (?) işlenmiştir. Avlunun arkasında yükselen esas binanın üç üniteli düzenlenişle, caminin diğer mimari betimlemeleriyle genel olarak aynıdır. Daha kısa ve geniş merkezdeki binayı iki yandan sınırlayan kule görünümlü, iki katlı, yan ve ön cepheleri verilerek perspektifin uygulandığı kırmızı kırma çatılarla örtülü birimler bulunmaktadır.

3.1.1.14. Manisa, Akhisar, Zeytinlioğlu Kara OsmanOğlu (Hacı Mustafa Ağa)

Camii

Konumu :Eser, Manisa Akhisar İlçesi, Zeytinlioğlu Bucağı'nın İnönü Mahallesi'nde Konak caddesi ile Kurtuluş Caddesi'nin kesiştiği köşede yer alır.

Fotoğraf No :228-240

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır. 10 Muharrem 1160/22 Ocak 1747 tarihli vakfiyesinde, Hacı Mustafa Ağa tarafından inşa edildiği belirtilmektedir²⁹⁷.

Bina, enine dikdörtgen planlıdır. Harim, kuzeydeki son cemaat yeri ve doğu cephesi ortasına bitişik minare ve minare kapısının önünde yer alan giriş ünitesinden meydana gelmektedir.

Eserin duvar örgüsünde moloz taş ve tuğla malzeme kullanılmıştır. Binanın köşeleri düzgün kesme taş bloklarla bağlanmıştır. Doğu cephesi ortasında yer alan minare ve giriş ünitesinden batıya doğru ve güney duvarı da dâhil olmak üzere moloz taş ve tuğla karışımı duvar örgü malzemesi görülebilmektedir. Son yapılan onarımlarla kuzey cephesi ve son cemaat yeri duvarları açık yeşil renkle sıvanmıştır. Tamamen sağır olan batı cephesinde, son cemaat yerinin batı yanı, harim duvarının devamı olarak örülmüştür. Caminin kuzey ve güney cephelerinde üst üste iki kat halinde sıralanmış sekizer, doğu cephesinde ise dört pencere açıklığı yer alır. Alt sıradaki pencere açıklıkları dikdörtgen şeklinde olup, demir şebekeli ve tuğla örgüyle sivri kemer formunda alınlıklara sahiptir. Üst kat pencereleri, sivri kemerli açıklıklar halinde düzenlenmiştir.

Örtü sistemi dıştan kiremit kaplı kırma çatı, içten ise düz tavanıdır.

Duvar Resimleri: Caminin son cemaat yeri güney duvarında ve orta tavanın etrafını doğu, güney, batı ve kuzey yönlerden dolaşan iç bükey kavisli geçiş kuşağında bitkisel betimlemelerin yer aldığı boyalı nakışlarla birlikte mimari ve manzara

²⁹⁷ İ. Kuyulu, *Kara OsmanOğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, Ankara 1992, s. 16'da Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii'nin vakfiyesine göre 10 Muharrem 1160/22 Ocak 1747 tarihine göre eserin, 22 Ocak 1747'den bir süre önce inşa edilmiş olabileceği bilgisini aktarmaktadır.. Ayrıca caminin tarihlendirilmesi konusunda karşılaştırma için bkz. M. Aktepe, "Manisa Ayanlarından Kara Osman Oğlu Mustafa Ağa ve Üç Vakfiyesi Hakkında Bir Araştırma", Vakıflar Dergisi, Sayı: IX, Ankara 1971, s. 376; G. Uluçay, *Manisa Ünlüleri*, Manisa 1946, s. 55 ve İ. Gökçen, *Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar*, Cilt: II, İstanbul 1950, s.150.

konulu duvar resimleri yer alır. Konulu duvar resimleri mavi, yeşil tonları, kırmızı, sarı, gri tonları ve siyah kullanılarak sıva üzerine işlenmiştir.

Eserin doğu ve güney cephelerindeki alt sıra pencere açıklıklarının sivri kemerli alınlıklarında sıva üzerine işlenmiş boyalı nakışlar olduğunu kaynaklara²⁹⁸ dayanarak söyleyebilmekteyiz.

Harime girişi sağlayan kapının kemer açıklığı üzerinde ahşap mükebbire yer alır. Mükebbirenin iki yanındaki duvar yüzeylerine enine dikdörtgen panolarda birer natürmort tasviri işlenmiştir (Foto. 228). Her iki panodaki natürmort tasvirleri caminin son onarımları sırasında duvarlarında gerçekleştirilen raspa çalışmaları sonucunda ortaya çıkarılmıştır. Doğu yöndeki panoda koyu sarı renkli, yüksek kaideli geniş gövdeli kâse formundaki vazo içine incecik dallara dizi halinde sıralanan küçük yapraklar arasından çıkan açık mavi renkli çiçeklerin yer aldığı buket simetrik olarak yerleştirilmiştir (Foto. 229) Vazonun gövdesi gri renkli dikey şeritlerle yivli bir görünümüne sahiptir. Batı yöndeki natürmort aynı şekilde enine dikdörtgen panonun yüzeyine işlenmiştir. Pano en dıştan gri renkli şeritle iki yandan ve üstten çevrelenmektedir. İçten ise sarı ince şerit merkezdeki kompozisyonu çerçeveler. Yüksek kaideli, gri geniş gövdeli kâse şeklindeki vazodan simetrik yerleştirilmiş asma dallarına sıralanan koyu yeşil asma yaprakları ve üzüm salkımları yer alır (Foto. 230).

Harimde orta tavanının etrafını doğu, güney, batı ve kuzey yönlerde dolaşan iç bükey kavisli geçiş kuşağında konulu duvar resimleri bulunmaktadır. Kuzey ve güneyde üçer, doğu ve batıda birer ve köşelerde dört adet olmak üzere toplam 12 kartuşun merkezinde natürmort ve mimari manzaralardan oluşan tasvirler işlenmiştir. Kartuşlar form, renk ve merkezlerine işlenen konulu tasvirlerle göre belli bir düzen içinde orta tavanın etrafında sıralanmaktadır. Kuzey ve güneyde ortada mimari-manzara konulu kartuş ve yanlarda çiçekli tasvirler yer alırken köşelerde ise natürmortlu kartuşların işlendiği görülmektedir.

²⁹⁸ İ. Kuyulu, a.g.e., s.31’de “doğu ve güney cephesindeki alt sıra pencerelerinin sivri kemer alınlıklarında sıva üzerine renkli boya ile yapılmış çeşitli kıvrımlardan oluşan süsleme izlerine rastlandığı” bilgisini aktarır. Bu süsleme izleri, binanın önceden cephelerinin de boyalı nakışlarla kaplı olabileceğini düşündürmektedir. 26 Ağustos 2010 tarihinde binada yaptığımız incelemeler sonucunda 1980’li yıllarda var olan söz konusu bitkisel kıvrımların artık mevcut olmadığını söyleyebiliriz.

Kartuşların C ve S kıvrımlı *Barok* üsluptaki bitkisel motifli düzenleri, içlerindeki konulu duvar resimlerine göre biçimlendirilmiştir. Kuzeydoğu, kuzeybatı ve güneydoğu, güneybatı köşelerinde yer alan ve meyveli natürmortların işlendiği kartuşlar, sarı ve kahverengi tonlarıyla boyanarak koyu yeşille konturları çizilmiştir²⁹⁹ (Foto. 231–234). Natürmortlarda üst kısımlar boş bırakılmış meyve ve çiçekler alt kısımlarda başlayarak yukarıya doğru büyükten küçüğe sıralanarak işlenmiştir. Meyve boyutlarındaki bu dengeli sıralanış, natürmortlara derinlik kazandırmaktadır. Nar, elma, armut ve erik gibi meyveler yan yana ve üst üste istiflenerek havada duruyormuş gibi acemice işlenmişler, buna karşılık boyutlardaki düzenli sıralanış ile de tasvirin derinlik etkisi sanatçı tarafından özellikle de işlendikleri köşe noktaları düşünülerek bilinçli bir şekilde uygulanmıştır.

Kuzey, doğu, güney ve batı geçiş kuşaklarının merkezindeki kartuşlarda mimari-manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Mimari tasvirler farklıyken Barok üsluptaki kartuşlar şablon tekniğinde birbirine benzer şekilde tekrarlanmaktadır. Kartuşlar ters C ve S kıvrımlı dallardan oluşmaktadır. Üç yönden merkezdeki mimari tasviri sınırlamaktadır. Kıvrık dallar iki yandan merkezdeki mimari tasvirleri sınırlayan sütunlara dolanmaktadır. Silindirik gövdeli sütunlar kaideler üzerinde yükselerek, Korint üsluba benzer süslü başlıklara sahiptir. Üzerlerine sarı ve kırmızı renklerden oluşan meyveler yereleştirilmiştir. İki yandan sütunların arasına perde motifleri işlenmişti ki aynı zamanda merkezdeki mimari tasvirlerle de zemin oluşturulmuştur. Perdeler fiyonklar ve eteklerindeki zikzak motifleriyle desenlendirilmiştir. Ayrıntılı olarak işlenen perde motiflerinde kumaş kıvrımları ve kat yerleri ışık-gölge oyunları ile derinlik kazandırılarak işlenmiştir. Mihrap duvarında yer alan merkezdeki kartuşta cami tasviri bulunmaktadır (Foto. 235). Merkezi kubbeli ve solda tek minaresi bulunan cami şematiksel bir anlatımla verilmiştir. Kubbe maviye boyanmıştır. Caminin cephelerinde pencere açıklıkları detaylı olarak işlenmiştir.

Kuzeyde müezzin mahfilinin üst kısmına rastlayan kartuşun merkezinde ise kırma çatılı, cephelerinde pencere ve giriş açıklıkları detaylı işlenmiş iki katlı bir ev

²⁹⁹ Köşelerde yer alan kartuşların merkezindeki natürmortların detaylı anlatımı için bkz. İ. Kuyulu, a.g.e., s. 32.

tasvir edilmiştir (Foto. 236). Yeşil bitki kümelerinden oluşan bir zemin üzerinde ev betimlenmektedir³⁰⁰.

Batıda ise yine aynı şekilde bitkilerden oluşan bir zemin üzerinde bu defa arka planda yüksek ağaçlarla sınırlanan bir ev tasvir edilmiştir (Foto. 237). Binayı sağ ve sol yanında çevreleyen ağaçlar yeşil renk tonlamalarıyla gölgelendirilmiştir. Cephelerinde iki sıra pencere açıklıkları detaylı olarak işlenen evin üzerinde adeta bir ikinci yapı gibi yükselen ikinci bir mimari kuruluş yer alır. Her iki mimari tasvirde de yan cepheler geriye doğru genişleyerek sanatçı tarafından perspektif denenmeye çalışılmıştır.

Doğudaki kartuşun merkezindeki mimari tasvirde iki katlı bir bina resimlenmiştir (Foto. 238). Buradaki bina diğerlerinden farklı olarak, yüksek bir platform üzerinde resimlenmiş ve etrafı ağaçlarla sınırlandırılmıştır³⁰¹.

Kuzey ve güneydeki mimari-manzara tasvirli kartuşların iki yanında birer kartuş daha bulunmaktadır. İçleri çiçekli natürmortlarla bezenmiş bu kartuşlar, C kıvrımlı akantus yapraklardan betimlenmiştir (Foto. 239, 240). Natürmortlar geniş kâse içine yerleştirilmiş ince dalların ucunda çıkan çiçekler ve meyvelerden oluşmaktadır.

3.1.1.15. Manisa, Kırkağaç, Çiftehanlar Camii

Konumu :Eser, Manisa'nın Kırkağaç İlçesi'nde yer alır.

Fotoğraf No :241-260

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Cami, kuzey kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre, H.1281/M.1864–65 senesinde Küçük Ağazade Mustafa tarafından, Mimar Çelebi Ali'ye inşa ettirilmiştir³⁰².

Bina, kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Harim, kuzeydeki beş bölümlü son cemaat yeri, doğu cephesine bitişik iki katlı mekân ve bu mekânının güneyindeki minareden meydana gelmektedir.

³⁰⁰ Ayrıntılı anlatım için bkz. İ. Kuyulu, a.g.e., s. 33.

³⁰¹ Ayrıntılı anlatım için bkz. İ. Kuyulu, a.g.e., s. 34.

³⁰² İ.Kuyulu, “Kırkağaç Çiftehanlar Camii”, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi, Sayı: V, Bornova-İzmir, 1990, s. 103’de bugünkü Çiftehanlar Camii’nin bir yangın sonucu yıkılan, eski caminin yerine inşa ettirildiği bilgisi verilir.

Eserin alt sıra pencere açıklıklarının başlangıcından itibaren, duvarlarını bir silme dolaşmaktadır. Bu silmenin altında kalan kısımlar, düzgün taş sıralarıyla örülmüş; silmenin üzerinde ise binanın sarı sıvalı beden duvarları yükselmektedir³⁰³. Son yıllarda yapılan onarım çalışmalarıyla cami duvarları dıştan yeşil tonlarında, içten beyaz ve türkuaz renklerde, son cemaat yeri ise açık mor ve kavuniçi renklerde boyalarla sıvanmıştır. Harim on yedi pencere açıklığı ile aydınlatılmıştır. Harimde kuzeydoğu köşede yer alan minare girişinin önünden kadınlar mahfiline çıkış sağlanmaktadır. Kuzeydeki söz konusu kadınlar mahfili, kare kesitli iki ahşap ayak ile desteklenmekte, doğu ve batı duvarları boyunca uzanan mahfillerle birleşmektedir³⁰⁴. Böylece mahfil katı harim duvarlarını doğu, kuzey ve batı yönlerden U şeklinde kuşatmaktadır. Mahfil altının duvarlarla birleştiği bölümler ise, içbükey kavisli birimler olarak değerlendirilmiştir. Bu yüzeyler kapı ve pencere açıklıkları aralarındaki duvar yüzeylerine rastlamaktadır. Söz konusu birimler, iki taraftan pilastrlara oturan, birer konsolla sınırlandırılmış ve aralarında kalan içbükey duvar yüzeylerine duvar resimleri işlenmiştir.

Örtü sistemi içten kubbe ve tonoz, dıştan ise iç bükey saçaklı, kırma çatıdır. Mihrap önü kubbesi Bağdadi tarzda yapılmıştır. Kubbe beden duvarları daha içeridir ve bu nedenle kubbe ile beden duvarları arasında kalan bölümler yine Bağdadi tarzda tonozlarla örtülmüştür.

Duvar Resimleri: Caminin kubbesinde, kapı ve pencere açıklıkları arasındaki, batı, kuzey ve doğu mahfillerinin altına rastlayan, içbükey kavisli yüzeylerde manzara ve mimari konulu duvar resimleri yer alır. Konulu duvar resimleri mavi, yeşil tonları, kırmızı, sarı, pembe, beyaz, siyah, turuncu, gri tonları ve lacivert kullanılarak sıva üzerine işlenmiştir.

Kubbe kavsinin duvar resimlerine zemin oluşturan yüzeyi yeşil renkle boyanmıştır. Bu zeminin üzerine, pencere resimleri ve natürmortlar tasvir edilmiştir (Foto. 241). Kubbe eteğinden başlayarak tepe noktasına doğru yükselen sekiz pencere motifi görülmektedir. Pencere betimlemelerinin önünde boyalı nakıştan, bir parmaklık/korkuluk motifi dizi halinde sıralanmaktadır. Parmaklık/korkuluk motiflerinde beyaz ve gri tonlamalarla, ışık-gölge ustalıkla aktarılmış böylece mermer malzeme ön plana çıkmıştır. Silmelerle profillendirilmiş, yarım daire

³⁰³ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 104.

³⁰⁴ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 105'de Plan No: I.

şeklinde kemerli pencere tasvirleri, dıştan S ve C kıvrımlı *Barok* üsluptaki bitkisel motiflerle çerçevelenerek, tepe noktasında bir kartuşla taçlandırılmaktadır (Foto. 242). S ve C kıvrımları mavi ve yeşil tonlarda işlenmiş; bir mavi bir yeşil şeklinde ardışık dizilerek, pencerelerin etrafını hareketlendirmektedir. Kıvrım dallar, özellikle mavi tonlarda işlenenler, pencerelerin kubbe eteği hizasına kadar uzanmakta ve uçlarından üzüm salkımları sarmaktadır. Pencere tepeliklerinde, beyaz çiçekler ve kırmızı renkli meyveler simetrik olarak kartuşun C ve S kıvrımlı formları arasına yerleştirilmiştir. Pencerelerin hepsinde farklı yerden tutturularak, kıvrım yerleri belirtilmiş perde motifleri işlenmiştir. Beyaz renkli perdelerin kumaş kıvrımları gri tonlarda işlenerek, ışık-gölge oyunları ile başarılı bir şekilde betimlenmiştir. Perdelerin camların arkasında yer alması, dış mekândan iç mekâna doğru bir bakışla pencere tasvirlerinin çizildiğini göstermektedir. Böylece ön plandaki korkuluklarla başlayıp arkada yükselen sekiz pencere motifiyle betimlenmiş kubbe kavsinde herhangi bir binaya ait bir balkonun tasvir edildiğini söyleyebiliriz. Pencereler arasına birer natürmort yerleştirilmiştir (Foto. 243). Natürmortlar parmaklık/korkuluk üst kenarlarında üzerinde durmaktadır. Kaideleri üzerinde yükselen ince veya kâse şeklindeki uzun gövdeleriyle vazolar içinden çıkan çiçek ve sepet içinde fındık, üzüm gibi meyveler işlenmiştir. Natürmortlar arasında tepesi kesilmiş ve üzerine iki bıçak saplanmış karpuz motifi de bulunmaktadır (Foto. 244). Vazolardan taşan pembe, kırmızı veya mor renkli çiçeklerle birlikte değişimli olarak işlenen meyve betimlemeleriyle, pencere aralarında yer alan natürmortlar için natüralist üslupta tasvir edildiklerini söyleyebiliriz (Foto. 245).

Harimde mahfil döşemesi altındaki tavan, içbükey kavisli yüzeyler halinde düzenlenmiştir. Her bir yüzeyde manzara ve mimari konulu farklı bir kompozisyon ele alınarak duvar resimlerinin bu bölümlerde kubbe kavsinde sonra, cami bezeme programında yoğunluk kazandığını söyleyebiliriz. Panolar mavi renkli bir şeritle çerçevelenerek, etrafları sınırlanmıştır. Mimari ağırlıklı manzara tasvirlerinde cami, ev, havuz, kışla ve kule gibi çeşitli mimari türde betimlenmiş binalar yer alır.

Harimin doğu duvarı üzerindeki ilk panoda iki binanın kompozisyonunda ön plana çıktığı, manzara kesiti betimlenmiştir (Foto. 246). Beyaz renkli, çok katlı düzenlenişleri ve kırmızı kırma çatılı örtü sistemiyle binalar, kompozisyonun sağ yanına yerleştirilmiştir. İç bükey ve ince uzun dar yüzeye kompozisyon

yerleştirilmiştir. Bu nedenle kısa ufuk çizgisine karşılık geniş bir gökyüzü, binaların arkasında incelik uzayan ağaçlar, yüzeyin içbükey yapısına uygun halde resmedilmiştir. Binalar Antik kökenli mimari elemanlarının varlığıyla dikkat çeker. Kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü daha arka planda kalan binanın ön cephesindeki Antik kökenli friz ve bunun üzerinde yükselen üçgen alınlık tüm detaylarıyla işlenmiştir. Kemerli pencere ve giriş açıklıkları her iki bina da sanatçı tarafından önemsenerek, kırmızı ve siyahla ışık-gölge yaratılarak cephelerdeki açıklıklar özenle betimlenmiştir. Binaların arkasında dizi halinde yan yana sıralanan servi ağaçları ve ön planda sağ yanda verilen ve kompozisyona çizilen beyaz sınırlayıcı şeridin dışında devam ediyormuşçasına algılanan tek ağacın üzerine düşen ışıkla yeşil rengin yer yer sarıyla gölgelendirilmesi başarılıdır. Aynı şekilde ön plandan başlayan ve alttan devam ediyormuş ve bir kısmının kompozisyona dâhil olduğu izlenimi yaratılan basamakların, hem perspektife uygun biçimlenmeye çalışılması, hem de yüzeysel bir şema olmaktan kurtulamayışı minyatür üslubunu akla getirmektedir. Kırmızı korkuluklu basamakların arazi parçası kahverengi tonlarla işlenmiştir. Binalardaki mimari başarı ve özen arazi kesitince acemice kalmıştır. Yeşil kıvrımlar halinde belirtilen küçük bitki toplulukları ve ikili/üçlü gruplar halinde, küçük bodur bitkiler olarak belirtilen servi ağaçları, engebeli araziye serpiştirilmiştir. Şematik bitki topluluklarına karşılık ağaçların kendi içinde farklı boyutlarda işlenmesi ve arazinin belli noktalarında yer alması, derinlik hissini artırmakta, fakat yine de minyatür üslubunu anımsatmaktadır. Basamakların sağında kalan ve ne olduğunu belirleyemediğimiz üç mimari kalıntı(?)/mezartaşı(?), diğer mimari unsurlarla karşılaştırıldığında çocuk resimlerine benzemektedir. Kısa ufuk çizgisinin arkasında yükselen gökyüzü gri ve mavi tonlarda işlenmiştir.

Harimin doğusundaki ikinci panoda, dört minareli bir cami tasvir edilmiştir (Foto. 247). Caminin iki yan ve ön cepheleri verilerek karşıdan bakışla çizilmiştir. Görünen cepheleri çok sayıda yüksek sütunlar üzerindeki yarım daire kemerlerle örtülü bir son cemaat yeri(?) işlenmiştir. Söz konusu kemerli düzen bir camiye ait olmaktan daha çok Antik Dönem tapınaklarını anımsatmaktadır. Üç cepheli resmedilmiş son cemaat yerinin geriye doğru genişleyen yan yüzlerinin gösterilmesinde acemice bir mekân denemesi dikkat çekmektedir. Caminin üzeri dört kubbeye örtülmüş ve her kubbede sarı renkli alemler yükselmektedir. Sanatçı

tarafından ayrıntılara öneme verilmiştir. Minareler tek şerefeli ve gri renkli (kurşun kaplı) külahlarla örtülüdür. Düzgün kesme taş gövdeleri ve ön planda yer alan ikisinin taş kaideleri görülmektedir. Buna karşılık kırmızı korkuluklu şematik çizilmiş merdivenler ve mimari bezeme öğelerinin detaylı işçiliği, geleneksel tutumu yansıtan örneklerdir. Ön planda başlayan ve üzerinde kırmızı demir korkulukların bulunduğu avlu duvarı arka plana doğru genişlemekte ve sanki kompozisyonun dışında da devam ediyormuşçasına belli bir noktadan kesilmeden işlenmiştir. Arka planda camiye yüksek dendanlı sur duvarları sınırlamaktadır. Kahverengi tonlarda boyanan gökyüzü ve iki yandaki ışık-gölge değerlerine önem verilerek yeşil ve sarı tonlarda işlenen iki yüksek ağaçla kompozisyon sonlanmaktadır.

Harimin doğusundaki üçüncü ve son panoda, teras üzerinde bir havuz resmedilmiştir (Foto. 248). Etrafı düzgün kesme taş duvarla çevrili havuzun geriye doğru genişlemesi bir ters perspektif uygulamasıdır. Üzeri demir korkuluklu bahçe duvarıyla kompozisyona derinlik kazandırılmışsa da havuzun yönüyle karşıttır. Havuzun üzerinde yükseldiği zemin mavi ve beyaz renkli karo taşlarıyla kaplanmıştır. Avlu duvarının arka planında kalan dizi halindeki servi ağaçları ve kompozisyonun sol yanını sınırlayan büyük olasılıkla Söğüt Ağacı olarak tanımlayabileceğimiz yeşil dallarının üzerinde toplu yapraklarıyla tek ağaçta yeşil ve sarı tonları ışık-gölge kullanımıyla diğer resimlerde olduğu gibi ustaca işlenmiştir.

Harimin kuzey duvarında doğu yönde yer alan ilk panoda cami tasviri yer almaktadır (Foto. 249). Kahverengi zeminle ön planda başlayan kompozisyondaki ana öğe camidir. Ön ve yan cephesi verilen caminin arka tarafında iki kemer gözlü üzeri kırmızı kiremit kaplı çatıyla örtülü son cemaat yeri ve minare yer alır. Ön ve yan cephede daire şeklindeki pencere açıklıkları, düzgün kesme taş sıraları ve yüksek alınlıklı giriş açıklıkları detaylı işlenmiştir. Kompozisyonun merkezindeki caminin sağ ve sol yanında iki katlı, kırma çatılı kemerli cepheleriyle farklı türdeki binalar da tekil veya ikili gruplar halinde tasvir edilmiştir. Odak noktası olan cami ilk bakışta Çiftehanlar Camii'nin kendi tasvir gibi algılansa da cephelerdeki pencere sayılarının farklılığı ve son cemaat yerinin yan cephesinden iki kemer gözüyle dışarıya açılması düşünüldüğünde farklı bir caminin tasvirine ait olduğunu düşünülebilir. Yanlardaki binalar ve caminin iki cephesinde perspektif uygulandığını söyleyebiliriz. Yine son cemaat mekânının işlenişinde ve ana binaya eklenişinde tutarsızlıklar olduğunu

söylemek mümkündür. Ayrıntıcı bir üslupla işlenmiş camide, sanatçı döneminde yoğun olarak kullanılan yuvarlak kemerleri, daire şeklindeki pencereleri ve üçgen alınlıkları da kompozisyona katmıştır³⁰⁵. Arka plandaki minare tek şerefesi ve kurşun kaplı külahı ile yükselmektedir. Ağaçlar ceminin diğer resimlerinde olduğu gibi dizi halinde kompozisyonun arka planında başarılı ışık-gölge uygulamalarıyla yerini almıştır. Yeşil, sarı ve aralardaki pembe renk tonlamalarıyla gölgelendirilmiştir. Gökyüzü beyaz boyanarak gri tonlamalarla gölgeli bulutlar oluşturulmuştur. Kompozisyondaki derinlik etkisi gri tonlardaki belli belirsiz bulut kümeleriyle sağlanmıştır.

Kuzey duvarındaki batı yöne doğru yer alan ikinci panoda ise bir İstanbul manzarasının resmedilmiş olduğunu düşünmekteyiz (Foto. 250). Kompozisyon denizin ayırdığı iki kara parçası üzerindeki hisarlardan ve bina gruplarından meydana gelmektedir. Anadolu ve Rumeli Hisarları'nın arasında kalan denizde iki yelkenli ve bir yandan çarklı buharlı gemi seyir halindedir. Ayrıntılarıyla işlenmiş gemilerde beyaz ay-yıldızlı, kırmızı bayraklar dalgalanmaktadır. Öndeki yelkenlinin tam cepheden ve kısaltılarak işlenmiştir. Gemilerin ve özellikle arka planda yandan tasvir edilen buharlı geminin seyir halinde denizde oluşan dalgalanmalar ve bacasından çıkan duman gerçekçi üslupla aktarılmıştır. Denizdeki bu hareketlilik kompozisyondaki dinamizmi artırmakta ve mavi tonlamaların arasında dalgaların köpüklerinin beyazla işlenişi derinliği artırmaktadır. Anadolu ev Rumeli Hisarları denizi sıfır kara parçası görünmeyecek şekilde işlenmişlerdir. Hatta denizin üzerinde yükseldiklerini söyleyebiliriz. Hisarların mazgalların siyah renkle vurgulanması, dizi halinde işlenişleri, burçlarında dalgalanan bayraklar ve henüz ateşlendiği namlularından çıkan dumanlardan anlaşılan toplar, sanatçı tarafından ayrıntılı işlenmiştir. Bu yaklaşım minyatür üslubunu akla getirmektedir. Denizdeki dalgalanmalar, gemiden ve toplardan çıkan dumanlarla olayın hemen olup bittiği izlenimi güçlendirilmekte, zamandaki anlık izlenim sanatçı tarafından gerçekçi bir anlatımla duvar resminde tasvir edilmektedir. Sol tarafta hisarın arka planında kalan kırmızı renkli kırma çatılarıyla evler ve bir minare görülmektedir. Minarenin külahında da hisarlarda ve gemilerde gördüğümüz sancak dalgalanmaktadır. Evlerin önündeki kahverengi renkli arazi kesitinin üzerinde dizi halinde bodur servi ağaçları

³⁰⁵ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 112.

sıralanmakta ve minyatür geleneklerini akla getirmektedir. Buna karşın evlerin arkasından yükselen ağaçlar natüralist üsluba daha yakındır ve gölgelendirilerek boyanmışlardır. Sarı, mavi ve gri tonlarda işlenmiş kısa ufuk çizgisi üzerinde yükselen bulutlu gökyüzü, kompozisyona derinlik katmaktadır.

Harimin batı duvarında kuzey yöndeki ilk panoda büyük bir bina resmedilmiştir (Foto. 251). Deniz kenarında böylesine büyük bir binanın resmedilmesi, bir kıyı sarayı olabileceğini akla getirmektedir³⁰⁶. Bina, ilk bakışta yatay bir kütle izlenimini uyandırsa da dikkatle bakıldığında, dışa taşıntılı iki cepheli ünitelerden oluştuğu anlaşılmaktadır³⁰⁷. Bu, sanatçının binadaki perspektif kaygısını göstermektedir. Ama her bir yapı ünitesinin acemice birbirine eklenmesiyle yüzeysel bir görünüm ortaya çıkmıştır. Kırmızı kırma çatılar ve üst kattaki şebekeli yarım daire şeklindeki kemerli büyük pencere açıklıkları detaylı işlenmiştir. Yine yarım daire şeklindeki kemerlerle ön planda verilen revak sırası üzerindeki giriş açıklıkları ayrıntılı işlenmiş ve perspektif kaygıdan uzak betimlenmiştir. Binanın önündeki zemin, siyah, beyaz renklerde baklava dilimi şeklindeki karolarla kaplanmıştır. Revak sırası üzerindeki giriş açıklıklarından, karolarla kaplı terasa inen kırmızı korkuluklu merdivenler acemice işlenmiştir. Merdivenler, arkaya doğru daralmaktadır. Böylesi bir perspektif kaygıya karşılık, yine de şematik biçimlenen merdiven betimlemeleri, minyatür geleneğini anımsatmaktadır. Kıyı ile terası sınırlayan düzgün kesme taş örgülü duvarın üzerinde yükselen kırmızı korkuluklar ayrıntılı işlenmiştir. Duvarın önünde kürekleri insansız kayıklar ve yelkenleri şişmiş seyir halindeki gemilerin bulunduğu deniz yer alır. Arka plana baktığımızda yine caminin geleneksel ağaçlarının betimlendiğini görmekteyiz. Serviler dizi halinde sıralanarak, yeşil tonlarda gölgelendirilmiştir. Gökyüzü koyu yeşil işlenmiş ve kahverengi ile gölgelendirilerek kompozisyondaki derinlik artırılmıştır.

Harimin batı duvarında yer alan ikinci panoda, açık perdenin aralığından görünen kule betimlenmiştir (Foto. 252). Sarı renkli perdenin kat yerleri ışık-gölge oyunları ile betimlenmiştir. Kenarlarındaki türkuaz renkli süsler ve uçlarındaki mavi boncuklar detaylı işlenmiştir. Perdenin arasından denizin üzerinde bir kuleye benzer ince uzun, üç katlı bir bina ve önde insansız kürekleriyle bir kayık görülmektedir. Üzeri mavi renkli kırma çatıyla örtülüdür. Ön ve yan cephede her katta birer tane

³⁰⁶ İ.Kuyulu, a.g.m., s.113.

³⁰⁷ İ.Kuyulu, a.g.m., s.113.

olmak üzere toplam dört pencere açıklığı, sarı renkli şebekeleriyle detaylı işlenmiştir. Ön cephedeki giriş açıklığı yarım daire şeklinde kemerlidir ve siyah renkle belirtilerek, mavi renkle gölgelendirilmiş, derinlik etkisi artırılmıştır. Kule biçimindeki bina, perdeye göre, daha küçük çizilmiş böylece derinlik etkisi artırılmıştır. Perde ön plandadır ve büyüktür. İç mekandan dış mekana doğru bakılmaktadır. Çizgisel üslupla ele alınan kulenin yan cephesinin, ön cephesinden daha dar verilmesi başarılı bir mimari tasarımı göstermektedir³⁰⁸. Deniz içinde böyle bir kulenin bulunması bu binanın bir denizi feneri olabileceğini akla getirir de, deniz feneri olduğunu gösterecek herhangi bir feneri (lambası) bulunmamaktadır³⁰⁹.

Harimin batı duvarındaki üçüncü ve son panoda duvarlar çevrelenmiş geniş bir arazi içindeki binalar ve dört top arabasından oluşan kompozisyon betimlenmiştir (Foto. 253). Resim ön planda siyah ve beyaz renkli kare şeklindeki karo döşenmiş zemin ile başlamaktadır. Karo döşemenin arkasında yükselen ve binayı çevreleyen yeşil renkli taşlar, düzgün sıralar oluşturacak şekilde örülmüştür. Üzerinde ince uzun korkuluk demirlerinin yükseldiği avlu duvarının genişleyerek iki yana doğru devam etmesi ve sadece top arabası olduğunu anladığımız şematik dört motif, sanatçının minyatür geleneğine bağlı üslubunu göstermektedir. Arka planda iki yanda kısa ve uzun ortada ise giriş açıklığının yer aldığı anıtsal girişten de anlaşılacağı gibi, bina tasviri bir kışlaya ait olmalıdır. Giriş açıklığına bağlanan basamaklar arkaya doğru daralmaktadır. Korkuluklar detaylı, fakat acemice işlenmiştir. İki yandaki binaların arkaya doğru uzanan biçimleri, kompozisyondaki derinlik etkisini artırmaktadır. Anıtsal giriş, beyaza yakın rengi, alınlıklı kırma çatısı ve çatıya yakın bölümdeki sütunlu galeri kısmıyla Antik binaları çağrıştırır. Arka planda, kahverengi tonlarda boyanan, koyu renkli gökyüzü önünde yükselen ağaçların boyları, binaları aşmaktadır. Dizi halinde arada yükselen servi ağaçları, küme şeklinde işlenen yapraklarıyla diğer ağaçlardan daha kısa verilmiştir. Böylece ağaçların farklı boyutları ve aralarından görülebilen fon ile kompozisyona belirli ölçülerde derinlik kazandırılmıştır. Söz konusu duvar resminde yer yer dökülmeler saptanmıştır.

Harimin doğu, kuzey ve batı duvarlarında pencere ve giriş açıklıkları arasında kalan ve konulu duvar resimlerinin yer aldığı panoları sınırlayan, mahfil altı tavanı yüzeyleri çapraz tonoz parçaları şeklinde, iki yandan plasterlerle sınırlanan yüzeyler

³⁰⁸ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 113.

³⁰⁹ İ.Kuyulu, a.g.m., s.113.

biçiminde düzenlenmiştir. Söz konusu üçgen şeklindeki yüzeylere buket çiçekler simetrik olarak işlenmiştir (Foto. 254- 258).

Harimin güney duvarında yer alan mihrap nişinde, perde motifleri görülmektedir (Foto. 259). Kat yerleri belirtilen beyaz renkli perde motifi, tüm niş kavsini kaplamaktadır. Kahverengi zemin kat yerlerinin arasından görülmekte ve burada üç sapıyla perdeye asılmış olan kandil motifi işlenmiştir. Perdenin kat kıvrımları kahverengi renkle gölgelendirilmiş kenar konturları da yine aynı renkle kalın şeritler halinde belirtilmiştir.

Güney duvarı üzerinde batı yönde yer alan minberin köşk bölümü dört sütun üzerine oturan ve yarım daire şeklindeki kemerlerde üst örtüsü taşınan bir baldaken şeklinde mermer malzeme kullanılarak düzenlenmiştir. Öndeki sütun gövdeleri mermerden ve Korint düzende başlıklardan oluşurken arkada duvar yüzeyine aynı sütunlar başlıkları dışında, gövdeleri resimlenmiştir. Sütunların arasında kalan duvar yüzeyine pembe renkli perde motifi ve natürmort işlenmiştir (Foto. 260). Pembe tonlarda işlenen perde motifi, üstten bir fiyonkla kıvrım yerleri belirlenerek, iki yandan aşağıya doğru sarmaktadır. Kaidesi üzerinde yükselen geniş gövdeli dar ağızlı vazo, küçük bir altlığın üzerinde durmaktadır. Çiçekler vazoya simetrik düzende yerleştirilmiştir. Dar ağızdan çıkan pembe renkli üç gül goncasının arkasında, geniş yeşil yapraklar işlenmiştir. İnce dalların üzerinden noktasal küçük vuruşlarla işlenen çiçekler dizi halinde dallara sıralanmakta ve güllerden sonra yer almaktadır. Vazodaki çiçek buketi yine simetrik düzendeki üç karanfille sonlanmaktadır.

3.1.1.16. Manisa, Kula, Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii

Konumu :Eser, Manisa İli, Kula İlçesi'nde çarşı içindeki Cami-i Cedid Caddesi, 128. sokakta yer alır.

Fotoğraf No :261-265

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Cami, kuzey cephede harim kapısı üzerindeki inşa kitabesine göre, H.902/M.1496 senesinde Hoca Seyfeddin tarafından yaptırılmıştır³¹⁰.

³¹⁰ R.Bozer, *Kula'da Türk Mimarisi*, Ankara 1990, s.15.

Eser, kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Kuzey cephede üç bölmeli son cemaat mekânı ile sekizgen, yüksek kasnağa oturan merkezi kubbenin örttüğü harim kısmından ibarettir. İnşa malzemesi olarak düzgün kesme taş ve tuğla kullanılmıştır. Doğu, batı ve güney cephelerinde altta ikişer büyük, üstte ise ortada birer küçük pencere yer alır. Kuzey cephede son cemaat mekânının doğu ve batı cepheleri sonradan kapatılmış; bu cephelere sivri kemerli alınlığa sahip dikdörtgen çerçeveli pencereler açılmıştır³¹¹.

Cami, inşa kitabesinin üzerindeki duvar yüzeyinde yazılı olan H.1194/M.1780 senesinde onarım geçirmiştir³¹². Caminin harim duvarlarını süsleyen bitkisel karakterli kalem işlerinin ve manzara konulu duvar resimlerinin 1780 senesindeki onarıma ait olduğu kabul edilebilir³¹³. Mihrap nişinin kemer alınlığında alçı süslemelerin olduğu kısımda “sene 1251” yazılıdır. Söz konusu H.1251/M.1835–6 senesi caminin alçı süslemelerinin yapım tarihine ait olmalıdır; aynı zamanda da binanın bu tarihte kısmi bir onarım geçirdiğini söyleyebiliriz³¹⁴. Ayrıca 1969 senesinde Vakıflar Genel Müdürlüğü’nce, bina restore edilmiştir³¹⁵.

Duvar Resimleri: Caminin harim duvarlarında S ve C kıvrımlarından oluşan *Barok* üslupta bitkisel kalemişi kompozisyonlar görülmektedir. Pencere aralarındaki duvar yüzeylerine natüremortlar işlenmiştir. Mihrap duvarında üst pencerelerin iki yanında kubbeyi taşıyan sekizgen kasnağın hemen altındaki duvar yüzeyine Mekke ve Medine konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir (Foto. 261). Konulu duvar resimleri sarı, kırmızı, pembe, gri, lacivert, kahverengi ve beyaz renkler kullanılarak işlenmiştir.

Batı yöndeki Mekke tasvirinde Kâbe’nin, kubbeli, çift revak sırasıyla kuşatılmış, avlusunda “Dört Mezheb, Safa ile Merve, Süleyman Minberi, Kâbe

³¹¹ R.Bozer, a.g.e., s.12.

³¹² Caminin tamir kitabesi Prof. Dr. Ali Osman Uysal tarafından okunmuştur. Kitabenin transkripsiyonu için bkz. R. Bozer, a.g.e., s. 15.

³¹³ R.Bozer, a.g.e., s. 15.

³¹⁴ Camideki kalem işi süslemelerin yapılış tarihi kesin olarak belli değildir. Ancak süslemelerin gösterdiği özellikler dikkate alındığında, bunların binanın geçirdiği 1780 M. tarihli onarımda yapılmış oldukları kabul edilebilir. Malzemesi ve süsleme türü ile kalem işlerinden ayrılan mihraptaki alçı tezeyinat ise, mihrabın kemer alınlığında belirtilen 1251 H./1835–36 M. yıllarına ait olmalıdır. Dolayısıyla kaynaklarda binanın bu tarihlerde kısmi bir onarım geçirdiği bilgisi aktarılmaktadır. R. Bozer, a.g.e., s.15.

³¹⁵ Vakıflar Genel Müdürlüğü Tescil Arşivi, Dosya No: 45.07.01/1’de restorasyonla ilgili açıklayıcı bilgi yoktur. Yapılan onarımlar ancak Vakıflar Genel Müdürlüğü Fotoğraf Arşivi’ndeki onarım öncesi fotoğraflardan kısmen anlaşılmaktadır. Bilgi için bkz. R. Bozer, a.g.e., s.11, dip not 27.

Kapısı, Zemzem Kuyusu ve Tavaf Yerleri” belirtilmiştir (Foto. 262). Kâbe’yi çevreleyen kubbeli mekânlardan müteşekkil revak sıralarının arasında ve köşelerde birer olmak üzere, iki şerefeli toplam yedi minare yer alır. Minarelerin gövdelerine ince siyah çizgilerle yivli bir görünüm kazandırılmış, ayrıca kırmızı renkle gölgelendirilmiştir. Revak kubbeleri yeşil boyanarak perspektif gözetilmeden üst üste ve yan yana, çift sıra halinde istiflenerek işlenmiştir. Revak sıralarının ön cephesinin düzgün kesme taş sıraları ve kemerli giriş açıklıkları belirtilmiştir. Sol yandaki kemer açıklıkları doğru perspektifle, sağ yandakiler ise perspektif gözetilmeden işlenmiştir. Siyah renkli Kâbe, revaklı avlunun tam ortasındadır. Revak sırasının dışında Mekke şehri kırmızı damlı evleriyle Kâbe’yi çevrelemektedir. Şehir dokusu kompozisyonun alt ve üst planları ile sağ yanında yoğunlaşmaktadır. Evlerin yan cepheleri sarı renkle gölgelendirilmiştir. Buna rağmen gerçekte ilgisi olmayan, kalıp halinde işlenen evlerle mahalle olgusu verilmeye çalışılmıştır. Tasvirin sağ yanındaki tek kubbeli, avlulu ve minarenin yer aldığı cami betimlemesi ile hemen arkasındaki Kâbe’yi çevreleyen revaklı avlu sırasına ait kısımlarda gölgesiz olarak tamamen iki boyutlu bir düzenle işlenmiştir. Avlu revaklarının kubbelerini içine alan görüntü kompozisyonda hacimsiz ve yüzeysel desenler halinde gösterilmiştir. Özellikle dış avlu duvarları, tümüyle minyatürlere özgü bir istif anlayışı içinde, tek bir bakış açısından verilerek, deforme edilmek yoluyla farklı bir perspektif anlayışını ortaya koyar (Foto. 263). Aynı şekilde tam cepheden görülen revak sıralarının sağ köşesindeki üç kemerli giriş açıklığının da hacimsiz, şematik bir anlayışla verildiğini görmekteyiz. Sol yanda ise Hz. Ebubekir ve Ambberiye mescitleri tasvir edilmiştir.

Doğu yöndeki Medine şehri ve ortasındaki bir avlu içinde Ravzatü’l Mübarek betimlenmiştir (Foto. 264). Avlu iki sıra kubbeli revak sıralarıyla oluşturulmuştur. Kubbeler mavi, kemer gözleri sarı renkle belirtilmiştir. Medine şehri tasviri sağ yandaki Mekke şehrine göre yeşil, kırmızı ve sarı renklerin yoğun kullanımıyla daha renkçi bir anlayışla betimlenmiştir. Özellikle kutsal binaların konturları siyahla belirtilirken, revak sırası, kubbeler ve avlu gibi düz araziler renkçi ve lekeci bir anlayışla işlenmiştir. Birbirine bitişik, istiflenerek işlenen evlerin kuşattığı Mescid-i Nebvî beş minareli, kubbeli revaklı iki bölümlü avlusu ve Hz. Muhammedin’in türbesi ile tasvir edilmiştir. Avlu, bir duvar ile ikiye bölünmüştür. Ön plandaki ilk avluda kuyu ve Hurma Ağacı bulunmaktadır. Küçük iki katlı, kırmızı çatılı evler

revaklı avlu duvarını dıştan kuşatırlar. Bu Medine şehrinin sur dışı mahallelerinde evler birbirine bitişik istiflenerek işlenmiştir. Avlunun ortasındaki kutsal mekânlar şehir evlerine göre daha büyük boyutludur³¹⁶. Sol yanda üst üste sıralanan evler ağaçlarla sınırlanmıştır. Daha sonra ise baldaken iki türbenin betimlendiği bölüm ile kompozisyon tamamlanmıştır (Foto. 265).

3.1.1.17. Manisa, Kula, Emre Köyü Camii

Konumu :Eser, Manisa İli'ne bağlı Kula İlçesi'nin Emre Köyü'ndedir.
Fotoğraf No :266-288
İnceleme tarihi :Mart 2005

Cami, harim kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre H.954/M.1547–48 senesinde Cârullah bin Süleyman tarafından yaptırılmıştır³¹⁷. İnşa kitabesinin yanındaki tarih ve harimin kuzey duvarında yer alan kitabeye göre ise, H.1223–37/M.1808/9–1821/22 yılları arasında duvar resimleriyle süslenmiştir³¹⁸.

Bina, kuzeyinde üç adet devşirme sütun ile batı uçta minare kaidesine oturan ve sivri kemerlerle taşınan üç kubbeli bir son cemaat yeri ile pendantiflerle geçilen ve yüksekçe bir kasnağa oturan tek kubbenin örttüğü kare bir harimden ibarettir³¹⁹.

Eser 1980'li yıllarda kapsamlı bir onarım geçirmiş ve söz konusu onarımlar sırasında da harimdeki ahşap mahfiller ve minber eklenmiştir³²⁰. Ayrıca hem son cemaat yeri, hem de harim duvarları yerden yaklaşık 2 m. yüksekliğe kadar fayansla kaplanmıştır³²¹.

Duvar Resimleri: Caminin son cemaat yeri pendantifleri, kemer ve pencere alınlıkları, harim de ise kubbe içi, pendantifler ve boşaltma kemerlerinin üzengi hattı üzerinde kalan kısımlarda *Barok* üslupta bitkisel bezemeli boyalı nakışların yanı sıra, manzara ve mimari konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Ayrıca yine son cemaat yeri kemerleri ve kubbe içlerindeki yüzeylerde kalemişi tekniğinde yoğun bir bitkisel bezeme programı gözlenmektedir. Konulu duvar resimleri koyu yeşil, kırmızı, beyaz,

³¹⁶ Bunlar geleneksel Türk Evi gibi düşünülmüş; böylece tasvirlerde bir yandan verilmek istenen mesaj ana hatlarıyla belirtilirken, diğer yandan hayali ve kavram resmi nitelikleri ön plana çıkmıştır. R. Bozer, a.g.e., s.14.

³¹⁷ R.Bozer, “Kula-Emre Köyü'nde Resimli Bir Cami”, ..., s.15.

³¹⁸ R.Bozer, a.g.m., s. 15.

³¹⁹ R.Bozer, a.g.m., s. 15.

³²⁰ R.Bozer, “Kula'nın Emre Köyü'ndeki Türk Eserleri”, X. Türk Tarih Kongresi (22–26 Eylül 1986), Kongreye Sunulan Tebliğler, Cilt: V, Ankara 1994,s.2447-2460.

³²¹ R.Bozer, “Kula-Emre Köyü'nde Resimli...”, s.15.

bordo, kahverengi, gri, beyaz, bej renklerle, mavi tonları kullanılarak, sıva üzerine işlenmiştir.

Son cemaat yerindeki kemer alınlıkları, üçer panoya ayrılmıştır. Her bir panonun yüzeyinde natürmortlar bulunmaktadır. Kubbelere geçiş elemanı pandantiflerin üçgen yüzeylerine de S ve C kıvrımlarından *Barok* üslupta kahverengi renk ağırlığında kartuşlar oluşturularak içlerine şematik boyamalarla yan yana sıralanmış servi ağaçları ve şehir tasvirleri işlenmiştir. Harim kapısının iki yanındaki pencerelerin sivri kemerli alınlıklarında bugün büyük kısmı fayansla kapatılan yelkenli birer gemi tasviri görülmektedir³²². Kapının üzerindeki inşa kitabesinin yanında sıva üzerine boyayla H.1223 senesi yazılmıştır.

Harimin doğu, güney ve batı duvarlarının boşaltma kemerlerinin içlerine kadar kalan yüzeyleri, farklı süsleme şeritleriyle, iki yatay bölüme ayrılmıştır. Kemer başlangıç noktalarına yakın olan alttaki süsleme şeridinin üzerinde kalan duvar yüzeyi, ortadaki pencere açıklığı merkez teşkil edecek şekilde, dikey formda dikdörtgen panolar şeklinde düzenlenmiştir. Pencere açıklığının sağında ve solunda üçerden toplam altı adet pano yer alır. Panolara natürmortlar işlenmiştir. Söz konusu süsleme şeridinin, altındaki duvar yüzeylerine ise, mimari manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir.

Harimin doğu duvarında, beyaz zemin üzerine kahverengi tomurcuk güller şablon tekniğinde, yatay formda düzenli sıralar halinde işlenmiştir. Bu süsleme şeridinin altında kalan duvar yüzeyindeki uzun panoda, şehir manzarası tasviri bulunmaktadır (Foto. 266). Yüksek ağaçlar arasında çok katlı evler ve bir yel değirmeni doğu duvarındaki manzara tasvirinde öne çıkan betimlemelerdir. Kiremit kaplı kırma çatılarıyla evlerin ön ve yan cepheleri tek bir bakış noktasında verilmiştir. Çok katlı evler yüksek servi ağaçlarıyla çevrelenmektedir. Yüksekçe bir yerden bakılarak resmedilen evlerin aralarında sokaklar gözlenir. Ön sıradaki evlerin giriş kapı açıklıkları oldukça acemice, çizgisel merdivenler yer alır. Pencere açıklıkları kırmızı ve siyahla boyanmıştır. Ağaçlar geriye doğru gidildikçe küçülmekte ve şablon gibi tekrarlanmaktadır. Yine de evleri arka planda sınırlayan servi ağaçları ince ve uzun görünümleriyle evlere ve öndeki ağaçlara göre daha büyük resmedilmiştir. Koyu yeşil renkle boyana serviler, siyah ve kalın çizgilerle

³²² R.Bozer, “Kula-Emre Köyü’nde Resimli...”, s. 17.

gölgelendirilmiştir (Foto. 267). Öndeki Kiraz Ağacı servilerden ve evlerden daha büyük işlenmiştir. Bu ön plandaki büyük ağacın incecik gövdesi ve toprağın üzerinde kalan kökleri bulunmaktadır. Yapraklar ve ağacın dalları arasındaki kırmızı kirazlar düzenli sıralar oluşturacak şekilde dizilerek, ayrıntılı resmedilmiştir. En alt dallarına sepetler asılmış ve bir merdiven yaslanmıştır. Ağaca yaslanan merdivenin ayakları, sağ köşedeki evlerin arkasında çizilmiş, çok gerideki ağaçlar merdivenin ön planında gösterilmiştir³²³. Doğu duvarının manzara tasvirinde kuzey yönde yoğunlaşan evlerin arka arkaya dizilmesi ve çatıların arkasından görülen servilerin öndeki ağaçlara göre daha küçük resmedilmesiyle sanatçı perspektif uygulamaya önem vermiştir. Bununla birlikte özellikle evlerin önündeki acemice çizilen basamaklarda ve ağaca yaslanan merdivenin işlenişinde perspektif hatalar söz konusudur. Kiraz Ağacı'nın etrafında cinsini belirleyemediğimiz ama büyük olasılıkla meyve ağaçları olduğunu düşündüğümüz, dört ağaç daha bulunmaktadır. Bu tasvirlerden kuzeye doğru ilerledikçe küçük tepeler arasında yüksek servi ağaçları yer alır. Dizi halinde farklı boyutlarda yan yana sıralanan servi ağaçlarının koyu yeşil gövdeleri siyahla gölgelendirilerek, detaylı işlenmiştir. Servi ağaçlarının arasında yine yüksek gövdeli, açık yeşil geniş yapraklarının arasından büyük sarı ve turuncu renklerle boyanmış meyvelerin işlendiği bir meyve ağacı (Ayva Ağacı ?) vardır. Ağaçlardan hemen sonra yine çok katlı evler başlamaktadır. Kiremit kaplı kırma kırmızı çatıları ve kubbeyi anımsatan ilginç örtü sistemiyle bu evlerin Avrupa şehirlerinden kesitler resmettiği düşünülebilir. Evlerin yanında yine yüksek gövdesi üzerinde sarı, turuncu renkli meyveleriyle bir ağaç tasviri yer alır. Aynı cins iki ağaçla evlerin bulunduğu alan güney ve kuzey yönlerden sınırlandırılmıştır (Foto. 268). Arka planda ince uzun gövdeli servi ağaçları yan yana dizilmiştir. Ayva Ağacı (?) ile yüksek bir pete üzerinde gövdesi üç ayrı dala ayrılarak dalları yeşil, gri ve turuncu renklerle fırça tuşları şeklinde yapraklandırılan türünü saptayamadığımız ağacın sınırlandırdığı alanda, yüksek ve çok katlı evlerden farklı olarak iki yanında kule şeklinde, külahla örtülü birimlerin bulunduğu camiyi andıran bir bina yer alır. Kesme taşla inşa edildiği cephe duvarlarından belli olan ve mavi renk bir külahla örtülü, şematik resmedilmiş yel değirmeni doğu duvarının en ilginç bina tasvirlerindendir (Foto. 269). Havada asılı gibi duran kırmızı renkli sekiz kollundan biri, külahın arkasında

³²³ R. Bozer, "Kula-Emre Köyü'nde Resimli...", s.18.

diğeri ise yel değirmeninin pencere açıklıklarına tutunmuş olarak resmedilmiştir. Gri renkli küçük bir tepenin üzerinde betimlenen yel değirmeninin etrafında farklı boyutlarda şematik servi ağaçları yer alır. Servi ağaçları ile birlikte kırmızı renkli meyveleriyle bir ağaç ve Hurma Ağacı tasviri göze çarpar. Hurma Ağacı'ndan sonra doğu duvarındaki manzara tasviri yine çok katlı evlerle sonlanmaktadır.

Doğu duvarındaki dikdörtgen pencere açıklığının iki yanında dörderden toplam sekiz pano yer alır. Manzara panosunun üzerinde süsleme şerdi ile ayrılan bu bölümde panolar arasına Barok karakterli kahverengi bitkisel bezeme ile işli düşey bordürler birbirinden ayırmaktadır. Bordürler arasında kalan düşey dikdörtgen panolara natürmortlar işlenmiştir (Foto. 270). Natürmortlar, çeşitli çiçekler, lale motifi, nar ve armut gibi meyvelerden oluşmaktadır. Kemer kavsiyle birleşen üçgen formundaki küçük panolarda ise şematik ağaç tasvirleriyle küçük manzaralar işlidir. Pencere açıklığının kuzeyinde kalan üç panodaki natürmortlar yüksek kaideli, ince gövdeli, birisi ibrik formunda olmak üzere, kulplu vazolar içinde yer alır. Vazoların kaide kısımlarında C formunda kıvrım dallar yatay olarak işlenmiştir. Ayrıca C kıvrımları vazoların gövdesinin iki yanına simetrik olarak yerleştirilerek *Barok* etki daha vurgulanmıştır. Pencere açıklığının güney yönünde kalan panolardan ortadakinin yüzeyi baklava dili şeklinde geometrik bölümlenerek içlerine küçük kırmızı renkli çiçekler işlenmiştir (Foto. 271). Panolar ile pencere açıklığının üst hizasında doğu duvarının ikinci süsleme şeridi yer alır. C ve S kıvrımlarının kesintisiz birbirine eklenmesiyle oluşan Barok karakterli bitkisel bezeme beyaz zemin üzerine kahverengi renkle işlenmiştir. Kıvrım dallar arasından üç dilimli palmet motifi göze çarpar. Süslemem şeridi ile kemer tepe noktası arasında kalan üçgen formlu yüzeyle doğu duvarının boşaltma kemeri yüzeyindeki bezeme programı *Barok* karakterli kıvrımlarla taçlandırılmıştır.

Harimin güney duvarında doğu duvarında olduğu gibi boşaltma kemeri içinde kalan duvar yüzeyi alt ve üstten iki farklı süslemem şeridiyle, yatay olarak bölümlenmiştir. Gül motifleri işlenmiş süsleme şeridinin altında kalan kısımlarda, mihrap nişi duvarın tam ortasında merkez teşkil etmek üzere, sağ ve sol yanında üçer pano bulunmaktadır (Foto. 272). Mihrabın sol yanında kalan panolarda sırasıyla natürmort, cami ve *Barok* karakterli pencere tasvir edilmiştir. Natürmortta yüksek kaideli, ince gövdeli vazo masa benzeri bir mobilya üzerine yerleştirilmiştir. Çeşitli

çiçekler ve yapraklarla birlikte aralarda kırmızı ve mavi renkli laleler yer alır. Ayrıca vazanın iki yanında üzüm salkımları işlenmiştir. Mimari tasvirdeki merkezi kubbeli, yanlarda tek şerefeli birer minareyle tasvir edilen cami, panonun tüm yüzeyini doldurmaktadır (Foto. 273). Camiye ait mimari elemanlar ve yanlardaki yüksek, çok katlı binalar dikey dikdörtgen yüzeye istiflenmiştir. Merkezi kubbeli cami iki katlı düzenlenmiştir. Her katta yuvarlak kemer gözleri ve kemer tepe noktalarından asılı kandiller yer alır. Resmin ön planında tam merkezde kahverengi renkli düzgün kesem taştan yüksek bir duvar ve kapısı dış, boşluğa doğru açık tutulmuş giriş açıklığı yer alır. Kesme taş duvarın iki yanında korkuluklarıyla merdivenler çizilmiştir. Bu giriş camiye çevreleyen avlu girişi olmalıdır. Cami ile giriş arasında yan yana sıralanmış farklı boyutlarda servi ağaçları bulunmaktadır. Kompozisyonun iki yanında çok katlı, pencereli ve cumbalı iki ev yer alır. Küçük servi ağaçları evlerin çatıları üzerinde de devam etmektedir. Ağaçların resimde farklı boyutlarda işlenişi perspektifin uygulandığını göstermekle birlikte, mimariyi oluşturan elemanlar oldukça şematiktir. İç mekân ve dış mekân birlikte resmedilmiştir. Cami tasvirinin yanındaki panoda *Barok* üslupta pencere açıklığı tasvir edilmiştir. Yanlarda iki kırmızı sütundan çıkan S ve C kıvrımları pencere açıklığını çerçevelemektedir. Güney duvarındaki pencere açıklığı, mihrap nişinin üzerinde yer alır. Üstteki ikinci süsleme şeridinin altında kalan duvar yüzeyleri, pencere açıklığı merkez teşkil etmek üzere, sağına ve soluna üçer pano yerleştirilerek yüzeylerine natürmortlar işlenmiştir. Panoların dışında kalan ve kemer kavsiyle birleşen üçgen yüzeylere ise farklı boyutlarda ağaçlar işlenerek küçük manzara kesitleri tasvir edilmiştir. Natürmortlarda vazolar *Barok* karakterli masa veya sandalyelerin üzerine yerleştirilmiştir (Foto. 274, 275). Vazolar ibrik şeklinde, çift kulplu veya kâse formundadır. Batılı tarzdaki masaların üzerine ayrıca üzüm salkımları yerleştirilmiştir. Pencere açıklığının sol yanındaki ilk panoda kahverengi tonlarında gölgelendirilmiş lotus çiçeği formunda bir kâse içinde çeşitli meyvelerden oluşan natürmort tasviri yer alır. Nar, siyah erik ve üzüm gibi çeşitli meyvelerin tam ortasında bir dilimi kesilerek üzerine yatay bir şekilde yerleştirilmiş karpuz işlenmiştir (Foto. 275). Karpuzun üzerine bir bıçak saplanmıştır. Üzerindeki dilime ise küçük bir çakının saplandığını böylece dikey ve simetrik kurgulanan kompozisyonda çakı ve karpuz dilimiyle yatay bir hareket sağlanmıştır. Karpuzun

üzerine saplanan bıçağın diyagonal işlenişi kompozisyonda derinlik kazandırmaktadır. Karpuz diliminin üzerinden boşluğa doğru karanfil, lotus çiçeği ve tek laleden oluşan çiçek buketi uzanmaktadır. Pencere açıklığı üzerindeki Barok üsluptaki girift işlenmiş bitkisel bezemeyle güney duvarının boşaltma kemeri yüzeyine işlenmiş süsleme programı taçlandırılmıştır.

Harimin batı duvarında boşaltma kemerinin içindeki, alttaki ilk süsleme şeridinin altındaki duvar yüzeyinde deniz kıyısı tasvir edilmiştir (Foto. 276). Bu manzara tasviri kısmen dökülmüş olmakla birlikte denizin üzerindeki yelkenli gemiler ve arka planda evlerin arasındaki kale tasviri seçilmektedir. Batı duvarındaki yatay manzara panosunun bir kısmı mahfilin altında kalmıştır. Güneye doğru manzara kesiti içinde, diğer duvarlardaki manzara panolarında olduğu gibi, yüksek ve meyveli ağaçlarla birlikte çok katlı, kırmızı kırma çatılı evler seçilmektedir. Kompozisyonda dikkati çeken burcunda kırmızı bayrağın dalgalandığı kale tasviridir. Düzgün kesme taşlarla inşa edildiği resimde görülmektedir. Kale, yüksek mazgallara sahiptir. Sağdaki yüksek ağaçlar kısmen silinmiştir. Ağaçlarla kale arasında kalan yüzeyde yelkenli gemiler seçilmektedir. Kompozisyona genel olarak bakıldığında İzmir Körfezi'nin tasvir edildiğini düşünebiliriz³²⁴. Pencere açıklığının iki yanında üçerden toplam altı düşey dikdörtgen pano bulunmaktadır. Panolarda ibrik, kâse ve çift kulplu vazolar içinde lale, karanfil, lotus ve farklı çiçek çeşitlerinden müteşekkil buketler işlenmiştir. Çiçek buketlerinin yanı sıra özellikle pencere açıklığının sol yanındaki natürmort tasvirlerinde vazoların iki tarafındaki yüksek kaideli kâseler içinde meyve tasvirleri de yer almaktadır.

Harimim kuzey duvarında yatay manzara panosu bulunmamaktadır. Pencere açıklığının yerine boyanarak elde edilmiş pencere resmi tasvir edilmiştir (Foto. 277). Bunun iki yanındaki düşey dikdörtgen panoların yüzeyine natürmortlar işlenmiştir. Natürmortlar, çift kulplu vazo ve kâse içine yerleştirilen çiçek ve meyvelerden meydana gelmektedir. Kâselerin içinde çiçeklerle birlikte nar, armut, erik gibi meyvelerde bulunmaktadır. Çift kulplu vazoların ise iki yanına yerleştirilen kâseler içinde yine meyveler veya masa üzerinde üzüm salkımları işlenerek üçlü bir düzenlemeye gidildiği görülmektedir. Pencere resminin sol yanındaki ikinci panoda (orta pano) natürmort tasvirinin üzerinde iki yandan mavi renkli ince şeritlerle

³²⁴ R.Bozer, a.g.m., s. 18 ve İzmir Körfezi'nin eski durumu için bkz. G. Atay, *Tarih İçinde İzmir*, İzmir 1978.

tutturularak kıvrım yerleri belirtilmiş ve aşağıya doğru sarkıtılmış perde motifi bulunmaktadır. Kırmızı zemin üzerine mavi beneklerle desenlendirilen perdenin iki ucundan püskülleri sarkmaktadır. İki boyutlu işlenişlerine rağmen, natürmortlarda renk tonlamaları başarılıdır. Pencere resminin sağ yanındaki ilk panoda natürmortun üzerine yerleştirildiği masanın ayakları arasında tarih ve usta kitabesi³²⁵ yazılmıştır (Foto. 278). Camide adına rastladığımız Şeyhzâde Abdurrahman Efendi, şimdilik Anadolu'daki ismi bilinen duvar ressamlarının dördüncüsü³²⁶, aynı zamanda en erken tarihli imzaya sahip kişisidir³²⁷. Sanatçı ismini belirleyebildiğimiz panodaki natürmortta tek kulp vazo içinde güller, karanfiller ve tek lale motifinden oluşan çiçek buketi işlenmiştir. Vazo batılı tarzda ince ayaklı bir masanın üzerine yerleştirilmiştir. Vazonun iki yanında masa üzerine üzüm salkımları yer alır. Çiçekler mavi, kırmızı ve kahverengi renkte resimlenmiştir.

Harim kubbesinde geçiş elemanı olarak pandantifler kullanılmıştır. Pandantiflerde S ve C kıvrımlarından meydana gelen *Barok* üsluptaki kartuşlarının yüzeyine şehir ve manzara tasvirleri işlenmiştir. Kuzeydoğu ve kuzeybatı pandantiflerde deniz kıyısında kurulmuş şehir tasvirleri işlenmiştir (Foto. 279, 280). Şehir kesitleri her iki pandantifte kırmızı, yeşil ve mavi renkli C ve S kıvrımlarının oluşturduğu *Barok* karakterli kartuşların yüzeyinde tasvir edilmiştir. Kuzeydoğu pandantifindeki şehir kesitinde çok katlı (apartman?) evler birbirine bitişik yan yana ve arka arkaya iki sıra halinde kompozisyona yerleştirilmiştir (Foto. 279). Ön planda üzerinde beyaz fırça tuşları ve aralara açık kırmızı beneklerle hareket verilen deniz yer alır. Deniz ile çok katlı evler arasında kalan alan yeşil tonlarında üzerine kırmızı benekler yerleştirilerek çiçek izlenimi verilen arazi kesiti işlenmiştir. Evlerin iki sıra halinde verilmesi derinlik izlenimini artırır. Ayrıca ön sıradaki evler daha büyük arka sıradakiler daha kısadır. Arka sıradaki evlerin arkasındaki servi ağaçları ile kompozisyon sonlanmaktadır. Mavi, kırmızı, siyah ve sarı renklerin ağırlıkta olduğu şehir kesitinde çok renkli işçilik göze çarpar. Kuzeybatı pandantifinde de

³²⁵ Türkçesi: H.1237(M.1821–22) Mescid, mihrap ve minberin ışığı Ebu Bekir, Ömer, Osman ve Haydar. Yazan Şeyhzade Abdurrahman Efendi. Bkz.R.Bozer, “Kula-Emre Köyü’nde Resimli...”, s. 21.

³²⁶ Saptanabilen usta isimleri kronolojik olarak şöyle sıralanmaktadır: Kula Emre Köyü Camii (H.1237/M.1821–22) Şeyhzade Abdurrahman Efendi, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı (1875) Zileli Emin, Elazığ Harput Havuzbaşı Köşkü (M.1861–1939) ve Yozgat Lök Köyü Karacabey Konağı (H.1325/M.1909–10) Mucurlu Nakkaş Hacı Ahi'dir.

³²⁷ R. Bozer, “Kula-Emre Köyü’nde Resimli...”, s. 22.

kompozisyon aynı şekilde ön planda deniz ile başlar ve arka planda çok katlı evler yükselir (Foto. 280). Deniz ile evler arasında kalan arazi üzerinde sıra halinde türünü belirleyemediğimiz küçük çiçekli ağaçlar bulunmaktadır. Yeşil tonlamalarla boyana küçük tepeciklerin arkasında evler yükselmektedir. Kuzeydoğu pandantifindeki evlerden farklı olarak burada birbirine bitişik olarak değil kendi halinde bağımsız evlerin işlendiği gözlemlenmektedir. Kiremit kaplı kırma çatılar mavi ve kırmızı renkle boyanmıştır. Ön plandaki dört evin arasında görünen oldukça şematik verilmiş basamaklı sokaklara, arka plandaki evlerin girişlerin bağlanmaktadır. En arakada yükselen ince servi ağaçları ile kompozisyon sonlanmaktadır. Caminin güneybatı pandantifte ise deniz kenarında camii tasviri bulunmaktadır (Foto. 281). Cami tasviri mavi ve kahverengi renkli S ve C kıvrımlarından oluşan Barok karakterli kartuşun yüzeyine işlenmiştir. Son cemaat mekânlı, dört minareli ve kubbeli camii simetrik düzenlenmiştir. Ön plandaki deniz camiye çıkılan basamaklı bölümden sonra kubbeli revak sıraları, yan kubbeler, minareler ve en cami harimini örten mavi büyük kubbe belli bir düzen içinde kademe kademe arka plana doğru sıralanmaktadır. Rıhtım kenarında minyatürleri anımsatan işlenişleri ile dizi halinde küçük servi ağaçları yer alır. Güneydoğu pandantif badanalı olduğundan dolayı buradaki tasvir tarafımızdan belgelenememiştir.

Kubbe eteğinde çiçek ve *Barok* süslemelerden meydana gelen dört bordür dolanır (Foto. 282). Bu bordürlerden sonra, kubbe yüzeyi üç süsleme şeridiyle dört bölüme ayrılmıştır. Alttan itibaren birinci bölümde, duvar yüzeyine boyanarak elde edilen pencere resmi, natürmort ve şehir manzaralarının tasvir edildiği panolar periyodik olarak sıralanır³²⁸. Böylece *Barok* karakterli siyah ve koyu yeşil renkle boyanarak, beyazla da şebekeleri işlenen pencereler arasında, bir manzara birde natürmort yer alır (Foto. 283). Böylece ikili bir düzen oluşturulmuştur. Resim pencereler arasındaki bu ikili düzen kubbe yüzeyinin bir yerinde farklıdır. İki pencere arası üç panoya ayrılarak merkezdekine natürmort, diğer ikisine ise şehir tasviriyle servi ağaçları arasında, kubbeli ve iki minareli şematik bir cami resmedilmiştir (Foto. 284). Şehir tasvirlerinin bulunduğu panoların *Kaş* kemerli bir niş görünümünde düzenlenişleriyle tepeden sarkan kandil motifinin işlenmiş olması ortak özelliktir.

³²⁸ R. Bozer, “Kula-Emre Köyü’nde Resimli...”, s. 18.

Kubbedeki ikinci bölümde *Barok* motifler, üçüncü bölümde S çizen bir şeridin kavisleri içinde şehir manzaraları ve natürmortlar yer alır. Kubbe göbeğini teşkil eden dördüncü bölüme ise çarkıfelek motifi işlenmiştir³²⁹ (Foto. 285).

Son cemaat yerini örten kubbelerin pendentiflerine bordo, mavi ve sarı renkli şeritlerden oluşan S ve C kıvrımlı *Barok* üslupta kartuşlar işlenmiştir (Foto. 286). Kartuşların ortası madalyonlar şeklinde düzenlenerek yüzeylerine basit çizgilerle birkaç servi ağacının yer aldığı doğa kesitleriyle şehir tasvirleri işlenmiştir (Foto. 287). Şehir tasvirleri benzer özelliklere sahiptir. Caminin genelinde mimari konulu duvar resimleri üslup açısından incelendiğinde benzer özellikler ortaya koyduğu söylenebilmektedir. Mimari tasvirlerden şehirlerden küçük kesitler halinde ve çok katlı evler genelde birbirine bitişlik, istif sistemiyle resmedilmişlerdir. Aynı şekilde son cemaat yerinin pendentif yüzeylerindeki tasvirlerde de arka planda minyatür tarzındaki küçük servi ağaçlarıyla sınırlandırılmış üç, dört veya beş katlı köşk evler olarak tanımlayabileceğimiz binalar öndeki üzerinde yine minyatürleri anımsatan biçimlenişleriyle bodur, çiçekli ağaçların arkasından kompozisyonda yer almaktadır (Foto. 288). Bir kısmı kiremit çatı, bir kısmı ise mavi kubbelerle örtülüdür. Kale burcunu³³⁰ anımsatan çatılarıyla ilginç binalara da rastlanmaktadır.

Harim kapısının iki yanındaki pencerelerin sivri kemerli alınlıklarında bugün büyük kısmı fayansla kapatılan yelkenli birer gemi tasviri görülür³³¹.

3.1.1.18. Manisa, Soma Damgacı Camii

Konumu :Eser, Manisa İli'nin Soma İlçesi'nde, Karamanlı Mahallesi'nde yer alır.

Fotoğraf No :289-305

İnceleme tarihi :Eylül 2009, Ağustos 2010

Caminin inşa tarihi bilinmemektedir.

Bina, kuzey güney doğrultusunda derinlemesine yönelen yamuk bir harim, kuzey cephedeki son cemaat yeri ve kuzeydoğu köşedeki minareden ibarettir.

³²⁹ R.Bozer, “Kula-Emre Köyü'nde Resimli...”, s. 22.

³³⁰ Bu tüp binalar Batı Anadolu'da görülen “Konak Kuleleri'ni” anımsatmaktadır. Konuyla ilgili olarak bkz. A. Arel, “Osmanlı Mimarisi'nde Konak Kuleleri”, X. Türk Tarih Kongresi, (22-26 Eylül 1986), Ankara 1986, s. 195-196 ve R.Bozer, “Kula-Emre Köyü'nde Resimli...”, s. 22'de (4) no'lu dip not.

³³¹ R.Bozer, “Kula-Emre Köyü'nde Resimli...”, s. 17.

Arazinin konumuyla bağıntılı olarak, asimetrik bir şekilde inşa edilmiştir³³². Son cemaat yerinin batı kısmı bir duvarla kapatılmıştır. Doğusunda ise bir kemer açıklığı ve kuzeyinde biri duvara bağımlı olmak üzere beş sütunun taşıdığı dört kemer sıralanmaktadır. Ahşap bağdadi tarzda yapılmış kemerler *Dor* üslubunu yansıtan sütun başlıklarını birbirine bağlamaktadır. Düz ahşap tavanla örtülü harimin taş duvarları içten mavi, dıştan ise yeşil sıvalıdır. Cami dıştan saçaklı çatı ile örtülmüştür.

Eser, mevcut kitabesine³³³ göre ilk onarımını H.1288/M.1872 senesinde geçirmiştir. Söz konusu senede cami, Hacı Musa adlı bir şahıs tarafından onartılmıştır³³⁴. 1872, 1908 ve 1983 yıllarında camii, onarım görmüştür. Duvar resimlerinin yapım tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur³³⁵.

Duvar Resimleri: Caminin kuzeydeki son cemaat yerinin kemer yüzeyleri ve saçak altı kısmındaki duvar yüzeyinde manzara ve mimari konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri, kahverengi tonları, kırmızı, kirli sarı ve yeşil renkler yoğun kullanılarak işlenmiştir.

Bağdadi tarzda yapılmış son cemaat yerinin tavanı simetrik düzenlemeli, boyalı nakışlarla süslenmiştir³³⁶. Tavan, kalın kahverengi renkli çerçevelerle sınırlandırılarak bir kare ve iki dikdörtgen formlu, üç ayrı geometrik yüzey oluşturulmuştur (Foto. 289). Ortada kare ve bunun iki yanına birer dikdörtgen yüzey yapılmıştır. Ortadaki kare panonun kenar köşelerine atılan diyagonal kahverengi boyalı yüzeylerle, kare form kendi içinde eşkenar dörtgen olarak düzenlenmiştir

³³² İ.Kuyulu, “*Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatı’ndan Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii*”, Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi, Sayı: IV, İzmir 1988, s. 67.

³³³ Adı geçen onarım kitabesinin metni ve transkripsiyonu şöyledir: “Oldu muvaffak camii Damgacının imarına Köhne iken etti bina Hacı Musa Okundukça salat ile selam makam-ı alide Vasıl olsun firdevsi alanın sırrına, 1288”. Bkz. İ. Kuyulu, a.g.m., s. 76.

³³⁴ Kuyulu, a.g.m., s. 76.

³³⁵ Kuyulu, a.g.m., s. 76,77’de caminin duvar resimlerinin tarihlendirilmesi konusunda şu bilgileri aktarmaktadır: “18. yüzyıl sonlarından itibaren Anadolu’da yayılmaya başlayan duvar resimleri, kronolojik bir gelişim ve bölgesel özellikler göstermediği için, resimlerin üslup özellikleri bize tarihleme açısından yeterli olmamaktadır. Tarihlememize yardımcı olabilecek tek unsur ise, resimler içinde yandan çarklı buharlı bir geminin bulunuşudur. Buharlı gemiler, ilk kez Osmanlı ülkesine 1827 yılında gelmiştir. Günsel Renda ‘... Denizde yüzen bir buharlı geminin bulunuşu, resmi en erken 1830’lara tarihlenmelidir.’ der. Biz de bu noktadan hareketle, resimlerin 1830’lardan sonra yapılmış olabileceğini söyleyebiliriz.” Renda’nın saptaması Milas Bahaedin Ağa Konağı ismiyle bilinen evin sofa duvarında yer alan manzara panosundaki bir buharlı geminin bulunuşu içindir. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s. 141. Söz konusu konaktaki resim, buharlı geminin Osmanlı topraklarına ilk gelişi olan 1827 senesi göz önünde bulundurularak, 1830’lara tarihlenmektedir.

³³⁶ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 67.

(Foto. 290).Eşkenar dörtgen ile kare arasında kalan yüzeyler kahverengi boyanarak, üzerilerine lacivert renkli bitkisel motifler, birbirine eş olacak şekilde işlenmiştir. Eşkenar dörtgenin yüzeyi ise mavi renkle boyanmıştır. C formunda kıvrık dalların birbirine paralel olacak şekilde yerleştirilmesiyle dörtgenin tam merkezinde bitkisel bir motif bulunmaktadır. Ters C kıvrımlarının üstten kesiştiği kısımlara kahverengi çiçekler yerleştirilmiştir. Kare panonun sağında (batı yönünde) kalan dikdörtgen panonun yüzeyi ise kahverengi diyagonal yüzeylerle kendi içinde geometrik birimlere ayrılmıştır. Panonun merkezinde bir eşkenar üçgen ve buradan çıkan kahverengi kolların, dörtgenin köşelerine kadar yaptığı uzantılarla, dikdörtgenler meydana getirilmiştir. Böylece panonun merkezinde geometrik birimlerden ibaret çapraz form elde edilmiştir. Dikdörtgen birimlerin yüzeyleri sarı renkle boyanarak her birine lacivert renkli bitkisel motifler işlenmiştir. Merkezdeki eşkenar dörtgenden çıkan kollar, dörtgenin köşe noktalarında üçgenler oluşturmaktadır. Üçgen birimlerin yüzeyleri mavi renkle boyanarak üzerlerine sarı renkli bitkisel motifler işlenmiştir. Panoda sıvalardaki dökülmelerden dolayı, dörtgenin bazı bölümlerinde kayıplar söz konusudur. Kare panonun solunda (doğu yönünde) kalan dikdörtgen panoda, yine kahverengi renkli kolların çerçevelediği çokgen birimlerden oluşan simetrik bir düzenleme bulunmaktadır (Foto. 291). Ortada büyük sekizgen ve yanlarında daha küçük boyutlu sekizgenlerden oluşan simetrik kuruluş, dikdörtgen panonun yüzeyinde üç sıra halinde düzenlenmiştir. Bugün panonun yaklaşık 2/3'lük kısmının sıvalarının dökülerek, harap olduğunu görmekteyiz. Buna rağmen kalan izlerden simetrik kurgunun üç bölümden oluştuğunu söylemek mümkündür. Sekizgen birimlerin yüzeyi sarı renkle boyanarak ortalarına kartuş şeklinde bezemeler ve bitkisel motifler işlenmiştir. Sekizgen birimlerin arasında kalan alanlar ise mavi renkli eşkenar dörtgen ve üçgenlerle doldurulmuştur. Son cemaat yeri tavanındaki bu süslemeler, beyaz sıva üzerine lacivert ve kahverengi, geometrik ve bitkisel motiflerden oluşan bir süsleme şeridiyle kesintisiz çevrelenmektedir. Aynı süsleme son cemaat yeri revak kemerleriyle, saçak altındaki iç bükey duvar yüzeyinde de uygulanmıştır³³⁷.

³³⁷ Bir çeşit baskı tekniğiyle yapılan bu süslemelerde mavi renk kullanılmıştır. Bu dekoratif süsleme şeritleri daha sonraki dönemlerde yapılmış olmalıdır. Çünkü revak kemerlerinde yer alan tasvirler bu şeritlerden biri tarafından kesilmektedir. İ. Kuyulu, a.g.m., s. 68.

Son cemaat yerinde, kadınlar mahfilinin açıldığı dışa çıkmalı ahşap verandanın konsolu da tamamen boyalı nakışlarla bezenmiştir. Bu bölümün tüm yüzeyine yayılan C ve S kıvrımlı dallardan oluşan süslemede, yeşil ve kahverengi kullanılmıştır (Foto. 292). Verandayı taçlandıran frizin ortasına da C ve S kıvrımları ve palmetlerden oluşan bir kartuş işlenmiştir³³⁸.

Son cemaat yerinin revak kemerleri ve saçak altına denk gelen iç bükey yüzeylerde manzara konulu duvar resimleri bulunmaktadır. Cami, kale ve kule gibi bina tasvirleri revak kemerlerinin kuzey cephesine yayılmıştır.

Doğu revak kemerinin yüzeyine işlenmiş büyük cami tasviri ilgi çekicidir (Foto. 293). Tasvirin özellikle kemer kavsine doğru olan bölümlerinde sıvalar dökülmüş, kilit taşının hemen üzerindeki duvar yüzeyinde ise ciddi bir yarık meydana gelmiştir. Bu duvardaki açılma doğu ve kuzey cephenin kesiştiği noktadan başlayarak kompozisyon üzerinde diyagonal bir hat izleyerek, sağ kenardaki üzengi taşı hizasına kadar devam ederek, bu noktada sonlanmaktadır³³⁹ (Foto. 294). Tasvir, sarı renkli sıva üzerine, kısıtlı renk seçimi ile betimlenmiştir. Cami, merkezi kubbesi, dört minaresi ve beş bölmeli, kubbeli son cemaat yeri ile Başkent'in selâtin camilerini anımsatır. Bu konudaki tereddütlerimiz minarelerin tek şerefeli olmasından kaynaklanmaktadır. Kemer köşelerinde yer alan iki büyük ağaçla cami kompozisyonu iki yandan sınırlanmaktadır. Soldaki Çınar Ağacı sağ yandaki ise Servi Ağacı'dır. Avlusu ve son cemaat yeri cepheden gösterilmiştir. Caminin merkezi kubbesi, iki yandan daha küçük kubbeli, ağırlık kuleleriyle desteklenir.

Son cemaat yerinin kuzey cephesinin doğu yönündeki birinci kemer açıklığının, kemer kilit taşı hizasında, tepesinde bayrağın dalgalandığı kule tasvir edilmiştir (Foto. 295). Tasvir, dış etken kaynaklı bozulmalardan dolayı kısmen silinerek detaylarda ve renklerde kayıplar meydana gelmiştir. Kule detaylı işlenmiştir. Bir balkonla kesilen, düzgün kesme taş beden duvarı, pencere açıklıkları ve dilimli külâhı, renklerdeki silinmelere rağmen seçilmektedir. Kemer sırtı hizasındaki doğu yöndeki duvar yüzeyine, kulenin solunda, asma yaprakları ve üzüm salkımları işlenmiştir. Kıvrık dallardan çıkan kırmızı üzümlerin acemice

³³⁸ İ. Kuyulu, a.g.m., s. 68.

³³⁹ Yakın zamanlarda yapılacak bir onarım projesine bağlı kalınarak caminin özellikle duvar resimlerinde oluşan bu tür tahribatların önlenmesi gerekmektedir. Duvar yüzeyindeki derin yarık cami tasviri için ciddi bir tehdit oluşturmaktadır. Önlem alınmadığı takdirde kompozisyonun büyük bir bölümünü teşkil eden yüzey koparak duvardan ayrılacak ve yok olacaktır.

betimlenmesine karşılık, asma yaprakları gerçeğe yakın bir üslupla resimlenmiştir. Kemer sırtı hizasındaki batı yöndeki yüzeyde, kulenin sağında kalan kısım, farklı boyutlarda ağaçlar işlenmiştir. Kemer kavsi boyunca yan yana sıralanan ağaçların boyut farklılığı, ön ve arka sıradakilerin daha büyük işlenişi kompozisyona derinlik kazandırmaktadır.

Birinci ve ikinci kemerler arasında kalan ve üzengi taşı hizasındaki duvar yüzeyine kubbeli bir cami tasvir edilmiştir (Foto. 296). Kırmızı renkli merkezi kubbesi, tek şerefeli iki minaresiyle, caminin kuzey cephesiyle birlikte doğu ve batı cepheleri de karşıdan işlenerek, başarısız bir perspektif uygulanmıştır. Dört kubbeli son cemaat yeri, cepheler ve kubbe kasnağındaki pencere açıklıkları detaylı işlenmiştir. Cami tasvirinde son cemaat yeri, iki katlı olarak kurgulanmış ve iki sıra pencere sırası detaylı olarak belirtilmiştir. Cephelere yerleştirilen pencere açıklıkları, çizgilerle, şematik olarak işlenirken, kasnak pencereleri kırmızı renkle boyanıp gölgelendirilerek derinlik kazandırılmıştır. Üzengi taşı hizasında, bu kısımda yoğun silinmelere rağmen, yine de okunabilen, küçük ağaçlar bulunmaktadır. Ayrıca batı yöndeki kemer kavsine, merkezde bir büyük ve yanlarında birer tane küçük olmak üzere üç ağaç tasvir edilmiştir. Yeşilin farklı tonları kullanılarak ağaçlar gölgelendirilmiştir.

Doğu yöndeki ikinci kemer kavsi boyunca sıralanan ağaçlar arasında, küçük evler tasvir edilmiştir (Foto. 297). Kemer üzengi taşı hizasındaki duvar yüzeyinde kırmızı renkli güllerden oluşan çiçek demeti yer alır. Boyut olarak evlerin ve ağaçların büyüklüğünde resmedilmiştir. Renk, detay ve gölgelendirmelere önem verilmesiyle, kendi içinde değerlendirildiğinde, gerçekçi üslupta olduğunu söyleyebiliriz. Gül demetinin sol yanında, batı yöne doğru, çok katlı, blok apartmanları³⁴⁰ anımsatan yan yana binalar işlenmiştir. Tek bir çizgiyle pencereleri gösterilen evler, çocuk resimleri gibi yüzeysel ve ilkel bir coşku ile işlenmiştir³⁴¹. Gül demetinin sağ yanında, batı yöne doğru, iki servi ve türünü saptayamadığımız iki farklı ağaç yerleştirilmiştir. Söz konusu ağaçlar arasında, Ege Bölgesi'ne³⁴² özgü kırmızı kiremit çatılı, çıkmalı bir ev işlendiğini görmekteyiz. Kemer sırtı hizasında devam eden kompozisyona, işlendiği yerin kavisli biçimlenişi ve arka planına

³⁴⁰ Kula Emre Köy Camisi'nde de benzer apartman tipi binalar resmedilmiştir.

³⁴¹ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 70.

³⁴² İ.Kuyulu, a.g.m., s. 70.

yerleştirilen küçük ağaçlarla derinlik kazandırılmıştır. Renk lekeleri halinde resimlenen ağaçlar, farklı tonlarda gölgelendirilmiştir. Ağaç silüetleri kemer kavsi boyunca aşağıya doğru devam etmektedir.

İkinci ve üçüncü kemerler arasında kalan, üzengi taşı hizasındaki duvar yüzeyine bir kale ile birlikte cami tasvir edilmiştir (Foto. 298). Kale ve cami tasviri iki yandan birer ağaçla sınırlandırılmıştır. Kale, burçlarında dalgalanan kırmızı sancağı, moloz taş duvar örgüyü andıran dış surlarıyla detaylı işlenmiştir. Burçların ve duvarların üzerindeki mazgallar, dış sırası gibi incecik çizgiler halinde verilmiştir. Kuleler şeklinde düzenlenen burçlardan ön plandaki daha yüksek ve üzerinde sağa doğru dalgalanan kırmızı sancak yer alır. Diğer ikisi geri planda ve daha küçük yapılarak perspektif uygulanmıştır. Kulelerdeki serbest fırça vuruşlarıyla belirtilmiş açıklıkların yanı sıra, beden duvarlarına işlenen yuvarlak kemerli açıklıklar da ilginç bir görüntü sunarlar³⁴³. Kale ve cami arasındaki bölüm sıvaların dökülmesinden dolayı yok olmuştur. Merkezi kubbeli, tek şerefeli minaresiyle camii tasviri silüet halinde seçilmektedir. Kubbenin arkasında yükselen tek ağaç, doğal görünümü ve renk etkisiyle, caminin biçimsel kuruluşunu aşan fakat manzarayı zenginleştiren bir etki yüklenmiştir³⁴⁴. Gökyüzünde kümeler halinde resimlenmiş bulutlarla kompozisyon tamamlanmaktadır.

Üçüncü kemerin kilit taşı hizasında, duvar yüzeyindeki sıvaların dökülmesiyle, neredeyse görülmez durumda bulunan bir maşallah yer alır (Foto. 299). Lacivert renkli ince şeritlerle damla şeklinde yapılmıştır. Batı yönde doğru kemer kavsi hizasındaki duvar yüzeyine tepesinde kırmızı bayrağın dalgalandığı kule bulunmaktadır. Deniz kenarında yer alan kuleyle birlikte bir sahil manzarası resmedilmiştir. Kalın fırça darbeleriyle verilen açıklıklar, çizgilerle belirtilen kat ayrımları ve mazgallarıyla kulenin ön yüzü ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir³⁴⁵. Yan cephesi gölgelendirilmiştir. Gölgelemeler surlarda da aynı şekilde devam etmektedir. Kulenin tam karşısında, yelkenlerinin toplu verilişinden, sahilde demirlediğini söyleyebileceğimiz, direklerinde dalgalanan kırmızı bayrakların bulunduğu gemi resmedilmiştir.

³⁴³ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 70.

³⁴⁴ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 70.

³⁴⁵ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 70.

Üçüncü ve dördüncü kemerler arasında kalan, üzenği taşı hizasındaki duvar yüzeyindeki kompozisyon çok harap durumdadır. Yan yana sıralanmış iki katlı, kırmız çatılı küçük evler, üçüncü kemer kavsi hizasında dikkati çekmektedir. Perspektif kaygı güdülmeden çocuk resimleri gibi büyüklü küçüklü bir şekilde sıralandıkları görölmektedir. Kemer üzenği taşı hizasındaki duvar yüzeyi oldukça harap durumdadır. Burada kırmızı renkli kubbesi seçilebilen bir caminin silueti görölmektedir. Cami tasviri iki büyük ağaçla sınırlanmaktadır. Kubbenin solundaki ağaç tasviri oldukça yıpranmıştır. Sağdaki ise Servi Ağacı olup, daha iyi durumdadır (Foto. 299).

Dördüncü kemerin kilit taşı hizasındaki yüzeyde bayrağı dalgalanan bir kulenin bulunduğunu kaynaklardan³⁴⁶ öğrenmekteyiz (Foto. 300). Ne yazık ki caminin bu kısmında yer alan duvar resimleri gözle seçilemeyecek kadar yıpranmış ve silinmiştir. Kule açıklıkları, taş sıraları, etrafı dolgularan balkon ve enli saçaklı külahı farklı bir görünümdeydi. Çevresinde Ege Bölgesi'ne özgü kiremit çatılı beyaz evlerle bir mahalle canlandırılmıştı³⁴⁷. Kulenin sağında kalan yüzeyde ise baskı tekniğiyle mavi renkli geometrik bezemelerin işlendiği görölmektedir.

Caminin kuzey cephesindeki saçak altında kalan iç bükey, kavisli yüzeyde gemi, çiçek, meyve ve yıldız motifleriyle düzenlenmiş *Barok* karakterli kartuşlar dizi halinde doğu batı doğrultusunda belli bir düzene göre uzanmaktadır (Foto. 301). Gemi, çiçek ve meyve tasvirleriyle bezenenler kemerlerin üst hizasına, yıldız motifleriyle süslenenler ise kemerlerin oturduğu sütunların üst hizasına yerleştirilerek, belirli aralıklarla tekrarlanmışlardır³⁴⁸. Oniki kollu yıldız motiflerinin bulunduğu küçük kartuşlar, C ve S kıvrımları, palmetler ve yapraklardan oluşmaktadır. Kemerlerin üst hizasında yer alanlar kahverengi ve mavi renkler kullanılarak, S ve C kıvrımlarıyla, yapraklar ve palmetlerden oluşan *Barok* karakterli bezemeler şeklindedir. Kartuşların merkezindeki oval madalyonlarda yer alan tasvirler ise mavi zemin üzerinde yer almaktadır.

Doğudan batı doğrultusunda dizilen saçak altındaki iç bükey yüzeydeki ilk tasvirli kartuş birinci kemer açıklığı hizasında bulunmaktadır (Foto. 302). Burada mavi zemin üzerinde yerleştirilen yayvan bir kâsenin içinde meyvelerden oluşan

³⁴⁶ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 71.

³⁴⁷ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 71.

³⁴⁸ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 71.

natürmort işlenmiştir. Ortada bir nar ve iki yanında incir ve kayısı meyveleri kâsenin içinde seçilmektedir.

İkinci kemer açıklığı hizasındaki kartuşun merkezindeki oval madalyonun yüzeyinde ise çiçekli bir natürmort görülmektedir (Foto. 303). Natürmort oval yüzeyde üstten ve alttan iki mavi renk yüzeyiyle sınırlanmaktadır. Kiremit renkli gonca ve tomurcuk gülleri anımsatan katmerli çiçekler maşrapa şeklinde, tek kulplu bir kabın içine yerleştirilmiştir. Katmerli çiçeklerin arasında yeşil yapraklar ve sarı renkli yıldız çiçeği şeklinde daha küçük çiçekler seçilmektedir. Güle benzeyen çiçekler ile içlerinde yerleştirildikleri maşrapa arasında, boyut açısından, oransızlık vardır.

Üçüncü kemer açıklığı hizasındaki kartuşun merkezindeki oval madalyonun yüzeyine yayvan bir sepetten çıkan çiçeklerle oluşturulmuş bir natürmort işlenmiştir (Foto. 304). Bu tasvirde detaylı işçilik ön plana çıkmaktadır. Sepetin ağız kısmı katmerli çiçeklerle detaylı işlenmiştir. Bunların arasından ise lale ve gül benzeri çiçekler çıkmaktadır.

Dördüncü kemer açıklığı hizasındaki kartuşun merkezindeki oval madalyonun yüzeyine yandan çarklı buharlı gemi resmedilmiştir³⁴⁹ (Foto. 305). Geminin hareketiyle denizde dalgaların oluşması ve bacadan tüten dumanlar renk tonlamalarıyla oldukça başarılı bir şekilde işlenmiştir. Gemi direkleri, aralarına gerilmiş teller, bayraklar, gövdesindeki süslemeler ve çark ayrıntılı bir işçiliğin ürünleridir³⁵⁰.

Caminin kemre yüzeylerine işlenmiş mimari tasvirler aralarına yerleştirilen çeşitli ağaçlarla manzara içinde verilmişlerdir³⁵¹. Ağaçlar, binalar arasında bağlayıcı unsur olarak kompozisyonu sürekli kılarken, diğer taraftan mimari tasvirleri iki yandan sınırlandırır³⁵². Sanatçı detaycı üslubuyla manzara tasvirlerini özellikle de mimari betimlemeleri ele alarak minyatür geleneklerine bağlı kalmıştır.

³⁴⁹ Buharlı geminin tasviri caminin duvar resimlerinin tarihlenmesinde bize yol göstermektedir. Buharlı gemler, ilk kez Osmanlı ülkesine 1827 yılında gelmiştir. Bkz. İ.Kuyulu, a.g.m., s. 76 ve Gencer, Bahriye’de Yapılan Islahat Hareketleri ve Bahriye Nezaretinin Kuruluşu (1789-1867), İstanbul 1985, s. 109.

³⁵⁰ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 72.

³⁵¹ Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camii ve Tavşanlı Dedebalı Camisi’nde, çerçevesiz olarak yapılmış, manzara şeritlerinde ağaçlar arasına yerleştirilmiş mimari tasvirler görülmektedir.

³⁵² İ.Kuyulu, a.g.m., s. 72,73.

3.1.1.19. Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii

Konumu :Eser, Manisa İli'nin Soma İlçesi'nde yerleşim merkezindedir.

Fotoğraf No :306-354

İnceleme tarihi :Mart 2007, Eylül 2009, Ağustos 2010

Cami, kuzey cephesinde yer alan kitabelerine göre H.1206/M.1791–92³⁵³ senesinde inşa edilmiştir³⁵⁴.

Bina, kareye yakın dikdörtgen planlıdır. İki sıra pencerelerle donatılmış kâgir duvarların kuşattığı harim, kiremit kaplı, kırma çatı altındaki bir bağdadi kubbeyle örtülüdür. Pencereler, kuzey cephede mükebbire kapısının iki yanında toplam altı ve giriş kapısının iki yanında ikişerden dört, doğu cephede üst ve alt sırada beşerden toplam on, kible duvarında mihrabın üzerinde bir ve iki yanında iki kat sıralı dörderden sekiz; batı cephede kapıların iki tarafında ikişer kat halinde dörderden sekiz tane olmak üzere tertiplenmiştir. Caminin kuzey ve batı cepheleri tamamen, doğu cephe ise ilk pencereyi içine alacak şekilde revak sırası ile kuşatılmaktadır. Revak sırasıyla, kuzey cepheyi kaplayan son cemaat mekânı, ahşap dikmeler ve bunların arasındaki bağdadi kemerlerden oluşur. Harim mekânının kuzey duvarına, doğu ve batı yönlerinden başlayan ve on dört ahşap sütunla taşınan, ahşap, iki katlı mahfil düzenlenmiştir. Kuzey duvarında mahfilin birinci katı güneye doğru, loca şeklinde çıkma yapmaktadır. Cami, kâgir duvarlarının dışında, neredeyse bütünüyle ahşap malzeme kullanılarak inşa edilmiştir.

Geç devirlerde Emir Hızır Bey tarafından onarıldığını öğrendiğimiz cami, aynı zamanda da bazı kaynaklarda bu isimle anılmaktadır. Ayrıca 1937³⁵⁵ senesinde de bina, onarım geçirmiştir³⁵⁶. 1984–85 yıllarında ise Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi Başkanlığı tarafından üst örtünün bir kısmı itina ile kaldırılıp takviye edilmiştir. Özellikle son cemaat mekânında zemin kısmına yakın dökülen sıvalar mevcut boyalı nakışlara ve mihrabiyelerin iç bükey yüzeyindeki

³⁵³ R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s.32 ve R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Camii*, Ankara 1973, s.10.

³⁵⁴ Kitabelerde ayrıca “Süleyman Bey” adı verilmektedir. Mahalli rivayetlere göre cami, Süleyman Bey tarafından yaptırılmıştır. R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden....*, s.10.

³⁵⁵ Mahalli rivayete göre, bina bütünüyle son cemaat yerindeki gibi bezenmişken, geçirmiş olduğu tamirde, doğu tarafındaki revak kısaltılarak bugünkü haline getirilmiş ve revaksız cepheler de yeni baştan düz badana ile sıvanmıştır. R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden....*, s.12.

³⁵⁶ R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden....*, s.10.

konulu duvar resimlerine zarar vermeden badana yapılmıştır³⁵⁷. 2003 yılında yine Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından özellikle iç mekânda onarımlar yapıldığını ve duvar resimlerinin bu onarımlar sırasında elden geçirildiğini öğrenmekteyiz. Duvar resimlerinin raspası ve yenilenmesi ile ilgili çalışmalar 2009 ve içinde bulunduğumuz 2010 yılında da devam etmektedir.

Duvar Resimleri: Caminin kuzeydeki son cemaat mekânının, kuzey cephesindeki mihrap nişlerinin iç bükey yüzeylerinde, pencere açıklıklarının aralarında, ayrıca batı kanadındaki mükebbirenin dolgusunda; harimde ise kapı ve pencere araları ile üst katta mahfil bölümünün harime bakan güney kısmındaki duvar yüzeylerinde *Barok* üslupta bitkisel karakterli boyalı nakışların yanı sıra, mimari ve manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri kahverengi tonları, kırmızı, kirli sarı ve yeşil renkler yoğun kullanılarak işlenmiştir.

Caminin son cemaat mekânın yer aldığı kuzey cephe ve diğer revak sırasının ulaştığı kısımlarına kadar doğu ve batı cepheleri açık sarı renkle boyalıdır. Sarı boyalı duvar yüzeylerinde hem alt hem üst pencere açıklıklarını birbirinden ayıran, hem de pencere ve mihrabiye gibi mimari elemanların aralarında kalan duvar yüzeyleri boyalı nakışlarla oluşturulan koyu renkli ve natüralist çiçek demetleri ile bezenmiştir. Doğü cephede alt sıradaki iki pencere, diğerlerinden farklı olarak benzer *Barok* karakterli boyalı nakışlarla süslenmiştir. C ve S kıvrımları şeklinde simetrik yerleştirilmiş mavi renkle boyanmış ve yaprak kıvrımları lacivert renkle gölgelendirilmiş akantus yaprakları, kıvrık küçük dallar ve çiçeklerle birlikte, istiridye kabuğu formunda sıralanmış dizlerden müteşekkil kartuşlar işlenmiştir. Kullanılan renklerle oluşan ışık-gölge oyunları revaklı cephelerde plastik etkiyi artırmaktadır (Foto. 306).

Son cemaat yerinin güney duvarının batı duvarıyla kesiştiği pahlı kenarın üst tarafında adeta bir mihrabiye şeklinde düzenlenmiş duvar köşesine ilginç bir mimari kuruluş ve onun üzerinde sarı meyvelerden oluşan natürmort tasviri bulunmaktadır (Foto. 307). Resimde *Korint* sütun başlıkları yuvarlak kemeri taşır. Kemer kavsinin üzerinde simetrik kurgulanmış yuvarlak kemerli giriş açıklıklarının bulunduğu, mavi çatılı küçük mimari birimler yükselmektedir. Mimari birimler kemerin tepe noktasına

³⁵⁷ Vakıflar Genel Müdürlüğü Abide ve Yapı İşleri Dairesi Arşivi 45.12.B1/1 No'lu dosyada 1985 senesinde onarımın söz konusu onarımların tamamlanıp caminin yeniden ibadete açılacağı bilgisi verilmektedir.

üç kemer gözlü yine mavi çatı ile örtülü bölümle birleşmektedir. Revak sırasını anımsatan ön cephesiyle bu mimari kuruluşun üzeri sarı meyvelerden ve küçük çiçeklerden oluşan natürmort ile taçlandırılmaktadır.

Kuzey cephedeki giriş açıklığının doğu ve batı yönlerindeki pencere üstlerindeki duvar yüzeyine, (S) kıvrımlı palmetler, soyut (C) kıvrımları³⁵⁸, dilimli yarım palmetler, volütlü ve baklavalı palmetler, rozet gibi çiçekler ve bulut gibi dalgalı kenarlı motiflerle çerçevelenmiş *Barok* karakterli kartuşlara Mekke ve Medine şehirlerinin konu edildiği duvar resimleri işlenmiştir. Girişin doğu yönünde kalan pencere açıklığının alınlığında söz konusu *Barok* üslupta işlenen kartuşta, Medine şehri ve yüksek duvarlı bir avlu ortasında Ravzatü'l-Mübârek betimlenmiştir (Foto. 308). Tasvirde arka planda sisli ufuk çizgisinde kaybolan sıradağlar ve onların önünde heybetli kayalıklardan müteşekkil biri resmin sol üst köşesinde, diğeri sıradağların hemen önünde yükselen iki dağ göze çarpar. Düz arazi üzerinde yükselen dağların önünde Medine Şehri'ni çevreleyen yüksek surlar işlenmiştir. Surların önündeki şehir düz damlı evleri, dibine gölgeleri düşen, evlerin arasına ve sur duvarının önüne dizi halinde serpiştirilen Hurma Ağaçları ile detaylı tasvir edilmiştir. Şehrin ortasındaki kubbeli mekânların açıldığı, taş duvarla çevrili Revzatü'l-Mübârek avlunun tam ortasındadır. Avlu, iki bölümlü olarak düzenlenmiştir. Cami, arkaya doğru daralarak özenle işlenmiştir. Bu kompozisyonda dikkati çeken, sanatçının Medine'nin, Anadolu'dan farklı doğasına ve kent dokusuna sadık kalma kaygısıdır³⁵⁹. Şehri çeviren surlara yakın olan avluda, alçak bir korkuluk duvarıyla kuşatılmış tek başına bir Hurma Ağacı³⁶⁰ ve Hz. Muhammedin'in hutbe okuduğu minber vardır. Arkadaki Medine şehri, surları, düz damlı, beyaz badanalı, pencere açıklıklarına kadar detaylı işlenmiş cepheleriyle, sur içi mahallesi evleriyle yer alır. Evlerin birçoğu detaylı işlenmiş birçoğu da belli belirsiz çizilmiştir. Surlar,

³⁵⁸ R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden....*, s.14.

³⁵⁹ T. Okçuoğlu., *18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2000, s.121.

³⁶⁰ Efsaneye göre, Hz. Muhammed, yeni bir minberin yapılması üzerine bu hurma ağacını terk ettiğinde ağaç inleyerek üzüntüsünü belirtmiştir. Nitekim Nevşehir Müzesi'nde bulunan, 18. yüzyıla ait bir Delail-i Hayrat'ta söz konusu Hurma Ağacı'nın yanında "nahl-i mükellim" (konuşan Hurma Ağacı) yazısı okunur. E.N. Dönmez, "*Nevşehir Müzesi'nde Bulunan Medine Camii Tasvirli Bir Levha*", Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları, İstanbul 1996, s.109-114 ve T. Okçuoğlu, a.g.t., s.121, 122.

camii duvarı, evlerin kapıları ve pencereler süslerine, cepheler ise duvar örgü malzemesine varıncaya kadar ayrıntılı işlenmiştir.

Girişin batı yönünde kalan pencere açıklığının üzerindeki duvar yüzeyindeki, *Barok* üslupta C ve S kıvrımlarından oluşan kartuşun iç yüzeyine Mekke tasvir edilmiştir (Foto. 309). Tasvirde Kâbe, kubbeli revaklı bir avlu içindedir. Çevresinde iki şerefeli, ince gövdeli altı minare bulunan avlunun içindeki binalar özenle belirtilmiştir. Mekke Şehri'nin evleri ve arka planda ise griden beyaza geçen renklerle boyanmış, flu sıradağlar ile ayrıca iki dağ yer alır. Böylece ufuk çizgisinde eriyip kaybolan tepeler ve önündeki sarp kayalık dağ, resmin fonunu oluşturur. Çölde anıt gibi yükselen bir dağ ile resmin sağ köşesinde çok az bir kısmını görebildiğimiz ikinci dağ resmi, koyu gri renkle gölgelendirilmiş etekleri ile göze çarpar. Mekke tasvirinin solundaki dağlar ise şehrin hemen yanında yer almaktadır. Bu dağlarda İslamiyet'in ilk günlerine ilişkin önemli olayların anısını yaşatan bir takım makamlar seçilir³⁶¹. Siyah örtülü Kâbe'nin ortasındaki *hizam* beyaz bir şerit halinde betimlenmiştir. Çevresinde düzgün kesme taş mutaf yer alır. Fakat buradaki perspektif dağların ve şehre ait evlerin sıralanışındaki gibi değildir. Şematik olarak Kâbe'nin etrafını çevreleyen basamaklar şeklinde işlenmiştir. Avluda Kâbe'nin dışında ayrıca türbeler, minber ve bir zemzem kabı(?) bulunur. Avlunun yüksek duvarları, önden, kemerli, esas beden duvarlarından dışarıya taşıntı yapmış şekilde kapılarıyla gösterilmiştir. Avlu duvarının sağ köşesinde dışa taşıntı yapan bölüm yan duvara doğru devam etmekte ve yine revak sıralarıyla çevrelenerek kare planlı, köşesinde minaresi ile betimlenmiş daha küçük bir avlu mekânı ile birleşmektedir. Mekke şehrinin evleri, düz damları ile hem ön hem de sağ yan cepheleri işlenerek birbirine bitişik bir şekilde Kâbe'nin çevresine yerleştirilmiştir. Cephelelerdeki düzenli taş sıraları, pencereler ve kemerler detaylı işlenmiştir. Gökyüzü griden beyaza renk geçişleriyle bulutlu tasvir edilmiştir.

Kuzey cephedeki girişin doğu ve batı yönlerinde *Barok* üslupta işlenmiş alınlıklarıyla iki mihrabiye yer alır. Dekoratif motifler ve tasvirler gölge ışık tonları ile perspektifin başarılı bir biçimde verilmesi plastik etkiyi artırmaktadır. Yarım silindirik mihrap nişleri, kesintisiz devam ederek yarım kubbeciklerden müteşekkil kavsaralar ile sonlanmaktadır. Doğudaki mihrap nişinin iç bükey yüzeyine merkezi

³⁶¹ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.122.

kubbeli, ikişer şerefeli iki minaresi, beş kubbeli son cemaat mekânı olan bir selâtin camii işlenmiştir (Foto. 310). Mihrabiye dıştan koyu sarı renkli zemin üzerine, mavi renkli küçük benekler serpiştirilen kalın bir bordürle çevrelenmektedir. Mihrabiye'nin alınlık kısmında yatay dikdörtgen pano içinde lacivert zemin üzerine beyaz yazıyla kitabe kısmı yer alır. Bunun üzerinde ise S ve C kıvrımlı akantus yapraklarının oluşturduğu *Barok* karakterli kartuş ile mihrabiye taçlandırılmıştır. Bu kartuş kısmı, yanlarda incecik gövdeleri ve *Korint* tarzındaki başlıklarıyla beyaz renkli ve kenarlarında mavi renkle gölgelendirilmiş sütunceler üzerinde taşınmaktadır. Mihrap nişinin kemer kavsi yüzeyi akantus yapraklarının S ve C kıvrımları oluşturacak şekilde simetrik yerleştirilmesiyle meydana getirilen ve baş aşağı işlenen büyük istiridye motifi, alt yüzeydeki mimari tasviri üstten taçlandırır. Mihrap nişinin iç bükey yüzeyindeki cami, kare ve küp şeklindeki düzgün kesme taş malzeme ile örülmüş bir alt kuruluş üzerinde tasvir edilmiştir. Cami tasvirinde gri ve mavi renkler egemendir. Kare kasnak üzerinde mavi renginden kurşun kaplı olduğunu anladığımız kubbe, üzerinde sarı renkle işlenmiş, hilal biçiminde bir alem ile sonlanmaktadır. Caminin avlu duvarı üzerinde aplike yapraklardan oluşan bir tepelikle süslü geniş kapı yer alır (Foto. 311, 312). Bahçe duvarı düzgün kesme taşla örülmüştür. Mihrabiye'nin alt bölümü oldukça yıpranmıştır. Bu nedenle caminin bahçe duvarının önünde düzlük bir arazi olduğunu kalan koyu yeşil renk lekelerine dayanarak söyleyebilmekteyiz.

Kuzey cephedeki girişin, batı yönündeki mihrabiye'nin içinde, çok yıpranmış olduğu için ayrıntıları fark edilemeyen cami tasvirleri vardır (Foto. 313). Burada iki kat halinde üst üste iki duvar resminin varlığı saptanmıştır. Mihrabiye'nin iç bükey yüzeyi oldukça yıpranmış ve sıvadaki dökülmelerden dolayı resimlerde silinmeler meydana gelmiştir. Mimari tasvirli resimlerden siyah renkli ince bir şeritle oluşturulan madalyon içerisindeki dört minareli ve çok kubbeli avlusu ile anıtsal camii tasviri daha iyi görülebilmektedir. Yine de çok yıpranmış olduğu için ayrıntıları saptamak mümkün değildir. Ancak madalyon yüzeyindeki caminin merkezi kubbesi ve altı minaresi olmasından hareketle kaynaklar, İstanbul'daki Sultan Ahmed Camii olması gerektiği bilgisini vermektedir³⁶². Söz konusu caminin cephelerinde koyu renk lekeleri halinde verilen pencere açıklıkları görülebilmektedir.

³⁶² T. Okcuoğlu, a.g.t., s.122.

Buradan hareketle camideki detayların sanatçı tarafından özenle işlendiğini düşünmekteyiz. Binanın sağ ve solunda kalan boş alanlarda bugün koyu mavi renk lekeleri halinde, tam olarak resimde ne olduğunu saptamakta güçlük yaşadığımız, geniş renk planları görülmektedir. Alttaki tabaka daire formu madalyondan çok daha kötü durumdadır. Neredeyse tasvirin tamamı silinmiştir. Buna rağmen kalan renk lekelerinden silüet halinde kubbeli birimlerle kuşatılmış geniş bir şadırvan ve avlunun varlığı hissedilebilmektedir. Mihrap nişinin alt kısmı son yıllarda yapılan onarımlarla zeminden nişin orta bölümüne kadar beyaz badanalıdır. İç bükey nişin yüzeyindeki mimari tasvirleri kalın turuncu renkli yüzeyine kıvrık dalların işlendiği bir bordür çevreler. Bordürün iki yanında incecik gövdeleri ve *Korint* üsluba yakın sütun başlıkları ile krem renkli, kenarları siyahla gölgelendirilmiş sütunceler yer alır. Sütuncelerin başlıkları yukarıya doğru bir kaide şeklinde uzatılarak üzerlerine kulplu, sarı renkli kandiller/buhurdanlıklar yerleştirilmiş ve bu kandiller kapağı hilal motifli birer alemle sonlandırılmıştır. Nişin alınlık kısmı S ve C kıvrımlarından müteşekkil akantus yapraklı bir kartuşla taçlandırılmıştır. Kartuşun merkezindeki madalyonun yüzeyine balık pulu şeklinde geometrik geçmelerden oluşan bezemeler işlenmiştir. *Barok* karakterli kartuşun iç yüzeyinde Arap harfleriyle yazılmış kitabe bulunmaktadır. Doğudaki mihrabiye'nin yarım kubbecik şeklindeki kavsarasında olduğu gibi burada da heybetli kabartma hissi veren istiridye motifi işlenmiştir. Fakat motif bu defa baş aşağı değil yukarı doğrudur.

Batı revakının güney duvarında yer alan mihrap nişinin kemer kavsinin yarım daire planlı, iç bükey yüzeyinde iki minareli anıtsal bir cami ile arkasındaki evler ve ağaçlar tasvir edilmiştir (Foto. 314, 315). Manzara kesiti bulunduğu konum itibarıyla, resmi oluşturan elemanların daire plana uydurularak birbirine yaklaştığı ve bu nedenden dolayı da kompozisyonun, özellikle üst kısmının, deformasyona uğradığı gözlemlenir³⁶³. Kemer kavsî yüzeyine işlenen tasvirin etrafı ince lacivert renkli şeritlerle çevrelenerek sınırlanmıştır. Kubbesi, yarım kubbesi ve destek kuleleri mavi renkle belirtilmiş caminin önünde tarlalar yer alır. Cami, kiremit kırmızısı renkli avlu duvarı ile çevrelenmiştir. Bu avlu duvarı zikzaklar çizerek ön plandaki koyu yeşil tarlaların içinden geçer. Avlu duvarının arkasındaki cami resmin

³⁶³ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s.126'da batı revaktaki mihrabiye nişi içindeki cami resminin iç bükey yüzeye belli bir bilgi dahilinde aktarılmadığını belirtir.

merkezine işlenmiştir. Caminin sol ve sağ yanında kırmızı renkli çatıları, sadece ön cephelerinden verilen, pencere ve kapı açıklığı gibi detayları koyu siyah lekeler halinde işlenmiş, yüksek evler yer alır. Binaların aralarında farklı boyutlarda ağaçlar işlenmiştir. Uzun ağaçlar ve cami minareleri iç bükey yüzeyin dairesel formuna uygun olarak resmin merkezine doğru eğimlidir. Mihrap nişi en dıştan ince lacivert renkli bir şeritle çevrelenmektedir. Bu kuzey cephe üzerindeki mihrabiyeler de olduğu gibi, koyu sarı renkli kalın bir bordür yer alır. Diğer mihrabiyelerden farkı, burada kitabelik kısmı yoktur. Bordürde sarı zemin üzerinde üçlü gruplar halinde, bir sıra mavi ve bir sıra kırmızı gül tomurcuklarından oluşan küçük çiçekler, yan yana şablon şekline işlenerek, bordür yüzeyi boyunca sıra sıra tekrarlanmaktadır. Kemer kavsinin üst kısmında sarı renkli bordür C kıvrımı şeklinde iç ve dış bükey olarak yerleştirilmiş, böylece dilimli bir kemer izlenimi yaratılmıştır. Kitabe olmadığından dolayı tepelik kompozisyonu nişin üzerine işlenmiş; sonra da bu süsle birlikte bütün mihrabiye üst yüzeye taşan yükseklikte dar uzun bir “niş resmi” ile çerçevelenmiştir³⁶⁴. Natüralist çiçek tasvirli sarı renkli bordürün tepe noktasından ortadaki nişin üzerine doğru sarkan perde motifi işlenmiştir. Kahverengi ve lacivert renk şeritleri üzerine beyaz renkli küçük noktacıklarla desenlendirilen perde motifi belli noktalardan bağlanmış ve dilimli bir şekilde kat kat niş yüzeyinde işlenmiştir. Kenarlarından ince sarı püsküllerle aşağı doğru sarkmaktadır ve perdenin tüm kenarlarını bu püsküller süslemektedir. Kubbe kavsarasının üzerindeki duvar yüzeyinde *Barok* karakterli kartuşu ve yüzeyinde çeşitli meyve tasvirleri yer alır.

Batı revakının doğu duvarında ise ön planda bir nehir üzerinde yuvarlak kemerli üç gözlü bir köprü, nehrin solunda çift sıra pencereleri ve kırma çatılı üç kanattan oluşan bir kasır, arkada ağaçlar arasında bir kent görünümü, fonda ise dağ sıraları ve bulutlu bir gökyüzünün yer aldığı tasvir bulunmaktadır (Foto. 316). Manzara tasviri, ince lacivert bir şeritle çevrelenen, sarı ve toprak kırmızısı S ve C kıvrımlarından oluşan *Barok* karakterli bir kartuşun ortasındaki madalyonun yüzeyine işlenmiştir. Sarı ve toprak kırmızısı renklerle boyanan *Barok* üsluptaki stilize yapraklar lacivert ve mavi renkle gölgelendirilmiş böylece kartuşa plastik etki kazandırılmıştır. Madalyonun iki yanına simetrik biçimde çeşitli çiçeklerden ve meyvelerden oluşan natürmortlar yerleştirilmiştir. Böylece kartuşun duvar

³⁶⁴ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden....*, s.15.

yüzeyindeki üç boyutlu izlenimi veren anıtsal etkisi daha da güçlenmiştir. Manzara tasvirinde ön planda küçük bir kara parçası yer alır. Burada siyah ve yeşil renk lekeleri halinde verilen küçük bir arazi parçası resmedilmiştir. Bu küçük arazi parçasının arkasında nehrin üzerindeki köprü yer alır. Köprü şematiktir, perspektif gözetilmeden nehrin üzerine tam cepheden görülecek şekilde işlenmiştir. Nehrin karşı kıyısında yine sadece ön cepheleri görünen, iki katlı, kırma çatılı ve kiremit kırmızısı renkle leke halinde boyanmış pencere açıklıklarıyla evler işlenmiştir. Köprünün sol yanındaki evler, sağ yandakilere göre daha ön planda tasvir edilmiş, pencere ve kemerli kapı açıklıkları seçilebilmektedir. Evlerin arkasında yüksek gövdeli ağaçlar işlenmiştir. Sağ yandaki binalar topluluğunun en önündeki, tek minareli, kubbeli bir cami tasviridir. Bu yöndeki binalar siluet halinde, daha linear karakterde işlenmişlerdir. Resmin en arka planında ufuk çizgisi ile birleşen griden beyaza renk geçişleri ile verilen sıradağlar görülür. Gökyüzünde beyaz ve mavi lekeler halinde işlenen bulutlarla manzara tasviri sonlanmaktadır.

Soma Hızır Bey Camii'nin harim duvarlarının yüzeyleri oldukça zengin boyalı nakışlar ve manzara tasvirli duvar resimleriyle işlenmiştir. En altta kemerlerden başlayarak üstte kasnak duvarları dışında kalan tüm yüzeyler süslenmiştir. Duvar resimleri yoğun olarak mahfil kısmında balkon saçağı ile üst katın duvar yüzeylerinin tavanla birleştiği bölümlerde tüm harim duvarlarını üst bölümlerde tablolar biçiminde yer almaktadır. Ayrı üniteler halinde duvar yüzeyine işlenen manzara tasvirleri, çerçevesiz olarak ve en arka plan veya gökyüzü gibi resimdeki fon unsurları kullanılmadan verilmişlerdir³⁶⁵. Mahfil katının saçağında ve üst katın eteğinde duvar yüzeyine işlenen manzara temalı resimler, birbirlerinden C ve S kıvrımları, soyut yapraklar ve çiçeklerden müteşekkil kartuşlarla ayrılmışlardır. Kartuşların ortasındaki madalyonların yüzeyine ise çiçeklerden ve yapraklardan oluşan bitkisel bezemeler işlenmiştir. Kartuşların C ve S kıvrımlı *Barok* üsluptaki akantus yaprakları, siyah renkle gölgelendirilerek plastik etki daha da vurgulanmıştır. Madalyonlardaki çiçek buketleri kırmızı renkli güllerden oluşmaktadır. Kuzey duvarında yer alan giriş kapısı üzerinde önünde üç birimli havuzu ile bir kasır tasvir

³⁶⁵ R. Arık, a.g.e., s.37.

edilmiştir (Foto. 317) ³⁶⁶. Cephelerinde iki katlı pencere açıklıkları yer alan, kasrı oluşturan diğer binalar, kırma çatılarla örtülmüştür. Fıskiyelerinden sular fışkıran, içinde “insansız” küçük kayıkların yüzdüğü havuzların üzerinde, kameriye türünde, kepenkleri açık üç küçük köşk ve sağda bir kule görülmektedir. Kuleye bitişik işlenen iki gözlü bir köprü bulunmaktadır. Ağaçlar, içine yerleştirilen kompozisyonun sağında, nehrin karşı kıyısında, ön planda bir otağ, bunun gerisinde konutları ve minareleriyle bir kent yer alır. Kasrın solunda da geri planda kent dokusu devam etmektedir. Kapı üzerindeki duvar yüzeyine, alınlık gibi yerleştirilen *Barok* karakterli bir kartuşun merkezindeki alana işlenen bu manzara tasvirinde, arka fon veya resmin sınırlarını belirleyici çerçeve niteliği taşıyan genellikle siyah veya lacivert olan şeritler bulunmamaktadır. Kompozisyonda binaların cepheden verilışı, ayrıca farklı boyutlarda yan yana sıralanışları ilkel bir perspektif anlayışını yansıtır. Ön plandaki küçük tepelerin yamaçları koyu renkle gölgelendirilerek ışık-gölge oyunlarına kısmen de olsa yer verildiğini gösterir. Kahverengi ve yeşil renklerle boyanan küçük tepelerin üzerlerine şablon gibi tek tip ve birbirine benzer şekilde işlenen küçük ağaçlar yerleştirilmiştir. Tepelerin ve üzerindeki ağaçların minyatür üslubundaki biçimlenişlerine karşılık kasır ve etrafındaki binalar daha bir özenle ve cephelerdeki malzeme türü, pencere ve kapı açıklıkları ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun sağ yanında havuzlardan akan suyun uzantısı ile bir nehir oluşturulmuş, nehrin üzerine ise oldukça acemice üç kemer açıklığını seçebildiğimiz bir köprü yerleştirilmiştir. Suyun uzandığı ufuk kısmına doğru bir yerleşim merkezinin siluet halindeki görüntüleri göze çarpar. Burada şehrin tek minareli, merkezi kubbeli camisi diğer evlerin yanı sıra belirgin bir biçimde kıyıda ön plana çıkar. Kent görünümünün hemen önünde ise bir çadır tasvir edilmiştir. Burada ön plana çıkan önünde üç birimli havuzu ile kasrıdır. Kompozisyondaki diğer elemanlar kasrın ve havuzların daha geniş bir alanda tasvir edilmesine karşılık kısıtlı bir alan sıkıştırılmış bu nedenle de perspektif gözetilmeden proporsiyonlar deforme edilerek verilmişlerdir.

Batı duvarında yer alan kapının üzerindeki alana işlenen tasvirde ise, nehir kıyısındaki kemerli bir köprü üzerine kurulmuş kasırlar betimlenmiştir (Foto. 318).

³⁶⁶ Buradaki kasır tasviri İstanbul'daki Sadabad kasrının hayali bir görüntüsüdür. Dikdörtgen pencereli kasır ve set set havuzların üstündeki üç küçük gözlem pavyonu, İstanbul'un birçok ressama esin kaynağı olan bu ünlü yapısını anımsatır. G.Renda, a.g.e., s.127.

Üst sıradakiler yuvarlak kemerli olmak üzere çift sıra pencereli, kiremit ve kurşun kaplı kırma çatılı birimlerdir. Pencere açıklıklarının demir şebekeleri ince çizgiler halinde belirtilmiştir. Kasrın kırma çatılı üst örtüsü kiremit ve kurşun kaplıdır. Kasrın alt kısımları ise düzgün kesme taş örgülüdür. Suyun karşı kıyısında şematik biçimlenmiş ve dar yüzeye sıkıştırılarak işlenmiş yatay ve dikey çizgisel taramalarla belirtilmiş küçük tarlalar ve üzerlerinde acemice, tek fırça vuruşu ile lekeler halinde çizilmiş küçük ağaçlar yer alır. Kasır manzara kompozisyonunda, heybetli biçimlenişi ile ön plana çıkmaktadır. Ön planda, bileşik kemerli, kepenkleri açık, üzeri kurşun kaplı ve bir alemle sonlanan köşk işlenmiştir. Kasrın sağında, kare formlu çiçek tarhlarıyla bir bahçe ve fiskiyeli havuz görülmektedir. Çiçek tarhları kare planlı bir alana kahverengi, yeşil ve kırmızı renk lekeleri halinde baklava dilimleri şeklinde yan yana dizilerek tasvir edilmiştir. Su üzerindeki kayıkların kırmızı renkle çizgisel olarak belirtilmiş kürekleri seçilmektedir.

Mahfilin kuzeyde, bir loca gibi öne çıktığı bölümde, caminin harimdeki duvar resimlerinin en geniş ve en kalabalık kompozisyonu yer almaktadır (Foto. 319). Kompozisyonun etrafı yatay dikdörtgen bir pano oluşturacak şekilde dıştan kırmızı kalın ve içte siyah ince şeritlerle çevrelenmiştir. Bir körfezin kıyısında sağda bir kale, kalenin de sağında üç kadirge ve kayıklar, solunda üst üste yığılmış küçük evlerden müteşekkil konutlarla, arka planda ağaçların betimlendiği bir kent görünümünü tasvir edilmiştir. Kaleler, mazgallar, mazgallarından dışarı bakan topraklar, köşe kuleleri, sancaklar ile donatılmıştır (Foto. 320). Caminin figürsüz ve mimari ile birlikte betimlenen manzara resimlerinde genel atmosfer durağıdır. Buradaki geniş kent dokusu kesitinde kompozisyonu oluşturan gemi direklerinde uçan flamalar ve bayraklar farklı yönlerde dalgalanmaktadır. Bu da resmin genel atmosferindeki statik anlayışa hareket kazandırmaktadır. Kadirgalar da rüzgârla şişmiş yelkenleri ve minyatürlerden hatırlanan farklı yönlerde dalgalanmış bayrakları ile ayrıntılı olarak betimlenmiştir³⁶⁷ (Foto. 321). Kadirgaların büyüklüğü neredeyse kale ve şehir kadardır. Oranlara çok özen gösterilmemiş yelkenliler, ipler, mimaride ise kapı pencere açıklığı gibi detaylar titizlikle işlenmiştir. Kompozisyonun dışında kalan bölümlerde ise S ve C kıvrımlarının oluşturduğu Barok üslupta kartuşlar ve bunların ortasındaki madalyonların içinde ise çiçek buketleri betimlenmiştir. Kuzey

³⁶⁷ Ressamın Foça, Çeşme, Kuşadası, Bodrum gibi Soma'ya görece yakın kıyı kalelerinden esinlendiği düşünülebilir. T. Okçuoğlu, a.g.t., s.119.

duvarındaki mahfil eteği boyunca manzara tasvirleri ve aralarında *Barok* üsluptaki kartuşların sıralanmasıyla duvar resimleri doğu ve batı duvarlarında da kesintisiz, güney duvarına kadar ulaşmakta ve burada da devam etmektedir. Mahfil altında Barok kartuşlarla sınırlanan manzara veya mimari konulu tasvirler, doğu, güney, batı ve kuzey duvarında toplam onaltı adettir. Her bir manzara panosu, çerçevesiz olarak ve hatta arka plan/gökyüzü gibi resimdeki fon unsurları kullanılmadan tasvir edilmişlerdir³⁶⁸. Mahfil altının kavisli biçimlenişine uygun geniş panolar oluşturulmuş ve bunların içine kenarlarda mimari veya manzara tasvirli konulu duvar resimleri işlenerek merkezdeki *Barok* karakterli kartuşlarla sınırlandırılmışlardır. Ayrıca en üst katın her kenar ortasında ve köşelerde yaptığı çeyrek dairelik kavislerin altındaki dibi sivri, bombeli yüzeylere, ortadaki bir madalyondan iki yana simetrik birer kanat gibi uzanan, Barok üslubun tipik C ve S kıvrımları, palmetler ve çiçekleriyle arma gibi birer kompozisyon işlenmiştir³⁶⁹.

Kale ve kadırgaların konu edildiği geniş duvar resminin doğu yönünde kâgir iki sıra pencere açıklıklarına sahip ve birbirine bitişik tasvir edilen üç farklı binadan oluşan köşk yer alır (Foto. 322). Üç bina da küçük tepecikler üzerine kurulmuştur. Kıрма çatılı binaların alt kar pencereleri dikdörtgen planlı ve kırmızı renklidir. Üst kat pencereleri ise yuvarlak kemerli olup siyah renkle boyanmıştır. Binaların arkasına iki servi ve geniş yapraklı ağaçlar konulmuştur. Tepelerin sağ yanında ise diğer ağaçlara göre daha küçük boyutlu yine geniş yapraklı bir ağaç yer alır. *Barok* karakterli kartuştan hemen sonra ise kâgir duvarlı, kıрма çatılı cami veya mescit türünde küçük tepeciklerin üzerine konumlandırılmış bina topluluğu görülmektedir. Soldaki bina, iki katlı pencere dizileriyle dikkati çeker. Burası büyük olasılıkla cami veya mescidin harim kısmıdır. Arka planda yer aldığı vurgulanması amacıyla ön plandaki binadan oldukça küçük işlenmiştir. Son cemaat mekânına ait ahşap dikmeler, parmaklıklar ve kafesler ayrıntılı olarak işlenmiştir. Arka planda yükselen kare gövdeli minare, konik bir külahla ve alemle

³⁶⁸R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden...*, s. 16'da söz konusu kompozisyonlarda arka fon/gökyüzü gibi unsurların kullanılmamasından dolayı bu resimlerin bulunduğu yüzeylerin pano değil de "ünite" olarak değerlendirilmesinin doğru olacağını aktarır. Ayrıca, fon ve çerçeve kullanılmadan yapıldıkları için, matbaacılıkta "de coupe" denen, fotoğraflara benzediklerini Arık, vurgulayarak bu nedenle becerikli veya beceriksiz olsun, epeyce natüralist bir üslupla yapıldıkları halde, toptan bir soyut etki getirdikleri yorumunu da sözlerine eklemektedir.

³⁶⁹R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi...*, s.16.

sonlanmaktadır. Minareden çok bir kule benzemektedir. Caminin sol yanında küçük büyüklü ağaçlar işlenmiştir. Bu ağaçlardan arka planda iki adet servi seçilmektedir. Binanın önünde Söğüt Ağacı'nın anımsatan dalları ve yapraklarıyla tekil bir ağaç tasviri yer alır.

Mahfil eteği boyunca doğu yöne doğru ilerledikçe, cami veya mescit tasvirinden sonra köşede yine *Barok* karakterli ortadaki madalyonunun yüzeyine çiçek buketinin işlendiği kartuş yer almaktadır. Kartuştan sonra başlayan manzara tasvirinde iki tepenin arkasında kuleleri, yan tarafındaki havuzu ile fantastik bir bina işlenmiştir (Foto. 323). Yuvarlak kemer, baldaken planlı ön mekânı ve kule gibi unsurların irrasyonel bir aradalığı şimdiye kadar duvar resimlerinde rastlanmayan bir mimarinin tasvir edilmesi açısından ilgi çekicidir. Mimarlık Tarihi'nde tipolojik olarak gruplandıramadığımız bu bina, bazı öğeleriyle XVIII. yüzyılda Batı Anadolu'da görülen korunaklı, kulelerle donatılmış ayan binalarını çağrıştırmaktadır³⁷⁰. Sağda, kare tabanlı ve piramit külahlı iki kule, bunların arasında, yuvarlak kemerlerin üzerine oturan bir seğirdim yolu, önde de bir sur görülür³⁷¹. Sol yanda ise köşk olarak tanımlanabilecek bir başka bina daha vardır. Bir cephesinde tek kemerin görüldüğü dikdörtgen bir kaide üzerinde yükselen köşkün diğer cephelerinde dikdörtgen pencereler sıralanmıştır (Foto. 324). Zemin katın sol yanında, içine bir musluktan su dolan yarım daire formunda bir havuz işlenmiştir. Baldaken planlı esas köşk bölümü kısa parmaklıklarla kuşatılmıştır. Köşelerden yükselen sütunlar Osmanlı *Barok* üslubuna özgü bileşik kemerlerle birbirine bağlanmıştır. Baldaken düz damlı üst örtüsü, kenarlarında hafif yükselti şeklindeki duvar örgüleri ile teras gibi düzenlenmiştir. Bu ilginç bina topluluğu iki tepenin ardında işlenmiştir. Havuzun hemen sağ yanında dört servi ağacı tasvir edilmiştir. Tepelik arazi sol yanda geniş yapraklı, ince dallı tekil bir ağaçla sonlanmaktadır. Kulelerin arkasında kısa boylu ağaçlar göze çarpmaktadır.

Harimin doğu duvarında mahfil eteğini dolaşan manzara tasvirli panolardan müteşekkil kuşak üzerinde bir doğa kesiti içinde *Antik* bir ören yeri işlenmiştir (Foto. 325). Ören yerine ait mimari elemanlardan en öndeki kare kaideli, yivli gövdeli ve

³⁷⁰Osmanlı Mimarisi'ndeki kule-evler hakkında geniş bilgi için bkz. A.Arel, "*Osmanlı Mimarisi'nde İkamet Kuleleri*", X. Türk Tarih Kongresi (1986), Cilt: V, Ankara 1994, s. 2323-2331 ve ayrıca bkz.

T. Okçuoğlu, a.g.t., s.118,119.

³⁷¹T. Okçuoğlu, a.g.t., s.117.

kompozit başlıklı sütun bir tek ayakta durmaktadır. Sütunun sol yanında ve gerisindeki mimari elemanların tümü yıkılmıştır. Kalıntılar içinden sütun parçaları, sütun başlıkları ve kemer taşları seçilmektedir. Kalıntılar yeşil renkli yamaç kısmı koyu renklerle gölgelendirilen küçük bir tepe üzerine konumlandırılmıştır. Tepenin sağ yanındaki düz arazi üzerinde tüm kalıntılar bir arada verilmiştir. Ayakta duran sütunun başlığından ve yerdeki kalıntıların arasından fişkıran, kırmızı güllerden oluşan sarmaşık güller işlenmiştir. Sarmaşık dalların küçük yeşil yaprakları rahatlıkla seçilebilecek kadar bu bitkisel tasvirler detaylıdır. Küçük tepenin üzerinde ise bir ağaç ve yamacında kılıç şeklindeki yapraklarıyla küçük bir bitki tasvir edilmiştir. Sanatçının bu kompozisyonda, Batı Anadolu’da hemen her yerde karşılaşılan Antik kalıntılardan etkilendiği düşünülebilir³⁷². Araştırmacılara göre diğer bir ihtimal ise XVIII. yüzyıldan itibaren Batı resim sanatında moda olan antik kalıntı betimlemelerinin, İzmir yoluyla Avrupa etkilerine açık olan Batı Anadolu halk resmine yansımış olmasıdır³⁷³. Ancak burada, ayakta duran sütunun altyapısına ilişkin ayrıntılar ressamın içinde yaşadığı sanat ortamının etkisinden kurtulamadığını kanıtlar niteliktedir: Özellikle sütun ile kaide arasında yer alan, üst bitimi “simit” tabir edilen bir kaval silmeyle son bulan armudi profilli geçiş ögesi, Antik mimariye tamamen yabancı, buna karşılık XVIII. yüzyılın sonlarında ve XIX. yüzyılın ilk çeyreğinde, *Barok* üsluptaki Osmanlı camilerinin minarelerinde gözlemlenen bir ayrıntıdır³⁷⁴. Söz konusu betimin bir caminin harim duvarlarında yer alması ise değinilen hususların yanı sıra, dinsel bir anlam taşıma ihtimalinin akla getirdiğini araştırmacılar bilgi olarak vermektedir. Şöyle ki Kuran’da görkemli kentler inşa eden, zenginliklerinden dolayı gurura kapılıp Tanrı’ya sırt çeviren ve sonunda onun

³⁷² T.Okçuoğlu, a.g.t., s.117.

³⁷³ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.117’de konu ile ilgili olarak şu bilgiyi aktarmaktadır: “Batı’da Winckelmann’dan sonra tutarlı bir üslup halini alan Klasizm, bu tür örneklerin toplu bir biçimde görülmesine neden olmuştur. Başta Hubert Robert olmak üzere, pek çok ressam bu motifi severek kullanmıştır.” Sonuç olarak belki de Soma Hızır Bey Camii’nde gördüğümüz Antik yerleşim yerine ait kalıntıların duvar resminde konu edilmesinde her iki unsurun da etkili olduğunu düşünebiliriz.

³⁷⁴ Söz konusu bilgiyi aktaran Okçuoğlu Dolmabahçe Camii (1853), Aksaray Valide Camii (1871) minarelerini düşüncesini desteklemek amacıyla, karşılaştırma ve değerlendirme bilgisi olarak aktarmaktadır. T. Okçuoğlu, a.g.t., s.117 ve 154 No’lu dip not. Aynı zamanda söz konusu dönemden başlayarak, Osmanlı minarelerinin gitgide Antik sütunlara benzer bir görünüme kavuşmasının bu gözlemi desteklediğini söyler.

gazabına uğrayan kavimlere ve onların harap kentlerine pek çok gönderme bulunmaktadır³⁷⁵.

Antik kalıntıların betimlendiği duvar resminin devamında *Barok* kartuştan sonra bir doğa kesiti içinde kesme taştan inşa edilmiş, iki basamakla çıkılan ve ahşap korkuluklarla kuşatılmış bir set ve setin ortasında da oldukça gösterişli büyük bir havuz tasvir edilmiştir (Foto. 326). Yine bu tasvirde de küçük tepeciklerden müteşekkil bir arazi üzerinde mimari betimleme yer alır. Söz konusu set üzerinde düzenlenen havuzlar, Osmanlı kaynaklarında “mürtefi sofa” veya yalnızca “sofa” olarak tanımlanan mimari düzenlemelerdir³⁷⁶. Burada betimlenen havuz tasviri, günümüzde hemen hiç örneği kalmamış olan, “havuzlu sofa” türünde bir mesire düzenlemesi olmalıdır³⁷⁷. Kare planlı havuzun tam ortasında yer alan fıskiye yukarıya doğru sular fışkırmaktadır. Havuzun sağ üst köşesinde saksı içinde çiçekler betimlenmiştir. Yüksek kaideli vazolar içindeki kırmızı renkli küçük çiçeklerden ve ağırlıklı olarak gonca güllerden oluşan bu tür natürmortlar caminin bezemelerinde sıkça karşımıza çıkmaktadır. Havuzun sol yanında küçük tepecikler daha yoğundur. Gri yeşil bir renkle betimlenen tepeciklerin yamaçları daha koyu renkle gölgelendirilmiş üzerilerine de küçük ağaçlar düzenli bir şekilde sıralanmıştır. Bu küçük ağaçların gerisinde ise büyük bir Hurma Ağacı işlenmiştir. Hurma Ağacı’nın neredeyse havuz büyüklüğünde işlenişi akla bu ağacın taşıdığı “dinsel/simgesel” anlamları getirmektedir. Kompozisyonunda ön planda vurgulanan aslında havuzdur. Hurma Ağacı daha geri planda ve perspektif kurallarına aykırı bir şekilde hem boyut olarak büyük, hem de tekilliği ile konudan uzak durmaktadır. Bu uzaklık aslında Hurma Ağacı’nı kompozisyonun genelinde daha belirgin hale getirmektedir. Diğer ağaçlardan daha büyük betimlenmiş ve hafif yana doğru yatmıştır. Caminin diğer duvar resimlerinde belli ölçülerde başarıyla kullanılan perspektif, burada, Hurma Ağacı’nın simgesel değeri nedeniyle göz ardı edilmiştir. Antik kalıntılar, “havuzlu sofa” ve ortadaki *Barok* kartuş dışta kalın kırmızı ve içte ince siyah şeritlerle çerçevelenmiştir. Caminin diğer konulu kompozisyonlarının bulunduğu panolar da yine aynı şeritlerle çevrelenir. Kompozisyonun yer aldığı yamuk formu panonun

³⁷⁵ T. Okçuoğlu, ag.t., s.117’de 155 numaralı dip notta konu ile ilgili olarak şu bilgiyi aktarır: “**Kuran**: XI./68, 81, 82, 84. Hud suresinde Ad Kavmi, Semud Kavmi, Lut Kavmi’nin ve Meyden kentinin Tanrı’nın gazabı ile ortadan kaldırılması anlatılmaktadır.”

³⁷⁶ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.116.

³⁷⁷ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.116.

kenarları içe dönük olarak yan yana sıralanmış, zincir şeklinde şablon gibi tekrarlanan çiçek demetleri ile bezenmiştir.

Doğu ve güney duvarının birleştiği kısımda gelenek bozulmayarak *Barok* kartuş yer almıştır. Kartuştan hemen sonraki ilk konulu duvar resmi bir camiye aittir. Kompozisyon sağda cami ve sol (doğu yönde) servi ağaçlarının seçilebildiği, diğer ağaçların türünü tanımlamanın mümkün olmadığı küçük bir koruluk resmedilerek kurulmuştur (Foto. 327). Ağaçlar yeşil tonlarla boyanıp, yamaçları gölgelendirilen tepelikler üzerinde yer alır. Kesme taş malzemeye örülmüş olduğu cephelerdeki çizgi değerlerinden anladığımız cami tek minarelidir. Cami kubbeli mekânlardan oluşan bir avlu duvarı ile çevrenmektedir. Ön cephedeki yuvarlak kemerli giriş açıklığından görünen merdivenler, caminin zemin düzeyinden yüksekte olduğunu bize düşündürmektedir. İki katlı bir kuruluş üzerinde yükselen bina gri renkli ve üzerinde aleminin seçilebildiği büyük tekne tonozla örtülmüştür. Detaylı işçilik söz konusudur. Alt sıradaki pencere açıklıklarının parmaklıkları ve dikdörtgen söveleri seçilmektedir. Üst pencereler ise yuvarlak kemerli ve revzenlidir. Katlar arası, dendanları anımsatan silmelerle çevrenmektedir. Cami tasvirindeki mimari öğeleri tek tek okuyabilmek mümkündür.

Güney duvarında mahfil altındaki manzara ve mimari konulu duvar resimlerinin araları *Barok* karakterli, merkezdeki madalyonlarına çiçek buketlerinin işlendiği kartuşlarla sınırlanmaktadır. Cami tasvirinden sonra güney duvarı üzerinde batı yöne doğru gidildiğinde ikinci mimari betimlemede iki katlı, kırma çatılı bir köşkün işlendiği görülmektedir (Foto. 328). Ön cephede kırmızı pencere açıklıklarıyla, caminin yuvarlak kemerli girişi belirtilmiştir. Girişin üzerinde köşkü oluşturan iki mimari birim, perspektif uygulanarak, birbiriyle diyagonal kesişecek şekilde yerleştirilmiştir. Düz bir arazi kesiti üzerinde betimlenen köşkün etrafı ağaçlarla sınırlandırılmıştır. *Barok* kartuştan sonra gelen güney duvarı üzerindeki üçüncü tasvirde iki bina resmedilmiştir (Foto. 329). İki binanın arasında minarenin bulunuşu ikisinden birinin cami tasviri olabileceğini düşündürmektedir. Kırmızı kırma çatılı, tek katlı binaların cephelerinde pencere açıklıkları görülmektedir. Güney duvarında mahfil altına yer alan mimari ve manzara konulu tasvirlerden dördüncü ve sonuncusunda bir grup ev tasvir edilmiştir (Foto. 330). Kırmızı damlı ve pencereli

evlerin farklı boyutlarda, arka arkaya sıralanmasıyla perspektif uygulanmaya çalışılmıştır.

Kuzey duvardaki loca gibi çıkıntı yapan bölümdeki mimari ve kadirgalarından oluşan manzara tasvirinden sonra, batıya doğru, bir doğa kesitinde yer alan çeşme ile bunun önündeki araba betimlenmiştir (Foto. 331). Suyun önündeki kare su haznesine akan çeşme, bileşik kemeri, köşe sütuncesi ve asimetrik yapraklardan oluşan tepeliği ile *Barok* üslubu yansıtır. Anıtsal çeşme, gri renkli yüksek bir tepenin üzerindedir. Çeşmenin çevresinde gri ve toprak renkle resmedilmiş bodur otlar, sağ tarafında ise bir salkım söğüt ağacı bulunmaktadır. Söz konusu ağacın yapraklı dalları, yine sağ yöne doğru rüzgârda eğilmiştir. Ayrıca çeşme başında mola vermiş araba, kompozisyonun pastoral niteliğini vurgular³⁷⁸. Çeşmenin sol yanında çok birimli, kısmen tek, kısmen ise iki katlı, beşik çatılı, kapıları ve pencereleri kemerli, kâgir bir bina yer almaktadır. Kırsal bir çevrede yer alan bu bina bir köşk veya kasır olmalıdır. Köşk, yeşil renkli, yamaçları daha koyu renkle gölgelendirilmiş tepenin üzerine kurulmuştur. Köşkün yer aldığı tepenin devamında ise bir tepelik arazi daha bulunmaktadır. Burada ise ince dallarına tutunan geniş ve büyük yaprakları ile ağaçtan daha çok dev bitkileri anımsatan bitki yer alır. Çeşme ile köşk arasındaki yüzeye *Barok* üslupta bir kartuş işlenmiştir. Kartuşun ortasındaki madalyonda ise turuncu ve kırmızı renkli çiçek buketi yer alır.

Çeşme ve köşk tasvirinin yer aldığı bölümün bitiminde, kuzey ve batı duvarının kesiştiği köşede *Barok* karakterli kartuş ve merkezdeki madalyondan müteşekkil büyük bir bezeme yer alır. Bu kartuş ve madalyon mimari ve manzara tasvirlerinin aralarında ayırıcı özellik taşıyan kartuşlardan farklıdır. Daha büyüktür ve kartuşun C ve S kıvrımlı akantus yapraklarının uzantılarına çiçek buketleri işlenmiştir. Böylece bitkisel kompozisyon bu köşe kartuşlarında daha bir zenginleşmektedir. Ortadaki oval formlu madalyonun yüzeyi beyaz renklidir ve içerisine kırmızı renkli çiçeklerden ve yapraklardan oluşturulmuş çiçek buketi işlenmiştir. Batı duvarında ilk kompozisyon ön planda basık kemerli, kırma çatı ile örtülü, lale şeklinde iri bir alemleri bulunan, “sofa köşkü” denilen türbe, arka planda, kâgir duvarlı, kırma çatılı, iki kat pencereli diğer bir köşk birimi bulunmaktadır³⁷⁹ (Foto. 332). Sofanın etrafını alçak bir parmaklık çevirmekte, ön plandaki kenarda,

³⁷⁸ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.119.

³⁷⁹ T.Okçuoğlu, a.g.t., s. 119.

yarım daire biçiminde bir basamakla, mermer kaplı zemine ulaşılmaktadır. Arkadaki köşkün gerisinde servi ağaçları işlenmiştir. Sofa köşkünün sağ tarafına incecik gövdelerine rağmen iri yaprakları olan bir ağaç yer alır. “Sofa Köşkü” denilen türbenin sol yanında yine *Barok* üslupta bir kartuş ve ortasındaki madalyonun yüzeyine çiçek buketi işlenmiştir.

Kartuştan sonra ise üç kemerli taş köprü yer almaktadır (Foto. 333). Köprü, küçük gri tepeciklerin arasında yer alır. Arka planda tepeler üzerinde serviler ve türünü saptayamadığımız diğer ağaçlar işlenmiştir. Batı duvarındaki mimari konulu manzara kesitlerinden son iki tanesinden ilkinde, arkada büyük olmak üzere, kesme taş duvarlı, kırma çatılı iki kanatlı iki bina görülmektedir (Foto. 334). Binalar önlü arkalı ve öndeki küçük arkadaki büyük olacak şekilde işlenmiştir. Arkadaki binanın alt sıra pencereleri dikdörtgen formlu ve siyah renklidir, üst sıra pencereleri ise yuvarlak kemerlidir. Pencerelerin silmeleri koyu renk çizgileriyle gölgelendirilerek cephelerdeki derinlik hissi artırılmıştır. Öndeki tek bacalı binanın alt kat pencereleri kırmızı renkli olup dikdörtgen planlıdır. Üst katta ise yuvarlak kemerli pencereler yer alır. Binaların yanlarında ve arka planda ağaçlar bulunmaktadır. Evlerin sol yanındaki *Barok* karakterli kartuştan sonra, burçlardan topları görünen, yüksek kuleli bir kale betimlenmiştir. Kalenin sağında, solunda ve burçlarının üzerinde yığılmış güller dikkat çeker. Kalenin üzerinde dalgalanan bir sancak fark edilir, ancak kazanmış olduğu için şekli anlaşılmamaktadır. Kalenin solunda serviler, sağında iri yapraklı bir ağaç görülmektedir (Foto. 335).

Caminin mihrap nişinin yer aldığı kible duvarında yer alan, özellikle duvar resimlerinde, son yıllarda yapılan onarımlarla büyük değişikliklerin olduğu anlaşılmaktadır³⁸⁰. Eylül 2009 tarihli fotoğraflarda güney duvarda, mihrap nişinin sağındaki ve solundaki duvar yüzeylerinde, caminin orijinal dönemine ait boyalı nakışları ve duvar resimlerinin sadece mevcut olduğu görülmektedir (Foto. 336, 337). Ancak Ağustos 2010 tarihinde camide yaptığımız inceleme ve belgeleme sonucunda güney duvarında boş yüzey kalmadığı ve binanın orijinal durumundan oldukça uzak bir görüntüye kavuştuğu tarafımızdan belgelenmiştir (Foto. 338). Güney duvarının eski ve yeni fotoğraflarından da anlaşıldığı üzere mihrap nişinin iki

³⁸⁰ Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün arşiv kayıtlarından binanın eski fotoğraflarına ulaşarak güney duvarındaki manzara ve mimari konulu tasvirlerdeki değişimleri tez kapsamında saptamaya çalıştık

yanı ve üst kat vitray pencere açıklıklarının doğu ve batı yönlerinde kalan duvar yüzeyleri yeni resimlerle doldurulmuştur. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yürütülen onarım çalışmaları sonucunda güney duvarındaki doğu ve batı yöndeki duvar yüzeyleri ile minberin rastladığı boşluğa raspa çalışması yapılmıştır. Bu raspa işlemi sonucunda caminin orijinal durumuna ait yeni boyalı nakışların veya duvar resimlerinin çıkıp çıkmadığı konusunda bugün için bilgi sahibi değiliz. Yerinde yaptığımız incelemeler sonucunda caminin duvar resimlerinde çalışan kişi ile görüşülerek konu hakkında bilgi alınmıştır. Güney duvarının doğu duvarı ile birleştiği üst bölümdeki dikdörtgen yüzeye tamamen kişisel beğeni doğrultusunda, iki sütunun taşıdığı yuvarlak kemer gözünün açıldığı avluda büyük bir Kâbe tasviri yapıldığını görmekteyiz (Foto. 339). Aynı şekilde güney duvarının batı duvarı ile birleştiği üst kısımda da, yine söz konusu kişi tarafından yapıldığını öğrendiğimiz, dört minareli bir cami tasviri bulunmaktadır (Foto. 340). Yeni yapılan cami tasvirin altında C ve S kıvrımlarından oluşan *Barok* karakterli kartuşun ortasındaki yatay yerleştirilmiş, oval madalyonda yer alan ev betimlemesi orijinal haliyle korunmuştur (Foto. 341). Kıрма çatılı ve iki katlı olarak işlenen evin düzgün kesme taş duvarları seçilmektedir. *Barok* karakterli bir kemerin çevrelediği giriş açıklığı örten ahşap kapısı ve arka avluyu çevreleyen üzeri kale gibi dendanlarla sınırlandırılmış duvar detaylı işlenmiştir. Evin içinde bulunduğu arazide Söğüt ağaçları, farklı ağaç türleri ve bitki toplulukları yer alır. Arka planda uzayarak ufuk çizgisiyle birleşen doğa kesit içinde sol yanda bir köy/kasabaya ait olduğunu düşündüğümüz küçük bina toplulukları görülmektedir. Ağaçların yaprakları koyu tonlarla gölgelendirilmiş ve perspektif bu küçük içinde mimarinin ön plana çıktığı manzara kesitinde başarıyla uygulanmıştır. Alt kısımdaki duvar yüzeyi yine aynı şekilde bugüne ait bir cami tasviriyle doldurulmuştur (Foto. 342).

Güney duvarındaki mihrap nişinin etrafı C ve S kıvrımları, natüralist çiçekler, kartuşlar, soyut yapraklar, istiridye kabuğuna benzer motifler, çiçek girlandları gibi boyalı nakışların oluşturduğu bir kompozisyon çevreler (Foto. 343). Yapılan onarım çalışmaları sonucunda mihrap nişinin iki yanına sütunlar resmedilmiştir. Sütun gövdeleri ise dizi halinde devam eden akantus yapraklarıyla bezenmiştir. Sütunların sol ve sağ yanında kalan yüzeylere ise düşey konumda oval bir madalyon ve iç yüzeyine bitkisel motiflerden çeşitli kompozisyonlar eklenmiştir (Foto. 344).

Mihrap nişinin iç yüzeyi kırmızı boyanmıştır. Ayrıca duvar yüzeyinin tavanla birleştiği bölümlerde kartuşların ortalarındaki madalyonlara manzara ve mimari konulu duvar resimleri işlenmiştir³⁸¹. Mihrap nişinde, akantus yapraklarının S ve C kıvrımlarıyla oluşan *Barok* üsluptaki kartuşun ortasındaki madalyonun yüzeyinde bir külliye tasvir edilmiştir (Foto. 345). Ağaçlar arasından görülen cami ve ona bağlı külliye binaları kesme taştandır. Gri renkli örtülerden bunların kurşun kaplı olduğu anlaşılmaktadır. Deniz kıyısında tasvir edilen külliyenin önünde, kesme taştan bir rıhtım bulunmaktadır. Caminin altında iki yanında basamaklar bulunan ahşap iskele yer alır. Cami yüksek bir kasnak üzerinde yükselen tek kubbesi, köşelerdeki iki minaresi ve tüm külliye binalarını çepeçevre kuşatan çevre duvarıyla İstanbul'un anıtsal camilerini anımsatır. Çevre duvarının gerisinde farklı yüksekliklerde işlenmiş, kubbeli külliye binaları seçilmektedir. Kubbeler ve minareler küçük alemlerle taçlandırılmıştır. Detaylara sanatçı tarafından önem verildiğinin göstergesidir. Külliyenin merkezindeki caminin iki yanındaki ağaçlarla kompozisyon tamamlanır. Ağaçlar kompozisyonun doğu ve batı yönlerinde mimariyi kapatmayacak şekilde toplu bir şekilde işlenmiştir. Batı yöndeki ağaçların türü seçilebilmektedir. Bunlar manzara konulu duvar resimlerinde yoğun olarak karşımıza çıkan servi ağaçlarıdır. Ayrıca doğu yöndeki ağaçlar ise geniş yaprakları ile Çınar Ağacı'nı andırmaktadır.

Caminin mihrabı iki adet iç içe nişten meydana gelmektedir. Üst bölümde *Barok* üslupta bir kartuşun ortasına manzara tasviri işlenmiştir (Foto. 346). Tasvirde en ön plandaki ağaç neredeyse kompozisyonun tamamını kaplamaktadır. Yüksek gövdesi ve geniş dallarını kaplayan yapraklarıyla bir Çınar Ağacı olmalıdır. Ağacın sağ yanında sadece lekeler halinde görülebilen küçük serviler göze çarpmaktadır. Sol yanında merkezi kubbesi ve minaresiyle bir cami işlenmiştir. Kesme taştan örülmüş bir çevre duvarı camiye kuşatmaktadır. Duvarın arkasında bir külliye ait olduğunu tahmin ettiğimiz farklı mimari birimler bulunmaktadır. Bu mimari birimlerin arasından arka planda kırmızı damlarıyla cepheleri beyaza boyanmış küçük bir konak seçilmektedir. Resimdeki binalar, yeşil renkli, yer yer gölgelendirilerek derinlik hissi kazandırılmış düz bir arazi üzerinde tasvir edilmiştir. Söz konusu arazideki

³⁸¹ G.Renda, a.g.e., s.129'da caminin mihrap duvarını ve üst balkonun etek kısmını süsleyen manzara kompozisyonlarının ise başarılı örnekler olduğunu vurgulayarak, mihrap duvarında kartuşlar içerisine yerleştirilmiş olan söz konusu tasvirlerin bilgili bir sanatçının elinden çıktığı bilgisini verir.

gölgelendirmeler, en ön plandaki ağacın yüksek ve büyük tutulması, fonda dağların silikleşmesi perspektif denemelerini göstermektedir.

Mihrabın dıştaki büyük nişinin kemer üzengisi seviyesinden yukarıya doğru çerçevesini, kıvrık akantus yaprakları ile süslü sütun parçaları, niş kemerini taçlandıran *Barok* karakterli kartuşu üst kısımlardan dolanan sarmaşık kırmızı güllerle, S ve C kıvrımlarından oluşan yoğun bir bezeme programı oluşturmaktadır. S kıvrımlı palmetlerle kahverengi tonları kullanılarak, gölgelendirilerek boyanmış plasterlerin yanında natürmort tasvirleri bulunmaktadır (Foto. 347, 348). Her iki natürmortta da üzüm salkımları, nar, elam, armut gibi meyvelerin yanı sıra çiçekli ve yapraklı dallar da tasvir edilmiştir. Sol yandaki natürmort tasvirinde tepesi kesilmiş ve içindeki siyah çekirdekleri görünen karpuz vardır. Mihrabın iki yanında simetrik kurgulanmış her iki natürmort tasvirini mimari ve manzara konulu resimlerle karşılaştırdığımızda manzara resimlerinden daha iyi ve özenle işlenmiş olduklarını söyleyebiliriz.

Güney duvarında minber köşk kısmındaki açıklığa rastlayan duvar yüzeyine, ince, uzun dört sütun üzerine oturan yuvarlak kemerlerden oluşan kubbeli bir baldaken tasvir edilmiştir (Foto. 349). Gövde yüzeyleri helezonlarla³⁸² hareketlendirilmiş ince sütunlar, minber tahtının külahını taşıyan dört ahşap sütunu anımsatır. Sanki onların devamı gibidir. Öndeki ahşap sütunlarla duvar yüzeyindeki baldaken mimarının sütunları duvardaki derinlik izlenimini artırmaktadır. Baldakenin üç tarafı ahşap korkuluklarla çevrelenmiş ve zemini mermerle kaplanmıştır.

Caminin mahfil katlarıyla, mihrabın iki yanındaki birinci ve ikinci kat pencere üstlerindeki duvar yüzeylerinin çeşitli bitkisel motiflerden oluşan *Barok* üsluptaki madalyonlar ve kartuşlarla bezendiğini söyleyebiliriz. Mihrabın iki yanındaki alt kat pencere açıklıkları arasındaki panolar ve üst pencerelerin tepelikleriyle kadınlar mahfili duvarlarının üst kısmında dolaşan pano dizilerinde, kıvrım dallar, palmetler, natüralist çiçeklerle birlikte işlenen yapraklardan ve *Barok* üslubun S ve C kıvrımlarından oluşan kartuşların yer aldığı boyalı nakışlar işlenmiştir (Foto. 350, 351). *Barok* üslubun S ve C kıvrımlarının oluşturduğu *Barok* kartuşların yanı sıra pencere üzerlerinde kâse şeklindeki vazolara yerleştirilmiş çiçek buketlerinin yer aldığı natürmortlar da işlenmiştir. Son yıllarda yapılan onarım

³⁸² T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 120'de yüzeyi helezonlarla bezeli olan sütunların, III. Selim Dönemi'nde görülen yivli kaideler ve başlıklarla donatıldığı bilgisini aktarır.

çalışmalarıyla harim duvarlarının tüm yüzeylerinde yeni boyalı nakışların yapıldığını gözlemledik (Foto. 352). Pencere aralarındaki duvar yüzeylerinin de 2003 yılında sonra yapılan onarım çalışmalarıyla günümüze ait kartuşlarla ve madalyonlarla doldurulduğu görülmektedir. Ayrıca üzerinde “Nakkaş ve Hattat Varol Usta” adıyla imzalanmış cami konulu tasvirlerin de yapılmış olduğu tarafımızdan belgelenmiştir. (Foto. 353,354).

Soma Hızır Bey Camisinin kompozisyonlarındaki sahneler şehir kesitlerinden, havuzlu köşklere, Antik kalıntılardan, camiler ve kalelerden oluşmaktadır. İnsansız “figürsüz” olarak değerlendirebileceğimiz bu mimari ve manzara kesitlerinin statik tasvirler olarak değerlendirebiliriz. Mimari tasvirler, istiflenmiş düzende işlenen binaların varlığıyla minyatür düzenine sahiptir. Perspektif uygulanmış ve gölge-ışık belirtilmiştir. Durağan atmosfer söz konusudur.

3.1.1.20. Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii

Konumu :Eser, Muğla İl merkezinde Kurşunlu Caddesi’nde yer alır.

Fotoğraf No :355-367

İnceleme tarihi :Temmuz 2009, Ağustos 2010

Caminin inşa tarihi bilinmemektedir³⁸³. Kuzey cephesindeki giriş açıklığı üzerinde yer alan kitabelerine göre H.1270/ M.1853³⁸⁴ ve H.1318/M.1900 senelerinde onarım görmüştür³⁸⁵. Binanın harim kısmı kare planlı ve merkezi kubbelidir. Duvarlar dıştan ve içten sıvalıdır. Cephelede tek sıra halinde, yuvarlak kemerli pencere açıklıkları yer alır. Kuzey cephesindeki giriş açıklığının üzerinde Kaş kemerli küçük bir pencere açıklığı bulunmaktadır. Kuzey cephedeki son cemaat yeri yapılan onarımlarla yenilenmiş ve camekânlıdır. Kubbeye geçişi pandantifler ve kubbe kasnağını dizi halinde dolanan Türk Üçgeni kullanılmıştır.

³⁸³ Z. Eroğlu, *Muğla Tarihi*, İzmir 1939, s.137 ve 138’de Kurşunlu Camii’nin Şeyh Şücaaddin tarafından inşa edildiği bilgisi aktarılmaktadır. Şeyh Şücaaddin’in Menteşe Beyleri’nden Şücaaddin Orhan Bey olması muhtemeldir.

³⁸⁴ Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün Arşiv dosyalarında Muğla Kurşunlu camii’nin H.1270 senesindeki tamirâtı ile ilgili şu bilgiler verilmektedir: “ Caminin kubbeleri harap olduğundan Hamzazadeler’den Hacı İbrahim Ağazade Hacı Hamdi efendi tarafından H.1270 senesinde esaslı bir şekilde tamir edilmiş ve kubbenin bütün kurşunları değiştirilmiş ve içindeki nakışlara ait boyalar Rodos’tan getirilmiş ve itina ile tamirâtı ikmal edilmiş ve bu esnada kapı üstündeki iki kubbede kaldırılmıştır.” Vakıf dosyalarında yer alan bu bilgilerin Evliya Çelebi’nin Seyahatnamesi’nin 9. cildinden aktarıldığından bahsedilmektedir.

³⁸⁵ Resimler H.1270/M.1853 onarımında yapılmış olmalıdır. G. Renda, *Batılılaşma Dönemi’nde Türk Resim sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s. 241.

Eser, 2003 yılında kapsamlı bir onarım geçirmiştir³⁸⁶. Bu onarım sırasında özellikle caminin boyalı nakışları elden geçirilmiştir.

Duvar Resimleri: Caminin merkezi kubbe kavsının yüzeylerinde *Barok* üslupta S ve C kıvrımlarından oluşan Barok üsluptaki kartuşlarda mimari-manzara tasvirli duvar resimleri yer alır. Ayrıca kuzeydoğu ve kuzey batı pandantiflerinde, tek geminin işlendiği deniz konulu manzara tasvirleri bulunmaktadır. Konulu duvar resimleri beyaz, sarı tonları, koyu yeşil, gri, kırmızı, mavi, kahverengi ve siyah kullanılarak sıva üzerine işlenmiştir.

Kubbe kavsi sütun resimleriyle sekiz üçgen yüzeye ayrılmıştır (Foto. 355). Yüksek kaideli sekiz sütun yanlarda kıvrım dallar arasında dizi halinde kubbe eteğinden, kubbe göbeğine doğru sıralanan yapraklar arasına serpiştirilmiş kırmızı küçük çiçeklerden bitkisel bordürlerle sınırlanmaktadır. Korint sütun başlıklarının üzerinde yine kaideye benzer dikdörtgen formlar yer almakta ve bu formların bittiği yerden kubbe göbeğini çevreleyen sarı tonlara işlenmiş perde motifleri başlamaktadır (Foto. 356). Sütun betimlemeleri arasında kalan üçgen formu geniş alanlara kubbe eteği hizasında S ve C kıvrımlı kartuşların içinde mimari ve manzara konulu dört duvar resmi işlenmiştir. Geriye kalan dört bölümde ise S kıvrımlı bitkisel dallarlar ve çiçeklerle çevrelenmiş kartuşlar içinde vazolar içine yerleştirilmiş çiçek buketleri işlenmiştir (Foto. 357).

Kubbe eteğini, dizi halinde, gri tonlarda işlenmiş, mermer parmaklık motifleri dolanmaktadır. Kırmızı zemin üzerine boyalı nakış olarak işlene parmaklık motiflerinin üstünde yer alan, güney yöndeki ilk kartuşta “Mekke” tasviri işlenmiştir (Foto. 358). Koyu kırmızı renkli C kıvrımlarından müteşekkil kartuşun iç yüzeyini manzara içindeki Mekke tasviri boş alan kalmamacasına doldurmaktadır. Burada farklı bir bakış açısıyla Mekke’nin tasvir edildiğini görmekteyiz. Tasvirde sanatçı, izleyicinin bakış açısını revaklı avlunun içine taşır. Geniş avlunun duvarlarının uzakta Kâbe’nin arkasında kesişmesi kompozisyondaki derinliği artırmaktadır. İzleyenin gözü, önce arkadaki irili ufaklı binalara, minarelere, sonra yamaçları gölgelendirilmiş tepeler kadar uzanmaktadır. Kompozisyon gri ve kirli beyaz

³⁸⁶ Caminin kubbesinin akması, pencere doğramalarının rüzgarı ve yağmuru geçirmesi, duvarlardaki boyaların yıpranması sonucunda cami, 2003 yılında kapsamlı bir onarımdan geçirilmiştir. Kurşunlu Camii’ndeki bu onarım çalışmaları Şevki Özer ve ailesi tarafından yapılmıştır. ANONİM, “Muğla’da 510 yıllık cami restore edildi”, Devrim (Muğla), Sayı: 13752, Muğla 2004.

gökyüzü ile sonlanmaktadır. Sol yanda kalan tepelerin üzerinde kale (?) veya şato (?) benzeri bir mimari göze çarpar. Kâbe'nin arkasında kalan yuvarlak kemerli revak sırasında perspektif başarılıdır. Ön planda sarı tonlarda boyanmış geniş ve boş arazinin tam ortasında Kâbe yer alır. Perspektif, derinlik ve renk tonlamalarındaki ustalık sanatçının Batılı resim üslubunu benimseyerek çok iyi kullandığını göstermektedir³⁸⁷.

Güneydoğu yöndeki ikinci kartuş S kıvrılmalarından oluşmakta ve tepe noktası uzun, ince yapraklar arasındaki karanfil ve büyük bir kırmızı çiçekten oluşan buketle taçlanmaktadır (Foto. 359). Kartuşun içinde merkezi kubbeli ve önünde son cemaat yeri bulunan tek cami tasvir edilmiştir. Cami tasvirinin Kurşunlu Cami olduğu düşünülebilir. Kompozisyon koyu renkli düz alanla başlamaktadır. Caminin iki yanında, geri plana doğru giden ve yeniden ön plana dönen kırma çatılı, beyaz badanalı cepheleri ve pencere açıklıklarına kadar belirtilmiş detaylı işçilikleriyle, küçük binalar sıralanmaktadır. Binaların ve caminin arkasında sık bitki örtüsü ve ağaçlardan oluşan orman görüntüsü göze çarpar. Kompozisyonun merkezindeki cami tasvir oldukça ayrıntılı işlenmiştir. Minarede dalgalanan bayrağın ay-yıldız, kesme taş cepheler, kurşun kaplı dilimli kubbe, son cemaat yerindeki pencere, kapı ile üstündeki üç kubbe detaylı işlenmiştir. Kâbe tasvirine göre, özellikle evlerin görünüş açılarındaki tutarsızlık, daha acemice ve minyatürlerdeki perspektif denemelerini anımsatan biçimde bir üslupla kompozisyonadaki mimari tasvirlerin işlendiği söyleyebiliriz. Son cemaat yerinin iki yan yüzü ve bunların üstündeki küçük kubbe görüntüsü de aynı gelenekçi mekân belirtisi ve nesneleri iki boyuta indirgeyen tutumla işlenmiştir³⁸⁸.

Kuzey yönde mahfil üstüne rastlayan kartuşlarda gemili deniz manzarası ve yanında su kuyusu bulunan bahçeli bir köşk görülmektedir. S kıvrımlı uzun, ince yaprakların arasındaki çiçeklerden oluşan kartuşun merkezinde solda biraz geride bir ev, ortada önde bir kuyu, sağda çayırar, arakada ufuk çizgisinin üstünde yükselen sık ağaçlar görülmektedir (Foto. 360). Sağ yanda servi ağacını andıranlar dizi halinde

³⁸⁷ Soma Hızır Bey Camii, Koçarlı Cihanoğlu Camii ve Delail-i Hayrat minyatürleri gibi Mekke ve Medine tasvirlerinin işlendiği duvar resimleri içinde Muğla Kurşunlu Camii'nde yer alan Mekke tasviri araştırmacılar tarafından perspektif ve kompozisyon bakımından Batılı resim anlayışının benimsendiği ve uygulandığı ünik örnek olarak kabul edilmektedir. Bkz. R.Arik, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara 1988, s. 55.

³⁸⁸ R.Arik, a.g.e., s. 57.

sıralanmıştır. Kompozisyonun genel kurgusunda Batılı perspektif anlayışının uygulandığını söyleyebiliriz. Detaylara baktığımızda ise resmi oluşturan tüm elemanların farklı bakış açılarından ele alındığını görmekteyiz. Kuyu bileziği kuş bakışı verilmiştir. Kuyu duvarları ise karşıdan değil de sol yanda kalan ahşap köşkle aynı bakış açısından, yani profilden işlenmiştir.

Kubbedeki son tasvirde deniz konulu manzara kompozisyonuyla karşılaşmaktayız (Foto. 361). Resim ön planda yeşil tonlarda boyanan kıyı şeridiyle başlar. Sol yanda küçük bir köy evi, sağ ucunda beyaz bir çadır, ortada denize yakın bir köprü işlenmiştir. Ev, önünde ağaç direklerle desteklenen giriş yeri, beyaz badanası, kırmızı çatısıyla, Akdeniz köylerinde bugün de yaygındır³⁸⁹. Deniz koyu mavi renkle resmedilmiştir. Kıyıya yakın yerler özellikle de yelkenlinin bulunduğu kısım açık tonlarda gölgelendirilmiştir. Denizde sağ tarafta, yakın planda gösterilen daha küçük bir yelkenli seyir halindedir. Arka planda, ufuk çizgisiyle silüetinin birleştiği yine seyir halinde beyaz yelkenleriyle bir gemi tasvir edilmiştir. Ufuk çizgisinden yukarı doğru açıktan koyuya doğru boyanan gökyüzü ile kompozisyon sonlanmaktadır.

Konulu duvar resimleri dışında kalan diğer dört kartuşta çeşitli çiçeklerden ve yapraklardan oluşan buketlerin işlendiği bitkisel bezemeler yer almaktadır.

Merkezi kubbeye geçiş elemanı pendentiflerdir. Pendentiflerin üçgen formlu yüzeylerine natürmortlar ve deniz konulu manzara kompozisyonları işlenmiştir. 2003 senesinde yapılan restorasyon çalışmalarıyla ortaya çıkarılan bu resimlerden kuzeydoğu pendentifinde yelkenli bir gemi tasviri yer alır (Foto. 362). Kompozisyon sarı renkli şeritle dıştan üçgen formunda sınırlandırılmıştır. Üstte ise ince dallardan çıkan açık yeşil yaprakların arasındaki mavi çiçeklerle bitkisel motiflerden oluşan kalın bezeme kuşağı bulunmaktadır. Dallar farklı biçim ve formlardaki koyu kahverengi yüzeylere tutunmaktadır. Bu yüzeylerin küçük kara parçaları olduğunu söyleyebiliriz. İnce dallardan müteşekkil yapraklar ve çiçekler bodur bitkilere benzemektedir. Yelkenli tasviri üç yönden kahverengi tonlarda boyanan bir kara parçasıyla çevrelenmektedir. Yeşil ve mavi tonlardaki küçük bir göl üzerinde gemi seyretmektedir. Geminin yelkenleri, yelkenlerinin tutunduğu ipler, ay-yıldızlı bayraklar detaylı işlenmiştir.

³⁸⁹ Ev tasvirinin Akdeniz köylerindeki sivil bina türlerini akla getirmesi resmin Marmaris gibi, ağaçlıklı kıyı çevresinin model veya esin kaynağı olabileceğini düşündürmektedir. R. Arık, a.g.e., s. 58.

Kuzeybatı pandantifinde de aynı şekilde tek gemi tasviri yer alır (Foto. 363). Gemi gövdesiyle küçük bir gölet izlenimindeki suyun üzerini kaplamaktadır. Yelkenleri açık değildir. Direkleri, ipleri ve kırmızı üzerine beyaz ay-yıldızlı bayrakları detaylı işlenmiştir. Kompozisyon kuzeydoğudakinde olduğu gibi aynı şekilde koyu sarı ince bir şeritle üçgen formunda çerçevelenmektedir. Tekil geminin bulunduğu üçgen yüzeyi, üstten açık yeşil renkli yaprakların arasından görünen ve süsen çiçeklerini andıran mavi renkli çiçeklerden oluşan küçük bitki topluluklarının işlendiği, bitkisel bir kuşak taçlandırmaktadır.

Güneydoğu (Foto. 364) ve güneybatı (Foto. 365) pandantiflerinde natürmort tasvirleri yer alır. Mihrap kırmızı boyalıdır. Mihrap nişine altın yaldız renklerle iki yana toplanarak, kat yerleri belirlenmiş ve üstten iki püskülün sarktığı perde motifi işlenmiştir. Mihrap nişi *Barok* üslupta plastik olarak işlenmiş ve altın yaldızla boyanmış kartuşla taçlandırılmaktadır. Kartuşun içindeki alana natürmort işlenmiştir (Foto. 366). Alçı minberin aynalıklarında C kıvrımlı akantus yapraklarından işlenen kırmızı çiçekli çelenk mevcuttur (Foto. 367).

3.1.1.21. Muğla (Merkez) Şeyh Camii

Konumu :Eser, Muğla İli'nin merkezinde, Şeyh Mahallesi, Ulu Cami sokağının Mustafa Muğlalı Caddesi'ne açılan köşesinde yer alır.

Fotoğraf No :368-373

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Caminin inşa tarihi bilinmemektedir³⁹⁰. Ancak mevcut kitabelerinden H.1266/M.1830–31 ve H.1314/M.1896–97 senelerinde onarım gördüğü anlaşılmaktadır.

Eser, derinlemesine dikdörtgen planlıdır. Harim ve kuzeydeki son cemaat mekânından oluşan bina, içten düz ahşap tavan ve dıştan ise ahşap saçaklı ve kiremit kaplı kırma çatı ile örtülüdür. Duvarları beyaz badana ile sıvalıdır. Caminin doğu ve batı cephelerinde altışar, kuzey cephesinde dört ve güneyde ise yine dört pencere açıklığı yer alır. Batı duvarındaki pencere açıklıkları kapalı son cemaat yerine

³⁹⁰ Muğla Şeyh Camii'nin XVI. Yüzyılda yaptırıldığı düşünülmektedir. Bkz. G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk...*, s. 241; R.Arık, *Anadolu'da Batılılaşma Dönemi...*, s. 53 ve Z. Eroğlu, a.g.e., s. 137-138.

açılmaktadır. Kuzey cephedeki son cemaat yeri, yarım daire kemerlerle yedi bölümlüdür ve ahşaptan inşa edilmiştir. Caminin batı cephesi camekânla kapatılmıştır. Söz konusu mekâna kuzeybatı köşedeki kapı açıklığı ile giriş sağlanmaktadır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinden edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, eserin son onarımlarının 2009 senesinde yapıldığını öğrenmekteyiz.

Duvar Resimleri: Caminin içinde duvarların üst kısmındaki şeritlerin ortasındaki madalyonlarda dört manzara kompozisyonu yer almaktadır. Konulu duvar resimleri sıva üzerine kırmızı, yeşil tonları, kahverengi, beyaz ve gri kullanılarak işlenmiştir.

Harim ahşap tavanla örtülüdür. Tavan eteğini, doğu, batı, kuzey ve güney yönlerden bir süsleme kuşağı dolanmaktadır (Foto. 368). Doğu, batı, kuzey ve güney yönlerde tavan eteğinin merkezine, krem renkli zemin üzerine, S ve C kıvrımlarından akantus yapraklarından oluşan *Barok* karakterli kartuşlar işlenmiştir. Aynı kartuşlar tavanın duvar köşeliklerinde de yer alır. Tavan eteğinin merkezine yerleştirilen dört kartuşun kıvrık dallarıyla, akantus yaprakları kahverengi konturlarla belirlenmiş ve gri tonlarda gölgelendirilerek boyanmıştır. Kartuşların ortasında kahverengi tonlarda, iç içe daralan, ince şeritlerin oluşturduğu kalın bir şeritle çerçevelenen oval madalyonlar işlenmiştir (Foto. 369). Madalyonlarda deniz manzaraları, gemi, dizi halinde evler ve ağaçlar resmedilmiştir.

Mihrap nişinin üzerine denk gelen güney yöndeki madalyonda kırmızı damlı evlerin dizi halinde sıralandığı ve arkadan çam ağaçlarının görüldüğü manzara tasvir edilmiştir (Foto. 370). Evlerin pencereleri koyu kahverengi ve toprak kırmızısı, ağaçlar ise açık kahverengi gövdeleri üzerinde yükselen yeşil tonlamalı yapraklarıyla fırça vuruşlarıyla betimlenmiştir. Doğu yöndeki madalyonda yer alan manzara tasviri, güneydekiyle benzerdir³⁹¹ (Foto. 371).

Batı ve kuzeydeki madalyonlarda deniz konulu tasvirler bulunmaktadır. Batıdaki madalyonda, solda iki büyük köşk, sağ planda ise siluet halindeki ağaçların seçildiği bir başka kıyı, ortada ise iki küçük yelkenliyle oldukça sade ve dingin

³⁹¹ R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s. 53 ve 54’de Muğla Şeyh Camii’nin duvar resimleri için, “Burada böyle manzaralar görünce, ilk olarak bunların Muğla yöresinden görüntüler olabileceği akla geliyor. Büyükçe oldukları anlaşılan evlerin tipi, geleneksel bir yönü olmayan bu izlenimci üslup ve başarılı bir perspektif ile yaratılan hacim ve derinlik etkisi, (Avrupalı kartpostal resimlerini de andırıldığından) Batı kaynaklı örneklerle bakarak, ya da böyle örneklerden esinlenerek yapılmış anonim tasvirler olmalarını daha mantıklı gösteriyor.” yorumunu yazmaktadır.

anlatımlı bir deniz manzarası kesiti sunulmaktadır (Foto. 372). Kuzeydeki madalyonda kıyıya yakın seyreden yelkenli gemiler ve kıyı şeridinde sıralanan evler daha belirgin resmedilmiştir (Foto. 373). Denizin üzeri beyaz renkle gölgelendirilmiş ve böylece kompozisyondaki ışık-gölge etkisi vurgulanmıştır. Sol plandaki geniş yelkenlide kırmızı bayrak dalgalanmaktadır. Kıyıda ön ve yan cephelerinden verilen kırmızı çatılı evler, yeşil renkle gölgelendirilerek ağaçların içinde betimlenmiştir. Fırça vuruşları belirgindir ve izlenimci üslubun gün ışığını betimleyen tavrını yansıtır³⁹². Işık-gölgeyle birlikte resimlerde perspektif kurallarının uygulandığını söyleyebiliriz.

3.1.2. Sivil Mimari’de Duvar Resimleri

3.1.2.1. İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı

Konumu :Eser, İzmir İli’nin Ödemiş İlçesi’ne bağlı Birgi Kasabası’nın Birgi Deresi’ne paralel Çakırağa Sokağı’nda, Karaoğlu Camii’nin batısında yer alır.

Fotoğraf No :374-398

İnceleme tarihi :Eylül 2004

Konağın inşa tarihi konusunda araştırmacılar farklı görüşler ileri sürmektedir³⁹³. Binayı, Riefstahl III. Ahmed Dönemi’ne (1703–1730)³⁹⁴, Eldem XVIII. yüzyıl sonlarına³⁹⁵, Goodwin I. Abdülhamit Dönemi’ne (1774–1789) veya III.

³⁹² Araştırmacılar bu resimlerin Batılı perspektif kuralları, izlenimcilik üslubu ve desen doğruluğuna uyan betimlemeler olduğunu vurgular. Şeyh Camii’nin duvar resimlerinin batı kaynaklı modellerin etkisiyle yapılmış olduğu düşünülmekte ve bu düşünceden hareketle ikinci onarım yılı olan H.1314/M.1896–97 seneleri olabileceği belirtilmektedir. R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s. 54.

³⁹³ M. Necip, “İki Asırlık Türk Evi”, Yeşil Tire Mecmuası, İzmir, 1933, s. 3’te konağın tarihi hakkında ilk bilgiyi vermektedir. Bu bilgiye dayanarak bugün müze olarak kullanılan evin kapısına 1761–64 senelerinin yazılı olduğu bir levha yerleştirilmiştir. G. Renda’nın söz konusu yazara mektupla başvurarak konağın inşa tarihi hakkında belirtilen 1761–64 senelerinin hangi kaynağa dayanılarak saptandığı konusunda bilgi aldığı, kaynaklarda belirtmektedir. Bkz. G. Renda, *Batılılaşma Dönemi’nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s. 148’deki 18 no’lu dip notun içerdiği bilgi aynen şöyledir: “ Bu konağın tarihi hakkında ilk bilgiyi M. Necip, a.g.m., s. 3’te vermiştir. Kendisine mektupla başvurarak bu tarihi hangi kaynaklara dayanarak verdiğini sorduğumuzda, kendileri bu konağın 1175 senesinde Şerif Ali ağa tarafından yaptırıldığı söylentilerinin olduğunu ve bunu kesin bir tarih olarak kabul etmememiz gerektiğini de belirtmişlerdir.”

³⁹⁴ R.M.Riefstahl, *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge 1931, s. 32.

³⁹⁵ S.H.Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul 1955, s. 71.

Selim Dönemi'ne (1789–1807)³⁹⁶, Arık³⁹⁷ ve Renda³⁹⁸ ise XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirmektedir³⁹⁹. Kaynakların verdiği bilgilere dayanarak konağın, 1837 senesinde vefat eden Şerif Ali Ağa tarafından inşa ettirildiğini⁴⁰⁰ düşünmekteyiz. İnşaatin, 1818 senesinde ölen Abdullah Ağa tarafından başlatıldığı, Şerif Ali Ağa tarafından tamamlatıldığı tahmin edilmektedir⁴⁰¹. Konak'taki duvar resimlerinin özellikleri tahmin edilen bu tarihlere uymaktadır. Dolayısıyla eserin, duvar resimlerindeki tarihi gerçek mekânlar da göz önünde bulundurularak, 1827–28 senelerinden sonra inşa edildiği ve II. Mahmud Dönemi'ne⁴⁰² ait olduğunu söyleyebiliriz.

Eser, zemin katı üzerine iki katlı olarak inşa edilmiştir. U şemasında bir plana sahiptir. Dış sofalı⁴⁰³, eyvanlı ve çift köşk odalı tiptedir⁴⁰⁴. Binanın birinci ve ikinci katlarında L planlı birer hayat (sofa) bulunmaktadır. Yine aynı katlarda sofanın uzun kenarının orta kısmına birer çıkma yapılmıştır. “U” şeklindeki binanın iki kolundan kuzeydekinin cephesinde, altlı üstlü üçer pencere açıklığı bulunmaktadır. Her

³⁹⁶ A.Googwin, *A History of Otoman Architecture*, London 1971, s. 435.

³⁹⁷ R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s. 86.

³⁹⁸ G.Renda, a.g.e., s.148'de konağın yazlık odasındaki İzmir panoramasından bahseder. Bu panoramanın İzmir'i gerçek ayrıntılarıyla vermeye çabalayan belgesel bir tasvir olarak vurgular. Söz konusu panoramada tepede Kadifekale, şehrin bazı camileri ve önlerde Sarıkışla seçilebilmektedir. Deniz kıyısındaki Sarıkışla bu resmi tarihlere yardımcı olmaktadır. Sarıkışla'nın yapımına 1826 senesinde başlanmıştır. Yine Renda'nın verdiği bilgilerle Sarıkışla'nın 1830'larda bitmiş olması gerektiğini öğrenmekteyiz.

Marchebeus 1833 senesinde İzmir'e geldiği zaman Sarıkışla'yı şehirde yapılmış en büyük bina olarak anlatmaktadır. Bkz. Marchebeus, *Voyage de Paris á Constantinople par bateau á vapeur*, Paris 1839, s. 119–130.

³⁹⁹ G.Renda, konağı tarihlendirmek için Çakıroğulları'nın Birgi'deki aile mezarlığında mevcut mezar taşlarından yararlanmaktadır. Bkz. İ. Kuyulu, “Çakırağa Konağı”, Birgi, Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları (Yayına hazırlayan: Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara 2001, s. 152.

Bugün Birgi'deki Çakıroğlu mezarlığındaki mezar taşları şu isimleri ve tarihleri vermektedir: Çakırzade Abdullah Ağa öl. 1231/1815; Çakırzade Seyyid Mehmet Ağa öl. 1244/1828; Çakırzade Hacı Mehmed Ağa öl. 1253/1837; Çakırzade Mehmed Ağa oğlu Şerif Ali Ağa öl. 1253/1837. Birgi'deki söylentilere göre bu konağı yaptıran Şerif Ali Ağa'dır. Oysa Şerif Ali Ağa'nın 1837'de öldüğü anlaşılmaktadır. Resimleri en erken 1830'lara tarihleyebildiğimize göre, konak da Şerif Ali Ağa zamanında yapılmış olabilir. Mezar taşlarına göre babası ile aynı tarihte öldüğü anlaşılan Şerif Ali Ağa, herhalde konağın yapıldığından birkaç yıl sonra genç yaşta ölmüştür. Konağa resimlerin sonradan eklendiğini düşünmek biraz güçtür. Konakta sıva üzerine yapılmış bütün nakışlarda ve manzaralarda renk ve üslup birliği vardır. Ancak konağın 1818 senesinde ölen Abdullah Ağa zamanında başlatılmış olduğu düşünülse bile, binanın büyük kısmı Şerif Ali Ağa zamanında bitirilmiş olmalıdır. G. Renda, a.g.e., s. 148, 149.

⁴⁰⁰ G. Renda, a.g.e., s. 149 ve Kuyulu, a.g.m., s. 152.

⁴⁰¹ İ. Kuyulu, a.g.m., s. 152.

⁴⁰² T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 134.

⁴⁰³ S.H.Eldem, a.g.e., s. 71.

⁴⁰⁴ S.H.Eldem, “Birgi'deki Çakırağa Konağı”, *Türkiyemiz*, Sayı: 1, (Haziran 1970), İstanbul 1970, s. 13.

pencerenin üst kesiminde ise basık kemerli birer pencere daha yer alır. Güneydeki “U” kolunun cephesi ise sağırdır. Birinci (orta kat) ve ikinci katlarda üç eyvan ile bu eyvanlar arasına odalar yerleştirilmiştir. Konağın birinci kat (orta kat) ve ikinci kat planı aynıdır. Sadece ikinci katın ana eyvanının sağ tarafında ikinci bir oda daha yer alır. Böylece birinci katta üç ikinci katta ise dört oda bulunmaktadır. Ana eyvan konumundaki eyvanın cephesi iki ahşap destek üzerine oturan üç kemerle şekillendirilmiştir. Zemin katın düzeni de üst katlarla aynıdır. Konağın batı cephesinde iki tane giriş açıklığı bulunmaktadır ve tüm cepheleri yatay ve dikey panolar şeklinde düzenlenerek yüzeylerini çeşitli tasvirler işlenmiştir. Zemin katın yerleşimi de üst katlarla aynıdır. Kiremit kaplı çatıyla örtülü binayı, geniş bir saçak çevrelemektedir.

Konak 1990’lı yıllarda onarım geçirmiştir. Bu onarımlar sırasında merdivenlerin ve bazı pencerelerin ahşap aksamaları yenilenmiş; duvar resimlerinin önemli bir kısmı temizlenmiştir⁴⁰⁵.

Duvar Resimleri: Konağın hem cepheleri hem de üst kat mekânlarının duvarlarına bitkisel bezemeli boyalı nakışlar ile mimari manzara konulu duvar resimlerinin tasvir edildiği panolar işlenmiştir. Duvar resimlerinde tema, binanın ikinci katındaki kışlık odasında İstanbul, yazlık odasında İzmir şehirlerine ait panoramalar, sofa duvarındaki panonun yüzeyinde ise bir kent betimlemesidir. Konulu duvar resimleri sıva üzerine kırmızı, siyah, kahverengi, yeşil tonları, mavi tonları, turuncu, kirli sarı ve gri renkler kullanılarak işlenmiştir.

Konağın batı cephesinin yatay ahşap silme dizisinin altında kalan duvar yüzeyi sıvalıdır (Foto. 374). Cephenin üst kattaki bezeme programı, güney cepheye onarımlarla sonradan eklenen bölüme kadar devam etmektedir. Duvar yüzeyi siyah boyayla dikdörtgen yüzeylere ayrılarak düzgün kesme taş izlenimi verilmiştir. Bu bölümde, boyutları 20–60 cm. arasında değişen⁴⁰⁶ manzara ve mimari konulu resimler dikkati çeker. Siyah boyayla işlenen üç farklı manzara resmi, bu özelliklerinden dolayı, desen gibidirler. Genel olarak çatılı veya kubbeli binalar, çeşitli ağaçlar ve yelkenliler bu manzara resimlerinde işlenmiştir. Pencere açıklığı üzerine denk gelen ve siyah şeritle çizilen yatay dikdörtgen yüzeye iki katlı, kule şeklinde, kubbeli bir bina, manzara kesiti içinde betimlenmiştir (Foto. 375). Yüksek

⁴⁰⁵ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 141.

⁴⁰⁶ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 141.

bir çevre duvarının arkasında yükselen kulenin yanında, düz damlı, pencereli bir bina devam etmektedir. Kulenin yanındaki ağaçlar, ince yüksek gövdeleri ve dallarının ucundaki lekeler halinde işlenen yaprakları ile binanın iki yanındaki diğer ağaç veya bitkilerden farklıdır. İnce dallar ve kalın yapraklar halindeki küçük bitkiler binayı iki taraftan sınırlamaktadır. Pencere açıklıkları gibi detaylara önem verilmiştir.

Diğer bir manzara kesiti yatay dikdörtgen yüzey boşluğunu doldurmaktadır. Kompozisyonda kırma çatılı yüksek bir bina, serenli kuyu, ağaç dalına asılmış kova gibi farklı unsurlar dikkati çekmektedir (Foto. 376). İnce dalına bir kova asılan yüksek ağaç ve etrafını çevreleyen küçük bitki grupları kompozisyonda ön planda yer alır. Arka planda resmin sol yanında ön ve yan cephesinden resimlenen kırma çatı ile örtülü bina bulunmaktadır. Ön planda verilen yüksek ağaç ile arka plandaki mimari betimlemeyle resimde perspektif uygulanmıştır.

Batı cephede siyah ve gri tonlamalarda çizgi ve leke değerleriyle betimlenen manzara ve mimari konulu resimler içinde ayrıca bir de deniz görünümü tasvir edilmiştir. Üç ayrı yatay dikdörtgen yüzeyde, denizde seyir halinde üç yelkenli işlenmiştir (Foto. 377). Ortadaki yelkenli diğer ikisine göre daha büyüktür. Direkler ve yelkenli ipleri gibi ayrıntılara önem verilmiştir. Büyük yelkenlinin önünde bir sancak dalgalanmaktadır ve yelkenleri toplanmıştır. Küçük gemilerin yelkenleri açıktır ve denizde seyir halindedir. Konağın batı cephesindeki bu siyah-beyaz resimler renk tonlamalarıyla gölgelendirilmiştir. Ön ve arka plan değerlerine önem verilerek kompozisyonlara derinlik kazandırılmıştır.

Batı cephesinde çıkmaların dışında kalan duvar yüzeyleri, krem renkli zemin üzerine eflatun, kahverengi, yeşil, siyah ve kirli sarı renklerde yatay ve dikey panolara *Barok* üslupta kartuşlar, girlandlar, perde motifleri ve natürmortlar işlenmiştir (Foto. 378). Kartuşların merkezindeki madalyonların yüzeyi, eflatun renkle, mermer izlenimi verecek şekilde boyanmıştır. Kaideli, gövdesi dilimli yüksek bir vazoda içinde yer alan natürmort tasvirinin bulunduğu panonun hemen yanındaki yatay dikdörtgen panoda bulunan perde motifinin büyük bir bölümü, sıvaların dökülmesine bağlı olarak hasar görmüştür.

Çıkmaların yan yüzleri üzerinde, manzara ve natürmort resimleri vardır. Kuzeyden itibaren birinci çıkmanın kuzey yan yüzü üzerinde ve batı cephesinin üst

kesiminde, birer vazö içine yerleştirilmiş iek motifleri grlmektedir⁴⁰⁷. Aynı ıkmanın güney yüzü üzerinde ise çeşitli meyvelerden oluşan bir natürmort bulunmaktadır⁴⁰⁸. Ortadaki ıkmanın kuzey yüzü üzerinde, altta bir semaver, üstte servi motifi bulunur. Güney yüzünde altta, kuleyi andırır büyük bir bina ve geri planda, ağaçlardan oluşan bir manzara resmi; üstte ise, iki kulplu bir vazö içine yerleştirilmiş çiçekler görülmektedir. En güneydeki çıkmanın kuzey yüzü üzerinde, altta bir meyve sepeti, üstte ise iki kulplu bir vazö içinde çiçekler bulunmaktadır. Aynı ıkmanın güney yüzünde, iki kulplu bir semaver resmi vardır. Batı cephesinin kuzey köşesine, st üste yerleştirilmiş iki sütün resmedilmiřtir⁴⁰⁹.

Konağın doğu cephesi avluya bakmaktadır. Birinci ve ikinci katlarda L şekilli birer hayat vardır. Hayat (sofa) bölümlerinde cumbayı andıran çıkıntılar bulunmaktadır (Foto. 379). Avluya bakan st katlarda cephelerde pencere aralarında kalan duvar yüzeylerine işlenen dikdörtgen panolarda madalyonlar, girlandlar, çeşitli kaplar ve vazolar içinde çiçekler, kumaşlar işlenmiştir. Cephelerdeki sıvaların zaman içinde dökülmesine bağlı olarak söz konusu boyalı nakışlar kısmen günümüze kadar gelebilmiştir.

İkinci kattaki ana eyvan konumundaki bölümün duvarlarının st kesimine panolar işlenmiştir. Panolar dikdörtgen veya kare formunda olup aralarına, *İyon* tarzı başlıkları olan kısa gövdeli stnlar resmedilmiştir. Panolardaki ağırlıklı tasvir, natrmortlardır. Yeşil zemin üzerine işlenmiş çeşitli formdaki kaplara veya vazolara yerleştirilen farklı türlerdeki iek motifleri, natrmortlardaki ortak özelliklerdir. Nargile ve masa üzerindeki natürmort ise farklılığı açısından ayrıcalıklıdır (Foto. 380). Masa zerindeki natürmortta çeşitli meyveler bir arada işlenmiştir. En ilgini bir dilimi kesilmiş ve üzerine bıçak saplanmış karpuzdur. Karpuzun etrafında elma, armut ve dallarıyla birlikte resmedilen erik gibi meyveler sıralanmaktadır. Karpuzun altından aşağıya doğru kıvrım yerleri belirtilmiş kumaş sarkmaktadır.

İkinci katın güney eyvanında, duvarların st kısmında, st sıradaki yuvarlak kemerli pencere açıklıkları arasında yer alan dikdörtgen panolarda, mimari tasvirlerin yanı sıra natürmortlar da işlenmiştir (Foto. 381). Güney eyvanındaki mimari tasvir, sarı renkle gölgelendirilmiş yeşil zemin üzerinde betimlenmiştir. Yuvarlak kemerli

⁴⁰⁷ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 141.

⁴⁰⁸ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 142.

⁴⁰⁹ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 142.

kapısı ve yüksek giriş cephesi üzerindeki dilimli kubbesi ile söz konusu tasvirdeki binada, perspektif uygulanmıştır. Binanın ön ve yan cephesi resmedilmiştir. Yan cephe iç bükey bir kavisle arka plana doğru uzanmaktadır. Arka planda binanın cephesinin sonlandığı noktada, siyah ve beyaz renklerle gölgelendirilmiş boyutları farklı ağaç toplulukları işlenmiştir. Binanın yükseldiği yeşil zemin üzerine, kırmızı ve yeşil renkli bitkiler serpiştirilmiştir. Ön cepheden üç katlı, yan cepheden ise iki katlı görünen binanın cepheleri sarı ve beyaz renklerle gölgelendirilmiştir. Binanın önünde neredeyse aynı yükseklikte bir ağaç motifi mimari tasviri sınırlamaktadır (Foto. 382).

Güney eyvanının üst kat pencere açıklıklarının arasındaki panolarda, mimari tasvirin yanı sıra, ibrik veya antik kapları anımsatan vazolar ve sepetler içerisinde yerleştirilmiş farklı türlerdeki çiçek buketlerinden oluşan natürmortlar yoğunur. Ayrıca duvar köşelerine denk gelen panolarda, sarı renkli büyük bir S kıvrımına sarılmış kıvrık dalların da işlendiğini görmekteyiz. *Barok* karakterli S kıvrımının tepe noktasından kırmızı, sarı renkli çiçeklerden müteşekkil çiçek buketleri yer almaktadır.

Kuzey eyvanının duvar yüzeylerinde de yine aynı şekilde üst kesimlerde yuvarlak kemerli pencere açıklıklarının araları, dikey dikdörtgen panolar halinde düzenlenmiştir. Panoların yüzeylerine renk ve form bakımından güney eyvanındaki resimlerle benzerlikler gösteren mimari tasvirler ve natürmortlar işlenmiştir. Mimari tasvirli resimler ve natürmort işli panolar değişimli olarak, kuzey eyvanının tavan ile birleşen üst duvar yüzeylerinde yer alır. Natürmortlar, yeşil zemin üzerine yerleştirilen yüksek kaideli, dilimli gövdeli ve kulplu kâseler içinde yer alır. Yeşil zeminin aralarına kırmızı renkli küçük bitkiler serpiştirilmiştir. Sofa duvarlarındaki ufak bahçeli köşk tasvirleri ilgi çekicidir⁴¹⁰. Mimari tasvirlerin bazılarında, binaların iki tarafında da kuleler bulunduğu; üst örtü olarak değişik çatı biçimlerine yer verildiği görülmektedir (Foto. 383). Bina cepheleri kahverengi boyanmış ve araları sarı renklerle gölgelendirilmiştir. Yine natürmortlarda olduğu gibi yeşil renkli zemin üzerinde -ki bu zemini otlarla kaplı küçük bir arazi kesiti olarak kabul edebiliriz- tasvir edilmişlerdir. Binaların arka planı küçük, top şeklindeki ağaçlarla

⁴¹⁰ Kemerleri, bazen kuleleri olan birkaç katlı binalar, İzmir’de Şadırvanalı Camii’ndeki resimleri anımsatmaktadır. G.Renda, a.g.e., s. 165.

sınırlandırılmış, ön planda ise yüksek dalları arasında lekeler halinde şekillendirilmiş yaprakları ile tekil ağaç yer alır.

İkinci kattaki L şeklindeki sofanın duvarlarında da natürmort tasvirleri ağırlıktadır. Ayrıca kışlık odanın dış duvar yüzeyinde diğer mimari tasvirlerden daha farklı ve yatay pano yüzeyine işlenmiş kaleli kent görüntüsü⁴¹¹ bulunmaktadır (Foto. 384). Ön plandaki konaktan denize ve kente bakış söz konusudur⁴¹². Manzaranın sol yanında *Korint* sütun başlıklarının taşıdığı yuvarlak kemerleriyle bir konak, karşı kıyıda ise tepelik arazide üst üste istiflenmiş kırmızı çatılı evler görülmektedir. Konağın önünde, karo taşlarıyla kaplanmış bir teras uzanmaktadır⁴¹³. Manzara sol köşede, kenara toplanarak kıvrılmış bir perde motifi ile sınırlanmaktadır. Perde motifinin yarattığı derinlik etkisi ile izleyici, sanki iç mekândan dış mekâna doğru bakmaktadır⁴¹⁴. Konağın gerisinde, yatay kütleli ve kuleli küçük bir bina tasvir edilmiştir. Konak perspektif kurallarına bağlı bir kuruluşa sahiptir. Ayrıntılara baktığımızda ise *Korint* tarzı başlıklarıyla detaylı işlenen sütunların üzerine atılan yuvarlak kemerler, kavisli şeritleri anımsatacak kadar beceriksizcedir. Burada perspektifli bir görünüm sağlanmaya çalışılmış, ancak gerek kemerler ve sütunlar gerek karo taşlarıyla kaplı zemin oldukça başarısız betimlenmiştir. Konağın önündeki arazi yeşil tonlarında işlenmiş ve deniz kıyısına kadar uzanmaktadır. Denizin üzerinde seyir halinde yelkenli gemiler ve karşı kıyıda iskeleler arasında kayıklar görülmektedir. Resmin sağ tarafında, istiflenmiş evlerin üst kesiminde, tepesinde dalgalanan bayrağı ile bir kale yükselmektedir. Kalenin hemen sağ yanında merkezi kubbeli, tek minareli cami, dizi halindeki evlerin arasında yer almaktadır. Üst üste yığılmış evlerin kırmızı renkli kırma çatıları ve bol pencereci cepheleri seçilmektedir. Önünde iskeleler, yelkenliler, kayıklar bulunan kentin hayali bir

⁴¹¹ Burada kartpostal, kitap resmi veya gravür benzeri Batılı bir eserin örnek tutulduğu açıkça belli olmaktadır. R.Arik, a.g.e., s. 89.

⁴¹² Bu görüntüyü tanımlamanın oldukça güç olduğu bilgisini araştırmacılar aktarmaktadır. İzmir civarından kaleli bir yer olarak Kuşadası'nın akla gelebileceği düşünülmektedir. Eğer hayali bir İstanbul görünümü söz konusu ise manzara, Üsküdar'dan Galata'ya bakış olarak değerlendirilmektedir. Sonuçta, söz konusu yerler gerçek görüntüleri ile karşılaştırıldığında bu resim için kesin bir şey söylenememektedir. G.Renda, a.g.e., s. 146.

⁴¹³ Konağın karo taşlı terası, ilginç kemerleri, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı'nı ve Bornova Hüseyin Baba Evi'ndeki konak tasvirlerini anımsatmaktadır. Özellikle yapıların verilişindeki üslup benzerliği bunların aynı sanatçı grubunun ürünü olabileceğini düşündürmektedir. G.Renda, a.g.e., s. 146.

⁴¹⁴ R.Arik, a.g.e., s. 89'da böyle dışarıdaki manzarayı tasvir ederken içinden bakılan yapının enteriyörünü de işleyen bir kompozisyon tarzının doğrudan doğruya Batılı olduğu görüşünü yazmaktadır.

İstanbul manzarası veya İzmir çevresinde, kalesi olan merkezlerden Kuşadası⁴¹⁵, Çeşme veya Foça olabileceği düşünülmektedir.

Güneybatı köşedeki odanın önündeki koridorun duvar yüzeylerinde, yeşil, mavi, pembe, kahverengi ve kırmızı çiçekli natürmortlar, panoların yüzeylerine işlenmiştir. Bu bölüm natürmortlarında çeşitli meyveler de dikkati çeker. Çiçekler yüksek kaideli, dilimli gövdeli, kulplu Antik vazoları anımsatan kapların içindedir. Sofa kemer köşeliklerinde de kırmızı ve mavi buket çiçek motifleri, tekil veya bir pano ile sınırlanarak verilmiştir.

İkinci katta sofaya açılan dört odanın kapısı, pahlanmış köşelere yerleştirilmiştir (Foto. 385). Sofanın güneybatısında İstanbul Odası olarak da bilinen konağın Kışlık Odası yer alır. Kapı alınlığı, eğri kesim tekniğinde yapılmış ahşap bitkisel bezemelerle boşluk kalmamacasına kaplanmıştır. Kıvrık dallardan ve yapraklardan müteşekkil bitkisel örgünün merkezine ibrik şeklinde bir motif yerleştirilmiştir. Kapı alınlığı, pahlı köşelerden başlayarak tavan kısmına kadar köşelere diyagonal atılmış ve koyu yeşil şeritlerle çizilmiş sivri kemerlerin iç yüzeyindeki *Barok* karakterli kartuş ile taçlandırılmıştır. *Barok* kartuşun merkezinde dikey konumda oval bir madalyon yer alır. Madalyonun iç yüzeyinde beyaz zemin üzerine siyah yazılar işlenmiştir. Üçgen şekilli adeta bir tromp gibi biçimlenmiş kartuşun S ve C kıvrımları kesintisiz sağ ve sol yanlara doğru devam ederek, birer paye ile birleşmektedir. Üst kısmındaki duvar yüzeyi, iç bükey üçgen şeklindedir. Payelerin gövdelerinde madalyondan çıkıp üçgen yüzeyi kaplayan S kıvrımlı kıvrım dallar sarılmıştır. S ve C kıvrımları sarı tonlar ile kahverengi tonlarda gölgelendirilmiş, dalların arasında kalan yüzeyler ise yeşil tonlarla yine gölgelendirilerek boyanmıştır. İç mekânda odanın kuzeyindeki dolabın üzerinde düşsel bir İstanbul panoraması duvar yüzeyine yatay konumda boydan boya tasvir edilmiştir (Foto. 386). İstanbul betimlemelerindeki sıklıkla kullanılan, üç kara parçası arasına dağılan deniz kompozisyonu burada da kullanılmıştır. Kara parçaları üzerinde üst üste istiflenmiş kırmızı çatılı evler ve aralarındaki anıtsal camiler görülmektedir. Şehir yoğunluğunu belirtmek için sanatçı tarafından evler üst üste istiflenerek işlenmiştir (Foto. 387). Bu şehir panoramasının ait olduğu semt veya bölgeleri tanımlamak gerekirse, soldaki kıyı Sarayburnu sağdaki Üsküdar, karşıda

⁴¹⁵ İ.Kuyulu, “İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi”, II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Bildiriler (İzmir 15–17 Mayıs 1995), İzmir 1998, s. 64.

kalan kıyı ise Galata olmalıdır⁴¹⁶ (Foto. 388). Denizin üzeri pupa yelken seyir halindeki gemilerle doludur (Foto. 389). Boğaz, Haliç ve Marmara'nın bir bölümünün olması gereken sularda açık haldeki beyaz yelkenleriyle seyir halindedirler. Yoğun konut dokusu ve aralarda çift minareli büyük camilerin bulunması, kıyılardaki köşkler, Boğaz'a dağılmış çok sayıda yelkenli buranın Başkent olduğunu anlatmaktadır. İki veya üç katlı İzmir tipi konaklar ve Ege yöresine özgü, beşik çatılı evlerin İstanbul panoramasında yer aldığı gözlemlenir⁴¹⁷. Kırmızıya çalan kiremit kaplı kırma çatılı beyaz evler, üç kara parçasının üzerine istiflenmiştir. Evlerin arasına serpiştirilmiş camileri, iki üç katlı İzmir tipi konakları, aralarındaki sayısız beşik çatılı Ege yöresine özgü evleri İstanbul'da bulmamız ilginçtir (Foto. 390). Resimden sanatçının İstanbul'un topografyasını genel olarak tanıdığı anlaşılır. Ancak, İstanbul'a daha yakından tanıdığı İzmir'den bazı mimari unsurlar yerleştirmiştir. İstanbul panoramasında, belirttiğimiz renkler dışında çok fazla renk çeşitliliğine rastlanmaz. Arka planda küçük bulut kümeleri ve kuşlarla hareketlendirilen gökyüzü ile kompozisyon sonlanmaktadır. Odanın doğu, batı ve güney duvarlarındaki yuvarlak kemerli ve şebekeli pencere açıklıklarının araları dikdörtgen panolar şeklinde düzenlenmiştir. Yüzeylerine konağın değişmeyen bezemesi natürmortlar işlenmiştir (Foto. 391). Natürmortlardaki çiçekler, yüksek kaideli veya dikdörtgen bir kaide üzerinde yükselen Antik vazolar içine yerleştirilmiştir. Natürmortların yanı sıra pano yüzeylerinde ince dalların ucundaki kırmızı, mavi, yeşil ve kahverengi çiçeklerden oluşan kurdeleler ile bağlanmış çiçek buketleri de betimlenmiştir (Foto. 392). Bir diğer bitkisel bezeme programında ise ince dallarla baklava dilimleri oluşturacak şekilde birbirine eklenen küçük çiçekler, pano yüzeyini bir ağ gibi sarmaktadır. Tüm bu bezeme çeşitliliğinde işlenen panolar, doğu, batı ve güney duvarlarının pencere aralarına değişimli olarak yerleştirilmiştir. Panolar yanlardan *İyon* tarzındaki başlıklarının üzerine, S ve C kıvrımlı *Barok* karakterli yaprak motiflerinin işlendiği tablalar oturtularak resmedilen, sütuncelerle sınırlanmaktadır.

Sofanın kuzeybatısında *İzmir Odası* veya *Yazlık Oda* olarak adlandırılan odanın giriş açıklığının üst kesimindeki alınlık kısmı, yeşil ve bordo renkli üçü yatay

⁴¹⁶ Yenişehir Şemaki Evi'ndeki İstanbul manzarasında olduğu gibi, burada da Kız Kulesi'nden başka İstanbul'a ait hiçbir yapı tanımlanamamaktadır. T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 134.

⁴¹⁷ G.Renda, a.g.e., s. 146.

dikdörtgen, ikisi kare şekilli beş adet ahşap pano şeklinde düzenlenmiştir (Foto. 393). Üçgen alanda etrafı kıvrım dallarla çerçevelenmiş *Barok* karakterli kartuş bulunmaktadır. İç mekânda odanın güney duvarında, giriş açıklığının üzerindeki yüzeyde İzmir panoramasının konu edildiği duvar resmi yer alır (Foto. 394). Tasvir, duvar yüzeyinin girinti ve çıkıntılara uygun olarak işlenmiştir. Böylece kent görünümü iki yanda resmedilmiş sütuncelerle sınırlandırılarak, sadece dolapların üzerindeki duvar yüzeyinde yer alır. Denizle ayrılmış iki kara parçasından, ince kıyı şeridini oluşturan Karşıyaka, karşı tepede ise Kadifekale ve daha ön planda Sarıkışla olduğunu tahmin ettiğimiz⁴¹⁸, İzmir’e ait belirleyici mekânların kent görünümünde yer aldığını söyleyebiliriz. İzmir’e ait söz konusu mekânların Kışlık Oda’nın kent görünümünde belirlenebilmesi akla, bu manzara tasvirinin gerçeğin daha iyi gözlemine dayalı olarak resimlendiğini getirmektedir. Böylece şehrin daha doğruya yakın yansıtılması amaçlanmıştır. Özellikle deniz kıyısındaki kayıkların, yelkenlilerin ve iskelelerin yer aldığı Sarıkışla ile belli ve bilindik bir binanın tasviri açısından kompozisyondaki yeri önemlidir. Kışlanın önünde toplar seçilmektedir. İskeleler denizin içine acemi bir biçimlenişle uzanır. Denizin üzeri yelkenleri açık, seyir halindeki gemiler ve sahile daha yakın işlenmiş küçük kayıklarla doldurulmuştur. Sıkışık kent dokusunda ufak köşkler, kırmızı çatılı evler ve tüm bu dokunun arasında önlerinde üçer kubbeli son cemaat mekânları ve gri renklerinden kurşun kaplı olduğunu anladığımız merkezi kubbeleriyle camiler serpiştirilmiştir. İzmir’e ait belli, bildik ve ünlü mekânların tasviri ile bu şehir görünümü aynı zamanda belgesel bir nitelik kazanmaktadır. Bir tepenin yamacına kurulan şehrin sıkışık dokusu, dizi halinde işlenmiş ağaçlarla sınırlanmaktadır. Arka planda yükselen tepede ise Kadifekale seçilmektedir. Resmin bu bölümünde silinmeler ve dökülmeler meydana gelmiştir. Şehri sınırlandıran ağaçların arkasında ev topluluklarından oluşan küçük köyler bulunur. Binaların sıkışık ve istiflenerek üst üste resmedilişine karşılık, bağ, bahçe ve kır görüntülerinde perspektif söz konusudur (Foto. 395). Renk çeşitliliği İstanbul panoramasına göre daha zengindir. Gölge ışık oyunlarına önem verilmiştir. İzmir panoramasının iki yanındaki panolarda, solda perde motifi, sağ yondekinde ise yeşil şişe şeklindeki vazo içinde çiçeklerden oluşan natürmort işlenmiştir. Odanın diğer duvarlarının üst kesimlerinde

⁴¹⁸ R.Arik, a.g.e., s. 88 ve G.Renda, a.g.e., s. 148.

panoların yüzeyine işlenmiş natürmortlar ve çeşitli çiçek motifleri bulunmaktadır. Bazı panolarda ise gül goncaları yüzeye serpiştirilerek, kumaş gibi, panoların yüzeyi desenlendirilmiştir. Panolar, kompozit başlıklı, siyah konturlarla çizilen kahverengi gövdeli sütunlarla sınırlanmaktadır. Oda duvarlarının alt sırasındaki panolar daha büyüktür ve kıvrık ince dalların ucundaki çiçek motiflerinden oluşan ve ağacı andıran bezemelerle yüzeyleri işlenmiştir. Odanın ocak kısmının bulunduğu duvar ise perde ve kapaklı kap motifleriyle süslenmiştir (Foto. 396).

Sofanın kuzeydoğusundaki odanın duvar yüzeylerine, tavan ile birleşen üst kısımlarına, çepeçevre perde motifleri işlenmiştir (Foto. 397). Beyaz zemin üzerine kırmızı çiçeklerle süslü perdenin kıvrımları, ışık-gölge oyunları ile belirtilmiştir. Böylece kıvrımlarıyla üst duvarları boylu boyunca dolaşan perde motifleri, yüzeydeki üç boyutlu etkiyi artırmaktadır. Duvarın tavanla kesiştiği kesimde, kahverengi-sarı renkli daha kısa perde motifi işlenmiştir. Bu perdenin de kıvrımları belirtilmiştir. Bu kısa perde motifinin duvar köşelerine ve orta bölümlerine rastlayan kısımları, küçük mavi kurdelelerle tutturulmuştur. Alt kısmı kesintisiz siyah konturla sınırlandırılarak gölgelendirilmiştir. Odanın kuzey duvarında üst bölümü iki kademeli düzenlenmiş ocak bulunur. Ocağın iki yanı sütun motifleriyle sınırlandırılmıştır. Alt bölüm çiçekli dallar ve çiçeklerle süslenmişken ocağın üst kısmında yan yana sıralanmış üç kemer yer alır. Dilimli kemerlerin üzerindeki yüzeylere küçük çiçek demetleri işlenmiştir. S kıvrımından oluşan *Barok* karakterli kartuşla ocak taçlandırılmaktadır.

Sofanın güneydoğusunda yer alan odanın kapı alınlığına *Barok* karakterli kıvrık dallardan oluşan bir kartuş işlenmiştir (Foto. 398). Oda duvarlarının tavana yakın üst kesimlerinde, sarı renkli zemin üzerine mavi çiçekler, kıvrım dallar ve yapraklarla desenlendirilen perde motifleri işlenmiştir. Sarı renkli perdelerin kıvrımları gölgelendirilerek duvardaki üç boyutlu etki vurgulanmıştır. Odanın güney duvarı üzerinde ocak bulunmaktadır. Ocak iki yanına resmedilen küçük sütunlarla sınırlanmaktadır.

Sofanın doğusunda, cumbayı andıran parmaklıklı oturma bölümünde de boyalı nakışlar yer alır. Cumbanın iç köşelerine birer sütun resmedilmiştir. Duvarlarla geçiş kuşağı arasındaki kısma yine perde motifleri işlenmiştir. Kıvrımlı,

mavi ve kırmızı renkli çiçeklerle desenlendirilen perde motifleri, köşelerinden birer çiçekli kurdeleyle asılmış hissi vermektedir.

3.1.2.2. İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi

Konumu :Eser, İzmir İli'nin, Ödemiş İlçesi'ne bağlı Birgi Kasabası'nın Taşpazar Mahallesi'nde, Ulu Camii'nin güneydoğusundadır.

Fotoğraf No :399-408

İnceleme tarihi :-

Evin inşa tarihi bilinmemektedir. Bina, başodasındaki duvar resimlerinden yararlanılarak tarihlendirilmektedir⁴¹⁹. Bu verilerden hareketle evi, XIX. yüzyılın ilk yarısına⁴²⁰ tarihleyebilmekteyiz⁴²¹.

Eser, zemin ve üst kat olmak üzere iki katlı olarak inşa edilmiştir. Binanın kuzey cephesi yakın zamanda yıkılmıştır. Üst kat “dış sofalı” olarak adlandırılan plan şemasına sahiptir. Aynı katta sofa (Hayat) ve söz konusu bu mekâna pencereleri açılan iki oda mevcuttur. Odaların giriş açıklıkları, birer yuvarlak kemerle kapatılmıştır. Kuzeydeki odanın tavanı ve duvarlarının önemli bir kısmı yıkılmıştır. Güneydeki oda ise evin başodasıdır. Üst kattaki çıkmaların yan ve sokağa bakan cephelerinde pencere açıklıkları yer alır. Binanın ahşap çatısı kiremitle kaplıdır⁴²².

Duvar Resimleri: Evin üst katta sofanın güneyinde yer alan başodasının duvarları, güney duvarındaki ocak ve kuzey duvardaki yüklüğün üzerindeki yüzeylerde bitkisel bezemeli boyalı nakışlar ile mimari manzara konulu duvar resimlerinin tasvir edildiği panolar işlenmiştir. Konulu duvar resimleri sıva üzerine kırmızı, siyah, kahverengi, yeşil tonları, mavi tonları, turuncu, kirli sarı ve gri renkler kullanılarak işlenmiştir.

⁴¹⁹ G. Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s. 150'de üslup özelliklerine bakarak, Sandıkeminoğlu Evi'nde duvar resmini Çakırağa Konağındakilerle aynı döneme ait olduğunu söylemenin mümkün olduğundan bahseder. “Belki de Çakırağa Konağı'ndan sonra bir başka Birgli'nin özenerek evinin duvarlarına İstanbul panoraması tasviri yaptırmıştır.” düşüncesini Renda, aktarmaktadır.

⁴²⁰ Sandıkeminoğlu Evi'nde, Çakırağa Konağı'nın resimleriyle aynı döneme tarihlenen resimler mevcuttur. G. Renda, a.g.e., s. 150 ve İ.Kuyulu, “İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar resminin İncelenmesi”, II. Uluslararası İzmir Sempozyumu (İzmir 15-17 Mayıs 1995), İzmir 1998, s. 64.

⁴²¹ Resimlerin, yapının inşaatının tamamlanmasından uzun yıllar sonra yapılmış olması mümkünse de, yapıyla eş zamanlı oldukları tahmin edilmekte ve her ikisi de XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirilmektedir. İ.Kuyulu, “Sandıkeminoğlu Evi”, *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (Yayına hazırlayan: Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara 2001, s. 155.

⁴²² Sandıkeminoğlu Evi'nin mimarisi hakkında geniş bilgi için bkz. İ.Kuyulu, “Sandıkeminoğlu Evi”, *Birgi Tarihi, Tarihi...*, s. 153.

Binanın başodasının kuzey duvarındaki ahşap yüklüğün üst kesimindeki yüzeyde, 125 cm. genişliğinde ve yaklaşık olarak 1 m. yüksekliğindeki⁴²³ panoda İstanbul manzarası tasvir edilmiştir (Foto. 399, 400). Düşsel İstanbul betimlemesinin yer aldığı kareye yakın pano dıştan siyah v kiremit kırmızısı şeritlerle çerçevelenmektedir. Üç kara parçasının ayırdığı denizdeki yelkenliler ve kayıklar ile üst üste istiflenmiş çeşitli binalar kompozisyonda dikkati çeker. Resim ön planda küçük bir kara parçası ile başlar. Bu kara parçası denizle birleşmektedir. Üzerinde türünü belirleyebildiğimiz servi ağacı ile belirleyemediğimiz geniş yapraklı, ince gövdeli ağaçlar ve çeşitli bitkiler yer alır. Ön plandaki küçük manzara kesitinden hemen sonra başlayan deniz neredeyse tüm kompozisyona egemendir. Gemiler ve kalyonlar (?) şişmiş yelkenleriyle denizin üzerinde seyir halindedir. Arka plandaki geniş kara parçası üzerinde, üst üste ve yan yana istiflenmiş kırmızı renkli kırma çatıları, yüksek ve bol pencereli cepheleriyle evler dikkati çeker (Foto. 401). Evlerin aralarına kurşun kaplı kubbeleri, minareleri ve son cemaat mekânları ile camiler serpiştirilmiştir. Düşsel bir kent kompozisyonu olduğunu düşünmemize karşılık sanatçının İstanbul'un topografik yapısını iyi bildiğini söyleyebiliriz. Geniş kara parçasının kıyısında denize nazır son cemaat mekânı, minaresi ve kubbeleriyle cami tasvir edilmiştir. Diğer bir tepe üzerinde ise iki minareli bir cami yapılmıştır. Büyük kara parçasının yeşil renk tonlamalarıyla belirtilmiş küçük tepelerle birleştiği ufuk çizgisinde, geriye doğru uzanan ve tamamlanmamış, taştan bir su kemeri dizisi bulunmaktadır. Yuvarlak kemerleriyle dikkati çeken bu su kemerine ait tasvir Bozdoğan Kemerine⁴²⁴ ait olabilir. Soldaki kara parçası üzerinde deniz kıyısında geniş bir teras dikkati çeker (Foto. 402). Etrafındaki pavyonlarıyla, Topkapı Sarayı'nı anımsatan⁴²⁵ bu bina topluluğunun geniş terasının döşeme taşları ayrıntılı olarak işlenmiştir. Evlerin başladığı noktada bu ilginç binanın önünde perspektif hatasıyla da dikkati çeken dendanlar sıralanır. Ön plandaki iki kara parçasında evlerin istiflenmesi ve aralarına tek veya ikili minareleriyle camilerin serpiştirilmesi benzer şekildedir. İki kara parçasının arasında Kız Kulesi yer alır. Sağdaki kara parçasının arka planındaki evlerin önünde sahil yolu olarak belirleyebileceğimiz rıhtım bulunmamaktadır (Foto. 403). Evler denizin içine girinti yapacak şekilde

⁴²³ G.Renda, a.g.e., s. 240.

⁴²⁴ İ. Kuyulu, "Sandıkeminoğlu Evi", *Birgi Tarihi, Tarihi...*, s. 153.

⁴²⁵ İ. Kuyulu, "İzmir ve çevresindeki Bir Grup...", s. 64.

resmedilmiştir. Hemen önlerinden başlayan denizin yüzeyi beyaz renk çizgileriyle fırtınalı bir görünüme sahiptir. Denizin ortasındaki yelkenli alabora olmuş ve yarısı sulara gömülmüştür. Gemilerdeki böylesine detaylı işçiliğe karşılık kıyılara yakın resmedilen küçük kayıklar acemice resmedilmiştir. Binalar ön ve yan cepheleriyle işlenmiş, pencere ve kapı açıklıkları özenle belirtilmiştir. Camiler gri renkli, kurşun kaplı, soğanvari kubbeleriyle dikkati çeker. Yüksek minareler üç kara parçasıyla yatay bir düzende verilmiş kent görünümüne düşey hareket vermektedir. Kompozisyonun deniz ve kara parçalarının arkasında kalan bölümlerinde yeşil renk tonlamalarıyla işlene küçük tepeler göze çarpar. Kirli sarı renkteki geniş gökyüzü ile resim tamamlanmaktadır.

İstanbul manzarasının iki yanındaki panolara natürmort tasvirleri işlenmiştir (Foto. 404). Üzerinde kirli sarı yaprakların serpiştirildiği yeşil renkli zemin üzerine yerleştirilen, ayaklı kâseler içinde çiçekler yer alır. Turuncu, sarı ve mavi renkli küçük çiçekler arasından güller seçilmektedir. Yüklük ve rafların bulunduğu bölümü ayıran kemerlerin alınlıklarında ise sapları ince kırmızı bir iple bağlanmış çiçek buketleri bulunmaktadır (Foto. 405). Yeşil renkli yapraklar arasında açık güller ve tek karanfil seçilmektedir.

Başodanın diğer duvarlarında üst kat pencere sıralarının arasında kalan duvar yüzeyleri dikdörtgen panolar halinde düzenlenmiştir (Foto. 406). Panolar yanlardan *Dor* üslubunda başlıklarıyla resmedilmiş sütunlarla sınırlanmaktadır. Yüzeylerine kaideli yüksek kâseler, dar, uzun boyunlu veya kulplu kadeh/maşrapa formundaki vazolar işlenerek, içlerine çiçek demetleri yerleştirilmiştir. Panolardaki natürmortlarda zemin kullanılmamıştır. Kaplar boşlukta asılı durmaktadır. Vazolar sarı, krem ve mavi renklerde boyanmıştır.

Odanın güney duvarı üzerinde yanlardan alçıdan yapılmış ince sütuncelerle sınırlanan niş şeklindeki ocak yer alır (Foto. 407, 408). Ocağın üst kısmındaki duvar yüzeyine kıvrık dallardan ve deniztarağı motifleri ile oluşturulan üç alçı çerçeve yerleştirilerek, üç boyutlu kartuşlar oluşturulmuştur. Kartuşların iç yüzeylerinde küçük çiçekleri ve yapraklarıyla çiçek buketler yer alır. Tepedeki kartuşun içi boş bırakılmıştır.

3.1.2.3. İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı

Konumu :Eser, İzmir İli'nin Urla İlçesi'nde Yenice Mahallesi, Kapan Sokak'ta yer alır.

Fotoğraf No :409-422

İnceleme tarihi :Temmuz 2008, Eylül 2008

Şadırvan inşa kitabesine göre, 1834 senesinde yapılmıştır⁴²⁶.

Eser, altı sütunun taşıdığı, yarım daire kemerlerin üzerini örten içten bağdadi kubbe ve dıştan ise kiremit kaplı, piramidal çatı ile örtülüdür.

Duvar Resimleri: Şadırvanın kubbe kavsî yüzeyinde manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kırmızı, yeşil tonları, gri, mavi, siyah, kahverengi tonları ve sarı renkler kullanılarak işlenmiştir.

Kubbe kavsinin tüm yüzeyini boşluk kalmamacasına kaplayan manzara kesitinde adalar, kıyı kasırları/köşkler/konaklar, Urla İskelesi⁴²⁷ ve yelkenli gemiler resmedilmiştir (Foto. 409). Söz konusu betimlemeler kubbe kavsinin kesintisiz dolaşır ve binaların arasındaki devamlı bir denizin tasvir edilmesinden dolayı belli bir yerin panoraması izlenimi verir. Teraslar üzerine yerleştirilmiş iki katlı konaklar bu çevrenin özgün binaları olmalıdır⁴²⁸ (Foto. 410). Üzerinde yelkenlilerin seyir halinde işlendiği deniz manzaralarını sınırlayıcı özellikte resmedilmişlerdir. Konaklarda acemice uygulanan perspektif binaların anıtsal görünümü ile ters orantılıdır. Acemice kısaltmalar ve oransızlıklara karşın geniş bir mekân kuruluşu dikkati çeker. Kısaltmaların ve oransızlıkların nedeninin, geniş bir kıyı şeridinin dar ve sınırlı kubbe kavsinde tümüyle betimlenmesi anlayışından kaynaklandığını söyleyebiliriz (Foto. 411). Yüksek kasırların arkasında küçük bina toplulukları ve koyu yeşil renk tonlamalı yapraklarıyla küçük ağaç toplulukları işlenmiştir. Detaylı işlenen cepheleriyle kasırların duvarlarla çevrili teraslar görünümünde (Foto. 412, 413), zemini kırmızı-beyaz veya siyah-beyaz mermer karolarla kaplı avluların içinde ince, uzun, kütlemsi kasırlar dikkati çeker⁴²⁹ (Foto. 414, 415). Avlu-teraslara havuzlar ve çiçekli büyük saksılar belli bir düzenle serpiştirilmiştir. Avlu-terasları çevreleyen

⁴²⁶ İ. Kuyulu, “İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi”, II. Uluslararası İzmir Sempozyumu, İzmir 1998, s. 62 dip not:8’de “Şadırvan, kitabesine göre 1834 yılına tarihlendirilmiştir. Ancak,, kitabe tarihi, “ebced” değerlerine göre 1240’tır. Bu tarih de, miladi 1824/25 yılını vermektedir.” bilgisi aktarılmaktadır.

⁴²⁷ G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resmi...*, s. 143.

⁴²⁸ G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim...*, s. 143.

⁴²⁹ Geniş teraslar içinde yer alan ince uzun kütleli kulemsi köşkler, Manisa Sultan camii’ndeki teraslı kuleli evlerle büyük bir benzerlik göstermektedir. Kuyulu, a.g.m., s. 62.

çevre duvarları kuşbakışı görünümle işlenmiştir. İlkel ve hatalı perspektif uygulamalarına ve şematik düzenlenmelerine karşın, kasırların geniş bir alana yayılmaları, ileri bir anlatım özelliğine işaret etmektedir⁴³⁰. Denizdeki seyir halindeki yelkenliler (Foto. 416, 417), uzaktan görünen adalar ve küçük kayalıklar perspektifin kurallarına göre uygulandığı betimlemelerdir (Foto. 418, 419). Gemiler önden veya profilden işlenmişlerdir. Yelkenlerde, kasırların arkasından yükselen ağaçlar ve bitkilerde, kayalıklarda gölgelemeler göze çarpmaktadır. Figürsüz manzara kompozisyonundaki durağan etki, ağaçların rüzgârla kıpırdanan dallarıyla ve denizde dalgalar arasındaki seyir halinde işlenmiş gemilerle hareket kazanmaktadır. Köşkleri ön planda birbirine bağlayan kıyı görünümleri yeşil üzerine sarı renkle gölgelendirilerek resmedilmiştir (Foto. 420). Gökyüzünde kasırların yanında dizi halinde uçan siyah renk lekeleri halinde kuşlar resmedilmiştir (Foto. 421). Gökyüzü koyu mavi renkte boyanmış, kubbenin merkezi beyaz badanalıdır (Foto. 422).

3.1.2.4. Manisa (Merkez), Bayram Taştepe Evi (Eski Lalapaşa Karakolu)

Konumu :-

Fotoğraf No :423-426

İnceleme tarihi :-

Bina, Başodası'nın giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesine göre H.1234/M.1818–19 senesine tarihlenmekteydi⁴³¹.

Kaynaklara göre⁴³² eser, iki katlı inşa edilmişti ve söz konusu ikinci kat, “dış sofalı” plan tipindeydi. Üst katta birisi Başoda olmak üzere, iki oda mevcuttu.

1982 senesine kadar ayakta olan ev, bu tarihten sonra çıkan yangında yok olmuştur⁴³³.

Duvar Resimleri: Evin üst kata çıkış merdiveninin sofaya bakan iç duvarında ve Başoda'nın duvarında dikdörtgen şeklindeki panoların yüzeyine İstanbul görünümüleri tasvir edilmiştir. Eserin eski fotoğraflarından resimlerin sıva üzerine

⁴³⁰ İ. Kuyulu, a.g.m., s. 62.

⁴³¹ H.Acun, *Manisa'da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1999, s. 644.

⁴³² S.H.Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri* (2. baskı), İstanbul 1968, s. 31.

⁴³³ H.Acun, a.g.e., s. 644.

yapılmış olduklarını saptayabilmekteyiz⁴³⁴. Kullanılan renkleri saptamak mümkün olmamıştır

İkinci kattaki sofaya açılan Başoda'nın giriş kapısının yer aldığı duvar yüzeyinin pencere açıklıkları arasında kalan kısımlarının kareye yakın dikdörtgen ve dikdörtgen panolar halinde düzenlendiğini kaynaklarda yer alan binaya ait fotoğraflara dayanak söyleyebilmekteyiz⁴³⁵. Ahşap kapının sağ yanındaki ince şeritlerle çerçevelenen büyük panonun yüzeyinde daire formu bir madalyon yer almaktaydı. Madalyonun içinde Arap harfleriyle yazılmış yazıların altında H.1234 senesi okunmaktaydı (Foto. 423).

İkinci katta, güneydeki odanın iç duvarında ise kaynaklara göre hayali bir İstanbul manzarasının işlenmiş olduğunu öğrenmekteyiz (Foto. 424). Söz konusu İstanbul görünümü dikdörtgen panonun yüzeyine işlenmiştir. Nehir olarak tanımlayabileceğimiz su, kompozisyonun merkezinde yatay düzlemde işlenerek, resimdeki kara parçalarını iki kısma ayırır. Suyun üzerinde kürekleriyle detaylı işlenmiş, insansız, şematik çizimler halinde küçük kayıklar mevcuttur. Ön plandaki kara parçasının sol yanında musluğundan suyun akmakta olduğu, kitabelik kısmında H.1234 senesinin yazılı olan kırma çatıyla örtülmüş çeşme bulunmaktadır. Çeşmenin sağ yanında, kıyıya yakın resmedilmiş bina etrafı surlarla çevrili, burçlarında bayrağın asılı olduğu bir kale tasviridir. Çeşme ve kalenin betimlenmesinde perspektif hataları vardır. Üzerinde yer aldıkları arazi kesiti küçük bitki topluluklarıyla hareketlendirilmiş ve düzenli sıralar halinde minyatür geleneğini anımsatan iki yapraklı, küçük toplar şeklinde çiçekleri bulunan bitkiler bulunmaktadır. Sağ ön plandaki üzerinde yine dekoratif özellikli çiçek ve ağaçların bulunduğu yamaçları gölgeli küçük tepeler arka arkaya sıralanışlarıyla kompozisyondaki derinlik hissini artırır. Karşı kıyıda aralarında iki katlı, pencereli ve düz damlı evlerin görüldüğü dizi halinde yamaçları gölgeli dağlar resmedilmiştir. Sağ yanda kıyıda bir çevre duvarıyla çevrelenmiş, çok katlı binalarının arasından bir bayrağın seçildiği kale yer alır.

⁴³⁴ Fotoğraflar siyah-beyaz olduğundan dolayı manzara konulu duvar resimlerinin renkleri hakkında bilgi edinmemiz mümkün olmamıştır.

⁴³⁵ H. Acun, a.g.e., s. 645'de fotoğraf 502.

Bayramtaštepe Evi'nin üst kata çıkış merdiveninin sofaya bakan iç duvarında da hayali bir İstanbul manzarasının bulunduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz⁴³⁶. Kaynaklardaki fotoğrafına dayanarak söz konusu manzara betimlemesinde ön planda tepelik bir araziyle başlayıp kıyı boyunca işlenmiş olan camilerden ve köşklere oluşan bir şehir tasvirinin işlendiğini söyleyebiliriz (Foto. 425, 426). Köşkler, Camiler ve evler çok katlı cepheleri, ayrıntılı işçilikleri ve yan yana dizilişleri ile geleneksel minyatür üslubuyla işlenmişlerdir. Kayıklar acemice resmedilmiştir.

3.1.2.5. Manisa, Kula Bevazozlu Evi

Konumu :Eser, Manisa İli, Kula İlçesi'nde Zaferiye Mahallesi, 70 sokak, No: 8/A'da yer alır.

Fotoğraf No :427-433

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Bina, kuzey cephedeki giriş kapısı kemerinde sıva üzerine yazılı 1860 senesinde inşa edilmiştir⁴³⁷.

Eser, basık bir bodrum üzerine iki katlı olarak inşa edilmiştir. Evin birinci katı iç sofalı, ikinci katı ise orta sofalı plan tipindedir. Kuzey cephenin ortasındaki yuvarlak kemerli giriş açıklığı ile binaya girilmektedir. Giriş açıklığının doğu ve batısında, alt katta, ikişerden toplam dört ahşap pencere açıklığı bulunmaktadır. Üst katın köşe odaları kuzey cepheden dışa doğru çıkma yapmaktadır. İnşa malzemesi olarak taş ve ahşap karkas arası kefe(köfe/köyke) taşı kullanılan bina, kiremit kaplı çatı ile örtülüdür.

Duvar Resimleri: Evin kuzey cephesinde sıva üzerine bitkisel kalem işi bezemeler, kuş figürleri ve tek gemi tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri beyaz sıva üzerine lacivert, kırmızı, mavi tonları ve kahverengi kullanılarak işlenmiştir.

Kuzey cephede birinci katın duvarları beyaz badanalıdır. Giriş açıklığının yuvarlak kemer karnındaki lacivert renkli kalın şeritle çevrelenmiş madalyonun iç yüzeyine, çift başlı, stilize kartal figürleri tasvir edilmiştir (Foto. 427). Kartallar kahverengi tonlarında, gölgelendirilerek boyanmıştır. Soldaki kartalın kanatlarının altından çıkan arka ayaklarının pençeleri, siyah kabzalı, lacivert renkli bir bıçak tutmaktadır. Sağdaki kartalın pençeleri arasında ise insan başı (?) olarak

⁴³⁶ H. Acun, a.g.e., s. 645.

⁴³⁷ R. Bozer, Kula Evleri, Ankara 1988, s.38.

düşündüğümüz koyu renkli top şeklinde bir kütle yer alır. Kartal başlarının üzerinde tepesindeki haçıyla betimlenmiş kral tacı bulunmaktadır. Kemerin tepe noktasında açık mavi zemin üzerinde 1860 senesi yazılıdır (Foto. 428). Senenin yazılı olduğu zemin adeta bir kâğıt gibi yanlardan kıvrım yerleri oluşturularak, uçları üçgen şeklinde uzatılmıştır. Bu zeminin arkasında açık kahverengi bir kuş figürü yer alır. Kemer köşeliklerine doğru uzanan *Barok* üsluptaki stilize kıvrık dallar panonun iki yanına simetrik olarak yerleştirilmiştir. Kahverengi, kirli beyaz ve lacivert renkli çiçeklerden oluşturulan küçük çelenkler yılın yazılı olduğu kısmı ve kuş figürünü iki yandan, simetrik bir biçimde sınırlamaktadır. Bu çiçek dizilerinden çıkan C kıvrımı kemer köşeliklerine doğru ince dallar ve yapraklarla çevrelenerek uzanmaktadır. Kemer köşeliklerini kenarlardan kesintisiz dolanan kıvrık, ince dallardan asma yaprağına benzer küçük yapraklar çıkmaktadır. Bu yapraklar mavi ve lacivert renklerle gölgelendirilerek boyanmıştır.

Üst kat pencere aralarında kalan dikdörtgen yüzeyler kahverengi ve mavi yaprak motiflerinin çevrelediği panolar halindedir (Foto. 429). Üst kattaki köşe odalarının cephede oluşturduğu çıkmaların alt tarafında kalan yüzeylerde ise yine *Barok* üslupta beyaz üzerine mavi tonlarında perde motifleri işlenmiştir. Perdelerin kirli beyaz yüzeylerine küçük kahverengi ve mavi çiçeklerden oluşan buketler, şablon tekniğinde aynen tekrarlanarak üçlü gruplar halinde serpilmiştir (Foto. 430). Perde motifinin koyu lacivert renkle gölgelendirilerek boyanan kıvrım yerleri belirtilmiştir. Böylece perde motifine yüzeyde hacimli bir görüntü kazandırılmıştır.

Köşelerdeki iki çıkmanın arasında, üst katta, pencere açıklıkları yer alır. İki pencerenin doğu ve batı yanları ile aralarındaki bölümler yine küçük yapraklardan oluşan ince şeritlerle çevrelenen panolardan ibarettir. Saçak ile birleşen üst bölümde ise yelkenli bir gemi ile iki yanındaki bölümlerde birer kuş figürü tasvir yer alır. Kuşlar, lacivert, kahverengi ve siyah renkli çiçeklerden ve aralarındaki siyah küçük yapraklardan oluşan çelenk şeklindeki madalyonun merkezinde tasvir edilir. Kanatları kahverengi olan bu küçük kuşlar lacivert renklidir. Kuş figürlerinin yer aldığı bitkisel madalyon S ve C kıvrımlarından oluşan, simetrik işlenmiş, kıvrık dallar ve akantus yapraklarının meydana getirdiği *Barok* karakterli bitkisel bezemenin arasında yer almaktadır (Foto. 431).

Evin kuzey cephesinin saçak ile birleşen üst kısmında yelkenli bir gemi tasvir edilmiştir. Bugün dökülen kısımlarının sıvanmasından dolayı bu tasvirin sol yanındaki küçük bir bölümü açıkça görülebilmektedir (Foto. 432). Söz konusu yelkenli tasviri ile ilgili araştırmaları gözden geçirdiğimizde⁴³⁸, S ve C kıvrımlarından müteşekkil kahverengi renkli, simetrik yerleştirilmiş *Barok* karakterli stilize bitkisel bezeme arasında yine mavi, kahverengi ve siyah renklerde çiçeklerle çelenk şeklinde çevrelenen madalyonun iç yüzeyine, yelkenli tasvirinin işlendiğini görmekteyiz. Aynı tasvirin bulunduğu yüzeyin çıkmalarla birleşen kısımlarında ise beyaz zemin üzerine küçük çiçek buketleriyle işle perde motifleri yer alır. Perde motiflerinin yelkenli yönündeki bölümlerinin üstten kıvrım yerleri belirtilerek, kumaş katları gölgelendirilmiştir. Duvarın çatı ile birleştiği bölümde, çıkmaların alt kısmında kalan yüzeylerde olduğu gibi, dizi halinde perde motifleri bulunmaktadır.

Duvarın, çıkmalarla birleştiği yan bölümlerdeki dar yüzeylere dıştan lacivert, içten ise açık mavi şeritlerle kareye yakın panolar oluşturulmuş ve yüzeylerine ince bir dal üzerinde duran mavi kuşlar işlenmiştir (Foto. 433). Bu küçük panoların alt kısmındaki ahşap yüzeyden sonra, kemer köşeliklerinin yan yüzeylerine denk gelen üçgenimsi kısımlarda, siyah renkli yaprakların arasında siyah çiçekler ve tek bir lacivert çiçeğin bulunduğu buket motifleri yer almaktadır (Foto. 433).

3.1.2.6. Manisa, Kula Kaçıklar Evi

Konumu :Eser, Manisa İli, Kula İlçesi'nde Akgün Mahallesi'nde yer alır.

Fotoğraf No :434-436

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir. Bununla birlikte ev ve cephesindeki resimler üslup özelliklerine göre XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlenebilir⁴³⁹.

Eser, iki katlı olarak inşa edilmiştir. Açık sofalı (Hayatlı) olan evin sokağa bakan kuzey (?) cephesinin üst katı sıvalıdır ve bir çıkma yer almaktadır. Duvarları,

⁴³⁸ R. Bozer, a.g.e., s. 39'daki "Fot.21"e göre, bugün kısmen dökülmüş olan yelkenli tasvirinin orijinal durumuna ait bilgi edinebilmekteyiz.

⁴³⁹ T. Okçuoğlu, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2000, s. 147.

ahşap hatıllı, moloz taş örgüyle meydana getirilen bina, geniş saçaklı ve kiremit kaplı kırma çatıyla örtülüdür.

Duvar Resimleri: Evin sokak cephesindeki alt katta yer alan pencere açıklıkları üzerinde, çıkmalarla zemin katı dolduran bölümlerdeki yüzeylerde, yatay dikdörtgen iki panonun yüzeyine ve çıkmanın yan penceresi üzerinde, çatı ile duvarın birleştiği köşede manzara konu duvar resmi işlenmiştir. Konulu duvar resimleri kirli beyaz sıva üzerine siyah ve gri-mavi renkler kullanılarak işlenmiştir.

Binanın sokağa bakan cephesinin alt kat duvarları ahşap hatıllı, moloz taş örgüdür. Üst kattaki çıkmaların pencere açıklıkları arasında kalan duvar yüzeyleri, mavi renkle boyanmıştır. Alt kat duvarları ile çıkma altlarının birleştiği yüzeylerde, iki adet yatay dikdörtgen pano oluşturulmuştur. Panolardan birisi günümüze kadar korunarak gelmiş, diğeri ise büyük ölçüde dökülerek yok olmuştur. Sağlam panodaki kompozisyonda manzara kesitiyle birlikte tasvir edilen, tek mimari bina betimlemesi bulunmaktadır (Foto. 434). Cephedeki bu manzara tasvirinde kullanılan boyalar zamanla dış etkenlere maruz kaldığından silikleşmiştir. Ön plana alınan doğa kesitinin, kaba fırça vuruşları ile elde edilen, ayrıntısız, izlenimciliği anımsatan bir üslubu olduğu dikkati çekmektedir. Ön planda maki topluluğu şeklinde düz araziye serpiştirilmiş küçük bitki toplulukları lekeler halindedir. Bitkilerin üzerine serpildiği arazi yatay ve kalın fırça tuşlarıyla boyanmıştır. Ön ve yan cephelerindeki yüksek yuvarlak kemer sıraları ve düz bir çatıdan ibaret bina arkaya doğru alçalan keskin bir perspektifle verilmiştir. Söz konusu biçimleniş ve özellikle de yüksek kemer gözü açıklıklarıyla Antik bir binaya ait olabileceğini düşünmekteyiz. Binanın sol yanında dikensi, geniş yapraklarıyla ilginç bir bitki bulunmaktadır. Paşa kılıcı olarak adlandırılan bitkiyi anımsatmakta ve dikeyliğiyle binanın derinlemesine yönelen perspektifi arasında tezat oluşturmaktadır. Sağ yandaki küçük tepeciklerin üzerinde ince gövdesi üzerinde yükselen dalların arasında sık yapraklı bir ağaç işlenmiştir.

Aynı cephe üzerindeki diğer yatay panodaki duvar resminin neredeyse tamamı dökülmüştür (Foto. 435). Kalan küçük kısımlardaki ağaç veya bitki kalıntılarından bu panoda da manzara kesiti ve tek yapı tasvirinin olduğunu düşünmekteyiz. Sağ yandaki ince gövdeli, yüksek ağacın gri-maviyle boyanmış dikensi yaprakları bulunmaktadır. Ağacın sol yanında bir binaya ait olduğunu

düşündüğümüz kırma çatının eğimli kısmı görülmektedir. Tasvirin söz konusu ağaç ve binaya ait fragmanların dışındaki bölümleri dökülmüştür.

Cephedeki çıkmanın çatı ile birleştiği yan yüzündeki pencere açıklığının üzerindeki duvar yüzeyinde, dikey dikdörtgen küçük bir pano oluşturulmuştur (Foto. 436). Pano dıştan kalın gri-mavi, içten ise iki ince açık kahverengi şeritle çerçevelenmiştir. Kirli beyaz zemin üzerine gri-mavi ağırlıklı boyanmış mimari manzara tasviri, günümüze kadar korunarak gelmiştir. Manzara kesiti içindeki konak yüksek duvarlı bir avlu içinde betimlenmiştir. Avlu duvarının arka planında ön ve yan cephesi görülen bina resmedilmiştir. Binanın cephelerinde koyu renkle lekeler halinde boyanmış kemerli pencere açıklıkları görülmektedir. Üzeri düz çatı ile örtülmüştür. Kompozisyonun sol yanında küçüklü büyüklü farklı boyutlarda ağaçlar istiflenmiştir. Bu ağaçların arasından üç ayrı gövde üzerindeki yapraklı dalları ile dikkat çeken yüksek ağaçlar dikkati çeker. Binanın ön ve yan cepheleriyle betimlenmesi ve eğimli çatısı kompozisyonda perspektif uygulamayı ön plana çıkarmaktadır. Bunun birlikte ağaçların farklı boyutlarda işlenişi manzara resmindeki derinliği artırmaktadır. Kompozisyonda, dikdörtgen çerçevenin içine, doluluk boşluk oranları başarıyla çözümlenerek, uygulanmış bir üslup söz konusudur.

3.1.2.7. Manisa, Kula Mehmet Külâhçı Evi

Konumu :Eser, Manisa İli, Kula İlçesi'nde Akgün Mahallesi'nde yer alır.

Fotoğraf No :437, 438

İnceleme tarihi :Ağustos 2010

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir. Bununla birlikte ev ve cephesindeki resimler üslup özelliklerine göre XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlenebilir⁴⁴⁰.

Eser, iki katlı olarak inşa edilmiştir. Açık sofalı (Hayatlı) olan evin sokağa bakan cephesi sıvalıdır ve bir çıkma yer almaktadır. Duvarları, ahşap hatıllı, moloz taş örgüyle meydana getirilen eser, geniş saçaklı ve kiremit kaplı, kırma çatıyla örtülüdür.

⁴⁴⁰ T. Okçuoğlu, *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Bilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2000, s. 147.

Duvar Resimleri: Evin sokak cephesindeki alt katta yer alan pencere açıklığı üzerinde ve içte sofa duvarının tavanla birleştiği yüzeyde manzara konulu duvar resimleri işlenmiştir. Konulu duvar resimleri kirli beyaz sıva üzerine siyah, gri tonları, kırmızı, koyu yeşil, lacivert, kahverengi, pembe ve çivit mavisi renkler kullanılarak işlenmiştir.

Binanın sokağa bakan cephesinin alt kat penceresi üzerinde, çıkmanın alt kısmında iki yanı uzun dal şeklinde yaprakları olan ağaçlarla sınırlandırılmış doğa kesiti ve küçük tepeciklerin üzerine kurulmuş kâgir bina tasvir edilmiştir (Foto. 437). Ön plandaki yamaçları çivit mavisi ile gölgelendirile, yeşil tepecikler arasına bodur, top şeklinde maki görünümünde bitkiler serpiştirilmiştir. Küçük tepeler ark arkaya istiflenerek resimdeki derinlik sağlanmıştır. Tepeciklerin üzerinde yükselen kâgir binanın konturları, üst kattaki pencere açıklıkları, yuvarlak kemerli girişleri ve yanlarda kompozisyonu sınırlayan yüksek ağaçlar çivit mavisi ile boyanmıştır. Çok şematik biçimde betimlenen binanın üzeri eğimli bir çatı ile örtülüdür.

Evin iç mekânında duvarın tavanla birleştiği yüzeyde oval bir madalyonun içine deniz kıyısında işlenmiş küçük bir kent tasvir edilmiştir (Foto. 438). Kompozisyonu yanlardan şematik biçimde betimlenen üzerine küçük kırmızı çiçeklerin serpiştirildiği kara parçaları sınırlamaktadır. İki yandaki yüksek ağaçlar, madalyonun kenar kavislerine uygun biçimde, resmin içine doğru eğilmiş durumda işlenmiştir. Yanlardaki kara parçalarının arasındaki deniz/gölde beş büyük balık betimlenmiştir. Gri tonlamalarla üzerindeki pullara kadar detaylı işlenen balıkların boyutları farklıdır. Deniz/gölün rengi ön planda lacivert renkle başlayarak arka planda mavi renge doğru tonlanarak açılmaktadır. Deniz/göl kıyısında cepheleri, çatıları, pencere ve kapı açıklıkları kırmızı renkle boyanmış küçük bir kent tasviri görülmektedir. Binaların çatı kısımlarında konturlar halinde verilen gölgelendirmeler arka arkaya birçok evin sıralanmakta olduğu izlenimini vermektedir. Bina topluluğunun ortasındaki, cephesi düzgün kesme taştan inşa edildiği belirtilmiş en yüksek binanın çatısında profilden işlenmiş kuş figürü bulunmaktadır. Binaların arkasında dekoratif özellikli küçük servi ağaçları göze çarpar. Evler geniş, düz ve sarı, kahverengi renk tonlamalarıyla boyanmış düz bir arazi üzerinde yükselmektedir. Kompozisyon arka plandaki gökyüzü yer alır. Gökyüzü beyaz renkle başlayarak arka

plana doğruyu araya katılan pembe renklerle geçiş sağlanarak lacivert renkle sonlanmaktadır.

3.1.2.8. Muğla, Datça, (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü (Konağı)

Konumu :Eser, Muğla İli'nin Datça İlçesi'ne bağlı Reşadiye Mahallesi, Kavak Meydanı'nda yer alır.

Fotoğraf No :439-453

İnceleme tarihi :Aralık 2010

Köşk, H.1206/M.1791 veya H.1216/M1806 senelerine tarihlenmektedir⁴⁴¹.

Eser, iki katlı olarak inşa edilmiştir. U şemasında bir plana sahiptir. 1970'li yıllarda evin güney kanadının bir bölümünün yıkılmış olduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz⁴⁴². Konağın birinci katı, yığma taş, üst katı ise ahşap karkas ve dolgu olup dıştan sıvanmıştır. 1970'li yılların başında alt katta, kuzey yönde bahçeye açılan yuvarlak kemerli revak sırasının, moloz taşlarla örülü olduğu eski fotoğraflarından anlaşılmaktadır. 2002 senesinde başlatılan ve 2005'te tamamlanan köşkün restorasyon çalışmaları sırasında sağır kemer görünümündeki revak sıralarının aralarındaki dolgu taşlar tasfiye edilerek bahçeye açılan revaklı bölüm binanın orijinal halindeki görünümüyle yeniden düzenlenmiştir. Zemin katta, ambar ve depo olarak kullanılan mekânların dışında bir de giriş holü bulunmaktadır. Birinci kat, güneybatı ve doğu yönünde taş örgülüdür. Sofa ve oda duvarları ise ahşap konstrüksiyondur. Bu katta altı oda bulunmaktadır. Güneybatı yönünde yer alan Başoda'dır.

Kiremit kaplı çatıyla örtülü binayı, geniş bir saçak çevrelemektedir.

Köşk, farklı zamanlarda onarım geçirmiştir. Eylül 2002'de yapılan restorasyon çalışmalarıyla orijinal durumunu yeniden kazanan eser, bugün Butik Otel olarak kullanılmaktadır⁴⁴³.

⁴⁴¹ Köşk'ün başmisafir odasının kapısının üzerinde, çok silik olmakla birlikte "tarih sene 1, 2 ve 6) sayılarının okunabilmesi, aradakinin de 0 veya 1'e yakın bir iz bırakmış olması, bu konağı 1206/1791 ya da 1216/1801 yıllarına tarihleyebilmektedir.G.Renda, "Datça'da Eski Bir Türk Evi", Sanat Dünyamız, Sayı: 2, İstanbul 1974, s. 22.

⁴⁴² G. Renda, a.g.m., s. 22.

⁴⁴³ Mehmet Ali Konağı'nın restorasyon çalışmaları Eylül 2002 tarihinde başlamış ve 2004'te tamamlanarak eser, turistik ve kültürel amaçlı bir bina olarak yaz aylarında hizmet veren bir Butik Otel olarak hizmet vermektedir.

Duvar Resimleri: Köşkün birinci katında güneybatı yönünde yer alan Başoda'nın duvar yüzeylerinde manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri sıva üzerine kırmızı, kahverengi, yeşil tonları, sarı, mavi ve gri renkler kullanılarak işlenmiştir.

Eserin birinci katında yer alan altı odadan güneybatı ucunda yer alan Başoda yazlık misafir odasıydı. Odaya seki altına açılan tek kanatlı, ahşap, geometrik bezemeli kapıdan giriş sağlanır (Foto. 439). Kapının üzerindeki *Barok* karakterli kartuşun merkezinde, H.1206/M.1791 veya H.1216/M.1801 seneleri okunmaktadır. Kalemışleri pencere açıklıkları üzerinde kalan duvar yüzeylerini süslemektedir. Seki üstünde kalan duvar yüzeylerinde, yeşil sütuncelerin ayırdığı⁴⁴⁴ ve kıvrım dal ve yapraklarla kartuşlar oluşturan fistolu kemer motiflerinin çerçevelediği boşluklarda, sıva üzerine yerleştirilmiş çeşitli türde çiçekler, karanfiller, güller, gelincikler ve yapraklarla dolu vazolar görülür (Foto. 440).

Seki altından iki yanı parmaklıklılı, sütunlu bir bölme ile oturma kısmına geçilmektedir. Yüksek kare kaidelere oturmuş ahşap sütunlar, ortada geniş Bursa kemerini ve yanlarda küçük yuvarlak kemerleri taşımaktadır. Sekiliği ayıran söz konusu kemerlerin yüzeyi, C ve S kıvrımlı dal ve yapraklardan oluşan *Barok* karakterli kartuşlarla işlenmiştir. Sütun başlıkları üzerine denk gelen kemer köşeliklerindeki söz konusu *Barok* üsluptaki kartuşlar, kiremit kırmızıyla çizilerek açık yeşil renkle gölgelendirilmiştir. Bütün panolar, tavan pervazının hemen altında ince bir şerit halinde ve kıvrım dalların arasına yerleştirilmiş bordo renkli çiçekler ve yapraklarla çerçevelenmektedir (Foto. 441).

Seki altı bölümde, dolap kapaklarının üzerinde tavanla birleşen kısımdaki duvar yüzeylerine duvar yüzeyi dikdörtgen formlu panolar halinde düzenlenmiştir (Foto. 442). Söz konusu dolaplı duvarın üstü beş panoya ayrılmıştır⁴⁴⁵. Merkezdeki büyük panoda İstanbul manzarası tasvir edilmiştir (Foto. 443). Kız Kulesi, Üsküdar, Sarayburnu (?), Tophane (?) kıyılarının tasvir edildiği bu resim, aralarında saltanat kayığının da bulunduğu türlü yelkenli ve kayıkları, suda yüzen ördekleri, balıkları,

⁴⁴⁴ Bu türde kemerlemeli kartuşlar ve vazo içine yerleştirilmiş çiçekler Yenişehir Şemaki Evi ve Bayramiç Hadımoğlu Evi'nde de görülmektedir.

⁴⁴⁵ Eylül 2002 tarihinde Yüksek Mimar Süreyya Saruhan başkanlığında köşkün orijinal durumuna yeniden kazandırılması amacıyla restorasyon çalışmaları başlatılmıştır. Bu çalışmalar kapsamında eserin kalemışleri ve duvar resimlerinin restorasyonu Mimar Sinan Üniversitesi, Geleneksel Türk Sanatı Kalemışı Öğretim Görevlisi Dr. Kaya üçer ve ekibi tarafından gerçekleştirildi.

deniz yılanı ve aslında hiçbir İstanbul örneğine tüm benzemediği halde dört minaresi, beş bölmeli son cemaat yeri olan ve “selâtin cami” niteliği taşına camisiyle topografik bir Başkent izlenimi vermektedir⁴⁴⁶ (Foto. 444). Soldaki pano 1970’li yılların başında eski fotoğraflarından anlaşıldığı üzere sıvaların dökülmesine bağlı olarak neredeyse yarıya yakın bölümü sıvanmış ve bu nedenden dolayı da kompozisyonun büyük bir bölümü yok olmuştu. 2002 yılında başlatılan restorasyon çalışmaları sırasında eserin duvar resimlerinin yer aldığı sıvalı duvarlar yerlerinden sökülerek korunmaya alınmıştır. Bu koruma işlemi sırasında öncelikle duvarlardaki kompozisyonların kopyaları alınarak, renkli, bire bir kalemîşi röleve çalışmalarının yapıldığını öğrenmekteyiz⁴⁴⁷. Merkezdeki panonun solundaki panoda kompozisyon alt planda soldaki kale ve küçük tepeler arasındaki Hurma ağaçlarıyla başlamaktadır (Foto. 445). Kalede ve tepelerin arasında kırmızı renkli birer sancak göze çarpar. Resmin sol yanında sarı tonlamalarla boyanmış bir çölü andıran boş arazi ve sağ yanında araziye dağılmış, birbirinden bağımsız işlenmiş kiremit kaplı kırma çatılarla örtülü, tek veya iki katlı küçük evler ve köşkler bulunmaktadır. Evlerin top şeklinde dallarındaki yapraklarıyla türünü belirleyemediğimiz küçük ağaçlar ve serviler işlenmiştir. Büyük panonun sağ yanında kalan panoda, ortasından ırmak geçen bir kasaba canlandırılmaktadır (Foto. 446). Irmak kasabanın tam ortasından geçmektedir. Irmağın üzerindeki tahta köprüsü, yel değirmeni, tek minareli ve kırma çatıyla örtülü camisi, ön planda evlerden büyük ağzında bir yılanla tasvir edilen leylek ve ağaçlar arasındaki iki geyik figürüyle bu resmin, Datça çevresindeki köylerden birine ait hayali bir manzara olabileceğini düşünmekteyiz⁴⁴⁸ (Foto. 447). Manzara tasvirlerini iki yandan sınırlayan son panoların yüzeyi çiçekli süslemem şeritleriyle işlenmiştir (Foto. 448). Gri, beyaz, sarı ve kırmızı şeritler arasında kırmızı çiçeklerin alt lata, şablon tekniğinde tekrarlanarak bir dizi halinde sıralanmasıyla bu panolardaki bezeme programı oluşturulmuştur.

Başoda’nın giriş kapısının karşına gelen duvarda manzara tasvirleriyle birlikte ortadaki kartuşa yazı motifinin işlendiğini görmekteyiz (Foto. 449). Kahverengi C kıvrımlarıyla manzara tasvirlerinin tam merkezden kesen Barok

⁴⁴⁶ G. Renda, a.g.m., s. 26.

⁴⁴⁷ Decoroom (E-Dergi), Sayı: 11, s.66. <http://www.dijimecmua.com/index.php?c=sw&v=34&s=92>

⁴⁴⁸ G.Renda, a.g.m., s. 26’da, bu manzaraların XVII. Yüzyıl minyatürlerini, nakkaş Matrakçı Nasuh’un topografik doğa görünümelerini anımsattığını belirtir.

üsluptaki kartuşun içindeki yazı, binanın 1970’li yıllara ait fotoğraflarıyla bugünkü durumu karşılaştırıldığında oldukça silinmiş olduğunu söyleyebiliriz (Foto. 450). Yapılan restorasyon çalışmalarıyla söz konusu duvardaki yazı ve manzara tasvirleri onarım geçirmiştir. Merkezdeki kartuşun iki yanında düzgün kesme taş sur duvarıyla çevrilmiş bir kasaba tasvir edilmektedir. Sağ tarafta surların dışında merkezi kubbeli, dört minareli ve üç kemer gözlü son cemaat yeriyle cami yer alır. Boyut olarak kartuş kadardır ve kasabadaki evlerden büyüktür. Caminin etrafı bir çevre duvarıyla çevrelenmiştir. Sol yanda servi ağaçlarıyla birlikte türünü belirleyemediğimiz top şeklindeki yapraklarıyla ince gövdeli ağaçlar yer alır. Kıрма çatılı ve çok katlı kasaba evleri sur duvarının hemen arkasından bir dizi şeklinde yan yana sıralanmaktadır. Minyatür üslubunu anımsatan tasvirde ağaçların arasında kalan küçük tepelerle kaplı arazide bir de baldaken türbe bulunmaktadır.

Giriş kapısının üstündeki duvar yüzeyi üç dikdörtgen panoya ayrılmış, orta panoda *Barok* üsluptaki kartuş içinde kâse içinde meyveler tasvir edilmiştir (Foto. 451). Köşke ait 1970’li yıllara ait fotoğrafları incelediğimizde natürmort tasvirinin sol üst köşesindeki motiflerin dökülmüş olduğunu görmekteyiz (Foto. 452). Yapılan restorasyon çalışmalarıyla girişin üzerindeki söz konusu üç pano onarılmıştır. Ayaklı kase içindeki meyveler ilk iki sıra üç ve son sırada iki olmak üzere üst üste gelecek şekilde sıralanmıştır. Barok üsluptaki kartuşun merkezindeki madalyonda yer alan natürmort tasviri iki yandan ahşap tavandaki renkli panolar gibi boyanmış iki panoyla sınırlanmaktadır. Baklava şeklindeki geometrik motiflerin içi koyu kırmızı tonlamalarla mermer izlenimi verecek şekilde boyanmıştır.

Başoda’daki panoların üzeri, tavan pervazının altında birer çiçek motifi ile bağlanmış madalyonların oluşturduğu zincir motifli şeritle çevrelenmektedir (Foto. 453). Panoların altında ise çiçeklerin arasına yerleştirilmiş Eshab-ı Kehf’in⁴⁴⁹ “Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefestatayyuş ve köpekleri Kıtmir’in” isimleri yazılıdır.

Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü duvar resimlerinde hayali kır ve şehir tasvirleri arasına, hiçbir oran, perspektif ve uyum kaygısı gözetmeksizin leylekler,

⁴⁴⁹ Anadolu’nun farklı bölgelerinde dini mimaride Eshab-ı Kehf isimlerine rastlamaktayız. M. Aksel, Anadolu Halk Resimleri, İstanbul 1960, s.143. Burada köşkün duvar resimlerini çerçeveleyen bitkisel motifli şeritlerde Eshab-ı Kehf’in isimlerine rastlamak, profan mimaride incelediğimiz örnekler içinde, bugün için, ilk kez karşılaşıldığını çıktığını söyleyebiliriz.

geyikler, kuşlar, balıklar ve özellikle Boğaz’da seyir halindeki figürsüz kayıklar, balık grupları sanatçının tasarımda, Minyatür Sanatı’nın ayrıntı gerçekliğine, önem verdiğinin göstergesidir.

3.1.2.9. Muğla, Milas Bahaeddin Ağa Konağı

Konumu :Eser, İzmir İli’nin Milas İlçesi’nde bulunmaktaydı⁴⁵⁰.

Fotoğraf No :454-461

İnceleme tarihi :-

Konağın inşa tarihi bilinmemektedir⁴⁵¹.

Eser, zemin katı üzerine iki katlı olarak inşa edilmişti. Konağın zemin katında depo ve hizmet odaları ve alt kat taşılığı yer almaktaydı. Üst katta ise doğu-batı doğrultusundaki sofaya açılan, iki yanda düzenlenmiş, odalar bulunmaktaydı. Batı yönündeki merdivenlerle çıkılan sofa, ahşap desteklerle taşınmaktaydı. Balkon gibi avluya açılan sofanın doğu bölümü, bir cumba ile sonlanmaktaydı. Söz konusu cumba evin doğu cephesinde dıştan görülebilmekteydi. İçten ise sofanın bu bölümü eyvan gibi daralmakta ve zemin bir seki halinde yükselmekteydi. Burada cumbanın iç yüzünü oluşturan yuvarlak nişe üç gözlü pencere açıklığını açılmıştı. Eyvanın güney ve kuzey yönlerinde birer oda yer almaktaydı. Kuzeydeki odanın batı yanında bir odanın daha bulunduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz⁴⁵².

Konağın zemin katı moloz örgülü yığma duvar, üst kat bağdadi tarzda kerpiç dolgulu duvarlarla örülmüştü⁴⁵³.

Eser bugün mevcut değildir.

Duvar Resimleri: Konağın doğu cephesinde ve eyvanın güneybatı köşesindeki dışa cumba gibi çıkıntı yapan nişte, eyvan ve kuzeyindeki odanın duvar yüzeylerinde,

⁴⁵⁰ Bahaeddin Ağa Konağı’nın Ağustos 2010 tarihinde Muğla’da yaptığımız inceleme sonucunda yıkılmış olduğunu saptadık. Kaynaklara göre konak, Antik Milas’ın Zeus tapınağı olan ve Hisarbaşı Mabedi denen harabenin kuşatma duvarı üstünde inşa edilmişti. Bkz. R.Arık, “*Resimli Türk Evlerinden İki Örnek*” Sanat Dünyamız, Sayı: 4, İstanbul 1975, s.16.

⁴⁵¹ Yayınlardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda konağın inşa tarihinin bilinmediğini söyleyebiliriz. Ancak G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim...*, s. 141’de konağın sofa nişinde yer alan deniz konulu manzara tasvirinden yola çıkarak burada buharlı bir geminin varlığından söz eder ve resmi en erken 1830’lara tarihlemektedir. R. Arık, “*Resimli Türk Evlerinden ...*”, s. 16’da konağın inşa tarihi hakkında “Yapının kesin tarihi bilinmemektedir. Kuruluş ve süslemeleri ile çevredeki söylentiler XIX. yüzyıl ortalarında yapıldığını düşündürüyor.” Bilgisini aktarmaktadır.

⁴⁵² R. Arık, “*Resimli Türk Evlerinden...*”, s. 16.

⁴⁵³ Detaylı mimari anlatım için bkz. G. Arık, “*Resimli Türk Evlerinden...*”, s. 16,17 ve ayrıca bkz. Akarca, *Milas*, İstanbul 1954, s. 106–115.

eyvanın sonlandığı basık kemer alınlığının ve bu alınlığa açılan cumba nişinin yarım kubbe kavsarasında bitkisel ve geometrik bezemeli boyalı nakışlar ile manzara ve figür konulu duvar resimlerinin tasvir edildiği öğrenmekteyiz. Konulu duvar resimleri sıva üzerine çivit mavisi, kırmızı, kahverengi, yeşil ve siyah kullanılarak işlenmiştir⁴⁵⁴.

Konağın doğu cephesinin ikinci katında yer alan cumbanın iki yanındaki ahşap korkuluklu pencere açıklıklarının arasında kalan duvar yüzeylerine, mavi ve kahverengi renklerin egemen olduğu boyalı nakışlar işlenmiştir (Foto. 454). Ulaşılan kaynaklardan edindiğimiz fotoğraflar aracılığıyla cephenin, dışa çıkıntı yapan cumbanın alt kısmından başlayarak pencere açıklıklarının üst seviyesine kadar kahverengi ve mavi renkli kare formundaki geometrik düzenlemelerle kaplı olduğunu söyleyebiliriz. Cumbanın iki yanındaki duvar yüzeylerine C ve S kıvrımlarının oluşturduğu kartuşlar biçiminde çerçevelenmiş madalyonlar işlenmiştir. Madalyonlar oval şeklidir ve etrafları kahverengi boyayla gölgelendirilmiştir. Yarım daire şeklinde dışa çıkıntı yapan cumbanın, üç gözlü pencere açıklıkları altında kalan duvar yüzeyinde, simetrik olarak heraldik görünümlü iki aslan figürü yer alır. Arka ayakları üzerinde yükselen bedenleri profilden işlenmiş aslan figürleri, kahverengi renkle boyanarak vücut konturları daha koyu renkle gölgelendirilmiştir.

Eyvanın güneybatı köşesindeki niş, dışarıya doğru cumba gibi bir çıkıntı yapmaktaydı. Dış bükey yüzeye mavi renk akantus yapraklarının simetrik düzenlendiği bir alan içine yerleştirilmiş çift başlı kartal figürü görülmekteydi (Foto. 455). Fotoğrafından da anlaşılacağı üzere, kahverengi zemin üzerine mavi boyayla gölgelendirilen çift başlı kartal armasının sol yanında kalan figürün, ayak pençeleri arasında kılıç motifi işlenmiştir. Yine fotoğraftan edindiğimiz görüntülerden anlaşılacağı üzere bina, 1970’li yıllarda da oldukça harap durumdaydı.

İç mekânda eyvanın bitimindeki basık kemerin alınlığı, bu alınlığa açılan cumba nişinin yarım kubbe kavsarası, buradaki üçlü pencereyi taçlandıran tasvirlerle süslüdür⁴⁵⁵. Manzara ve natürmortlar üç ayrı ünite şeklinde düzenlenmiştir. Ortadaki ünitenin yarım daire şeklindeki kavsara yüzeyini, deniz konulu manzara tasviri

⁴⁵⁴ Konağın duvar resimler kaynaklardan elde edilen fotoğraflarla açıklanacaktır. Bu nedenle mevcut fotoğraflar incelenerek kullanılan renkle hakkında fikir edinebilmekteyiz.

⁴⁵⁵ R.Arık, “*Resimli Türk Evlerinden İki...*”, s. 17.

kaplamaktadır⁴⁵⁶ (Foto. 456). Kompozisyonda mendirek ve surların kuşattığı bir körfez ve kıyı kasabası işlenmiştir. Kavsaranın yuvarlak kemerli kemer kavsini dolanan surların heybetli görünümü ve sağ yandan kaleyle birleşmesi kompozisyonda dikkati çeker. Düzgün kesme taş sıraları ve derzleri kırmızı ile belirlenmiş sur ve kale cephelerindeki ayrıntılı işçilik minyatürleri anımsatır. Aynı şekilde üstten sur duvarının çevrelediği kıyıya yakın evlerden oluşan kasaba görünümü de binaların istiflenerek dizilişiyle, minyatürlerde görmeye alıştığımız atmosferdedir. Kırmızı ve mavi renkli cepheleriyle iki renkli ardışık düzenle sıralanan evler, iki katlı yüksek binalar şeklindedir. Pencere ve giriş açıklıklarıyla, kiremit kaplı kırmızı çatıları ayrıntılı işlenmiştir. Kıyı boyunca dizilen ağaçlar, binalardan daha küçüktür ve kahverengi gövdelerinin üzerinde yeşil renkli yaprakları, fırça tuşlarıyla acemice işlenmiştir. Denizde, yelkenleri açık, seyir halinde gemiler işlenmiştir. Yelkenli gemiler, XVI. yüzyıldan beri minyatür sanatında geleneksel motiflerdendir⁴⁵⁷. Deniz konulu kompozisyonda körfeze açılan mendirek, gemi direklerinin söz konusu mendirek betimlemelerinin arka planında kalması ve kıyıdaki evleri kesen öndeki ağaç dizisinde perspektif kurallara uygunluk söz konusudur. Bununla birlikte minyatürü anımsatan geleneksel üslup betimlemeleriyle, batılı anlamda perspektifin bir arada kullanılması, minyatür geleneği ile batılı anlamda resme geçiş döneminin belirtisidir⁴⁵⁸. Deniz konulu manzara tasvirinin iki yanında yer alan eyvan nişi kavsarasındaki tasvirlerden kuzey yönde üst üste istiflenmiş binalardan oluşan bir kent betimlemesi (Foto. 457), güney yönde ise simetrik yerleştirilen C formundaki kıvrık dallar üstünde vazo görülmektedir (Foto. 458). Güneydeki düzende iç içe geçmiş üç daire şeklindeki kahverengi renkle boyanarak gölgelendirilen C kıvrımlarının üzerinde geniş gövdeli, dar ağızlı vazodan çıkan gül ve karanfile benzer kırmızı renkli çiçeklerden, bir çiçek buketinin yer aldığı natürmort görülmektedir. Kuzeydeki kompozisyonda kırma çatılı evler üst üste istiflenmiştir. Yüksek cepheleri üzerinde pencere ve yarım daire şeklindeki kemerli

⁴⁵⁶ Solda görünen yel değirmeni ve kale, bu yapılaşma içinde beliren mendirek ile ortadaki açıklık, kaynaklara göre Milas'a en yakın kıyı şeridi Bodrum'u anımsatmaktadır. Bkz. R. Arık, a.g.m., s. 17. Ayrıca söz konusu deniz konulu manzara tasviri için Rodos Kalesi ve şehri olabileceği yorumu yapılmaktadır. Bkz. G. Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim...*, s. 140'da Bahaeddin Ağa Konağı'nın sofa nişinde betimlenen liman ve limana komşu kıyısı bulunan şehir tasvirinin De Bruyn'in XVIII. yüzyılda Rodos kalesini gösteren gravürü ile benzerlik gösterdiği bilgisini aktarır. De Bruyn'in gravürü için bkz. *Voyages au Levant*, Paris 1714, Lev. 64.

⁴⁵⁷ R. Arık, a.g.m., s. 18.

⁴⁵⁸ R. Arık, a.g.m., s. 18.

giriş açıklıkları detaylı işlenmiştir. Üst sıradaki evlerde kırma çatı yerine, kubbeyi andıran örtü sistemi görülmektedir⁴⁵⁹. Evler şematik betimlenmiştir. Evlerin çatıları arasından fışkıran çiçekler çivit mavisidir. Koyu renk konturlarla belirlenmiş evler ve ağaçlar gölgelendirilmemiştir⁴⁶⁰.

Eyvanın iki yanındaki duvar yüzeyleri, mavi renkli sütunce resimleriyle sınırlanan panolar şeklinde düzenlenmiştir (Foto. 458). *Korint* üsluptaki sütunce başlıklarından çıkan C ve S kıvrımları panoları üstten sınırlayarak taçlandırır. Panoların yüzeyine natürmort ve mimari konulu⁴⁶¹ tasvirler işlenmiştir. Elimizdeki fotoğraflara dayanarak panolardan birinde sehpa üzerinde iki karpuz, çeşitli meyveler ve bir vazodan oluşan natürmortların işlendiğini söyleyebiliriz. Mavi renkli vazoun sağında kalan karpuz motifinde, bir dilim çıkarılmış ve üzerine bıçak saplanmıştır. Vazoun içinde sarı renk gül, küçük yıldız çiçekleri ve karanfillerden oluşan çiçek buketi yer alır. Sağ yanında ise tam bir karpuz motifi ve türünü belirleyemediğimiz meyvelerden bir yığın bulunmaktadır. Kahverengi tonlarda işlenen sehpanın önden iki ayağı görülmekte ve yarım S kıvrımı şeklindeki ayaklardan akantus yaprakları çıkmaktadır (Foto. 459). Karpuzlu natürmortun yanındaki panoda ise C kıvrımlı mavi renkli akantus yaprakları üzerinde yükselen iki mavi vazo simetrik işlenmiştir. Biri kulplu olan vazolardan mavi ve sarı renkli küçük çiçekler buket halinde yer almaktadır. Vazolu natürmortların arasında C kıvrımlarından çıkan, simetrik akantus yapraklarının ucuna yerleştirilmiş kahverengi, yüksek kaideli kâse içinde meyve motifleri işlidir. Meyve motiflerinin arasında ince dallar ucundaki çiçekleriyle, küçük çiçek buketi yükselmektedir.

Eyvanın kuzeyinde yer alan ve Başoda olduğunu düşündüğümüz büyük odanın kuzey, batı ve doğu duvarlarının tavanla birleşen duvar yüzeyleri,

⁴⁵⁹“Bu üçlü düzen bütünüyle minyatür geleneğinin duvar resmine uygulanması denebilecek bir etki yapmaktadır. Böyle bir tasvir topluluğunda, en sağda kullanılan vazo ve çiçek motifleri natüralist de olsalar, manzaralar eş boyutlarda soyut süsleme amacını güden bir bitkisel kompozisyonun işlenmesi; solda da yapıların üzerinden yine onlara kıyasla dev boyutlarda çiçeklerin yükselmesi; ortada ise yarım kubbe biçimli yüzeye uyarak görüntünün gerçek üstü bir nitelik kazanacağına aldırmayan bir bağımsızlıkla surların, özellikle sağ yanda, bunların kaleyle birleşmesinin gösteriliş biçimi bu etkiyi doğuran başlıca özelliklerdir.” R. Arık, a.g.m., s. 17,18.

⁴⁶⁰ “Evlerin yan yana ve üst üste dizilişi kalenin önden ve yandan verilışı bu resmin Datça’daki örnekler gibi, henüz geleneklerinden kopmamış bir taşra ustasının elinden çıktığını gösterir.” Bkz. G.Renda, a.g.e., s. 141.

⁴⁶¹Söz konusu panolara önce üç kubbeli, tek minareli şematik bir cami tasvirinin işlendiğini kaynaklardan öğrenmekteyiz. R. Arık, a.g.m., s. 18. Fakat bu bilgiye karşılık, cami tasvirini gösteren fotoğrafa kaynaklarda rastlamadık.

fotoğraflardan da anlaşıldığı üzere, panolar halinde düzenlenmişti (Foto. 460). Mavi renkli sütuncelerle iki yandan sınırlanan kareye yakın dikdörtgen şeklindeki panoların yüzeyine vazolarda çiçeklerin ve sehpa üzerinde yine karpuzun egemen olduğu natürmortların işlendiği tasvirler bulunmaktaydı. Vazolardan çıkan çiçek buketleri, ince dalların üzerinde biçimlenen mavi ve kırmızı renkli çiçeklerden oluşmaktaydı. Karpuzlu natürmortta ise mavi renkli sehpa üzerinde birinde bıçak saplı ve bir dilimi çıkartılmış karpuz, diğeri ise bütün karpuz şeklinde işlenmiştir (Foto. 461). Karpuzların arasında türünü belirleyemediğimiz meyve yığınları görülmektedir. Natürmortlar şematik işlenmiş, gölgelendirmeler yapılmamıştır⁴⁶².

3.2. Orta (İç) Anadolu Bölgesi'nde Duvar Resimleri

Orta Anadolu Mimarisi'nde yer alan duvar resimleri, dini ve sivil mimari başlıkları adı altında iki ana gruba ayrılarak incelenmiştir. Dini mimaride beş camide rastladığımız duvar resimleri, Konya ve Yozgat şehirlerinde karşımıza çıkmıştır. Camilerin gerek dış kütle cepheleri ve gerekse iç mekân cepheleri duvar yüzeylerine, farklı konularda kuru sıva üzerine duvar resimleri işlenmiştir.

Kayseri- Sivas yolundan 40 km. içerde yer alan Karaköyü'nün mezarlığında bulunan türbenin⁴⁶³ duvarlarında manzara betimlemeleri bulunmaktadır⁴⁶⁴. Bu manzara resimleri çerçevesizlenmeden duvar yüzeylerine işlenmişlerdir⁴⁶⁵. Kuzeyde giriş kapısının üzerinde bir⁴⁶⁶, batı duvarında iki ve güneyde de bir olmak üzere toplam dört manzara konulu resimler türbede yer almaktadır. Batı duvarındaki niş köşeliklerinde, akantus yapraklarının arasındaki çiçek buketleri ve kemer kavsini dolanan kat yerleri belirlenmiş, uçlarındaki püsküllerin sarktığı perde motifi,

⁴⁶² Kaynaklarda Başoda'nın natürmort tasvirlerinin "Bunlar da oldukça çiğ vurulmuş renklerle, gölgesiz, natüralist doğrultuda, fakat halk sanatı niteliğinde resimlerdir. Yalnız, özenle hazırlanmış bir odanın duvarlarını panolar halinde süsleyen natürmortlar dolayısıyla insanın aklına Topkapı Sarayı'ndaki III. Ahmed Yemiş Odası gelmektedir" yorumu aktarılmaktadır. Bkz. R. Arık, a.g.m., s. 18, 19.

⁴⁶³ Kayseri yakınlarında Karakaya Köyü mezarlığında bulunan türbenin inşa veya onarım kitabesi bulunmadığından hakkında hiçbir bilgi yoktur. Vakıflar genel Müdürlüğü'nün Arşivleri'nde de söz konusu türbe ile ilgili yaptığımız araştırmalar sonucunda inşa tarihi veya onarımlarıyla ilgili olarak bilgiye rastlamadığımızı söyleyebiliriz.

⁴⁶⁴ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s. 243.

⁴⁶⁵ G.Renda, a.g.e., s. 136'da Resim 102. Ayrıca s. 135'de "Türbenin yapılışı veya onarımları hakkında hiçbir bilgi yoktur. Kitabesi okunamaz haldedir. Bu resimler çok daha erken tarihli olan türbeye, yüzyılın sonlarında, Raşit Efendi Kitaplığı ile aynı tarihlerde eklenmiş olmalıdır." Bilgisi aktarılmaktadır.

⁴⁶⁶ G.Renda, a.g.e., s. 243'de bu panonun 1970'li yıllardaki durumu aktarılmakta ve hemen hemen tümüyle silindiği bilgisi verilmektedir.

manzara resmini üstten sınırlamaktadır. Perspektif bilgiyle betimlenen bir bentten akan sular, bent gölünde yüzen insansız kayık, tulumba ve arka planda külahla örtülü, kule şeklindeki yapıya bitişik üzeri kurşun kaplı kubbeyle örtülmüş, pencere açıklıkları belirtilmiş dikdörtgen bina görülmektedir. Kompozisyon yanlardan ağaçlarla sınırlanmaktadır. Batı duvarındaki iki panonun biri bir tulumba ve ufak kuleli bir ev ve ağaçları, diğeri bent görünümündeki köprülü bir yeri canlandırmaktadır⁴⁶⁷. Karakaya Köyü türbesi manzara resimlerinin Kayseri ve çevresinden betimlemeler olduğu düşünülmektedir⁴⁶⁸. Renklerde toprak sarısı ve yeşil tonlamalar egemendir. Mekân düzeni, perspektif uygulama ve özellikle mimarideki detaylı işçilik ve iki cepheden işlenen yapılar bu resimlerindeki belirgin üslup özellikleridir.

Orta Anadolu Bölgesi'nde sivil mimaride duvar resimlerine Karaman, Kayseri, Konya, Nevşehir, Niğde, Yozgat ve Sivas illerinde merkez veya şehirlere bağlı ilçelerde rastlanmaktadır. Tezin kütüphane araştırması sürecinde Orta Anadolu Bölgesi'yle ilgili olarak arşiv kaynakları, yayınlanmış belgeler, Osmanlı Tarihleri, İnceleme Eserleri tarandığında Kayseri ve Nevşehir şehirlerinde sivil mimaride duvar resimlerinin bulunduğu eserlerin yoğunlukta olduğu görülmüştür.

Kayseri- Bezircioğlu, Danyal Aşık (Ermeni Mahallesi), Gavremoğlu (Zarife Şişli), Büyük Bürüngüz'deki (Mehmet Özmen Evi), Müftü, Öztaşçı (Çırac Mustafa), Sarı Mustafa Kavsa ve İmamoğlu olmak üzere toplam yedi evin duvarlarında, farklı konularda tasvirlerin yer aldığı duvar resimleri belgelenmiştir. Ayrıca Reşit Kütüphanesi'nde de duvar resimleri bulunmaktadır. 22 Ocak 2011 tarihinde Kayseri'de yaptığımız yerinde inceleme sonrasında, Orta Anadolu Bölgesi Mimarisi'nde duvar resimleri bakımından yoğunluk gösteren Kayseri şehrinde duvar resimlerini saptadığımız evlerin kısmen veya tamamen yıkılmış olduğu tespit edilmiştir. Günümüze sadece bu evlerden Bezircioğlu Evi'nin de içinde yer aldığı bir sokak dokusu (Eski adıyla Şehit Nazım Miralay Mahallesi'ndeki Yalçın Sokak) korunmuş; onun dışında (Tos, Tutak, Tavukçu, İsmet Paşa, Tekkeönü Mahallelerinin yer aldığı eski Ermeni Mahallesi olarak adı geçen mahaldeki) tüm eski evler yıkılmıştır. Bezircioğlu Evi kütleli olarak eski görünümünü büyük oranda korumakla birlikte, onarımlarda yapılan yenilemelerde duvar resimleri yok olmuştur.

⁴⁶⁷ G.Renda, a.g.e., s. 243.

⁴⁶⁸ G.Renda, a.g.e., s. 135.

Kayseri’de bazı azınlık evlerinde insan ve hayvan figürlerinin işlendiği duvar resimlerinin⁴⁶⁹ varlığı bilinmektedir. Ermeni⁴⁷⁰ Evi olarak bilinen Danyal Âşık Evi (XIX. yüzyıl sonu)’nde atlı süvari tasviri yer alır⁴⁷¹ (Foto. 462). Manzara içinde betimlenen süvari tasvirinde at ve figür profilden işlenmiştir. Heybetli görünüşüne karşılık figür işlenişiyile, doğadaki detaycılık ve figürü ön plana çıkaran özellikleriyle minyatürleri anımsatmaktadır. 22 Ocak 2011 tarihinde yerinde yaptığımız incelemelerde adı geçen evin günümüze ulaşmadığı ve yıkıldığı belirlenmiştir.

Kayseri Gavremoğlu (Zarife Şişli) Evi⁴⁷² (H.1188/M.1774)⁴⁷³,nin sofasının doğu ve batı duvarlarında manzara ve mimari konulu duvar resimlerinin bulunduğunu öğrenmekteyiz⁴⁷⁴.

Kayseri’de duvarlarında manzara ve mimari konulu duvar resimlerinin bulunduğunu kaynaklardan tespit ettiğimiz Büyük Bürüngüz’deki Mehmet Özmen⁴⁷⁵, merkezdeki Müftü ve Sarı Mustafa Kavsa Evleri bugün mevcut olmayıp, duvar resimlerini de yerinde yaptığımız incelemeler sonucunda belgelemek mümkün olmamıştır.

Büyük Bürüngüz’deki evin, yerinde yaptığımız inceleme sırasında büyük bir bölümünün yıkılmış olduğunu görmekteyiz (Foto. 453, 464). Büyük Bürüngüz’deki Ev H.1223/M.1808 senesine tarihlenmektedir⁴⁷⁶. Başoda’nın tavanı çökmüş sadece bir duvarı bugün ayakta (Foto. 465). Kaynaklara göre söz konusu odanın üç duvarı dikdörtgen panolara ayrılmış ve *Barok* süslemelerin, çiçek demetlerinin ortasındaki madalyonlara manzara resimleri betimlenmiştir. Bugün bu resimlerden hiçbir iz kalmamıştır. Yalnızca ayakta kalan giriş Kaş kemerli giriş kapısı üzerindeki duvar

⁴⁶⁹ R.Arik, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s. 133’de konuyla ilgili olarak “Kayseri, Yozgat ve Safranbolu yörelerinde bazı azınlık evlerinde insan ve hayvan figürlerinin işlendiği resimler karşımıza çıkmaktadır.” bilgisini aktarmaktadır. Ayrıca bkz. İ. Kuyulu, “*Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions*”, EJOS, III, No:2, s. 18.

⁴⁷⁰ Danyal Aşık Evi Kayseri’de Ermeni Mahallesi olarak anılan ve Tos, Tutak, Tavukçu, İsmetpaşa olarak bilinen mahallerdeki azınlık evlerinin bugün yıkıldığını ve mevcut olmadığı tespit edilmiştir.

⁴⁷¹ 22 Ocak 2011 tarihinde Kayseri’de gerçekleştirdiğimiz yüzey araştırması sırasında evin yıkılmış olduğu tespit edilmiştir.

⁴⁷² Gavremoğlu Evi, Gavremoğlu Mahallesi, Tavlusun Çıkmazı No:10’da yer almaktaydı. 1980’li yıllarda damdan sızan sularla duvarlarındaki sıvaları dökülmeye başlamıştır. Ev 2008’de yıkılmıştır.

⁴⁷³ İmamoğlu, *Geleneksel Kayseri Evleri*, Ankara 2000, s. 105.

⁴⁷⁴ İmamoğlu, a.g.e., s. 108.

⁴⁷⁵ R.Renda, “*Büyük Bürüngüz’de Eski Bir Türk Evi ve III. Selim Dönemi’nde Süsleme*”, *Türkiyemiz*, Sayı: 21, İstanbul 1977, s.41-44.

⁴⁷⁶ “Nakışlarla, resimlerle, güzel yazılarla baştanbaşa bezenmiş olan baş misafir odası, XIX. yüzyıl başlarında Başkent İstanbul ve Anadolu’da uygulanan iç mimari programına ışık tutmaktadır.” Bkz. Renda, a.g.m., s. 41.

yüzeyinde Barok karakterli kartuşun çerçevelediği kapaklı vazo/kandil bugün evin duvarları arasında bugüne ulaşabilmiştir (Foto. 466).

Kayseri Öztaşçı (Çırak Mustafa) Evi⁴⁷⁷, H.1294/M.1877⁴⁷⁸ senesinde inşa edilmişti. İç içe iki avluyla bağlanmış olan eser, ikinci avlunun güney batısında yer almaktaydı. Evin sofa ve Harem Odası'nda sıva üzerine turuncu, mavi, kırmızı, yeşil ve kahverengi tonlarında işlenmiş manzara betimlemeleri yer almaktaydı. Bugün mevcut olmayan binanın, manzara ve mimari konulu duvar resimleri hakkında eski fotoğraflarından bilgi edinmekteyiz.

Evin giriş bölümü ve sofa dikdörtgen planlıdır⁴⁷⁹. Sofanın kuzey duvarında, zar üstlerinden başlayıp tavan eteğine kadar devam eden duvar yüzeylerine, üzerinde yelkenlilerin seyrettiği deniz kesitleri, nehirler, köprüler, sütunlu ve pencereli evlerin kara parçaları üzerine serpiştirildiği manzara tasvir edilmişti (Foto. 467). Sofanın duvar resimlerinin bulunduğu kuzey duvarı, merkezdeki daha büyük olmak üzere üç niş şeklinde düzenlenmiştir. Merkezdeki nişin iç bükey yüzeyinde deniz üzerinde yelkenlilerin seyrettiği manzara betimlenmiştir (Foto. 468). Ön planda üzerine dev bitkilerin serpiştirildiği kara parçası ile başlayan kompozisyon iki yandan, Çınar ağacını anımsatan üç dal şeklindeki ağaçlarla sınırlanmaktadır. Merkezdeki deniz manzaralı nişin iki yanındaki nişlerde ise yüksek ağaçların betimlendiği manzara kesitleri tasvir edilmiştir. Nişlerin tepe noktalarında iki yandan kıvrım yerleri belirtilerek, toplanmış perde motifleri işlemiştir. Böylece iç mekândan dış mekâna bir bakışla manzara tasvirleri izlenmektedir. Ortadaki nişte yer alan köprü, arkasında kırmızı damlı yüksek bir kulenin yükseldiği kırma çatılı taş ev gibi mimari unsurlarda perspektif başarılıdır. Arka plandaki tepelerin arasından yine kırmızı damlı evler/konaklar görülmektedir. Mimari unsurlardaki düzgün kesme taş gibi mimari elemanlar, kayıkların yelkenlerinin ipleri, direklerle bağlı sancaklar, arka plandaki tepelerin üzerinde dizi halinde sıralanan ağaçlar gibi elemanlar detaylı işlenmiştir. Sofanın güney duvarında da mimari konulu duvar resimlerinin bulunduğunu evin eski fotoğraflarına dayanarak söyleyebiliriz (Foto. 469). Perspektif

⁴⁷⁷ Kayseri'de Han Mahallesi, İnce sokak No: 22'de yer almaktaydı. İmamoğlu, a.g.e., s. 123'de 1 Nisan 1989 tarihinde çizimlerin kontrol edilmesi sırasında eve gidildiğinde eserin yıkılmış olduğu bilgisi aktarılır. İmamoğlu'nun kitabında geçen bilgiye göre : "Önce Harem Odası'nın tavanı çalınmış, sonra evin tüm zarlari sökülerek yeni yapılan bir evde kullanılmak üzere İstanbul'a götürülmüş."

⁴⁷⁸ İmamoğlu, a.g.e., s. 117.

⁴⁷⁹ İmamoğlu, a.g.e., s. 118'de Şekil 71 (Öztaşçı Evi'nin bodrum kat planı).

kurallarına uygun düzenlenmiş yüksek ön cepheleri, merdivenli ve sütunlu girişleriyle kompozisyonda betimlenen binalar, Antik tapınakları anımsatır. Mimarideki başarılı perspektife karşılık ön plandaki arazi parçası üzerindeki dev bitkiler ve tapınak görünümlü konakların arkasında yükselen, küçük tepeler üzerindeki ağaçlar acemice işlenmişlerdir. Evin Harem Odası'nın batı duvarında yer alan şerbetlikte simetrik işlenmiş ağaç ve çiçek motiflerinin bulunduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz⁴⁸⁰.

Kayseri'de sivil mimaride rastladığımız duvar resimleri, evlerin dışında, merkezdeki Raşit Efendi Kütüphanesi'nde (H.1210/M.1796)⁴⁸¹ de bulunmaktadır. Kütüphane dikdörtgen planlıdır. Beşik tonozla örtülü giriş holünden kare planlı, merkezi kubbeli salon bölümüne geçilmektedir. Kubbe eteğini çevreleyen 20–25 cm.'lik şeritte dizi halinde ve duvar yüzeylerinde 80. cm.'lik dikdörtgen panolarda manzara konulu duvar resimleri bulunmaktaydı⁴⁸².

Bugün mevcut olmayan, 2000'li yılların ortalarında yıkıldığını öğrendiğimiz İmamoğlu Evi'nin⁴⁸³ (H.1308/M.1890)⁴⁸⁴ (Foto. 470, 471) kaynaklardan tespit edebildiğimiz doğrultuda giriş holü duvarlarında, *Barok* karakterli bitkisel süslemeler, perde motiflerinin bir kâse gibi düzenlendiği ve içerisine natürmortların yerleştirildiği kapı açıklığı üzerine (Foto. 472) yerleştirilen betimlemeler ve oturma odasının şerbetlik nişinde perde motifi ile yanlardan çerçevelenmiş manzara tasviri yer almaktaydı (Foto. 473).

⁴⁸⁰ Kütüphane ve arşiv araştırmalarımız sonucunda Kayseri Öztaşçı Evi'nin kaynaklarda geçen Harem Odası'na ait duvar resimleriyle ilgili görsel belgeye ulaşmak mümkün olamamıştır. Ancak İmamoğlu, a.g.e., s. 120'de Harem Odası'nın batı duvarındaki şerbetliğin katı bir simetri içinde çiçek ve ağaç motifleriyle boyandığı bilgisi aktarılmaktadır.

⁴⁸¹ M. Cunbur, "Kayseri'de Raşit Efendi Kütüphanesi ve Vakfıyesi", Vakıflar Dergisi, VIII, Ankara 1969, s. 185, 186.

⁴⁸² G. Renda, a.g.e., s. 243'te, Raşit Efendi Kütüphanesi'nin manzara konulu duvar resimleri, şerit ve pano ölçüleri verilerek detaylı aktarılmaktadır. Ancak söz konusu kaynakta yazar tarafından 1970'li yıllarda kütüphanenin duvar resimlerinin isten kararmış ve harap durumda olduğu da belirtilmiştir.

Ocak 2011 tarihinde, Kayseri şehrinde yaptığımız araştırmalar sırasında, kütüphanenin kapalı olmasından dolayı duvar resimleri görmek ve belgelemek mümkün olmamıştır. Ancak edindiğimiz bilgiler doğrultusunda, kısa bir süre önde kütüphanenin duvarlarının sıvandığını ve zaten oldukça harap durumda olan duvar resimlerine ait çok az kalıntının da bu işlemler sırasında yok olduğunu edindiğimiz bilgiler doğrultusunda düşünmekteyiz.

⁴⁸³ Kayseri İmamoğlu Evi, şehrin merkezinde Büyükbahçebaşı Mahallesi, Egemenlik sokak No: 18'de yer almaktaydı. Kültür Bakanlığı tarafından korumaya değer görülen ev 1990'lı yıllarda boş durmaktaydı. Bu dönemde de kaynaklardan elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda oldukça metruk ve kısmen yıkılmak üzere olana binanın son yıllarda tamamen yıkılmış olduğunu yüzey araştırması sırasında tespit ettik.

⁴⁸⁴ İmamoğlu, a.g.e., s. 157.

Kayseri Sarı Mustafa Kavsa Evi'nde yaptığımız kaynak taraması sonucunda orta holün duvar yüzeylerinde tavan eteği boyunca kesintisiz dolanan manzara tasvirleriyle birlikte kapı açıklığı üzerindeki yüzeyde tek aslan figürünün tasvir edildiği görülmektedir (Foto. 474). Ayrıca üst kat odalarından birinde (Foto. 475) ve Başoda'nın şerbetlik nişinde (Foto. 476) göllerin ve nehirlerin üzerinde kayıkların yüzdüğü, figürlü veya figürsüz manzara perspektif kurallara uyularak betimlenmiş manzara kesitleri görülmektedir (Foto. 477). 23 Ocak 2011 tarihinde yerinde yaptığımız incelemede evin ayakta olduğunu görmekteyiz. İç mekânda ise kaynaklardan belirlediğimiz duvar resimlerine rastlanmamıştır.

Orta Anadolu Bölgesi'nde duvar resimlerinin yer aldığı evler ve konaklar Ürgüp'ün 6 km. güneyindeki Mustafapaşa (Sinassos) kasabasında da görülmektedir. Bugüne kadar yayınlanmış kaynaklar⁴⁸⁵ ve Nevşehir Müzesi arşivine dayanarak Mustafapaşa'da duvar resmi bulunan ev sayısının on üç olduğunu söyleyebiliriz. Canseverler Konağı, Mustafa Savaş Evi, Temel Öztürk Evi, Sinassos Oteli, Fevzi Başoğlu Evi, Galip Özdemir Evi, Zeki Yaman Evi, Otel Natura, Yaşar Eser Evi, Murat Tüzen Evi, Ali Sümer Evi, Nuri-Süleyman Arı Evi ve Topakoğlu Konağı, Mustafapaşa'da saptadığımız halen bugün kullanılmakta olan ve duvar resimleri mevcut binalardır. Mustafapaşa'daki konulu duvar resimleriyle dikkat çeken evlerde plan genel olarak iki katlı ve avlulu plan şemasında inşa edilmişlerdir. Sayısı daha çok olan eski evlerin büyük bir bölümü yıkıldığından dolayı bugün mevcut değildir.

Mustafapaşa evleri, kitabelerine göre bölgede yaşayan Rumlar tarafından XIX. yüzyılın son çeyreğinde inşa edilmişlerdir. Duvar resimlerinde konu genelde manzara içinde betimlenen ve yöresel kıyafetleriyle verilmiş figürlerdir. Figürlerin yer aldığı konulu kompozisyonların dışında Ali Sümer Evi'nde olduğu gibi Edirne şehri manzarası (1910) gibi kent tasvirleri de bulunmaktadır. Mustafa Savaş Evi'nde ise İstanbul manzarası yer alır. Bu İstanbul manzarasında Galata Kulesi bulunmakta ve gövdesinde renk tonlamalarıyla ortaya çıkarılmış hacimsel ifadenin gösterimi betimlenmektedir. Topakoğlu Evi'nde görülen kent manzarası için Avrupa'dan bir şehir betimlemesi olduğunu söyleyebiliriz⁴⁸⁶.

⁴⁸⁵ Y.Özbek, *Mustafapaşa (Sinassos) Evlerinde Duvar Resimleri*, Kayseri 2005.

⁴⁸⁶ Y.Özbek, a.g.m., s.59'da "Topakoğlu evinde gördüğümüz kent manzarası ise Türkiye sınırları içinde yer alan bir kentten ziyade Avrupa'dan bir merkez olmalıdır. Bu resimdeki kentin, manzarada tasvir edilen atlı figürlerin giysilerine bakılarak Fransa'dan, muhtemelen Paris olabileceği ileri sürülebilir." Bilgisini aktarmaktadır. Bu bilgiden Nevşehir, Mustafapaşa evlerinde

Nevşehir- Mustafapaşa'da duvar resimlerini saptadığımız on üç evin tamamının Rumlar tarafından inşa edildiğini belirtmiştik. Söz konusu resimler konu olarak, Ali Sümer Evi'ndeki Edirne, Topakoğlu Evi'ndeki Avrupa şehri ve Mustafa Savaş Evi'ndeki Galata Kulesi gibi gerçek kent betimlemelerinin yanı sıra Galip Özdemir Evi'ndeki resimde olduğu gibi çevredeki görünümlerden seçilmiş manzara kesitleri tasvir edilmektedir. Gerçek kent görünümünün yanı sıra mitolojik figürlerin ve hayali doğa manzaralarının da işlendiğini görmekteyiz. Nuri Arı Evi'nin merdiven sahanlığındaki doğa kesiti hayali bir yere ait olduğunu düşünmekteyiz. Ayrıca bu doğa manzarası içinde mitolojik figürlerin serpiştirildiği de görülmektedir. Manzara betimlemelerinin yanı sıra Nevşehir- Mustafapaşa Evleri'ndeki ortak betimlemenin figür olduğunu söyleyebiliriz.

Nevşehir İli Ürgüp İlçesi'nde yer alan Sucuoğlu Konağı (1904)⁴⁸⁷, bölgedeki Osmanlı Dönemi duvar resimlerinin XIX. yüzyılın sonuna tarihlenen ve özellikle Rum evleri olarak adlandırılan Mustafapaşa İlçesi'nde rastladığımız duvar resmi geleneğinin XX. Yüzyılın ilk on yılında da devam ettiğini gösterir. Bugün Kültür Bakanlığı tarafından tescil edilip, kamulaştırıldığını öğrendiğimiz bina, yaptığımız incelemeler sonucunda kısmen tahrip olduğunu saptamak mümkün olmuştur⁴⁸⁸.

Nevşehir- Ürgüp Sucuoğlu Konağı'nın konulu duvar resimleri, Başoda olarak tanımlayabileceğimiz konağın hariciye denilen ve misafirlerin ağırlandığı odanın duvarlarında iki ayrı panoda⁴⁸⁹ yer almaktadır. Başoda'nın güney duvarındaki tavana yakın duvar yüzeyinde kısmen görebildiğimiz, bugün oldukça silinmiş olan kırmızı madalyonun içinde ise tuğra ve bayrak motifleri dikkati çekmektedir (Foto. 478).

gayri Müslim azınlıktan sanatçıların çalışmış olabileceğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte Topakoğlu Evi'nde rastladığımız manzara betimlemesini, görmüş bir ressamın veya bu bölgeye gelen tüccarların getirmiş oldukları Avrupa'ya ait kartpostallardan yararlanılarak bu kent betimlemelerinin yapılmış olabileceğini düşünebiliriz. İç Anadolu Bölgesi'ndeki söz konusu şehirdeki duvar resimlerinde, sanatçı/usta imzasına rastlanmayışı, resimlerin kimin tarafından yapıldığı konusunda ancak üslup özellikleri ve konu seçiminden yola çıkılarak, tespitlerde bulunmamıza bugün için yardımcı olmaktadır.

⁴⁸⁷ Y.Özbek, “*Duvar Resimli Bir Ürgüp Evi: Sucuoğlu Konağı*”, Journal of Turkish Studies, Volume 30/II, Harvard 2006, s. 329'da “Bir avlu içinde iki katlı olarak doğu-batı doğrultuda bir çeşit tuf olan Ürgüp taşıyla yapılan Sucuoğlu Konağı'nın inşa tarihini verecek kitabesi yoktur. Ancak evin üçüncü kuşaktan sahibi olan Hüsnü Sucu'nun verdiği bilgiye göre evi, dedesi Hüseyin Efendi 20 yüzyılın başında, 1904'te inşa ettirmiştir.” Evin inşa tarihiyle ilgili bilgi aktarılmaktadır.

⁴⁸⁸ Nevşehir İli Ürgüp İlçesi'ne Eylül 2009 tarihinde gerçekleştirdiğimiz yüzey araştırmasında Sucuoğlu Konağı'nın resimlerini belgeledik. Bu belgeleme sırasında duvar resimlerinin özellikle üst köşelerden başlayarak sıvalarının dökülmeye ve silinmeye başladığını söyleyebiliriz.

⁴⁸⁹ Resimler zeminden 1.66 m. yükseltilen ve 1.75x3.77 m. ve 1.75x3.33 m. ölçülerindeki birer dikdörtgen panoya işlenmiştir. Bkz. Y.Özbek, a.g.m., s. 329.

Bayrak ve tuğranın sağ yanında duvar köşesine denk gelen yüzeyde çok silinmiş olsa da şerefeleriyle bir minare(?)/kule dikkati çeker (Foto. 479). Burada bir cami tasvirinin bulunduğu fakat zamanla tavandan sızan yağmur sularına maruz kalarak silindiğini ve duvar sıvalarının dökülerek buradaki tekil mimari(?) veya şehir görüntüsü (?) betimlemesinin yok olduğunu söyleyebiliriz.

Sucuoğlu Konağı'ndaki iki ayrı panoda yer alan duvar resimlerinde İstanbul ve Edirne şehirleri panoramik olarak tasvir edilmiştir. İstanbul manzarası, (Foto. 480). Haliç'in Galata kısmından Sarayburnu, Eminönü ve Sultanahmet ile Anadolu yakasından Üsküdar kıyılarıyla, Kızkulesi'ni kapsayacak geniş bir perspektif içinde resmedilmiştir⁴⁹⁰. İstanbul'un fetihden sonraki süreci bir zaman dizini gibi şehrin Galata semti ve kulesi, Levanten konutlarıyla Sefaret binaları ve kiliseleriyle yatay dikdörtgen panonun yüzeyine işlenmiştir. İstanbul panoramasının etrafı siyah konturla çerçevelenerek içi kahverengiye boyanmıştır. Duvar resminin sol üst köşesinde sıvaların dökülmesine ve boyaların silinmesine bağlı olarak, kompozisyonda kayıplar söz konusudur (Foto. 481). Resimde dikkati çeken özellikle Sarayburnu semasında betimlenen zeplin, balon ve uçak gibi o günün hava taşıtlarıdır (Foto. 482). Bunlar gözleme dayalı anlık betimlemelerin dışında bir hayal ürünü olarak İstanbul panoramasına yansıyan öğeler olarak değerlendirilebilir. Panonun alt kısmındaki kahverengi bordür zemini üzerinde siyah boyayla "İstanbul ve Galata sene 1331" ibaresi okunmaktadır (Foto. 483, 484). Alt çerçevenin sol tarafında ise okunamayacak kadar tahrip olarak, silinmiş bir yazı daha bulunmaktadır ki büyük olasılıkla sanatçının adının yazılı olduğunu düşünebiliriz.

Sucuoğlu Konağı'nın Başodası'nın batı duvarına, Edirne şehri panoraması resmedilmiştir (Foto. 485). Edirne panoraması, Edirne'nin Karaağaç tarafından görünen manzarasını içermektedir⁴⁹¹. Ön planda bir kara tren⁴⁹² tasviriyle panoramik anlatım başlamaktadır. Edirne'ye ait bildik görüntüler manzarada yer alır. Tunca Nehri, Ahmed Paşa Köprüsü, Edirne kalesi kalıntıları, Eski Camii, Üç Şerefeli Camii ve Selimiye Camii (Foto. 486) resmedilmiştir. Kompozisyonun tam merkezinde

⁴⁹⁰ İstanbul manzarasının detaylı anlatımı için bkz. Y.Özbek, a.g.m., s. 329-331.

⁴⁹¹ Edirne panoramasının detaylı anlatımı için bkz. Y.Özbek, a.g.m., s.331-333.

⁴⁹² R.Erdoğan, "Bir Aykırı Edirne Mahallesi: Karaağaç", Edirne: Serhattaki Payitaht, İstanbul 1998, s. 199'da "Rumeli demiryollarının yapımı için 1869 yılında Belçikalı Baron Hirsch ile anlaşma imzalanmış ve 17 Haziran 1873 yılında da İstanbul-Edirne-Sarımbey hattı işletmeye açılmıştır." Bilgisi aktarılmaktadır.

yukarıya doğru, ufuk çizgisi üstünde iki satır halinde “Edirne’nin Manzarası” ibaresi yazılmıştır (Foto. 487). Bu ibarenin yanında zeplin ve bir küçük uçağın resmedildiğini görmekteyiz.

Nevşehir Göreme’de Başodası’nda duvar resimleri bulunan bir diğer ev ise 1984 yılında Kapadokya-Göreme yöresinde yapılan bir alan çalışması sırasında belgelenmiştir⁴⁹³. Göreme’nin Orta Mahallesi’nde Eseli Camisi yakınlarında bulunan evin, Başodası’nın duvar yüzeylerinde manzara konulu tasvirler yer almaktaydı. Evin boyalı nakışları arasında H.1243/M.1827 senesine rastlanmıştır⁴⁹⁴. Tavan eteğini geniş bir süsleme şeridi dolanmaktadır. Tepe pencereleri arasında panolar içine yerleştirilmiş süslemem motifleri, natürmort ve manzara kompozisyonları bulunmaktadır. Bu manzara betimlemelerinde kaleler, yelkenliler, köprüler ve köşkler dikkati çekerken ayrıca bitkisel bezeme içinde de karpuzlu, saksılı ve armutlu natürmortlar hakkında bilgi edinmekteyiz⁴⁹⁵.

Orta Anadolu Bölgesi’nde Yozgat İli’nde dini mimaride karşımıza çıkan duvar resimleri, sivil mimaride konaklarda da yer almaktadır. Yozgat’ta gerek dini mimaride gerekse sivil mimaride duvar resimleri XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmektedir. Nevşehir’de olduğu gibi Yozgat’ta da XX. Yüzyılın ilk yarısına tarihlenen duvar resmi örnekleriyle karşılaşırız. Yozgat Lök Köyü Karacabey Konağı resimlerin yapım tarihini ve sanatçı ismini saptadığımız Anadolu örneklerinde, bugün için söyleyebileceğimiz ünik örnektir.

Eser Lök köyünün merkezinde yer alır. Binayı kimin, ne zaman yaptırdığı belli değildir⁴⁹⁶. Kaynaklara göre XIX. yüzyılın ortalarına doğru Çuhadaroğlu

⁴⁹³ G. Renda, “Göreme’de Korunması Gereken Bir Ev”, III. Araştırma Sonuçları Toplantısı, (20-24 Mayıs 1985), Ankara 1985, s. 103-132.

⁴⁹⁴ Başoda’da rastlanan H.1243/M.1827 senesinde evin boyalı nakışlarının tamamlandığı bilgisi araştırmacılar tarafından aktarılmaktadır. Bu tarihten başka aynı odanın pencere pervazına küçük harflerle rasgele yazılmış dört dizilik bir şiirin sonunda 1244(1828) tarihinin dikkati çektiği kaynaklarda belirtilmiştir. Bu nedenle 1825 yılında yapımına başlanan evin tüm bezemelerinin tamamlanmasının birkaç yıl sürmüş olabileceği düşünülmektedir. Bkz.G. Renda, a.g.m., s. 103.

⁴⁹⁵ Göreme’de korunması gereken bu ev hakkında kaynaklara dayanarak bilgi aktarabilmekteyiz. Yerinde inceleme imkânı olmamıştır. Büyük olasılıkla yıkıldığını düşünmekteyiz. Evin duvar resimleri için bkz. G. Renda, a.g.m., s. 108-115.

⁴⁹⁶ Karaca Bey Konağı’nın ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı konusunu aydınlatmak için Hakkı Acun köyün en yaşlı kişi Hacı Karabacak ile ev sahibi Yılmaz Karabacak’ın bilgilerine başvurur. Özellikle Hacı Karabacak konağın yapımı ile ilgili iki önemli bilgi verir. Birincisi konak, hamam ve yanındaki odayı Çuhadar Mehmet Paşa veya oğlu Mustafa Ağa yaptırmıştı. Bu şahıslardan birisinin H. 1222/M.1808’de İstanbul’da öldüğünü ve Karaca Ahmet mezarlığına gömüldüğünü söyler. İkinci bilgi ise Çapanoğlu Mustafa Bey’in Halep isyanını bastırdıktan sonra, ganimet paylaşımında haksızlık yaptığını, Çapanoğullarının damadı olduğu için

Mehmet Paşa'nın oğlu Mustafa Ağa tarafından yaptırılmıştır⁴⁹⁷. 1325 senesinde onarım geçirmiştir⁴⁹⁸. Bugünkü durumu oldukça harap ve yıkıktır. Manzara tasvirli duvar resmi, alt kattaki oturma odasının kuzey duvarında tavan saçağının hemen altında dikdörtgen formlu adeta bir tablo gibi düzenlenen pano yüzeyine işlenmiştir (Foto. 488). Sıva üzerine kahverengi tonları, sarı, yeşil, siyah ve kırmızı tonları kullanılarak işlenmiştir.

Manzara tasvirini en dışta kahverengi bordür adeta bir çerçeve gibi çevreler. Üstten yine resim olarak zincir deseni oluşturulmuş, böylece duvar resmi duvara bir tablo gibi asılmış şekilde tasvir edilmiştir. Resimsel zincir ipin, duvarda oluşturduğu üçgen alınlık içinde “Mucurlu Nakkaş Hacı Ahi, 1325 sene” ismi ve tarihi yazılıdır (Foto. 489). Manzara resminin tam merkezinde bir Armut Ağacı tasviri, kompozisyonu ortadan ikiye ayırır. Ağacın gövdesine dayalı iki adet sandalye simetrik olarak tasvir edilmiştir. Ağaç gövdesinin yarısı bugün, sıvanın düşmesi sonucu yok olmuştur. Üzerinde bıçak bulunan karpuz, semaver, çay bardağı, demlik ve yerde duran üç adet armut gerçek boyutlarından daha büyük ve sandalyelerle aynı boyutta tasvir betimlenmiştir. Üç büyük armudun dışında, sekiz adet küçük armut bir dizi halinde, aralıklı olarak yerde sıralanmıştır. Semaverin hemen yanındaki iki ağaç küçük bir tepenin üzerindedir. Diğer tarafta ise karpuz ve armutların hemen yanında merdivenlerle çıkılan bir tepenin üzerinde iki katlı, pencere ve kırma çatı ile örtülü bina tasvir edilmiştir. Binadaki detaylar dikkati çeker. Yapı malzemesi olarak kullanılan tuğla ve düzgün kesme taş Mucurlu Usta tarafından ayrıntılarıyla verilmiştir. Binanın arkasında yine bir Armut Ağacı, üzerindeki yaprakları ve

cezalandırılmadığını fakat Çapanoğlu tarafından gözüme görünme git, ifadesi ile buraya geldiğini ve bu iki konak ile hamamı köyde bulunduğu sırada yaptırdığını belirtir. Bu ifadeler doğrultusunda Acun'un şu önemli bilgiyi aktarır: Bilindiği gibi Halep isyanını Çapanoğlu Mustafa Bey değil, kardeşi Süleyman Beyin oğlu Mehmet Celaleddin Paşa, 5 Ocak 1820'de bastırmıştır. Sonuç olarak, Hacı Karabacak'ın verdiği ifadelerde bilgi yanlışları olduğu kesindir. Bkz. H.Acun, *Bozok Sancağı (Yozgat İli)'nda Türk Mimarisi*, Ankara 2005, s.352 ve dip not 171. Ayrıca İ.H.Uzunçarşılı, “Çapan Oğulları”, *Belleten*, Cilt: XXXVIII, (Nisan 1974), Ankara 1974, s.254, 255 ve Duygu, *Yozgat Tarihi ve Çapanoğulları*, İstanbul 1975, s.160, 161.

⁴⁹⁷ H.Acun, a.g. e, s.352 ve 353'de konağın en büyük sorununun tarihlendirme olduğunu belirtir. Gerek tarihi bilgiler gerekse, Şefaati Paşaköyü'ndeki Tokmak Hasan Paşa'nın yaptırdığı camiye (1203/1788'den önce) bakıldığında buradaki tavan süslemeleriyle bu konağın tavan süslemeleri arasında renk, desen ve teknik yönden benzerlikler dikkati çeker. Bu nedenle konağın XIX. yüzyılın ortalarına yakın bir tarihte 1820 Halep İsyanı'ndan sonra yapılmış olduğunu söyler.

⁴⁹⁸ H.Acun, a.e, s.352'de binanın alt kattaki oturma odasında bulunan manzara resminde yazılı bulunan 1325 tarihinde onarım geçirdiğinden bahseder. M. 1909–1910 senelerine tekabül eden H.1325 senesinde binanın bir tamirat geçirdiğini ve duvar resminin de bu tamirat sırasında yapıldığını söyleyebiliriz. Binanın yapım senesi ise bu duvar resminin yapımından öncedir. Çünkü üst katta yer alan başodadaki tavan süslemeleri üslup bakımından XIX. yüzyılın ortalarına aittir.

meyveleri detaylı işlenmiş ağaç yer alır. Öndeki merdivenlerin sol yanında ise bitki toplulukları içinde yukarı doğru sıralanan üç adet hurma ağacı bulunur. Karşı tarafta ise kırmızı renkli laleler işlenmiştir. Kompozisyonu oluşturan öğelerin gerçek boyutlarından daha büyük işlenişine karşılık, manzara resmindeki tüm öğeler tek tek okunabilecek şekilde kompozisyona muntazam dağıtılmış yanı sıra semaverin aksamaları, çay bardağının üzerindeki bezemeler, ağaçların yaprak ve meyveleri, binanın tuğla ve taş malzemesi gibi ayrıntılara özen gösterilmiştir.

3.2.1 Dini Mimaride Duvar Resimleri

3.2.1.1. Konya, Beyşehir, Advancık Köyü Camii

Konumu :Eser, Konya'nın Beyşehir İlçesi'ne 15 kilometre uzaklıktaki Advancık Köyü'nde bulunmaktadır.

Fotoğraf No :490-492

İnceleme tarihi :

Caminin inşa tarihine ait kitabesi veya vakfiyesi mevcut değildir. XIX. yüzyıla tarihlenmektedir⁴⁹⁹.

Bina, kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Harim iki sütun sırasıyla kuzey güney doğrultusunda iki sahna ayrılmıştır. Kuzey bölümde ahşap mahfil bulunur. Ahşap tavan dıştan kiremit kaplıdır.

Eser, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün mülkiyetinde olup, ibadete açıktır.

Duvar Resimleri: Caminin doğu, güney ve batı duvarlarının yüzeylerinde, alt pencere aralarından başlayarak tavan hizasına kadar manzara ve mimari temalı duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri beyaz, kırmızı, mavi, yeşil ve siyah renkler kullanılarak işlenmiştir.

Doğu duvarında dikdörtgen planlı iki pencere açıklığının arasında kalan yüzeylerde büyük ağaçlar, ayaklı ve kulplu vazolarda çiçekler ile duvarın tavan eteğine denk gelen bölümünde Gırlant madalyonların içerisinde Arap harflerinden müteşekkil yazılar boyalı nakış olarak işlenmiştir. Büyük ağaçlar arasında palmyeler, serviler ve zeytin ağaçları dikkati çeker.

⁴⁹⁹ H.Karpuz, Türk Kültür Varlıkları Envanteri Cilt II, Ankara 2006, s.1409.

Güney duvarında mihrabın doğu ve batı yanında kalan duvar yüzeyleri, vazoların içine yerleştirilmiş büyük yapraklardan ve çiçeklerden müteşekkil natürmortlarla bezenmiştir (Foto. 490). Mihrabın üst bölümündeki duvar yüzeyinde solda stilize bir palmiye ağacı ve sağda ise iki küçük servi ağacı işlenmiştir. Ağaç betimlemelerinin arasında kalan yüzeyde kırmızı renkli çiçeklerden müteşekkil aralarında stilize yaprak motiflerinin bulunduğu madalyon şeklinde yan yana işlenmiş iki büyük Gırlant yer alır. İçlerinde beyaz zemin üzerine Arap harfleriyle yazılar yer alır (Foto. 491).

Caminin harim batı duvarının yüzeyinde pencere açıklıklarının aralarına mimari konulu tasvirler işlenmiştir. İlk mimari tasvir batı duvarının güney tarafına denk gelen dikdörtgen planlı, dar ve ince uzun pencere açıklığından hemen sonra yer alır. Bir büyük Zeytin Ağacı ile stilize Palmiye Ağacı'nın hemen arasında minareleri ile sembolik Kâbe tasviri işlenmiştir. Stilize ve mimariye göre büyük ölçekli ağaç motiflerinden farklı olarak Kâbe tasvirinde revak, avlunun geri planında daha dar gösterilerek resme perspektif verilmek istenmiştir. Bununla birlikte minarelerin dizilişi ve revakların ters veya yana yatık gösterilmesi gibi perspektif hatalarına düşülmüştür. Batı duvarı ince yatay "S" şeklindeki iki şeritle tam pencere açıklıklarının üst seviyesinden duvar boyunca çizilerek iki bölümlü olarak taksim edilmiştir. Batı duvarındaki mimari tasvirler pencere sıraları arasındadır ve mavi şeritlerin alt bölümündeki yüzeylerde yer alır. Batı duvarında kuzey yöne doğru ilerlediğimizde ikinci pencere açıklığından hemen sonra duvardaki diğer mimari tasvirle karşılaşırız. Burada merkezi kubbeli, revaklı girişi ve dört minaresi ile bir cami tasviri görülmektedir (Foto. 492). Caminin iki yanındaki minareler arka arkaya yerleştirilerek perspektif verilmek istenmiştir. Öndeki minareler üç şerefeli, arkadakiler ise iki şerefeli ve birer kırmızı bayrak asılı olarak işlenmiştir. Cami tasviri okra sarısı, kırmızı, mavi, beyaz ve yeşil renklerle boyanmıştır. Genel itibarıyla büyük bir üçgeni andıran caminin revaklı girişi, kubbesi, ağırlık kuleleri gibi mimari öğeleri şablon kullanılarak yapılmıştır. Her renk farklı bir mimari elemanı temsil etmektedir. Kubbe yeşildir. Kubbeyi destekleyen yarım kubbeler de yine yeşile boyanmıştır ve üçgen formundadır. Revak sırası kemer tepe noktaları hafifçe sivriltilmiş üçgenimsi bir form verilerek siyah konturlarla çizilmiş ve içleri kırmızı boyanmıştır. Caminin revaklı bir avlu ile çevrili olduğunu ön bölümdeki yine

revak sırasını andıran mavi, okra sarısı ve kırmızı renklerle boyanan kemer sıralarından anlamaktayız.

Beyşehir Advancık Camii'ndeki mimari tasvirlerde minyatür özellikleri egemendir. Mimari öğelerde motif anlayışı ön planda olsa da yine de ön ve arka plana yerleştirilenlerle perspektif uygulanmaya çalışılmıştır.

3.2.1.2. Konya, Bozkır, Hisarlık (Asarlık) Camii

Konumu :Eser, Konya'nın Bozkır İlçesi Hisarlık Kasabası'nın doğusundaki mezarlığın içinde yer almaktadır.

Fotoğraf No :493-497

İnceleme tarihi :Eylül 2009

Cami kitabesine göre, H. 1282 (M.1865)⁵⁰⁰ senesinde Bağdatlı İsmail Efendi tarafından yapılmıştır⁵⁰¹.

Bina, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Moloz taş örgülü duvarlarla oluşturulan dikdörtgen mekânın üzeri düz toprak dam ile örtülmüştür. Düz dam dıştan kurşun kaplı kırma çatıdır, içten ise ahşap tavandır. Batı yöndeki son cemaat mekânından harime giriş sağlanır. Harim ikişer ahşap sütunla, kuzey güney doğrultusunda üç sahna ayrılmıştır. Ahşap sütunlar bağdadi teknikle Bursa kemerleri ile birbirine bağlanmıştır. Harimde batıdaki girişinin üzerinde yer alan mahfil U planlıdır.

Eser, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün 27.12.2000 gün ve 3992 sayılı kararı ile tescil edilerek koruma altına alınmıştır. 1970'li yıllara kadar ibadete açık olan cami daha sonraki yıllarda hemen yanındaki araziye yeni caminin yapılmasıyla terkedilmişti. Konya Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu tarafından alınan kararla 2006 ve 2007 yılında restore edilmiştir.

⁵⁰⁰ Son cemaat mekânının doğu, kuzey ve güney duvarlarının yüzeyleri duvar resimleri ile işlenmiştir. Panolarla dikdörtgen bölümlere ayrılan duvar yüzeylerinde bitkisel bezemelerin yanı sıra gemi tasviri de göze çarpar. Bu tasvirin yer aldığı panonun üzerinde köşede Arap harfleriyle "1282 Bağdatlı İsmail Efendi" yazısı bulunmaktadır. Söz konusu yazıdan da anlaşılacağı üzere Bağdatlı İsmail Efendi hem binanın mimari hem de duvar bezemelerinin nakkaşı olmalıdır.

⁵⁰¹ H. Karpuz, Konya Türk Kültür Varlıkları Envanteri, Ankara 2009, s.1512, 1513.

Duvar Resimleri: Caminin son cemaat mekânının doğu, güney ve kuzey duvarlarının yüzeyleri ve harim duvarlarında vazoda çiçekler, meyveli ağaçlar gibi boyalı nakışların yanı sıra Kâbe, cami, gemi gibi konulu duvar resimleri ile çeşitli silah tasvirleri yer almaktadır. Konulu duvar resimleri mavi, kırmızı, yeşil ve kahverengi kullanılarak işlenmiştir.

Son cemaat mekânının doğu duvarı lacivert renkli kıvrık dallardan müteşekkil kalın bordürlerle iki katlı kurgulanarak dikdörtgen panolarla bölümlenmiştir (Foto. 493). Panolar sathi kemerlidir. Büyük bir kısmı stilize bitkisel örnekli süslemelerle bezenmiştir. Her bir panonun içerisinde ağaçlar, çarkıfelek sembolü ile girişin güney yönüne doğru alttaki bir panoda cami tasviri yer alır. Çark-ı felek sembolü veya iç içe geçmiş yuvarlak kenarlı yıldızlardan oluşan büyük geometrik bezemeler şablonla oluşturulmuştur. Pencere açıklığının hemen sağ yanındaki camii tasviri, dört minaresi ve merkezi kubbesi ile oldukça şematik biçimlenmiştir. Girişin güney yönündeki alt sıradaki panoda beyaz zemin üzerine boşlukta asılı duran kılıç, heybe, iki tabanca ve bir tüfek tasvir edilmiştir. Bunların hepsi gezici dervişlerin yanında taşıdıkları eşyalardır ve sembolik anlamlarının olduğunu düşünmekteyiz. Servi ve meyveli Hurma Ağaçları panolarda göze çarpan bitkisel tasvirlerdir. Girişin kuzey yönünde alt sıradaki dikdörtgen panonun yüzeyine bir gemi tasviri işlenmiştir. Geminin sağ üst köşesinde “1282 Bağdatlı İsmail Efendi” yazısı okunmaktadır. Son cemaat mekânının güney duvarında bitkisel bezemeli ahşap bordürle çevrelenmiş mihrabiye yer alır. Geniş bordür üzerinde *Barok* üslupta kıvrık dallar bulunur. Üç büyük bitkisel rozetin yer aldığı geniş ve plastik bir alınlığa sahiptir. Mihrabiye nişinin yüzeyine lacivert renkli stilize iki ağaç ve bunların ortasında üç askı ile boşlukta asılı duran kandil motifi işlenmiştir. Duvar yüzeyi yine lacivert renkli kıvrık dallardan müteşekkil bordürle dikdörtgen panolar halinde bölümlenmiştir (Foto. 494). Mihrabiye'nin üst bölümündeki duvar yüzeyinde beyaz zemin üzerine lacivert ve kırmızı renklerle boyanmış çark-ı felek sembolü yer alır.

Harim duvarları kıvrık lacivert dallardan oluşan bordürlerle iki katlı düzenlenerek dikdörtgen panolarla bölümlenmiştir. Üstteki panoların içerisinde yuvarlak kemerler bulunur. Panoların yüzeylerine ağırlıklı olarak stilize bitkisel bezemeler, çiçekler ve meyveli ağaçlar işlenmiştir. Mahfilin batı duvarında bir pano içerisinde beyaz zemin üzerine çark-ı felek sembolü ile bir diğerinde heybe, kılıç ve

barutluk gibi sembolik anlamlarının olduğunu düşündüğümüz tasvirler vardır. Güney duvarında mihrap boyalı ahşaptan yapılmış bordürlerle çevrelenmiştir (Foto. 495). Üstteki kemerli panoların yüzeyinde Allah, Muhammed, ciharı yâri Güzin (dört halife) Hasan-Hüseyin yazıları, Hurma Ağacı dalları, vazoda çiçekler, çok kollu yıldızlar ve çar-ı felekler tasvir edilmiştir. Güney duvarında alt bölümde yer alan panolarda vazoda çiçekler, servi ve hurma ağaçları ile mihrabın doğu yönünde Kâbe tasviri bulunur (Foto. 496). Kâbe tasvirinin hizasında doğu duvarının yüzeyinde ise beş minareli cami tasviri işlenmiştir. Aynı cami tasvirine batı duvarında da rastlamaktayız (Foto. 497). Mekke şehri ve Kabe betimlemesinde revaklı avlunun kubbeleri ile Mekke şehri evleri kırmızı renkli yarım daire formlu geometrik şekillerle birbirine bitişik sıralanarak gösterilmiştir. Kâbe'nin tümü siyah örtü ile kaplanmış etrafındaki mihrap ve türbeler şematik olarak boşluğa yerleştirilmiştir. Yedi minare ince uzun ve yan yana sıralanarak işlenmiştir. Doğu duvarındaki cami tasviri büyük olasılıkla Kâbe tasviri ile özellikle resimli el yazmalarında görmeye alıştığımız Medine şehri ve Mescidü'n-Nebi tasviridir. Medine şehrine ait evler mimari tasvirin etrafına kırmızı renkli yarım daireler şeklinde birbirine bitişik olarak sıralanmıştır. Böylece oluşan çerçevenin içindeki boş yüzeye merkezi kubbeli yüksek kasnaklı Mescidü'n-Nebi tasvir edilmiştir. Bu mimari tasvirlerin yer aldığı panoların şablonla oluşturulduğunu söyleyebiliriz. Nitekim batı duvarının güney duvarı ile birleştiği alandaki alt sıradaki panoda yer alan cami tasviri de benzer özelliklerdeki çizim tekniklerine sahiptir ve şablon kullanıldığına dair düşüncelerimizi kuvvetlendirir.

3.2.1.3. Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii

Konumu :Eser, Konya'nın Hüyük İlçesi Beyşehir-Şarkıkaraağaç karayolu üzerinde, Çavuş Kasabası'ndadır.

Fotoğraf No :498-504

İnceleme tarihi :Eylül 2009

Caminin inşa kitabesi bulunmamaktadır⁵⁰². Minare, kitabesine göre H.1309/M.1891 senesinde Hacı Mustafa adlı kişi tarafından yaptırılmıştır⁵⁰³. Harim

⁵⁰² Kaynaklara göre caminin ilk olarak Karaman Dönemi'nde yapıldığını 16. yüzyılda yapılan bir onarımda tavan kalem işlerinin yapıldığı anlaşılmaktadır. H. Karpuz, *Konya Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Cilt: III, Ankara 2009, s. 1886.

duvarlarındaki boyalı nakışların da 1891 senesinde Hacı Mustafa tarafından camide yaptırılan onarım çalışmaları sırasında yapılmış olabileceği kaynaklarda belirtilmektedir⁵⁰⁴. Harimde güney duvarında mihrap üzerindeki duvar yüzeyinde sıva üzerinde siyahla H.1289/M.1872 senesi yazmaktadır. 1872 senesinde caminin onarım geçirdiğini ve söz konusu boyalı nakışların da bu onarım sırasında yapılmış olabileceğini düşünmekteyiz.

Bina, kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Harim güney duvarına dik olarak tek sıra halinde dört ahşap direk ile iki sahna ayrılmıştır. Kuzey bölümde ahşap mahfil bulunur. Ahşap tavan, dıştan düz damdır.

Eser, Bursa Koruma Kurulu'nun 10.07.1998 gün ve 3243 numaralı kaydıyla tescil edilmiştir⁵⁰⁵.

Son yıllarda yapılan ve Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yürütülen restorasyon çalışmalarıyla caminin duvarları sıvanarak, ahşap aksamı elden geçirilmiş ve ayrıca harim duvarlarındaki boyalı nakışlarla, mimari konulu duvar resmi raspa edilip, yeniden tamamlama yöntemiyle elden geçirilmiştir.

Cami, Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün mülkiyetinde olup, ibadete açıktır.

Duvar Resimleri: Caminin kuzey cephesiyle harim duvarlarında bitkisel ve geometrik motiflerden oluşan boyalı nakışlarla birlikte cami tasvirli duvar resmi mevcuttur. Konulu duvar resimleri yeşil tonları, kırmızı, mavi, sarı, lacivert ve siyah kullanılarak sıva üzerine işlenmiştir.

Kuzey cephede bitkisel karakterli boyalı nakışların bulunduğunu ve tüm cephenin söz konusu bezemelerle kaplanmış olabileceğini Vakıflar Genel Müdürlüğü arşivinde cami ile ilgili eski fotoğraflar incelendiğinde, söyleyebilmekteyiz (Foto. 498)⁵⁰⁶. Yaptığımız inceleme sonucunda, mevcut fotoğraflar bize, caminin tüm cephelerinde aynı şekilde bezemelerin bulunup bulunmadığına dair kesin bir bilgi, şimdilik, verememektedir. Caminin eski fotoğraflarına bakarak cephelerdeki bezeme motifleri hakkında, sadece küçük yapraklardan ve çiçeklerden oluşan bir bitkiye ait olabileceğini düşündüğümüz motifin varlığından, bugün için, söz edebiliyoruz (Foto. 499). Son yıllarda yapılan onarım çalışmaları sonucunda, eski fotoğraflardan

⁵⁰³ H. Karpuz, a.g.e., s. 1886.

⁵⁰⁴ H. Karpuz, a.g.e., s. 1886.

⁵⁰⁵ H. Karpuz, a.g.e., s. 1885.

⁵⁰⁶ Söz konusu fotoğrafların üzerinde 1981 senesi kayıtlıdır.

gördüğümüz bitki motifine yeni bitkisel bezemeler ve sembolik olduğunu düşündüğümüz geometrik motifler de tamamlanarak, eklenmiştir (Foto. 500, 501)⁵⁰⁷.

Harimin doğu, güney ve batı duvarları mavi ve beyaz renkli siyah zemin üzerine işlenen zikzak motifinden oluşan bir şeritle yatay bölümlenerek, süsleme şeridinin üst ve alt kısmında kalan duvar yüzeylerine çoğunlu bitkisel örnekli bezemelerden oluşan motifler işlenmiştir. Bitkisel süslemeler, sarı renkli kâseler veya *Barok* karakterli S ve C kıvrımlı vazolar içine yerleştirilmiş çiçeklerden oluşan natürmortlarla boşlukta duran kırmızı ve mavi renkli servi ağaçları, mersin dalı, sarmaşık, kiraz/vişne dalları, asma yaprakları ve üzümlerden oluşmaktadır. Geometrik bezemeler bitkisel dokunun arasına serpiştirilmiştir. Şablonla oluşturulmuş geometrik süslemeler arasında yıldızlar, çarkıfelekler ve içlerinde yazıların bulunduğu madalyonlara yer verilmiştir.

Caminin doğu duvarında mimari tasvir bulunmaktadır. Tasvirde dört minareli, merkezi ve yan kubbeleri belirtilmiş, son cemaat yeriyle birlikte şematik olarak betimlenmiş cami yer alır (Foto. 502, 503). Sarı, yeşil, kırmızı ve mavi renklerin kullanıldığı tasvirde camiyi oluşturan mimari elemanlar dekoratif olarak simetrik bir kuruluşla işlenmiştir. Doğru duvarında caminin sol yanında terazi ve servi ağaçları arasında kılıç tasviri bulunmaktadır. Caminin onarım öncesine ait fotoğraflarını incelediğimizde (Foto. 502) söz konusu terazi tasvirinin bulunmadığını görmekteyiz. Onarımlar sırasında eklenmiş olduğunu düşünmekteyiz (Foto. 504).

Harim duvarlarındaki madalyonların bir kısmında dinsel içerikli çeşitli yazılara yer verilmiştir.

3.1.1.4. Yozgat (Merkez) Başçavuş Camii

Konumu :Eser, Yozgat İstanbulluoğlu Mahallesi, Emniyet Caddesi güney bölümünde yer alır.

Fotoğraf No :505-510

İnceleme tarihi :Temmuz 2008

Kitabesine göre, H.1215/M.1800–01 yıllarında, Çapanoğlu Süleyman Bey'in Başçavuşu Halil Ağa tarafından yaptırılmıştır⁵⁰⁸. Farklı zamanlarda onarıldığı

⁵⁰⁷ Vakıflar Genel Müdürlüğü'nün dosyalarında caminin sadece fotoğraflarına ulaşabildiğimizden dolayı yenileme çalışmalarının bir aşaması olarak mı, bu motiflerin raspa sonucunda çıkarılarak eklendiği konusunda bilgi sahibi değiliz.

bilinen⁵⁰⁹ cami, mektep (bugün yıkılmış), çifte hamam ve çeşme ile külliye oluşturur.

Kareye yakın dikdörtgen planlı caminin harimi, kuzey bölümde iki katlıdır ve alt kat son cemaat yeri, üst kat mahfil bölümüdür. Ayrıca mahfilin doğu ve batı duvarlara bitişerek mihrap duvarına kadar uzanan iki kolu, dar birer yan mahfil oluşturur.

Manzara tasvirli duvar resimleri, yan mahfiller döşemesi altındaki tavan yüzeyleri boyunca bir dizi halinde işlenmiştir. Bazı bölümlerine kayıtlı 1215, 1230 ve 1255 rakamlarında belirtilen bu yıllarda olmak üzere, duvar resimlerinin çeşitli zamanlarda yapıldığı anlaşılmaktadır. Harim duvarları ile ahşap tavan ise bitkisel kompozisyon yoğunluklu kalem işleriyle bezenmiştir.

Duvar Resimleri: Manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri, mahfil döşemesi altındaki 30 cm. yüksekliğe sahip, birer şerit halindeki yüzeylerde birbirinden ayrı dar, uzun *Barok* karakterli bitkisel çerçeveye kuşatılmış kartuşlara tasvir edilmiştir. Sıva üzerine yeşil, mavi-gri, mavi, kiremit kırmızısı, kırmızı ve sarı renkler kullanılarak işlenmiştir.

Doğu yan mahfil altı figürsüz manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri, kuzeyden güneye doğru sıralanan *Barok* karakterli bitkisel bezemeyle kuşatılmış kartuşlara işlenmiştir. Her kartuşa farklı bir manzara resimlenmiş ve kartuşlar birbirinden, *C* ve *S* kıvrımlarının simetrik yerleşerek bir madalyonu oluşturduğu bitkisel bezeme ile ayrılmıştır. Madalyonların merkezinde çiçek buketleri vardır ve iki yanına mavi renkli, *İyon* tarzı sütunlar resmedilmiştir. Sütun başlıklarından çıkan *Barok* karakterli akant kıvrımları manzara tasvirlerinin içine doğru, yanlardan uzatılmıştır.

Doğu duvarındaki ilk kartuş (güneye doğru), derelerle üç bölüme ayrılmış kara parçaları üzerindeki bina gruplarını içerir. Ortadaki kara parçasında *Barok* üslupta, armudi profilli/görünümlü çeşme dikkat çekicidir (Foto. 505). Çeşmenin hemen yanında çapraz olarak yerleştirilmiş iki adet salkım söğüt ağacı bulunur.

⁵⁰⁸ H. Acun, *Tüm Yönleri ile Çapanoğulları ve Eserleri*, Ankara 2005, s.258; H. Acun, *Bozok Sancağı'nda (Yozgat İli) Türk Mimarisi*, Ankara 2005, s.71.

⁵⁰⁹ A.Ş. Ergin, *Vakıflar ve Yozgat'ta Tarihi Vakıf Camileri*, Ankara 1994, s.56'da yuvarlak kemerli mihrap nişi üzerinde alçıdan yapılmış işlemler varsa da bunların orijinalliğini kaybettiğinden bahseder. Minber ve mihrapta kaybolan süslemeler caminin 1990 yılında Vakıflar İdaresi'nce yaptırılan restorasyon ve tamirati sonucu yeniden ortaya çıkarılmıştır.

Ağaçlar dikey formda yerleştirilmişlerdir. Güney yöndeki dereye göre daha geniş ve uzun tutulan kuzeydeki derenin sonlandığı yerde, uzaktan görülen ağaçlıklı tepeler göze çarpar. Binalardaki ayrıntılar dikkat çekicidir. *Barok* tarzındaki çeşmenin hemen önünde içine suyun aktığı yalak bulunur. Çeşmenin güneyine doğru ön plana yerleşen bina bir hana aittir. Çinkodan kırma çatı ile örtülü han iki katlıdır. Altta daire kemerli, üstte ise fil gözü pencereler vardır. Güneye doğru arka planda görülen bina ise bir konağa ait olmalıdır. Derenin hemen kıyısında resmedilmiştir. Bina gruplarının arkasında ağaç toplulukları vardır. Çapraz yerleştirilmiş çeşmenin yanındaki salkım söğüt ağaçların dışında kalanların resmedilişi oldukça natüralisttir. Özenli fırça vuruşlarıyla, doğru gölgelendirmelerle, yerel anlayıştan farklı *Batılı* üslupta verilmiştir.

İkinci kartuş(orta) birinci ile aynı kuruluşa sahip olmakla birlikte, farklı bir manzara kesiti işlenmiştir. İnce uzun şerit halindeki figürsüz manzara, iki dere ile üç ayrı manzaraya ayrılmıştır. Her bir kara parçası üzerinde ağaçlar ve dere kıyılarında binalar bulunur (Foto. 506). Cami ve kepenkleri açık olan dükkân, manzara tasvirindeki bina grupları içinde en ilgi çekici olanlardır. Cami ortadaki kara parçası üzerinde ve dere kıyısında tasvir edilmiştir. Kırma çatı ile örtülü, dikdörtgen planlı, birbirine bitişik iki binanın hemen arkasında yüksek kasnaklı, dıştan kurşun kaplama ile örtülü kubbe ve minare betimlenmiştir. Caminin arkasında ışık-gölgenin ustalıkla uygulandığı ağaç toplulukları görünür. Ağaçlar, küçük fırça tuşları ve gölgelendirmelerle oldukça başarılıdır. Binaların ve ağaçların bu şekilde kurgulanarak, ön ve arka planlara doğru büyüklü küçüklü sıralanması, perspektif kaygısı ön plana çıkarır. Derenin karşı kıyısında yine çapraz düzende iki adet salkım söğüt ve güney yönde kepenkleri açık bir dükkân betimlenmiştir. Pencere, kapı, dükkân kepenkleri, minare ve kubbe gibi mimari öğeler de ayrıntılı işçilik göze çarpar. Duvar resminde güneye doğru yan yana birbirine bitişik yine kırma çatılı üç bina yer alır. Hemen dere kıyısındaki bu binaların pencere ve çatılarında detaylı işçilik gözlemlenir. Derenin hemen karşı kıyısındaki ağaç ve bitki toplulukları ile manzara tasviri bu kartuşta sonlanır.

Güneye doğru mihraba yakın olan üçüncü kartuşta ise kuleleriyle dikkat çeken bir bina, cami ve ağaçlar betimlenmiştir (Foto. 507). Arada kalan alanlar, küçük fırça vuruşlarıyla ve gölgelendirmelerde oldukça başarılı küçük koruluk

şeklinde, toplu halde verilmiş ağaçlar ve manzarayı üçe bölen iki dere ile tamamlanmıştır. Mavi renk *İyon* sütunlu *Barok* kartuştan hemen sonra manzara, dikey yerleştirilmiş iki ağaç motifinin yer aldığı kara parçasıyla başlar. Manzaranın tam merkezine ve resmin hemen hemen tamamına egemen olan orta bölümünde, iki farklı bina betimlenmiştir. Güneye doğru beden duvarlarından daha yüksek taç kapısı ve üç kulesi ile manzaradaki ilk bina yer alır. Daha gerideki ikinci bina ise, minaresinden de anlaşıldığı gibi bir camiye aittir. Ön ve arka planlarda manzara içindeki binaların büyük ve küçük ölçekte betimlenişi sanatçının perspektife önem verdiğinin göstergesidir. Buna karşılık pencerelerle birlikte, çatıları örten tuğla malzemeye varıncaya kadar detaylı işçilik söz konusudur. Dere kıyısında yine çapraz olarak yerleştirilmiş iki salkım söğüt ağacı vardır. Karşı kıyıda ağaçların ve bitki topluluklarının betimlendiği son kara parçası ile kompozisyon tamamlanmıştır.

Batı yan mahfil altı figürsüz manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri, güneyden kuzeye doğru sıralanan *Barok* karakterli bitkisel bezemeye kuşatılmış kartuşlara işlenmiştir. Her kartuşa farklı bir manzara resimlenmiş ve kartuşlar birbirinden, C ve S kıvrımlarının simetrik yerleşerek bir madalyonu oluşturduğu bitkisel bezeme ile ayrılmıştır. Madalyonların merkezinde çiçek buketleri vardır ve iki yanına mavi renkli, *İyon* tarzı sütunlar resmedilmiştir. Sütun başlıklarından çıkan *Barok* karakterli akant kıvrımları manzara tasvirlerinin içine doğru, yanlardan uzatılmıştır. Güney yönünde mihrap duvarına yakın olan birinci kartuş, derelerle ayrılmış kara parçaları üzerine yerleştirilmiş binalar, ağaçlar ve bitki toplulukları ile doğudaki mahfil altı resim programıyla aynı kompozisyon özelliklerini gösterir (Foto. 508). Öncelikle uzaktaki bir tepe üzerinde kırma çatılarıyla binalar dikkati çeker. Dere kıyısına ağaçlar ve bitkiler serpiştirilmiştir. Kuzey kıyıda çapraz verilmiş iki salkım söğüt diğer ağaçlardan bu işlenişi ile ayrılır. Söğüt ağaçlarından sonra yine kuzey yöne doğru bakıldığında *Barok* çeşme ve hemen arkasında ise mihrabiyesiyle, içinde ağaçlar bulunan namazgâh yer alır. Namazgâhın etrafı alçak bir duvarla çevrilidir. Mihrabiye'nin alınlık bölümünde 1215 senesi okunur. Ön plandaki dört ağaç motifinden sonra küçük bir koruluk içinde yine dere kıyısında cami tasviri bulunur. Bu cami yüksek kasnaklı kubbesi, minaresi ve kırma çatılı iki binanın bitişik betimlenmesiyle, doğudaki orta kartuşta bulunan cami tasviri ile adeta şablon gibi aynıdır. Aradaki tek fark minare ile kubbede hilal şeklinde alemler

bulunmaktadır. Caminin yer aldığı dere kıyısının hemen karşı tarafında ön plandan arkaya doğru dört, üç ve ikili gruplar halinde verilen ve bu yerleşimiyle perspektifin vurgulandığı ağaç toplulukları ile birinci kartuştaki manzara betimlenmesi tamamlanmıştır.

Ortasında çiçek motifi bulunan mavi *İyon* tarzı sütunlu *Barok* kartuştan hemen sonra ikinci kartuştaki (orta) manzara tasviri başlar (Foto. 509). Yel değirmeni, köprü, kepenkleri açık dükkân, uzaktan belli belirsiz seçilen binalar, iki dere, ağaç ve bitki toplulukları kompozisyonda dikkati çeker. Kuzeyden güneye doğru manzara tasvirini incelediğimizde öncelikle, dere üzerine kurulan ve iki kıyıyı birbirine bağlayan taş köprünün betimlendiğini görmekteyiz. Köprü iki adet yuvarlak kemer üzerine kurulmuştur. Arka planda kırma çatılı binalar ve yel değirmeni bulunur. Ağaçlar yine genel olarak dikey formda yerleştirilmiş, gruplar halinde, dallarında ve yapraklarında detaylı işçilik ve ışık-gölge oyunları ile betimlenmiştir. Taş köprünün hemen yanında çapraz verilmiş iki salkım-söğüt vardır. Kuzeye doğru üzerinde 1215 senesi yazılı, kare planlı kepenkleri açık dükkân yer alır. Aynı tarih caminin kuzey cephesindeki kapı kitabesinde de yazmaktadır. Kurşun kaplı kırma çatısıyla, dükkânın üst örtüsü detaylı olarak belirtilmiştir. Dükkândan sonra dere kıyısında, diğer manzara tasvirlerinde olduğu gibi, çapraz iki salkım söğüt ağacı betimlenmiştir. Ağaçlardan sonra dere ve her iki kıyıya serpiştirilmiş bitki toplulukları ile birinci kartuştaki manzara programı tamamlanmıştır.

Kuzey yönünde mahfile yakın üçüncü ve son kartuşta küçük bir köy ve ordugâh canlandırılmıştır (Foto. 510). İki adet servi ağacıyla başlayan manzara tasvirinde ilk olarak yine dere kıyısında girişi üçgen alınlıklı yüksek ve derin bir kapıyla vurgulanan, köşeleri kuleli büyük bir ayan konutu bulunmaktadır. Bina grubunun hemen arkasında servi ağaçlarının içine dikey olarak serpiştirildiği farklı ağaçlarla küçük bir koruluk betimlenmiştir. Kuzeye doğru ilerlediğimizde ayan konutunun karşı kıyısında çapraz salkım-söğütler bulunur. Bu kartuşun en önemli teması ortadaki kara parçası üzerine kurulu ordugâhtır. Ordugâh üç çadırdan oluşur. Çadırların arkasında tuğ, teber, mızrak ve sancaklar dikilidir. Kuzeye doğru ordugâhtan daha arka planda bulunan iki ayrı bina grubu betimlenmiştir. Binaların dikdörtgen formu pencereleri ve kırma çatıları detaylı işlenmiş ve derenin karşı kıyısında ağaç ve bitki topluluklarının betimlenişleriyle kompozisyon tamamlanmıştır.

3.2.1.5. Yozgat (Merkez) Ulu (Çapanoğlu) Camii

Konumu :Şehrin merkezinde yer alan caminin güneyinde Üzüm Pazarı, kuzeyinde Nurdoğdu Konağı, doğusunda Meydan yeri Çarşısı ve batısında Müftülük Sitesi ile Belediye Kültür Parkı bulunmaktadır.

Fotoğraf :511-515

İnceleme tarihi :Ağustos 2008

Farklı zamanlarda iç ve dış cami olarak inşa edilen bina, iç cami hariminin dış camiye açılan taçkapısının ve dış caminin kuzey cephesindeki orta kapının üzerinde bulunan kitabelerine göre tarihlendirilir⁵¹⁰. İlk yapı, H. 1193/M. 1777–79 tarihinde Kapucubaşı Çapanoğlu Mustafa Bey (?-1782)⁵¹¹; ikinci yapı ise H. 1208/M. 1794-95’de Çapanoğlu Süleyman Bey (?- 1812)⁵¹² tarafından, caminin yanı sıra türbe, çifte hamam, mektep, çeşme ve dükkânların da yer aldığı külliye oluşturur. Mustafa Bey, Süleyman Bey ve Süleyman Bey Oğlu Müderris Abdülfettah Bey’e ait olmak üzere üç vakfiyesi vardır⁵¹³. Bina, 1899–1901⁵¹⁴, 1956⁵¹⁵, 1962⁵¹⁶ ve 1964⁵¹⁷ yıllarında onarım geçirmiştir.

⁵¹⁰ H. Acun, *Bozok Sancağı (Yozgat İli)’nda Türk Mimarisi*, Ankara 2005, s.14.

⁵¹¹ H. Acun, a.g.e., s.14; S.Duygu, *Yozgat Tarihi ve Çapanoğulları*, İstanbul 1975, s. 17–21; Uzunçarşılı, “Çapanoğulları”, *Belleten*, C: XXXVIII, Sayı: 150, (Nisan 1974), Ankara 1974, s.218–226; Ö. Mert, *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Çapanoğulları*, Ankara 1980, s.35, 47.

⁵¹² H.Acun, a.g.e., s.14; S. Duygu, a.g.e., s.21-30; Uzunçarşılı, a.g.m., s.227-252; Ö. Mert, a.g.e., s.47, 72.

⁵¹³ H. 1 Muharrem 1195/M. 28 Aralık 1780 tarihli Mustafa bey’in vakfiyesinde; Merkez Boğazlayan, Gönenç, Baltasaray, Elmahacı, İğdecik, Gedikisa ve Boymilhacı Köyleri; Sungurlu Köyünde 3. Salmanlı Köyünde 1, Alaca-Yenice Köyde 1 adet olmak üzere 5 değirmen, Yozgat çarşı içinde, cami yanında 80 dükkân ve dükkânlara bitişik 1 han ile 25.000 gurus para vakfetmişti. Bu gelirle I. Bölüm, türbe, çeşme ve şadırvan masrafları ve diğer giderler karşılanıyordu. H. 23 Sefer 1208/M. 30 Eylül 1793 tarihli Süleyman Bey’in vakfiyesinde; Yozgat’ta 1 mektep, mektebin yanında ve eski hamam caddesi üzerinde 12, caminin batısındaki tuvaletlerin yanında, camiye bitişik 6 ve konağın yanında 10, Halit Ağa konağı yanında 10 olmak üzere toplam 51 dükkân, tüm

Eserin ilk yapımına ait kısmı, kuzey-güney doğrultusunda derinlemesine dikdörtgen planlıdır. İlk yapı, tek kubbeli ve üç bölmeli kubbe ve tonozla örtülü iki katlı mahfil ve kuzeyindeki revaktan ibarettir. Durum böyleyken 16 yıl sonra yaptırılan ikinci kısım, mevcut yapıya kuzey yönünde yeni bir mekân eklenmiştir. Bu bölüm açık bir şekilde olmasa bile ters *T* plan şemasındadır⁵¹⁸. *T*'nin yatay ve dikey ucu, enine üç bölüme ayrılmıştır⁵¹⁹. Üçlü grupların orta bölmeleri aynalı tonozla, yanları kubbe ile örtülüdür. Kuzey cephe üzerinde üç bölmeli, sekiz sütuna oturan, aralardaki sivri kemerlerle taşınan; örtü sistemi, ortada kubbe ve yanlarda aynalı tonozdan oluşan sundurma gibi revak kısmı bulunur⁵²⁰(Plan: 1). Revak, cephenin tam ortasında önde dört adet ve yanlarda cepheye bitişik iki adet yuvarlak kemerli sütunla oluşturulmuştur.

Manzara tasvirli duvar resimleri revakın kapı ve kemer alınlıklarına işlenmiştir.—Ayrıca gerek iç, gerekse dış caminin harim duvarlarında, pencere

müştemilatıyla birlikte hareme mahsus bir hamam ile 3 kasap dükkânı, 1 fırın ayrıca bol miktarda bağ-bahçe ve nakit para vakfetmişti. Bu gelirler cami giderleri ile cami çalışanlarına ve Peygamberimizin türbedarına harcanmakta idi. H. 19 Recep 1212/ M. 7 Ocak 1798 tarihli Abdülfettah Bey'e ait olan üçüncü vakfiyede; Yozgat'ta 32 dükkân, 1 fırın ve diğer gayri menkuller vakfetmiştir. H. Acun, a.g.e., s.16.

⁵¹⁴ Dıştaki orta kapı önündeki revak kubbesi içerisinde bulunan kitabeden, burasının Süleyman Bey'in torunu Mahmut Celalettin Paşa tarafından Hicri 1319, Rumi 1317, Miladi 1901 tarihinde caminin boya ve tezyinatının yeniden yaptırıldığı anlaşılmaktadır. Kitabe de yazılanlar için bkz. A.Ş. Ergin, a.g.e., s.35. Ayrıca; a.g.e., s. 35'deki dipnot 8'de şu bilgi aktarılmaktadır: “Ne sebeple olduğu bilinmemekle beraber caminin bir kısmı boya ve tezyinatının zamanla hasar gördüğü ve daha sonra bu tezyinatın yeniden yapıldığı fakat sonradan yaptırılan boya, süsleme ve tezyinatın birincisi kadar usta ellerde yapılmadığı ve ilk yapılan orijinal süslemelerin seviyesine erişemediği bilinmektedir.”

⁵¹⁵ Caminin kapı revakı kubbe eteğindeki kitabeden başka iki tane daha tamir kitabesi vardır. Bunlardan birincisi iç cami ile dış camiiyi birleştiren orta kapının önündeki tonozun kuzey-doğusunda Hz. Hüseyin yazısının lt köşesinde 1376 senesi yazılıdır. Bu hicri sene miladi 1956'dır. Ayrıca bugün yok olmuş olan minberin batısındaki üst pencerenin altında alçı işlemeli; “Kelime-i Tevhit” ve altında “H.1376/1956” yazılıydı. Buna göre 1956 senesinde caminin yazıları ve vitray pencereleri yenilenerek tamir edilmiştir. H. Acun, a.g.e., s.16,17. Caminin orijinal tezyinat ve süslemeleri çeşitli zamanlarda yapılan tamirler dolayısıyla kaybolmuş, bunlardan sadece zemin pencereleri üzerindeki kalemişi motif ve süslemeler kalmıştır. Daha sonraları yenilenmiş olan, Barok üslupta yaprak, çiçekli vazo motifli tezyinatta; yeşil, kırmızı, mavi, sarı, portakal renkleri kullanılmıştır. A.Ş. Ergin, a.g.e., s.32.

⁵¹⁶ İkinci bir tamir kitabesi ise dış camii kapı revakı üzerinde revakın kuzey-doğu kubbeye geçiş pandantifinde; “Kalemkar Salim Zoroğlu, Melek Hatun Mah. Bıçkı sok. No:7 Şehremini/İstanbul 21 Ekim 1962” yazısı vardır. Bu kitabeden de kalemişi bezemelerin 1962 senesinde yenilendiğini anlıyoruz. H. Acun, a.g.e., s.17.

⁵¹⁷ Avlunun ortasına 1964 yılında bir şadırvan yapılmıştır. Acun, a.g.e., s.18. Caminin dört tarafı avlu duvarıyla çevrilmiş olup, avluya doğu (Çarşı tarafı)'dan ve batıdan kemerli birer abide kapı ile girilmekte iken 1964 yılında kuzey tarafından üçüncü bir kapı daha açılarak ilave edilmiştir. Avlunun giriş kapıları hizasından güneyde kalan kısım Çapanoğulları ailesi ve memleketin eşrafi için kabristan olarak kullanılmıştır. A.Ş. Ergin, a.g.e., s.30,31.

⁵¹⁸ H. Acun, a.g.e., s.17.

⁵¹⁹ H. Acun, a.g.e., s.17.

⁵²⁰ H. Acun, a.g.e., s.18.

alınlıklarında, kemer kavislerinde, karınlarında, kubbelere geçiş ögelerinde ve içlerinde bitkisel ve geometrik kalemışı bezemelerle karşılaşırız.

Duvar Resimleri: Eserin manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri, kuzey cephedeki revakın doğu ve batı kemer alınlıkları ile kapı alınlığında işlenmiş, ortadaki kubbenin pandantiflerinde, kubbelerin ve tonozun içlerinde ise kalemışı çeşitli geometrik ve bitkisel bezemeler vardır. Harimde manzara tasvirleri ve natürmorttan oluşan duvar resimleri ise caminin I. bölümüne güney taraftan eklenen mahfil kısmını örten ortadaki tonozun doğu, batı, kuzey ve güneyindeki, *Barok* karakterli bitkisel çerçeveye kuşatılmış kartuşlara tasvir edilmiştir. Resimler, sıva üzerine kiremit kırmızısı, sarı, kahverengi tonları, mavi tonları, yeşil ve gri kullanılarak işlenmiştir.

Kuzey revakının doğudaki kemer alınlığında manzara tasvirinden oluşan duvar resmi, yarım daire planlı alınlığın yüzeyine tasvir edilmiştir (Foto. 511). Tasviri dıştan kemer formunda kiremit kırmızısı kalın bir bordür çerçeveler. Altta ise yatay kuşak içinde bir beyit yer alır. Bugün sıvaları dökülerek yıpranmış olan manzara tasvirinin, bu nedenden dolayı neredeyse büyük bir bölümü silinmiştir. Kalan izlerden stilize edilmiş doğa kesiti içinde, şehir görüntüsünün tasvir edildiği anlaşılmaktadır Böylece siluet halindeki görüntülerden manzaranın, yatay üç düzlemde kurgulandığını seçebilmekteyiz. Üstte mavi tonlarında bir gökyüzü, ortada çölü andıran sarı tonlarında boş bir alan ve daha sonra yatay düzlemde, resmin alt hizasında, tepelik bir arazi üzerinde şehir tasvir edilmiştir. Kompozisyonu doğu ve batı yönlere yerleştirilen, bugün detayları silinmiş, renklerini bile göremediğimiz ancak kalan izlerden anladığımız birer ağaç çerçeveler. Küçük tepelerin arasındaki şehir dokusundaki binalardan ise bugün sadece camiye ait yüksek minaresini görebildiğimiz camiyi tanımlayabilmekteyiz⁵²¹.

Kuzey revakının batıdaki kemer alınlığında manzara resminden oluşan duvar resmindeki sıvalar döküldüğünden renklerinin çoğunluğu silinmiştir (Foto. 512). Buna rağmen doğudaki kemer alınlığında bulunan manzara tasvirinden daha iyi

⁵²¹ H. Acun, a.g.e., s.46'da "Çapanoğlu Dış Camii Revağı Doğu Yan Duvar Manzarası Eski Hali (Çiz. D. Vural)" alt yazılı 45 numaralı resimde söz konusu olan duvar resmiyle ilgili bir restitüsyon çalışması yayınlanmıştır. Silinmiş bölümlerinin orta alınlıktaki daha iyi durumdaki manzara tasviri örnek alınarak tamamlandığını anladığımız bu resimde, mavi gökyüzü ve bulut kümeleri, ortada çölü anımsatan sarı renkteki boş alan, evler ve alt kısımda ise engebeli tepeler tasvir edilmiştir. Resmin her iki yanında, S kıvrımlı iki ağaç yer alır.

durumdadır. Küçük tepelerin ardındaki şehir dokusu, arka plandaki sarı tonlardaki sahra ve gökyüzü daha iyi seçilebilmektedir. Manzara resmini en dışta yarım daire planlı kiremit kırmızısı bir bordür çevreler. Kompozisyon kemer alınlığının tüm yüzeyine tasvir edilmiştir. Altta yatay formda yazı şeridi bulunur. Manzaranın yine doğu kemer alınlığında olduğu gibi batı ve doğu yönlerinde bu defa dallarını ve gövdesini silik de olsa görebildiğimiz iki ağaç yerleştirilmiştir. Ağaçlar şehir dokusunun bulunduğu alana doğru S kıvrımı oluşturacak şekilde betimlenmiştir. Evlerin arasında üç katlı kule dikkati çeker. Bu manzara tasviri büyük olasılıkla Yozgat Şehri'ne aittir⁵²². Kule ise şehrin merkezinde bulunan Saat Kulesi'dir. Gökyüzü, çöl, şehir ve tepelerin yatay düzenlenişine karşılık Saat Kulesi dikey tasvir edilmiştir.

Doğu ve batı kemer alınlıklarındaki manzara resimlerinin bugün sıvaları dökülerek kısmen yok olması veya dış etkilere maruz kalarak silinmiş olmasından dolayı ışık-gölge gibi resim değerleri saptanamamaktadır. Buna karşılık gökyüzü, çölü anımsatan sarı tonlarındaki açık alan, şehir dokusu ve öndeki tepelerin sıralanışında perspektif uygulanmaya çalışılmıştır.

Kuzey cephedeki harim bölümüne girişi sağlayan kapı açıklığının alınlığında da yine manzaranın tasvir edildiği duvar resmi bulunur (Foto. 513). Doğu ve batıdaki kemer alınlıkları yüzeylerine tasvir edilen manzara resimlerinden daha iyi korunmuştur. Tepelerin ardından kahverengi ve sarı renk tonlarında düzgün kesme taş bir duvarla çevrili küçük bir konak duvar resminde betimlenmiştir. Kitabe üzerindeki üç sıra silmeden hemen sonra başlayan manzara tasviri kapı alınlığı yüzeyine tasvir edilmiştir. Manzara üstten kemer kavsi boyunca kalın kahverengi bir bordürle yarım daire formunda çerçevelenir. Resmin doğu tarafında dalgalı tepeler arasında üç ağaç tasvir edilmiştir. Ağaçlar batıdan doğuya doğru büyüktен küçüğe doğru sıralanır. Bu durum perspektif uygulanmaya çalışıldığının göstergesidir. Tepeler arasına kurulmuş düzgün kesme taşla çevrelenmiş ikisi kırma çatı ile örtülü ve bu binaların tam ortasında dikey olarak kurulmuş bir kuleyi andıran diğer bir bina tasvir edilmiştir⁵²³. Düzgün kesme taşların derzleri ve binaların pencereleri oldukça

⁵²² R. Arık, a.g.e., s.27.

⁵²³ H. Acun, a.g.e., s. 20'de kitabe üzerinde ortadaki dalgalı tepeler arasına kurulmuş kırma çatılı, iki katlı iki uzun yapı ile kulevari üç katlı binanın Çapanoğlu Sarayı'na ait olduğundan bahseder. Aynı eserde sayfa 279'da Çapanoğlu Sarayı anlatılırken Çapanoğlu Camiinin kuzey cephesindeki kapı alınlığındaki duvar resminde tasvir edilen binalarla ilgili olarak J. M. Kinneir'in, Voyage dans

muntazam tasvir edilerek ayrıntıya önem verilmiştir. Ayrıca yüksekteki binanın diğerleri üzerine düşen gölgeleri ustalıkla betimlenmiştir. Binalardaki ayrıntılı işçilik ve perspektif uygulamaya karşılık tepelerin üzerinde tasvir edilen bitkiler naiftir. Stilize edilmiş bitkiler tepeler üzerinde gelişigüzel dağıtılmış gibi görünse de, beyaz ve kahverengi olarak alternatif renk düzeneğinde resimlenmiştir⁵²⁴. Revakın aynalı tonozlarında, kubbesinde ve kubbeye geçişi sağlayan pandantiflerinde geometrik ve bitkisel bezemeli kalem işleri ile çeşitli bezemeler tasvir edilmiştir. Kubbe içinde mumları yanan sekiz adet kandil ve pandantiflerde vazolar içindeki natürmort tasvirli kalem işleri ilginçtir.

Caminin harim kısmında duvarlarda, geçiş ve örtü elemanlarında yoğun kalem işi boyamalarla karşılaşırız. Özellikle duvarlarda, kemer kavsi ve karınlarında mermer taklidi kalem işleri yoğundur. Mihrap önü kubbesinde, tonozlarda ve doğu ve batı yönlerde harimi örten kubbe içlerinde bitkisel ve geometrik bezemeler vardır. Pencere alınlıkları *Barok* karakterli bitkisel bezemeden oluşan alınlıklarla taçlandırılmıştır. Mahfilin ikinci katında çıkıldığında orta bölme tonozu ile doğu ve batı yönlerdeki kubbelerin geçiş elemanlarında ve içlerinde yeşil, kırmızı, mavi ve sarı renklerin egemen olduğu çiçekler, yapraklar ve meyvelerden oluşan bezemeler görülür. Ortadaki tonoz eteğinde ise *Barok* karakterli bitkisel kartuşlar içinde duvar resimleri tasvir edilmiştir.

S ve C kıvrımlı akant yapraklarının simetrik kurgusuyla oluşturulan *Barok* kartuş, aynı zamanda kıvrık dallar ve palmet dizilerinden oluşan bitkisel bezemelerle tasvir edilmiştir. Tonozun doğu, güney, batı ve kuzey yüzeylerinde tasvir edilen kartuşlar, sivri kemerli bir alınlığı andırırlar. Manzara ve natürmort tasvirli duvar

L'Asie Mineure, L'Armenie et le Kurdistan dans les annees 1813 et 1814, Librairie de Gide Fild, Paris 1818, s.134'deki tasvirini aktarır. Kinneir'in söz konusu saray ile ilgili tasviri şöyledir: "Şehrin tam orta yerinde, Büyük Cami'nin kuzeyinde yer alan büyük bir yapıdır. Yozgat Sarayı, bir çok daireleri, uzun koridorları ve bahçeleri olan bir binadır. Güneşte pişmiş tuğla ve topraktan yapılmış geniş bir duvarla çevrili olan bu ahşap bina, iki katlı ve kiremit çatılıdır. Zengin döşemeleri vardır. Dairelerinde renkli resimler ve yaldızlı süsler göze çarpar, birçok salonları vardır. Bu salonlardan biri kırmızı, diğeri sarı ve çeşitli renklerle boyalıdır. Yabancıların ulaşması imkânsız olan harem dairesi, çok güzel Çerkez kadınlarıyla doludur. Mutfaklarında her gün 300 kişiyi doyuracak yemek çıkar." Bu anlatımdan yola çıkarak Çapanoğlu Cami'nin giriş revakının orta bölümündeki (Kitabe üzerindeki) manzara resmini hatırlamak mümkündür. Resimde, Kinneir'in belirttiği gibi, tuğlayı andırır yüksek bir duvarla çevrili alanın arkasında, önde iki uzun dikdörtgen, kırma çatılı; geride, öndeki yapılardan daha yüksek kulevari dikdörtgen planlı bir yapı vardır. Bu yapı topluluğunun Çapanoğlu Sarayı olması kuvvetle muhtemeldir.H. Acun, a.g.e., s.279,280.

⁵²⁴ R. Arık, a.g.e., s.27'de ağaçların natüralist diyebileceğimiz bir doğrulukla verildiğini söyler. Yalnız tepeler ve üzerindeki otlar minyatür resimlerinin özelliklerini taşımaktadır.

resimleri *Barok* karakterli bitkisel bezemeli kartuşların alt hizasında, tam merkeze gelecek şekilde kurgulanarak tasvir edilmiştir (Foto. 514, 515).

Doğudaki kartuşta, deniz kenarında, bahçe içinde, dört minareli bir cami betimlenmiştir. Önünde iskelesi bulunan ve büyük ihtimalle İstanbul'daki yalı camilerinden birisinin tasvirine ait olduğunu düşündüğümüz resmin sağ yanındaki denizde, seyir halinde iki küçük kayık ve ufukta bir gemi tasvir edilmiştir. Gökteki bulut demetleri ile çam ve servi ağaçlarındaki gölgelendirmelerin ustalığına karşılık, cami ve iskelede kompozisyonun genel şemasına kıyasla perspektif uyumsuzlukları söz konusudur⁵²⁵.

Güneydeki kartuşta kiraz, üzüm, karpuz, elma, kayısı ve çileklerden oluşan natürmort tasvir edilmiştir. Meyveler zeminde düzgün sıralı koyu yeşil yapraklar üzerinde betimlenmiştir. Üzüm salkımın dalı ve yaprakları üzerindedir. Armutların arasından ise kıvrık bir dal ve simetrik sıralanmış yapraklar yukarıya doğru uzanır. Kesik karpuzdan çıkarılan bir dilim yatay olarak üzüm salkımın hemen alt hizasına yerleştirilmiştir. Meyvelerin ön ve arka planda sıralanışı ile küçüklü büyüklü tasviri ayrıca karpuzun kesilmiş olması perspektifin uygulanmaya çalışıldığının göstergesidir. Ayrıca zemindeki yaprakların gölgelendirmeleri buna karşılık fonun daha açık tonlarda boyanarak ışık-gölge değerlerine önem verilmiştir⁵²⁶.

Batı kartuştaki duvar resminde ise Çapanoğlu Camii tasvir edilmiştir. Çam ve servi ağaçlarından oluşan bir bahçe içinde betimlenen cami doğu kartuştaki yalı camisine göre daha detaylı ve perspektif değerler özellikle kubbelerde hissedilir. Batı cepheden bakılarak resmedilen binanın gözleme dayalı, daha gerekçi anlatımı vardır.

Güney kartuştaki natürmortun aynısı kuzey kartuşta da tasvir edilmiştir. Meyvelerin cinsi, kompozisyon genelindeki dağılımı ve renkler aynıdır. Bu kartuştaki natürmort tasvirli duvar resmi, güneydeki betimlemenin simetriğidir.

⁵²⁵ R. Arık, a.g.e., s.29'da gökteki bulut yumaklarında, ağaçlarda yapılan gölgeler, ortaya konan desenler ve kompozisyonun genel kuruluşu, oldukça inandırıcı bir perspektif sağlamakta birlikte, en yakın plandaki caminin adeta baştan savma deseni ve avlusu ile iskelenin perspektiflerindeki uyumsuzluk gibi ayrıntıların, gelenekçi resim alışkanlığından Batılı resim kurallarına dönüşteki bocalamayı yansıttığından bahseder.

⁵²⁶ Hemen bütün *Barok* denen geç dönem camilerinde ve hatta manzara tasvirli duvar resimleri olmayanlarda bile natürmort yaygındır. Bu yaygınlığın XVII. yüzyıldan itibaren Gazneli Mahmut Yazması gibi kitap resimlerinden, Aydın Cihanoğlu Camisi kubbesindeki alçı işlemlere, Soma ve Acıpayam Camileriyle Milas Bahaeddin Ağa Konağındaki duvar resimlerine kadar pek çok örnekleri vardır. Bu örnekler, Türk Resim Sanatı'nda natürmortun asker ressamardan daha önce de benimsenip işlendiğini gösterir. Bkz. R. Arık, a.g.e., s.29.

3.2.2.Sivil Mimaride Duvar Resimleri:

3.2.1.1. Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan

Konumu	:Eser, Karaman Merkez’de Topucak Mahallesi, Tartan Sokak’ta yer alır.
Fotoğraf No	:516-524
İnceleme tarihi	:Mart 2011

Bina, XIX. yüzyılın ortasına tarihlenir⁵²⁷.

Hacı Sami Tartan Evi, iki katlı ve orta sofalı plan tipindedir. Dört eyvanlıdır. Eyvanlardan sekizgen planlı sofaya geçilmektedir. Köşelerde yer alan odaların girişleri pahlı olup, alt ve üst kat planları birbirine benzemektedir. Sofa tavanı sekizgen planlı tavan etekleri üzerine düz ahşap kaplamadır. Sofanın üzeri kubbe ile örtülüdür. Bina dıştan yapılan onarımlarla kurşun kaplı çatıyla örtülmüş içten ise ahşap tavanlıdır.

1970’li yıllarda neredeyse yıkılmak üzere olan ev 2009–2010 yıllarında İl Özel İdaresi tarafından, kapsamlı bir onarımla yeniden restore edilerek, müze ev olarak ziyarete açılmıştır.

Duvar Resimleri: Hacı Sami Tartan Evi’nin üst kat sofasının kubbe eteğindeki panolara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir (Foto. 516). Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kırmızı, beyaz, gri, çivit mavisi ve yeşil tonları yeşil kullanılarak işlenmiştir.

⁵²⁷ Hacı Sami Tartan Evi duvar resimleriyle birlikte araştırmacılar tarafından XIX. yüzyılın ortasına tarihlenir. Renda, Batılılaşma Dönemi’nde Türk resim Sanatı 1700-1850, Ankara 1977, s. 242 ve ev hakkında bilgi için bkz. B. Yenen, Karaman’da Üç Ev, (Hacettepe Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1980, Goodwin, a.g.e., s. 434; İ.H.Konyalı, Abideleri ile Karaman Tarihi, İstanbul 1967, s. 608, 609.; Anonim, *Tokat Evleri*, Ankara 1988, s.16.

Kubbe eteklerinin her bir yüzeyi beyaz badanalıdır⁵²⁸. Çivit mavisi birer şeritle üstten ve alt hizadan çerçevelenen kubbe eteği, panolar halinde düzenlenmiştir. Sekiz pano bulunmakta ve her panonun yüzeyine İstanbul ile ilgili tasvir işlenmiştir. Doğu yönden başlayarak ilk (doğudaki) panoda, Sultan Ahmet Camii (Foto. 517), kuzeydoğudaki ikinci panoda II. Mahmut Türbesiyle arka planda sarı meyveli tek ağaç (Foto. 518) ve kuzeyde II. Mahmut'un Arması (Foto. 519) yer almaktadır. Mimari tasvirlerde perspektif uygulanmaya çalışılsa da yine de hatalar görülmektedir. Zemin ve arka fon oluşturulmamıştır. Tasvirler boşlukta, tekil konumda betimlenmişlerdir. Derinlik özellikle evin orijinal durumuna ait fotoğraflar incelendiğinde açık-koyu renk geçişleriyle verilmeye çalışılmıştır. Yine de ışık-gölge uygulamasında hatalar bulunmaktadır. Kuzeybatıda yelkenli savaş gemisi (Foto. 520), batıda Eski Çırağan Sarayı⁵²⁹ ve önünde insansız seyir halindeki kayıklar (Foto. 521) tasvir edilmiştir. Güneybatıda Beyazıt Kulesiyle geri plandaki ağaçlar ve aralarına serpiştirilen kırmızı damlı evler (Foto. 522), güneyde volütlü dallar ve ağaçlardan oluşan bir kartuş içinde betimlenmiş pavyon ve üst kısmında bir kaide üzerine oturan vazo içinde, doğaya uygun tasvir edilmiş kırmızı ve mavi çiçeklerle yapraklar (Foto. 523), güneydoğuda yandan çarklı gemi⁵³⁰ betimlemeleri yer almaktadır⁵³¹ (Foto. 524). Yüzeysel ve şematik işlenmiştir. Ağaç, çiçekler ve dallardan bitkisel bezemelerde dekoratif üslup gözlenmektedir.

3.2.2.2. Konya (Merkez) Çelebi Dairesi (Misafirhanesi)

Konumu :Konya Mevlâna Dergâhı'nın kuzeybatı köşesinde eski matbaanın ve çamaşırhanenin yanında yer almaktadır.

Fotoğraf No :525-528

İnceleme tarihi :Eylül 2009

⁵²⁸ Restorasyon çalışmaları sırasında evin bitkisel bezemelerden oluşan boyalı nakışları ve kubbe eteğindeki cami, gemi, kasır gibi tekil betimlenen konulu duvar resimleri de onarılmıştır.

⁵²⁹ II. Mahmut'un 1836'da başlattığı fakat Abdülmecit Dönemi'nde bitirilmiş olan Çırağan Sarayı'dır. Sanatçı Avrupa Mimarisi'nden esinlenerek yapılmış olan bu sarayın özelliklerini hayalden de olsa canlandırmıştır. Bilgi için bkz. G.Renda, a.g.e., s. 154.

⁵³⁰ II. Mahmud Dönemi'nde İstanbul'a gelmiştir. G.Renda, a.g.e., s. 154.

⁵³¹ Yandan çarklı gemi, Çırağan Sarayı betimlemeleri Hacı sami tartan Evi'nin duvar resimlerini tasvir eden sanatçının 1840'larda İstanbul'u görmüş olabileceğini düşündürmektedir. Bu nedenle G.Renda, a.g.e., s. 154'de "Resimler XIX. yüzyılın ortalarında yapılmış olmalıdır." bilgisi aktarılmaktadır.

Çelebi Misafirhanesi'nin inşa tarihine ait kitabesi mevcut değildir. Bina, XIX. yüzyıla tarihlenmektedir⁵³².

Eser, doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Subasman üzerine yapılmış, taş, kerpiç duvarlı, tek katlı ve kırma çatılı bir binadır. Önemli konuklara ayrılan eser, zamanla Cuma ve bayram günlerinde post-nişân'ın, çelebilerle erkânın ziyaretlerini kabul ettiği bir bölüm olarak kullanılmış, bu nedenle “Şeyh Dairesi” veya “Çelebi Dairesi” adlarıyla anılmıştır⁵³³. Güneydeki çift kanatlı cam kapı, enine dikdörtgen dar bir bölüme açılır. Bu bölmeden ahşap bir kapıyla Sofaya geçilmektedir. Sofanın doğu ve batı bölümlerine denk gelen konumlarda, simetrik olarak yerleştirilmiş ikişerden toplam dört oda yer alır.

Bina uzun süre müdür lojmanı olarak kullanılmıştır. Bugün ise Kültür Müdürlüğü bürosu olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Çelebi Dairesi'nin Sofa kısmının batı, kuzey, doğu ve güney duvarlarının tavan ile birleştiği bölümlerde, enine dikdörtgen panoların yüzeyine manzara temalı duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kahverengi tonları, beyaz, siyah, mavi ve yeşil tonları ile gri kullanılarak işlenmiştir.

Batı duvarında tavan eteğine denk gelen konumdaki manzara konulu panoda, ağaçlar arasına serpiştirilmiş, nehir kıyısında kubbeli kâgir binaların işlendiği kıyı betimlemesiyle bir manzara kesiti sunulmuştur (Foto. 525). Nehir, resmin tam ortasındadır ve enine doğrultuda uzanarak kompozisyonun odak noktasını oluşturur. Ön planda üzerine tek tük küçük otların ve önde iki servi ağacının serpiştirildiği geniş arazi yer alır. Nehrin iki kıyısını sağ yandaki beyaz korkuluklu, ahşap körü bağlar. Arazide koyu kahverengi ve gri tonları nehir de ise mavi tonları kullanılmıştır. Resmin sağ yanında yan yana, kademeli yerleştirilmiş tepeler üzerinde iki büyük ağaç işlenmiştir. Tepeler kahverengi tonlarda ve üzerleri ince bir çim ile kaplı biçimde yeşil boyanmıştır. Öndeki ağaç arkadakine göre daha büyüktür ve kompozisyonun içine doğru eğilmiştir. Bu kompozisyondaki derinlik hissini artırır. Nehrin karşı kıyısında tepeler ve gölgelere halinde koyu yeşil betimlenmiş ağaçlar arasında iki katlı, kubbeli, pencere açıklıkları çizgiler veya küçük lekeler halinde belirtilmiş bina grupları yer alır. Binaların hem ön ve hem de yan cepheleri görülmektedir. Arka planda iki dağ betimlenmiştir. Dağlar önlü arkalı betimlenerek

⁵³² H.Karpuz, ...

⁵³³ H. Özönder, *Konya Mevlâna Dergâhı*, Ankara 1989, s.60,67.

perspektif uygulanmıştır. Dağların sol yanında üzerinde küçük ağaçların bir dizi halinde sıralandığı tepe yer alır. Tepenin yamacında iki katlı, üzerleri düz çatı ile örtülü iki kâgir bina betimlenmiştir. Resmin sol yanında kahverengi ve yeşil renk lekeleriyle gölgelendirilmiş küçük bir tepe üzerinde sağ yandaki ağaçların benzeri iki ağaç tasvir edilmiştir. Tepenin önü düz arazidir. Gökyüzü gri tonlarda boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır.

Kuzey duvarında tavan eteğine denk gelen konumdaki manzara konulu pano doğu duvarındaki ile aynı anlayışta kurgulanmış bir doğa kesitini yansıtır. Yine resmin tam ortasında enine doğrultuda akan bir nehir ile kompozisyon iki bölümlü düzenlenmiştir. Tasvirin odak noktasını bu kez nehrin üzerine kurulmuş büyük beyaz bir köprü oluşturmaktadır (Foto. 526). Köprünün ayakları düzgün kesme taşlı dikdörtgen planlı payeler şeklinde örülmüştür. Ön ve arka ayaklar arasında boyut farklılıkları belirgindir. Böylece perspektif vurgulanmıştır. Ayrıca bu köprüde yuvarlak kemerler de belirgin olarak görülebilmektedir. Her iki yandaki korkulukları üzerinde dizi halinde yerleştirilmiş oval formlu plastiklerle hareketlendirilmiştir. Arka plandaki iki dağın yamacında ağaçlar arasında sütunlu Yunan tapınaklarını anımsatan kâgir bir bina betimlenmiştir. Binanın hemen arkasında üzerinde tek ağaç ve küçük bitki topluluklarının görüldüğü tepe yer alır. Gökyüzü gri ve mavi tonlarda boyanmıştır. Karşı kıyıdaki manzara kesiti sol yandaki ağaçlar arasında belli belirsiz seçebildiğimiz iki katlı binalarla sonlanmaktadır. Ön planda düz bir arazi üzerine özellikle de köprü ayaklarına yakın bölümlere serpiştirilmiş küçük bitki topluluklarının yer aldığı arazi kesiti işlenmiştir. Kompozisyonun sağ ve sol yanlarındaki küçük tepeler üzerinde resmin genelindeki ağaçlardan daha büyük işlenmiş sağda iki ve solda bir ağaç tasvirleri ile kompozisyon sınırlanmaktadır.

Doğu duvarında tavan eteğine denk gelen konumdaki manzara konulu panoda, gerilerden ön plana doğru kıvrılarak akan bir nehrin üzerinde küçük ahşap bir köprü, kıyısında iki katlı bir ve karşı kıyıda kademeli olarak yerleştirilmiş üzerleri kubbeli binalardan müteşekkil manzara kesiti tasvir edilmiştir (Foto. 527). Nehir, kara parçası, tepeler ve ağaçlar renk lekeleriyle gölgelendirilmiş ve detaylı bir üslupla işlenmiştir. Manzara tasvirinin özenli işlenişine karşılık binalar daha az detaylı kurgulanmıştır. Öndeki iki katlı, beyaz ev, kırma çatıyla örtülüdür. Hem ön cephesi hem de yan cephesi gösterilerek sanatçı tarafından başarısız da olsa bir

mekân denemesi gerçekleştirilmiştir. Ön cephenin alınlık kısmı binayı adeta bir tympanon gibi taçlandırmaktadır. Kahverengi tonlarla boyanmış arazi kesitinin içine gömülmüş gibi işlenmiştir. Yan cephe köprü korkuluklarına dayanmaktadır. Köprü gri renkle boyanarak taş izlenimi verilmiş, iki kemer üzerine oturmaktadır. Korkuluklar beyaz renklidir. Köprünün yürüyüş alanı kahverengi renk tonlamalarıyla gölgelendirilerek ahşap malzeme hissi ön plana çıkarılmıştır. Köprü ayağının karşı kıyıya denk gelen bölümünde kademeli dizilen üzeri yeşil ve bodur bir bitki örtüsüyle kaplı tepeler yer alır. Tepelerin ardında simetrik yerleştirilmiş üzerleri kubbe ile örtülü, iki katlı ve birer çizgi ile belirtilen pencereleri ile bina toplulukları tasvir edilmiştir. Kubbeli binaların da yine ön ve yan yüzleri resimde gösterilerek başarısız da olsa bir mekân denemesine girişildiğini yine diğerlerinde olduğu gibi söyleyebiliriz. Kubbelerin arasından tekil işlenmiş servi ağaçları seçilmektedir. Öndeki kademeli tepelerin bitimiyle başlayan kubbeli binaların tam merkezinde sağ ve sola doğru yönelmiş iki adet ağaç yer alır. Binaların arkasında yeşil ve gri tonlarda tepeler yine kademeli yerleştirilerek perspektifin uygulandığı tepeler işlenmiştir. Gökyüzü kompozisyonun 2/3'üne egemendir ve gri renk tonlamalarıyla boyanmıştır. Öne doğru kıvrılarak gelen nehir, iki yanda, tepelerle sonlanmaktadır. Tepelerin üzerinde büyük boyutlu ağaçlar yer alır. Ağaçlar, kompozisyonu sağ ve sol yarlardan sınırlamaktadır.

Güney duvarında tavan eteğine denk gelen konumdaki manzara konulu panoda, ağaçlarla sınırlandırılmış doğa kesitinde geride tepeler, ön planda ise nehir kıyısında kâğıt binalar görülmektedir (Foto. 528). Nehrin karşı kıyısında ağaçlar arasında sol yandakilerin sadece ön yüzlerini, sağ yandakinin ise ön yüzü ve yan cephesini gördüğümüz beyaz renkli kâğıt binalar tasvir edilmiştir. Binaların cephelerinin sütunlu düzenlenişi ile Antik Dönem'e ait olduklarını söylemekle birlikte kesin olarak nereye ve hangi binaya ait oldukları konusunda fikir yürütmek imkânsızdır. Binaların arkasında küçük bir tepe ve arka planda önlü arkalı sıralanmış dağlar yer alır. Sol yanda tek başına bir bina daha tasvir edilmiştir. Ağaçlar arasındaki bu bina nehrin kıyısındakilere oranla daha küçüktür ve cephelerinde pencere veya kapı açıklığı gibi mimari elemanları seçilememektedir.

3.2.2.3. Konya (Merkez) Mevlâna Dergâhı, Meydan-ı Şerif (Mevlâna Müzesi Müdür) Odası

Konumu :Konya Mevlâna Külliyesi'nin güney bölümünde, Mevlâna Dergâhı'nın ise güneybatı köşesinde, mutfağın yanında yer alır.

Fotoğraf No :529-533

İnceleme tarihi :Eylül 2009

Eser, 1867⁵³⁴ senesinde inşa edilmiştir⁵³⁵

Meydan-ı Şerif dikdörtgen planlıdır. Düzgün kesme taş malzeme kullanılarak inşa edilmiş binanın kuzeyde bir, batıda üç ve güney cephede iki olmak üzere toplam altı pencere açıklığı mevcuttur. Dikdörtgen planlı ve demir şebekeli pencere açıklıkları, üstten yuvarlak kemerlidir. Kuzeydoğu köşedeki giriş ile binaya girilmektedir. Tavan bağdadidir ve dıştan kiremit çatıyla örtülüdür.

⁵³⁴ Başta türbe olmak üzere Mevlâna Dergâhı'nın süslemeleri ve onarımlarıyla ilgili onarım kitabeleri ile özellikle edebi metinlerden günümüze ulaşan nakkaş ismi ve tarih bilgilerine karşın, duvar resimleri konusunda tarih düşülmemiştir. P. Şahin Tekinalp, "Konya Mevlâna Dergâhı'nda Yer Alan Geç Dönem Duvar Resimleri"..., s.5. Ancak, H. Özönder, *Konya Mevlâna Dergâhı*, Ankara 1989, s.60'da Meydan- Şerif'in 1867'de inşa edildiğini vurgular. Günsel Renda'nın Mehmet Önder'den edindiği bilgiler doğrultusunda vermiş olduğu sene 1872'dir. G. Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s.165 ve M. Önder, *Mevlâna Müzesi Rehberi*, Ankara 1969, s.35. Her iki durumda da mekânlar ve resimler Sultan Abdülaziz Dönemi'ne (1861-1876) tarihlenmektedir. Ayrıca, Konya evlerinde yer alan duvar resimleri incelendiğinde de konu ve üslup bütünlüğü dikkati çeker. Bkz. P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s.5.

⁵³⁵ Bağdat demiryolu hattı üzerinde yer alan Konya şehrinde 19. yüzyılın sonlarına doğru görülen ekonomik hareket şehrin gelişiminde önemli rol oynamıştır. H. Karpuz, "The Architectural Characteristics of Traditional Houses in Konya and Their Conservations Problems", *The Ottoman House: Papers from Amasya Symposium* (ed. Stanley Ireland, William Bechhoefer), (24-27 September 1996), London 1998, s.116-125. Bu yapım faaliyetleri sırasında, şehrin en önemli yapı topluluğu olan Mevlâna Dergâhı'nda Sultan Abdülaziz Dönemi ekleri ve onarımları izlenebilmektedir. Dergâhın Matbah-ı Şerif, Kubbe-i Harda gibi önemli bölümlerinde ve şadırvanda bu döneme ait eklerin kayıtları bilinmektedir. Ş. Uzluk, *Mevlâna'nın Türbesi*, Konya 1946, s.158. Bu onarımlar sırasında Meydan-ı Şerif ve duvar resimleri de yapılmış olmalıdır. Bkz. P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s.5.

Sabah namazından sonra devrinde, dervişlerin murakabeye girdikleri bina bugün Müze Müdüriyeti olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Meydan-ı Şerif'in tavan ve tavan eteklerinde C ve S kıvrımlarının uçları ve aralarında çiçek motifleri, duvar köşelerinde yine C ve S kıvrımları ile oluşturulmuş madalyonlar içinde yapraklar arasında meyve resimleri yer alır. Doğu, güney, batı ve kuzey duvarlarının tavan ile birleştiği bölümlerde, panolar halinde manzara temalı duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kahverengi tonları, beyaz, siyah ve yeşil tonları ile mavi/ gri kullanılarak işlenmiştir⁵³⁶. Duvar resimlerinin onarım öncesi çekilen fotoğrafları incelendiğinde yeşil tonları, toprak renkleri ve gri ile mavi tonları belirigindir⁵³⁷.

Giriş kapısının bulunduğu doğudaki duvar resminde panoramik manzarada gerilere doğru dağlar, arka planda bir yelkenli geminin betimlendiği denizden ön plana kıvrılarak uzanan nehir, ön planda ise suyun ulaştığı bölgede üç kemer üzerine kurulan bir köprü ile suyun kıyısında ağaçlar ve iki katlı binalar tasvir edilmiştir (Foto. 529). Resim siyah renkli ince bir şeritle çerçevelenmiştir. Kompozisyonun kuzey ve güney yönündeki kenar bölümlerinde tepeler üzerinde işlenmiş resmin içine doğru kavis yaparak salınan ağaçlar yer alır. Tepeler üzerindeki bu ağaçlar manzara tasvirindeki diğer elemanlardan daha yüksek tutularak resmin doğal sınırlarını oluşturmuştur. Resmin ön planında taş köprü egemendir. Arka planda önlü arkalı sıralanan dağların arasında iki katlı ve pencereci kâğır yapılar ön ve yan cepheleri görünecek şekilde resmedilerek perspektif uygulanmıştır. Arka plandaki dağlar daha açık renk tonlamalarıyla işlenmiştir. Köprünün sağ yanındaki düzlük arazide merdivenli bir kuruluştan ipin içine sarktığı kuyuya benzer silindirik gövdeli bir iş makinesini akla getiren düzen yer alır. Gökyüzünde ise beyaz, gri belirgin bulutların hareketiyle birlikte uçan siyah renkli büyük kuşlar dikkati çeker.

Güneydeki manzara tasvirinde ise yine panoramik görünüm göze çarpar (Foto. 530). Kompozisyonun sağ ve sol kenarlarında doğal sınırları oluşturan ağaçlar vardır. Böylece kompozisyon, tepeler üzerinde resmedilen ve resmin diğer elemanlarına göre daha büyük boyutlu işlenen ağaç tasvirleri ile kendi içinde üç

⁵³⁶ Meydan-ı Şerif'teki manzara konulu duvar resimleri yakın zamanda kapsamlı bir onarımla yenilenmiştir. Bu nedenle burada verdiğimiz renkler restorasyon sonrasında binada yaptığımız yerinde inceleme sonrasında saptanmıştır.

⁵³⁷ P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s.4.

bölüme ayrılmış gibidir. Resmin güney doğuya yakın olan bölümünde ağaçlıklı tepeler arasından kıvrılarak ön plana kadar gelen bir nehrin üzerinde ahşap köprü yer alır. Geri planda ağaçlar arasında çok katlı ve cepheleri pencereless kâgir binalar işlenmiştir. Ağaçlıklı tepeler arasından kıvrılarak ön plana kadar gelen nehir resimdeki derinlik hissini güçlendirir. Dağların açık-koyu renk değerlerine göre işlenişı, önlü arkalı sıralanışları ile binaların hem ön hem de yan cephelerinin verilmeye çalışılması kompozisyondaki perspektife önem verildiğinin göstergesidir. Bu resmin güney doğuya yakın olan bölümünde yine ağaçlıklı tepeler arasından kıvrıla kıvrıla ön plana kadar gelen bir nehir ve gerilerde kâgir hissini uyandıran çeşitli binalar bulunur. Güney duvarındaki manzara tasvirinin orta bölümünde yine ağaçlar, nehir ve kâgir binalarla ilgili aynı unsurlar dikkati çekerken batı köşeye yakın olan bölümde nehrin denize ulaştığı bölümde yol almakta olan yelkenli büyük bir gemi görölmektedir.

Batı duvarındaki manzara tasviri güneydekiyle benzer özelliklere sahiptir (Foto. 531). Yine tepelerin arasından ön plandaki düz araziye kadar uzanan nehir, ağaçlar ve gökyüzündeki irili ufaklı kuşlar manzara tasvirinin en belirgin öğeleridir. Kompozisyonun sağ ve sol kenarlarında doğal sınırları oluşturan ağaçlar yanı sıra resmin tam merkezinde, tepe üzerinde dikey olarak yerleştirilmiş bir ağaç grubu daha vardır. Ağaçlıklı tepenin sol yanında güneydeki manzara tasvirindekiyle benzer ahşap köprü yer alır. Böylece aynı manzaranın bir başka bölümü tasvir edilmiş gibidir. Gökyüzünde gri-beyaz bulutların arasından siyah renkli küçük kuşlar göze çarpar.

Kuzey duvarındaki manzara tasviri de diğerlerinde olduğu gibi kendi içinde bölümlere yarılmış gibi düzenlemeyi tekrar edecek geniş panoramik görüntüyü içerir (Foto. 532). Manzarada göze çarpan en belirgin elemanlar tepeler üzerindeki ağaçlardır. Diğer manzara tasvirlerinde de yer alan geri plandaki dağlar, burada gri renk tonlamalarıyla flu bir şekilde işlenmiştir. Kıvrılarak ön plana kadar akan nehrin üzerinde yelkenleri şişmiş seyir halindeki gemiler göze çarpar. Manzaranın kuzey batıya yakın bölümünde taştan köprü ve hemen sağ yanında kare planlı ve tek kubbeli çeşme işlenmiştir (Foto. 533). Arka planda ağaçlı tepeler ile iri kuşlar, orta kısmında ise doğa kesitinin bir köşesinde iki yelkenli, kuzey doğuya yakın bölümünde ise nehir kıyısında kâgir çok katlı binalar tasvir edilmiştir.

Meydan-ı Şerif'te bulunan resimlerde rüzgârda salınan ağaçlarla yer değiştiren bulutların sağladığı hareket unsuru gelişmiş bir üslubu işaret etmektedir⁵³⁸. Bu durum göz önüne alındığında resimlerin İstanbul'dan gelen veya batıda yerleşmiş bir ressam tarafından yapılmış olabilecekleri gibi yakın çevredeki önemli yerleşimlerden biri olan Kayseri'deki ustalara da gönderme yapılabilmektedir⁵³⁹.

3.2.2.4. Nevşehir, Avanos İhsan Balta Evi

Konumu :Eser, Nevşehir İli, Avanos İlçesi'nde Alâaddin Mahallesi, Sanayi Caddesi 25 numarada yer alır.

Fotoğraf No :534-538

İnceleme tarihi :-

Bina, H. 1267/M.1850 senesine tarihlenmektedir⁵⁴⁰.

Kuzeyden tek, güneyden ise iki katlı olan bina, kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Birinci bölümde Hayat, ikinci bölümde Divanhane ve Aralık bölümleri bulunmaktadır. Güneydeki üçüncü bölümde ise, Dambaşı ve Köşkoda yer almaktadır.

Ev, düzgün kesme taştan yığma tekniğiyle inşa edilmiştir. Köşkoda'nın üzerindeki örtü sistemi sağlamdır. Tek eğimli çatının üzeri kiremitle kaplıdır.

Eser bugün kullanılmamakta ve oldukça harap durumdadır.

Duvar Resimleri: İhsan Balta Evi'nin Köşkodası'nın doğu ve batı duvarında mimari konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kırmızı, gri, mavi, yeşil ve kahverengi tonları kullanılarak işlenmiştir.

Köşkoda'nın doğu duvarında belirli aralıklarla düzenlenmiş, üç tane sivri kemerli, alçıdan çiçeklik nişi bulunmaktadır (Foto. 534). Ortadaki çiçeklik nişinin sol yanında kalan duvar yüzeyine tavan hizasına kadar devam eden dört minareli cami

⁵³⁸ P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s.6.

⁵³⁹ Gayri Müslim nüfusun yoğun olduğu Kayseri'de özellikle Hristiyan evlerinde çalışmış oldukları düşünülen utsuların Konya'ya gelerek resimleri oluşturdıklarını düşünebiliriz. Ancak Mevlâna Dergâhı'nın çeşitli dönemlerde Saray'dan destekli eklerle yenilenerek genişletildiği düşünüldüğünde de duvar resimleri için merkezden bir ustanın getirildiğini de söyleyebiliriz. G. Renda, "Wall Paintings in Turkish Houses", Fifth International Congress of Turkish Art, Budapeşte 1978, s.717 ve P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s.6.

⁵⁴⁰ "kapı üzerindeki kaşkemerin en tepe noktası iki yanında, çok silinmiş olan () tarihi okunmaktadır. Evdeki kalem işi süslemelerin yapı ile beraber aynı anda yapıldığı anlaşılmaktadır. Burada evin yapılış tarihi olan H. 1267 (M.1850) yılının, diğer evlerde olduğu gibi cephe üzerinde kabartma olarak değil de, evin içerisine kalem işi olarak yazılması dikkat çekicidir." Bkz. M.A. Esmer, Avanos'un Eski Türk Evleri, Ankara 1992, s. 109.

tasvir edilmiştir (Foto. 535). Bordo renkli ince şeritlerle çerçevelenen cami tasvirinde, kahverengi tonlar ve kiremit kırmızısı renkler egemendir. İç içe iki ince şeritle çerçevelenen caminin yer aldığı yüzey, böylece düşey dikdörtgen bir pano şeklinde düzenlenmiştir. Kompozisyon ön planda gri-yeşil tonlarda küçük kara parçacıklarıyla başlamaktadır. Bu arazi kesitlerinin üzerine düzenli sıralar oluşturacak şekilde, dizi halinde, bodur servi ağaçları işlenmiştir. Arka planda yükselen anıtsal cami dört minaresi, alemli merkezi kubbesi ve yanlardan eklenen, yine kubbeli türbeyi anımsatan ek binalarıyla resmin tam merkezinde kurgulanmıştır. Minareler ince uzun gövdeleri ve gri renkli (kurşun kaplı) külahlarıyla dikkati çekmektedir. Sol yandaki minareler iki şerefeli, caminin sağ yanında kalan minareler ise tek şerefelidir. Şerefeler koyu-açık renk tonlamalarıyla hacimli gösterilmiştir. Ayrıca minarelerin ön ve arka planda farklı boyutlarda işlenişleriyle, kompozisyondaki derinlik etkisi artırılmıştır. Buna rağmen, genel olarak bakıldığında perspektif hatalar, öndeki ağaçların minyatürleri anımsatan dizilişi göze çarpmaktadır.

Köşkoda'nın batı duvarındaki konak betimlemesinde, bugün ancak yeşil renklerin egemen olduğunu söyleyebilmekteyiz (Foto. 536). Tavandan sızan yağmur suları nedeniyle söz konusu köşk tasviri oldukça hasar görmüş, detayları silinmiş, sıvaların su ve nemden dolayı kabarıp dökülmesinin verdiği zararlar kısmen yok olmuştur.

Köşkodası'nın duvarlarının tavanla birleşen bölümleri, alçıdan dış bükey silmeyle çevrilidir. Böylece tavan ve duvarların birleştiği duvar yüzeylerini, kiraz (Foto. 537), ayçiçeğini andıran çiçek demetleri (Foto. 538) ve yaprakların işlendiği kalem işi bordür dolanmaktadır.

3.2.2.5. Nevşehir, Avanos Yazıcılar Konağı (Mehmet Nuri Yazan Evi)

Konumu :Eser, Nevşehir İli, Avanos İlçesi'nde Yukarı Mahalle, Hacı Pınar Sokak 67 numarada yer alır.

Fotoğraf No :539, 540

İnceleme tarihi :-

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir⁵⁴¹.

⁵⁴¹ Binanın inşa tarihi bilinmemekle birlikte ev sahibinin ifadesine göre “evin, Osmanlı Dönemi'nde sarayda yazıcılık yapan dedesi Mustafa Bey tarafından ve Dr. Hacı Bey Konağı'ndan (H.1320/M.1901) çok daha önce yaptırıldığı söylenmektedir. “ Bk. M.A. Esmer, a.g.e., s. 145.

Konak, avlulu, sofalı ve iki katlı olup, düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Konağın güneyinde Hayat, batı yönde arazi eğimine uygun şekilde düzenlenmiş Dambaşı, kuzeydoğu köşesinde dikdörtgen planlı daha küçük Hayat yer almaktadır. Hayattan bir merdivenle Dambaşı'na çıkılmaktadır.

Bina içten düz dam dıştan ise kırma çatıyla örtülmüştür. Büyük kemerli Hayat'ın üzerinde kırma çatılı sivri tonoz yer almaktadır.

Duvar Resimleri: Konağın, Hayat bölümünün duvar yüzeylerinde kalem işi süslemeler yer almaktadır. *Barok* karakterli bitkisel motiflerden ve natürmorttan oluşan bu boyalı nakışlar, sıva üzerine mavi, gri, kırmızı, kahverengi tonları ve yeşil kullanılarak işlenmiştir.

Hayat'ın doğu ve batı duvar yüzeylerinde kiremit kırmızısı olarak tanımlayabileceğimiz bordo renkli ince şeritler çizilmiştir. Bugün duvardan sızan sulardan dolayı kısmen silinmiş ve yıpranmış olan söz konusu dolap ve Medine gibi nişlerin etrafında yoğunlaşmaktadır (Foto. 539). Süslemeler, nişlerin etrafında S ve C kıvrımlı *Barok* üslupta kartuşlar şeklinde biçimlenmektedirler. Kuzey duvarının kemer açıklığını oluşturan yüzeyde, bugün var olan duvar saatinin iki yanına, çift kulplu, yüksek kaideli vazolar içine kırmızı renkli çiçek buketleri yerleştirilmiştir (Foto. 540). Ayrıca saatin bulunduğu alanda S ve C kıvrımlarından mavi renk tonlamalarıyla betimlenen bir kartuşun bulunduğunu düşünmekteyiz. Kartuşun kıvrım akantus yapraklarının uzantıları, saatin tepe noktasında birleşerek geniş ve yivli gövdeli bir vazodan çıkan kırmızı gülleri andıran çiçek buketlerinden bir natürmortla sonlanmaktadır. Sol yanda arma olduğunu tahmin ettiğimiz kırmızı tonlarda ışınsal kollarıyla, bir yıldız motifi yer almaktadır.

3.2.2.6. Sivas (Merkez) Kangalağası (Feridun Kangal) Konağı

Konumu :Eser, Sivas Merkez'de, Çarşıbaşı Mahallesi, Nalbantlarbaşı Caddesi 12/A numarada yer alır.

Fotoğraf No :541-545

İnceleme tarihi :Nisan 2006

Bina kitabesine göre, M.1877 senesinde inşa edilmiştir.

Konak, bodrum, zemin ve üst kattan oluşmaktadır. Üst katta Harem Odası ve Başoda bulunmaktadır. Kuzey ve batı cepheleri cadde üzerinde yer alan eserin girişi

bahçe kapısı ile caddedendir. Geçirdiği onarımlarla bugün dış cephe kütleleri ve iç mekân duvar yüzeyleri sıvalıdır. Harem Odası kubbe ile örtülüdür. Konağın diğer bölümleri ise içten düz ahşap tavan, dıştan ise kiremit kaplı çatıyla örtülmüştür.

Günümüzde restoran olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Konağın Harem Odası ve Başodası'nın duvar ve kubbe kavsi yüzeylerinde, bitkisel bezemelerin yanı sıra manzara konulu duvar resimlerine rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine yeşil tonları, gri, mavi, kırmızı, pembe, sarı ve siyah kullanılarak işlenmiştir.

Üst kattaki Harem Odası kuzey cephe üzerindedir ve ön pencere açıklıkları caddeye bakmaktadır. Doğu ve batı yöndeki pencere açıklıklarının bitiminde güneye doğru, duvar yüzeyleri düşey formda, kareye yakın dikdörtgen panolar halinde düzenlenmiştir (Foto. 541). Panoların etrafı altın yaldızla boyanmış ince şeritlerle çerçevelenmektedir. İç içe iki sıra halindeki şeritler pano köşelerinde, C kıvrımlı akantus yaprakları oluşturarak, birer madalyon gibi köşeleri süslemektedir. Panoların merkezinde akantus yapraklarının simetrik düzenlendiği kartuşlar yer alır. Kartuşların merkezine çiçek buketleri işlenmiştir (Foto. 542). Pembe tonlamalarda boyanan güller, yeşil yapraklarının arasından ön plana çıkarak, madalyonların merkezini süslemektedir.

Harem Odası'nın kubbesinin yüzeyi *Barok* karakterli beyaz zemin üzerine altın yaldızla boyanan kabartma süslemelerle bezenmiştir. Kubbe kavsinin kubbe eteğiyle birleştiği kuzey, doğu, batı ve güney noktalarında yine *Barok* kartuşlar içersinde manzara, mimari ve natürmort tasvirleri işlenmiştir (Foto. 543). Manzara tasvirlerinden birisi İstanbul görünümüdür (Foto. 544). Sahilde küçük bir kayık ve yelkenleri toplanmış bu durumundan da demirlendiği anlaşılan yelkenli görülmektedir. Kıyıya yakın Saat Kulesi üç basamaklı mermer kaide üzerinde yükselmektedir. Gri renginden kurşun kaplı olduğunu anladığımız külâhının ucunda kırmızı renkli sancak dalgalanmaktadır. Arka plandaki binalar kırma çatıyla örtülmüş, çok katlı kuruluşlarıyla dikkat çekmektedir. Soldaki binanın cepheleri açık sarı renkle boyanmış ve öne doğru eğimli verilen çatısındaki bacalardan dumanlar tütmektedir. Kent betimlemesi dıştan yumurta dizisi motifleriyle altın yaldız boyanmış bir bordürler çerçeve gibi sınırlanmıştır. Böylece Konağın tavanındaki bu kent betimlemesine sanki tavanda asılı bir tablo izlenimi verilmiştir. Tavanı dolanan

beyaz renkli S ve C kıvrımları oluşturan akantus dalları yumurta dizisi çerçevenin iki yanından girintiler oturtularak görünüm daha Barok bir karakterde betimlenerek yüzeye derinlik kazandırılmıştır. Diğer manzara tasvirinde ise ön plandaki kıyı ve üzerindeki taş köprü görülmektedir (Foto. 545).

3.2.2.7. Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı

Konumu :Yozgat İstanbulluoğlu Mahallesi, Emniyet sokak No: 21’de yer alır.

Fotoğraf No :546-577

İnceleme tarihi :Temmuz 2008

Yozgat Tapu Sicil Muhafızlığı kayıtlarına göre Vasilaki ve Joannaki’den hazineye kalan ve H. 1292/M.1875 senesinde Abdullah kızı Fatma Hanım’a, daha sonra ise Nizamzade Ali Efendi’ye geçen konağın 1871’den önce inşa edildiğini söyleyebiliriz⁵⁴². Binanın ilk onarımına, Müzeler ve Eski Eserler Genel Müdürlüğü tarafından, 1979 yılında, çatının yenilenmesiyle başlanmış ve farklı zamanlarda yapılan ilavelerle, aslına uygun şekilde tamamlanıp müze binası olarak, 1985’de ziyarete açılmıştır⁵⁴³.

Eser zemin ve üst kat olmak üzere iki katlıdır. Zemin katta U planlı bir sofaya, doğu ve batı yönlerde simetrik sıralanan odalar açılır. Üst katın planı zemin kat ile aynıdır. Kuzey-güney doğrultusunda kareye yakın dikdörtgen biçimli sofaya açılan, zemin katta olduğu gibi, batı yönlerde simetrik yerleştirilmiş odalardan meydana gelmektedir. Eyvan şeklindeki sofa ve odalar üst katta daha geniştir. Sofaya kuzeydeki daire kemerli kapıdan giriş sağlanır. Güneyde ise önü balkonlu eyvan bulunur⁵⁴⁴. Odaların ön kısmını, sofa zemininden 1 metre daha yüksek galeri çevreler. Galerinin güney bölümü birbirine bağdadi kemerlerle bağlanmış on ahşap

⁵⁴² H. Acun, *Bozok Sancağı (Yozgat İli) ’nda Türk Mimarisi*, Ankara 2005, s.229.

⁵⁴³ Eski Eserler ve Müzeler Bülteni, “Yozgat Nizamoğlu Konağı Müze Olarak Ziyarete Açıldı”, Sayı: 2, (Nisan-Haziran 1985), Ankara 1985, s.7.

⁵⁴⁴ Nizamoğlu Konağı’nın üst kat planı için kaynaklar “İç Sofalı Plan Tipi” tanımını yapar. Eldem, *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul 1968, s.25 ve ayrıca bkz. H. Acun, “Yozgat ve Yöresi Türk Yapıları”, Vakıflar Dergisi, Sayı:13, Ankara 1981, s.661.

sütunla çevrelenmiş, araları ise parmaklıklarla örülmüştür. Genişliği 2 metre olan bu bölüme çıkmak için eyvanın hemen önündeki merdiven kullanılır⁵⁴⁵.

Manzara tasvirli ve figürlü duvar resimleri, üst katta güney-doğu ve güney-batı odaların yanı sıra galeri kısmının güneye bakan tavan saçaklarında dizi halinde işlenmiştir. Güney-batıdaki odanın figürlü tasvirlerinden birisinde 1871 tarihi yazılıdır. Böylece duvar resimlerinin bu tarihte yapıldığı anlaşılmaktadır.

Binanın zemin ve üst katta ahşap tavanları ile sofadaki sütun başlıkları *Barok* üslupta bitkisel kalem işleriyle bezenmiştir.

Duvar Resimleri: Manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri, üst katta güney-doğu ve güney-batıdaki odaların tavan saçığını dört yandan kuşatan şerit halindeki yüzeylerde tasvir edilmiştir. Manzara tasvirlerinin aralarına *Barok* karakterli bitkisel bezemeli madalyonlar ve bunların içinde farklı figürlerden, konulu sahnelerden ve bitkisel bezeklerden oluşan tasvirler yerleştirilmiştir. Ağaçlıklı dere ve göl kıyılarının üzerindeki kayıklar, kara parçalarına dağılan insan ve çeşitli hayvan figürlerinden oluşan manzaralar arasında *S* ve *C* kıvrımlarından oluşan *Barok* karakterli madalyonlar içine yerleştirilmiş konulu kompozisyonlar, duvar resimlerindeki temalardır. Tümünde zemin beyaz, krem ve gridir. Açık mavi, kahverengi, yeşil, mavi, kırmızı, turuncu, saman sarısı, sarı, siyah, kiremit kırmızısı, bej, pembe ve lacivert renkler kuru alçı sıva üzerine, toprak boyalar tutkal ve su ile karıştırılarak uygulanmıştır.

Eyvanın güney-doğusundaki odanın tavan eteğini bir dizi halinde dolanan duvar resimlerinde ortak özellik odanın tavan köşeliklerine yerleştirilen *Barok* karakterli bitkisel madalyon şeklindeki kartuşlardır. Bunlar, simetrik kurgulanmış, birbiri içinden çıkarak devam eden; akant, rumi, palmet ve hançer yapraklarıyla betimlenmiş bezeme unsurlarıdır. Doğu duvarındaki tavan eteğinde ilk manzara tasviri ortada, arka plandan öne doğru kıvrılarak akan dere ve bunun etrafına yerleştirilen doğa kesitlerinden oluşur. Küçük tepelerle hareketlendirilmiş ağaçların ve bitkilerin serpiştirildiği kara parçalarında, avcı figürü ile çeşitli hayvan figürleri tasvir edilmiştir (Foto. 546). Derenin kuzey tarafında şaha kalkmış iki at yer alır. Bunların biraz gerisinde ön ayakları yukarı kalkmış sol tarafa bakmakta olan av köpeği betimlenmiştir. Tüm bu hayvan figürleriyle hareketlenen sahnenin en sağında

⁵⁴⁵ H. Acun, *Bozok Sancağı...*, s.229.

ise dizleri üzerine çökmüş, elinde tüfeği ile ateş eden avcı figürü yer alır. Avcı figürünün bulunduğu bölümden sonra derenin karşı kıyısında ise daha sık bitki toplulukları ile tekil ya da ikili gruplar halinde ağaçlar vardır. Bu yoğun bitki topluluğunun arasında yönleri atlara ve avcıya dönük iki adet yaban öküzü tasvir edilmiştir. Hemen arkalarındaki ağaçlar ve bitkileri geçince bir gölge halinde boz ayı figürü ile manzara tasviri tamamlanır. Bir av tasvirinin konu alındığı resimden hemen sonra yaprakları tütün yaprağına benzeyen bir bitkinin simetrik kuruluşuyla oluşturulan oval formlu bir kartuş betimlenmiştir (Foto. 547). Dallarla çevrelenmiş siyah renkli gövdesi, kırmızı pençeleriyle, kanatları açık, simetrik kuruluşlu, çift başlı kartal motifi ilgi çekicidir. Çift başlı kartal betimlemesinin ardından yeni bir konulu manzara tasviri başlar (Foto. 548). Manzaranın tam merkezindeki küçük göl ve üzerinde konağın duvar resimlerindeki figürler içinde belki de en ilgi çekici olanı bir denizkızı tasvir edilmiştir. Gölün her iki tarafına ağaçlar ve farklı bitkiler tekil ya da ikili gruplar halinde serpiştirilmiştir. Gölün kuzeye doğru olan tarafında yine bir av sahnesi konu edilmiştir. Ağzında avcının vurduğu kuşu getiren beyaz bir köpek, Napolyon savaşçıları andıran kıyafeti ve ilginç şapkasıyla, elinde tüfeğini tutan avcı ile solda kırmızı eğri, siyah bir at temada dikkati çeker. Göl tasvirinden sonra başlayan manzara yine diğerlerinde olduğu gibi ağaçların ve bitki topluluklarının serpiştirildiği bir doğa kesitidir. Ağaçların arasında yılanı gagasının arasında tutan leylek figürü tasvir edilmiştir.

Güney duvarının tavan eteğinde yer alan ve manzara tasvirlerinden oluşan duvar resmi, öncelikle bir dizi halinde arka fonda sıralanmış ağaçlar ve öndeki boş alanda dolaşan dört at figürünün betimlendiği doğa kesiti ile başlar. Ağaçların düz bir çizgi oluşturacak şekilde yan yana sıralanışı ilginçtir. Daha sonra ise güney duvarının tavan eteğinde tasvir edilen iki manzara resmini birbirinden ayıran S ve C kıvrımlarıyla biçimlenen *Barok* karakterli bitkisel madalyon yer alır (Foto 549). Madalyonun içerisinde iki adet pembe gül resmedilmiştir. Birbirine girift şekilde tasvir edilen güller ve yaprakları ışık-gölge, renk tonlamalarıyla verilmiştir. Madalyondan sonra yine bir manzara tasviri yer alır (Foto. 550). Kompozisyonun geneline bakıldığında üç ayrı tepe ve bunların üzerlerine tek tük serpiştirilmiş ağaçların aralarındaki çeşitli hayvan figürlerini görmekteyiz. Barok karakterli bitkisel madalyonun hemen yanındaki tepenin üzerinde iki geyik ve peşlerindeki kurt figürü

tasvir edilmiştir. Tepelerin dışında kalan ve duvar resminin alt hizasını oluşturan düzlük alanda beyaz bir at yanında yavrusu ile betimlenmiş, hemen yanlarında ise bu iki figüre arkası dönük, şaha kalkmış durumda siyah bir at figürü kompozisyonda yerini almıştır. Manzaradaki üçüncü ve son tepe, bitki örtüsü bakımından diğerlerinden daha zengin ve boyut olarak daha küçüktür.

Batı duvarındaki tavan eteğinde bulunan duvar resminde ise yine tepelik, ağaçlıklı ve çeşitli bitki topluluklarının tasvir edildiği doğa kesiti betimlenmiştir (Foto. 551). Manzaranın tam ortasından, tepelerin arasından küçük bir dere akmakta ve kompozisyonu ortadan ikiye bölmektedir. İki kara parçasını birbirine kesme taştan yapılmış küçük bir köprü bağlar. Köprünün sağ tarafında kalan kara parçası üzerinde üç koyun ve siyah bir kuş figürü yer alır. Köprünün sol tarafındaki kara parçasında ise arka ayakları üzerinde duran bir aslan figürü bulunur. Manzara tekil betimlenen ağaçlarla devam ederken *Barok* üslupta bitkisel kartuşla sınırlandırılmış merkezinde karpuz natürmortunun bulunduğu madalyon formundaki kartuşla kesilir (Foto. 552). Natürmortta masanın üzerinde dilimlenmiş, bir bıçağın saplandığı karpuz, kulplu sürahi ve küçük bir kadeh betimlenmiştir. Perspektife önem verildiğini bıçağın duruşundan, sürahi ile kadehin arkalı önlü sıralanışından ve ön plandaki karpuzun diğer öğelerden daha büyük tutulmasından anlamaktayız. Karpuz motifi üzerindeki çizgiler, yaprakları ve içindeki çekirdeklere kadar ayrıntılı bir işçilikle tasvir edilmiştir. Bu betimlemenin tamamlanmasıyla birlikte duvar resmi dizisi yine manzara tasviri ile devam eder (Foto. 553). Manzarada küçük bir derenin aktığı orta bölümün sağında ve solunda kalan kara parçalarında ağaçlar ve çeşitli bitki toplulukları göze çarpar. Barok karakterli kartuştan sonra başlayan doğa kesitinde düz bir arazi üzerinde sadece ağaçlar ve bitki toplulukları yer alır. Derede kaz sürü yılanmaktadır. Dere kıyılarında lekeler halinde işlenmiş bitki toplulukları vardır. Sonraki doğa kesitinde ise farklı hayvan figürleri tepelik bir arazi üzerinde tasvir edilmiştir. Manzarada dört deve figürü vardır. Sağdaki deve tek başına daha aşağı planda verilmiştir; diğer üç devenin hemen önünde ise bir başka hayvan figürü otlarken betimlenmiştir

Kuzey duvarındaki tavan eteğinde bulunan duvar resminde ise kompozisyon öncelikle küçük tepeler üzerindeki kısa boylu bitkilerin ve ağaçların içinde küçük bir derenin, yaban öküzü, ağzında kuş tutan bir köpek ve atların yer aldığı doğa kesiti ile

başlar (Foto. 554). Ağaçlar ve lekeler halinde verilen bitki örtüsü, odanın diğer duvar resimlerinde olduğu gibi manzaranın değişmez öğeleri ve hemen hemen aynı leke, çizgi değerlerine bağlı şablon özellikleriyle karşımıza çıkar. Dere kıyısında bulunan ve yönü sağa bakan yaban öküzünün hemen arkasında düzensiz kuruluşu ve figürlere göre daha itinasız betimlenişi ile bitkiler vardır. Bitki topluluğunun içinde oldukça silinmiş vaziyette bir insan figürü seçilir. Ağzında kuş taşıyan köpek figürü göz önüne alınarak bu figürün büyük olasılıkla bir avcıya ait olduğunu söyleyebiliriz. Bitki örtüsünün hemen önünde ise karşılıklı yerleştirilmiş birbirine doğru yürüyen beyaz ve siyah atlardan oluşan hayvan figürleri bulunmaktadır. Resimdeki hayvan figürleri gerçeğe uygun olarak kuyruk, göz, yele ve boynuz gibi beden uzuvlarına varıncaya kadar ayrıntılı tasvir edilmişlerdir. Küçük tepelere yerleştirilen ağaçların dışında hayvan figürleri yatay bir düzlem içinde ve kompozisyonun alt hizasında betimlenmiştir. Kompozisyonun tam ortasında yine değişmeyen kurgu karşımıza çıkar. Hatayi, rumi ve akant yapraklarından meydana gelen *Barok* karakterli madalyon ve içerisinde ise karşılıklı duran aslan figürlerinin tasvir edildiğini görmekteyiz (Foto 555). Sol taraftaki aslan ayakta, sağdaki ise otururken betimlenmiştir. Arka planda bir ormana ait olduğunu tahmin ettiğimiz ağaçlar vardır. Bu kompozisyonundan sonra hemen ağaçlarla kaplı dağlarıyla yine bir doğa kesiti betimlenmiştir (Foto 556). Dağların dışında kalan bölümler kahverengi tonlarında düzlük araziler şeklinde tasvir edilerek geyik ve keçi figürleri ağaçların aralarına yerleştirilmiştir. Güney-doğu odanın duvar resmi programı kuzeydeki bu manzara tasviri ile tamamlanmıştır.

Sofanın güneye bakan bölümünün batı duvarının tavan eteğinde bir dizi halinde duvar resimleri vardır⁵⁴⁶. Kompozisyonların alt sınırına dizi boyunca açık mavi ve lacivert dalgalı konturlar çekilmiştir. Hayvan figürlerinin yanı sıra ağırlıklı olarak bitkisel bezeme dikkati çeker. Ayaklı bir kâse içinde limon, armut, elma, kayısı gibi benzeri meyvelerden ve çiçeklerden oluşan natürmort vardır (Foto 557). Porselen görünümündeki kâse yatay formda ve yedi dilimli gövdesi ile ilginçtir. Ayrıca kâsenin dilimli gövdesi ve kaidesinde koyu renk gölgelendirmelerle ışık-

⁵⁴⁶ Sofanın batı duvarının tavan eteğinde yer alan bu duvar resminde de bir kez daha konağın resimlerini yapan sanatçı sorununa değinmekte yarar var. Çünkü özellikle bu bölümdeki resimler eyvanın güney-doğu ve güney-batısında yer alan odalardaki resim programından üslup bakımından oldukça farklıdır. Özellikle perspektif kaygının güdülmediğini ve resimlerin “naif” karakteri daha çok yansıttığını vurgulayabiliriz.

gölgeye önem verilmiştir. Işık-gölge aranarak kâse üzerinde derinlik verilmeye çalışılmışsa da, şematik görünümü ile naif bir üslup sergiler. Kırmızı, sarı, pembe, turuncu, mavi ve yeşil renk tonlamaları çiçekler üzerinde daha yoğun ve titizlikle işlenmiştir. Gül ve yıldız çiçeklerinin kat yerleri koyu ton ile belirtilmiştir. Natürmortun hemen sağında birbirine diyagonal olarak yerleştirilmiş kuş figürleri yer alır. Natürmorta dönük olan kuş figüründe siyah ve kahverengi renkler ağırlıktadır. Hemen üstünde natürmorta arkası dönük olan kuş figürü ise büyük ihtimalle sülündür. İnce bir dal üzerine konmuştur. Başı ve kanatları kahverengi, karnı kırmızı ve dairesel hareketlerle betimlenmiştir. Kuyruk kısmı ise sarı ve yine kırmızı renklerle çalışılmıştır. Natürmortun hemen solunda ise neredeyse meyve ve çiçek kâsesi büyüklüğünde tavus kuşu motifi yer alır. Krem zemin üzerine açık mavi ile çalışılan tavus kuşunun kanat kısımlarında kırmızı renk çizgileri bulunur. Tavus kuşu motifinin hemen yanında dikey formda, *Barok* karakterli ve adeta bir tacı andıran C ve S kıvrımlarından oluşan bitkisel bezeme yer alır. Bu bezemenin simetriği hemen karşıdadır ve böylece oluşturulan yatay dikdörtgen kartuşun içerisinde manzara betimlenmiştir (Foto 558). Oldukça yıpranmış ve boyaları dökülerek yer yer de kirlenmiş tasvirde, çok silik de olsa, lacivert renk lekeleri arasından dağlar seçilmektedir. Dağların hemen sağında ve solundaki ağaç kümelerinden bu manzaranın göl, ağaçlar ve dağlardan oluşan bir ormana ait olduğunu söyleyebiliriz. Manzaranın ayrıca bir kartuş içerisinde verilmiş olması sofanın batı duvarındaki resim programı içinde oldukça ilginçtir. Böylece buradaki duvar resimlerinde, farklı bir sanatçının çalıştığını kesinlikle söyleyebiliriz. Orman tasvirinden sonra yine bir kuş figürü betimlenmiştir. Kuşun başının üst kısmı ve kanatları mavi renkte diğer kısımları ise yeşildir. Kuşun yönü sağ tarafa bakar. Bu tek kuş figürünün hemen sol yanında ise sepet içinde çiçek motiflerinden oluşan natürmort bulunur. Sarı ve kırmızı renkli güllerle birlikte sepetin içine yerleştirilen ve dışarı doğru sarkan, dokusunu resimde hissettiğimiz tül gibi bir kumaş yer alır. Batı duvarının en son tasviri bir av sahnesidir (Foto 559). Sahne sağda dizleri üzerinde duran ve elindeki tüfeğini karşısındaki geyiğe doğrultan avcı figürü ile başlar. Kırmızı fesli olan figürün kıyafetleri mavidir. Oldukça yıpranmış olan tasvirin silik renkleri arasında, avcı ve geyik haricinde, iki hayvan figürü daha seçilmektedir ki bunların da büyük

olasılıkla geyik olduğunu söyleyebiliriz. Avcının vurduğu geyik başını hafif sağa doğru yatırmıştır ve iki ayağı havaya kalkmıştır.

Sofanın güneye bakan kısmının kuzey tavan saçağındaki duvar resmi programı biri büyük, diğeri küçük iki kuş figürü ile başlar (Foto. 560). Büyük olan ve sola bakan kuş incecik ağaçların üzerinde durmaktadır. Küçük kuş ise sola doğru bakmakta ve zemindedir. Kuşların göğüsleri sarı, kanatları ise gri renklidir. Kuş figürlerinin yanında yaprakları ve üzümli ile asma motifi yatay olarak kulplu ve kaideli bir vazoya kadar uzanmaktadır. İçinde çeşitli çiçekler ve güllerin tasvir edildiği vazodan dış bükey dilimli gövdesinde ışık-gölge oyunları ön plana çıkar. Vazodan hemen sonra bir diğerk asma motifi, bu defa sepet içinde betimlenen natürmorta kadar uzanır. Her iki asma motifi de şablon gibi hem genel biçimleniş hem de detayları incelendiğinde birbirinin tıpatıp aynısıdır. Sepetteki çiçeklerin hemen solunda büyük akant yapraklarından oluşan bezeme yer alır. Tavan saçağının köşelerinde tekrarlanan akant yapraklarının bir kısmı sıva ile kapatılmıştır.

Sofanın güney yöne bakan tavan saçağının ön ve arka yüzlerinde duvar resimleri vardır. Güney-doğu köşe bent kısmında bulunan bir doğa betimlemesinin yorumlandığı duvar resminde dere üzerine kurulmuş taş köprü dikkati çeker (Foto. 561). Derenin alt hizasına doğru kaz figürü ve ayrıca dereye yıkanan kaz grupları vardır. Köprünün birleştirdiği doğa kesitlerinde değişik ağaç ve bitki türleri betimlenmiştir. Oldukça yıpranmış ve üstten bir kısmı sıva ile kapatılmış olan duvar resminde bir diğerk dikkat çekici hayvan figürü aslandır. Yerde yatan aslan figürünün yönü sağa dönüktür. Aslana doğru koşan köpek figürü vardır. Aynı tavan saçağının batıya bakan yüzünde ise günlük hayattan bir kesit ile çeşitli hayvan figürleri tasvir edilmiştir (Foto 562). Biri ince bir dal diğeri ise ağaç üzerine konmuş iki karga figürü ile manzara resmi başlar. Kargalar, ağaçlara ve kompozisyonun merkezindeki insan, hayvan figürlerine ve mimariye göre oldukça büyüktür. Ağaçların dalları ve öbek halindeki yaprakları *Uzak Doğu* resimlerini andırır. Orta bölümde büyük olasılıkla günlük yaşamdan bir kesit tasvir edilmiştir. Çok belirgin olmayan dağlar, ağaçlar ve çeşitli bitki toplulukları temanın geçtiği mekândır. Sola doğru devam eden derenin hemen yanında yine üç karga figürü betimlenmiştir. Kargaların hemen sağında kısa kollu gömleği, şalvarı, çizmeleri ve kırmızı-yeşil şapkası ile çift süren çiftçi bulunur. Sağ eliyle kırıbacını sol eliyle de iki öküzün bağlı olduğu çifti tutmaktadır. Çiftçinin

hemen solunda, resmin tam orta kısmında ise fayton yer alır⁵⁴⁷. Bu sahnede öncelikle Geç Osmanlı kıyafetleriyle iki süvari ve arkada şahlanmış iki kır atın çektiği, üstü kapalı, pencereleri perdeli bir araba bulunur. Arabanın üstü ve kasası koyu yeşil, perdeleri turuncudur. Süvarilerin hemen önünde ağaç grupları dikkati çeker. Atlı faytonun arkasından gelen diğer bir atlı süvari, yine aynı şekilde, Geç Osmanlı kıyafetleriyle betimlenmiştir. Süvarinin atı şaha kalkmıştır ve sağ elindeki kılıcı havaya kaldırmıştır. Renk ve çizgi perspektifi dikkati çeker. Faytonun hemen sağ yanında sarı renkli kesme taştan yapıldığını koyu renklerinden anladığımız bina yer alır. Pencereleri ve iki bacası bulunan üç ayrı yapının birleşmesi ile U görünümü alan binanın, kemerli büyük kapısı vardır. Binanın önünde eğilen bir at tasviri yer alır. Önünde ve arkasında ağaçlar bulunur. Dere perspektif kurguyu figürlerin oransız betimlenmesine rağmen vurgular. Yine dere kıyısında diğerleriyle aynı büyüklükte iki karga tasvir edilmiştir (Foto. 563).

Güney-batıdaki köşe bendinde ise yine küçük tepelerden ve dereden oluşan çeşitli bitki örtüsünün ve tek tük ağaçların serpiştirildiği manzara tasvir edilmiştir (Foto. 564). Çok fazla belirgin olmayan dağlar binanın diğer duvar resimlerinde de belirlediğimiz gibi tipiktir. Derenin biçimlenişi burada farklıdır. V formunda iki kolun birleştiği derenin dışında kalan alanlarda figürün bulunmadığı bitki örtüsü betimlenmiştir. Derenin ortasındaki kısım ada şeklindedir ve diğer kara parçalarına göre biraz daha yüksektir. Kara parçasının bu hafif yüksekliği ve derenin V formunda kompozisyonun tam ortasına doğru iki koldan uzanarak kesişmesi, ışık-gölge ve perspektif kaygısı ön plana çıkarır.

Eyvanın güney-batısındaki odanın tavan eteğini bir dizi halinde dolanan duvar resimlerinde ortak özellik odanın duvar üst köşelerine yerleştirilen *Barok* karakterli bitkisel bezemeli madalyon şeklindeki kartuşlardır (Foto. 565). Bu

⁵⁴⁷ Duygu, *Yozgat Tarihi ve Çapanoğulları*, İstanbul 1975, s. 156 ve 158’de faytondaki kişinin Çapanoğlu Mehmet Celalettin Paşa ve yanındaki atlıların da onun korumaları olduğunu söyler. Osmanlı-Rus savaşları sırasında kendisine başbuğluk unvanı verilerek savaşa katılan Çapanoğlu Mehmet Celalettin Paşa büyük yararlıklar göstermiştir. 28 Mayıs 1812’de yapılan Bükreş Antlaşması sırasında, anlaşma gereği Ruslar, İstanbul ve Petersburg’dan haber gelinceye kadar bir Osmanlı Paşası Ruslarda, bir Rus Paşası da Osmanlılarda misafir edildi. Antlaşmanın imzalanmasıyla birlikte Mehmet Celalettin Paşa İstanbul’a döndü. Burada başarısından dolayı kendisine hediyeler verildi. Bu hediyelerle birlikte valisi bulunduğu Sivas’a hareket etti. Sivas’a giderken Yozgat’a uğrayıp babası Süleyman Bey’in elini öperek, hayır duasını aldı. Mehmet Celalettin Paşa İstanbul’dan gelirken koşum takımları altın ve gümüşten olan bir faytonla dönmüştü. Bu olaydan dolayı Nizamoğlu Konağı’nın üst katta sofanın güneye bakan tavan saçağında yer alan yukarıda detaylı anlatılan resmin konusu, bu olayla ilgili olmalıdır.

kompozisyonlar köşe noktalarında birbirine dönük olarak çalışılan stilize edilmiş rumi, palmet ve akantusların madalyon biçiminde uzanarak, üstte hançer yapraklarıyla birleşmesiyle meydana gelmiştir. Rumiler hatayilerle birleştiği noktadan kıvrımlı bir biçim alır ve üstte uzanan büyük boyda hançer yaprakları ise yukarıya doğru kıvrılmaktadır. Sağlı sollu birbirinin içinden çıkarak kompozisyonu oluşturan akantus, palmet, rumi ve hançer yapraklarından oluşan bu madalyonların içinde ise, yine simetrik olarak kurgulanmış tomurcuk ve gonca şeklindeki gül motiflerinden oluşan natürmortlar tasvir edilmiştir.

Güney-batıdaki odanın doğu duvarının tavan eteğindeki duvar resminde iki tepe arasındaki koy, kayıklar ve şehir tasviri bulunmaktadır (Foto: 566). Öne doğru eğimli olan su ve üzerinde koyu renklerle işlenen kayıklar ile tek katlı ve kırma çatıları ve pencereleriyle çok katlı evler/konaklar betimlenmiştir. Suyun resmin ön planına doğru eğimliliğinde ve evlerin sıralanışında perspektif vurgulanır. Az da olsa ışık-gölge oyunları ağaçlarda görülmektedir. Şehir görüntüsünün yer aldığı yamacın hemen ön planında taştan yapılmış, kubbeli ve üzerinde flaması bulunan kule yer alır. Kulenin etrafı ağaçlarla çevrili olup, çevresindeki zemin saman sarısı, ağaçlar ise koyu yeşil çalışılmıştır. Tepede yoğunlaşan evlerin her birinin yanında minareye benzer biçimler bulunmaktadır. Bu bölümün sağında yer alan kompozisyonda perspektif uygulanmıştır. Manzara tasviri, iki taraflı evlerin bulunduğu koyları ve üzerlerinde yer alan kayıklar ile İstanbul Boğazı'nı andırmaktadır⁵⁴⁸. Yamacın bitiminde akant yapraklarından oluşan *Barok* karakterli bitkisel bezeklerden oluşan madalyon kartuş yer alır (Foto. 567). Madalyon içe doğru kıvrık dallar ile kıvrılarak, üstte iç içe geçmiş stilize Rumilerle birleşip sonsuzluk hissi kazandırılmıştır. Kartuşun içinde bir savaş sahnesi betimlenmiştir. Şahlanmış atının üzerinde kumandan, onun etrafında savaşa hazır dokuz grup halinde yatay olarak sıralanmış asker gruplarını görmekteyiz. Asker gruplarının önlü arkalı sıralanışı perspektif

⁵⁴⁸ R. Arık, a.g.e., s. 122'de "sanatçılar büyük bir tutkuyla huzur verici tabiat görüntüleri sunmuşlardır. Bu görüntüler çoğu kere hayali manzaralardır. Aralarında mimari tasvirlerle de yer verilmeyle birlikte, tabiat ağır basmıştır. Esas konunun yapı olduğu tasvirlerde bile çeşitli ağaçlar, kuşlar, gün batışı gibi belli bir anı veren tasvirler göze çarpmakta, tabiata gittikçe artan bir ilgi ve yakınlık duyulmaktadır." Açıklaması Nizamoğlu Konağı'nın duvar resimleri için de geçerlidir. Yapıdaki manzara resimlerine kesinlikle belli bir çevre teşhisi yapamamak da, bir bölgenin genel özelliklerine uygunluk gösterdiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte güney-batı odanın doğu duvarındaki manzara frizinin büyük olasılıkla İstanbul Boğazına ait olduğu ihtimaldir. Yozgat'taki Nizamoğlu Konağı'nın İstanbul ile olan bağına ise sanatçı/sanatçıların büyük olasılıkla İstanbul'dan geldiği veya bu şehir çok iyi bildikleri ihtimaliyle açıklayabiliriz.

algıyı güçlendirir. Kumandan ve askerlerin yönleri sola doğrudur. Bu savaş sahneleri Napolyon Devri'nden beri asker kıtaları ve savaşları tasvir eden Batı tablo ve kitap resimlerini örnek tutmuş gibidir. Akla Batı örneklerini getiren bu resimler, kılık, kıyafet bakımından hem Balkanları hem de Kafkasya'yı andıran biçimdedir⁵⁴⁹. Kıyafetler oldukça acemicedir. *Barok* kartuşun bitiminde en solda yine manzara tasviri vardır (Foto. 568). Bu defa en sağdaki manzaradan farklı olarak tek bir tepe üzerinde evler, ağaçlar ve hemen ön planda yine atlı figürler betimlenmişti. Ağaçlar arasında bulunan daire ve dikdörtgen kemerli çok sayıda pencereye sahip evler kırma çatılı ve çok katlıdır. Bir şehri andıran evlerin bitiminde kubbeli anıtsal bir çeşme tasvir edilmiştir. Dikdörtgen yatay kaide üzerinde yuvarlak kemerli baldaken bir plan kuruluşunda yapılan çeşmenin hemen önünde atların su içmesi için yalaklar bulunmaktadır. Atların ve figürlerin oluşturduğu grup hemen çeşmenin ön planına yerleştirilmiştir. Atlarını sulamaya getiren figür siyah kıyafetli, fötr şapkalı, sakallı ve sağ elinde kamçısı bulunmaktadır. Ağaçların ve evlerin dizilişinde, diğer bir deyişle düzenlenişinde, ayrıca ön plandaki manzara elemanlarının daha büyük arka plandakilerin ise daha küçük tasvir edilişi, sanatçının perspektif kaygısı resmine taşıdığının göstergesidir. Işık-gölge oyunları ise özellikle ağaçların dallarında ve yapraklarında kuvvetle vurgulanmıştır.

Güney duvarının tavan eteğinde manzara tasvirinde düzgün kesme taştan inşa edilmiş, üç katlı, kule biçiminde, daire kemerli kapısı bulunan, kırma çatılı bir bina, ağaçların ve bitkilerin bulunduğu bir tepe üzerinde betimlenmiştir (Foto. 569). Bina, V şeklinde tasvir edilen derenin oluşturduğu ada üzerinde yer alır Üç katlı olan binanın üçüncü katında minare vardır. Her iki tarafında yer alan ağaçlar, açıkly koyulu işlenmiştir. Bu manzara tasvirinden sonra doğu duvarında olduğu gibi *Barok* karakterli madalyon şeklinde kartuş yer alır (Foto. 570). Kartuşun içinde Tevrat'tan alınan bir sahne tasvir edilmiştir. Konağın duvar resimleri arasında bu figürlü tasvir, en ilgi çekici olanlarındandır. Tevrat'ta geçen *Süleyman'ın Yargısı* adlı dinsel içerikli sahne⁵⁵⁰ oldukça gerçekçi betimlenmiştir. Sahnede iki kadın ve dört erkek figürü

⁵⁴⁹ Arık, a.g.e., s.62.

⁵⁵⁰ B. Cömert, *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara 1999, s.108'de Tevrat'ta geçen "Süleyman'ın Yargısı" adlı sahne şöyle anlatılmaktadır: " Bir gün iki fahişe, Kral Süleyman'a geldi. Birinci kadın şöyle konuştu 'Aman, dinle beni efendimiz! Bu kadınla aynı evde otururuz biz. Bir çocuk doğurdum ben, o da tanıktır buna. Ben doğurduktan üç gün sonra onun da bir çocuğu oldu. Yalnız biz vardık evde ve başka hiçbir yabancı girmede eve. Bu kadının çocuğu ölmüş gece, sonra kalkıp yanımdan

bulunur. Tahtında oturan Süleyman'ın önünde, yerde, örtü üzerinde, ölü çocuğun cesedi durmaktadır. Süleyman diğer çocuğun kesilmesini bir muhafıza emretmekte ve bunu el işaretiyle belirtmektedir. Kadınların hemen yanında bir elinde kılıcı, diğer elinde ise sağ ve kesilmesi emredilen erkek çocuk bulunan cellât yer alır. Cesedin önünde duran iki muhafızdan biri Süleyman'a bakarken, diğeri de peygamberin emrini kadınlara iletmektedir. Kadınlardan biri hareketsiz dururken, diğeri çocuğun yaşaması için bir taraftan cellâdın kolunu tutmakta, diğeri taraftan da Süleyman'a yalvarmaktadır⁵⁵¹. Burada jestler hatta bakışlar sahneye canlılık ve gerçekçilik katar. Hz. Süleyman sırtında pelerini ve başında tacı olduğu halde tahtında oturur. İki yana sarkan saçlarıyla genç ve güzeldir. Yıldızlı ve mavi bir kumaşla kaplı olan taht XIX. yüzyıl Avrupa mobilyalarına benzer. Giysileriyle Roma lejyonerlerini andıran askerler, vücut oranları bozuk olmamakla birlikte, gelişmiş kasları ile belirli ölçüde ressamın anatomi bilgisine işaret eder⁵⁵². Kompozisyonun hemen solunda 1871 tarihi yazılıdır. *Süleyman'ın Yargısı* tasvirinin yer aldığı kartuştan hemen sonra başlayan manzara tasviri ile güney duvarındaki kompozisyon tamamlanmıştır (Foto. 571). Yine ağaçlar ve öndeki dere bu manzara tasvirinde temel öğelerdir. Ağaçların arasında atlar, derede ise yüzen kazlar vardır. Kompozisyonun hemen sağ yanında ağaçlar ve atlar bulunur. Derede yüzen kazlar vardır. Derenin oluşturduğu adada siyah bir at şaha kalkmış şekilde tasvir edilmiştir. Daha ilerde ise geyik figür, tekil ağaçlar ve çeşitli bitkiler vardır. Ağaçların büyüklü küçüklü manzaraya yerleştirilmesi perspektifi vurgular. Ağaç dallarını örten yaprakların lekeler halindeki betimlenişine karşılık özellikle hayvan figürlerinde göz, kanat, kuyruk gibi beden uzuvları detaylı işlenmiştir.

çocuğu alarak kendisinininkiyle değiştirmiş. Sabahleyin çocuğumu emzirmek için kalktığımda, onu ölü buldum. Işıktaki daha dikkatlice bakınca gördüm ki, benim doğurduğum çocuk değildi yanımdaki.' İkinci kadın ise, yaşayan çocuğun kendi çocuğu olduğunu söylüyordu. Süleyman önce bir kılıç istedi sonra şöyle buyurdu; 'Bölün yaşayan çocuğu ikiye! Yarısını birine, yarısını da ötekine verin!' O zaman, çocuğun gerçek annesi olan kadın, 'Hayır, hayır Allah rızası için efendimiz onun olsun çocuk ama yeter ki ölmesin!' diye yalvarmaya başladığı halde, öteki kadın, 'Ne benim, ne de senin olsun; ikiye bölünsün!' diye diretiyordu. Yargısını şöyle verdi Süleyman; 'Sağ kalan çocuğu birinci kadına verin ve sakın onu öldürmeyin, çünkü anası odur.'

⁵⁵¹ Nizamoğlu Konağı'nın azınlık vatandaşlardan bir kişiye ait olduğu söylenmektedir. Tevrat'tan alınan sahne, savaş sahneleri ve insan figürlerinin yer aldığı manzara tasvirleri, bu evin bir Müslüman evinden çok, bir Hristiyan vatandaşa ait olduğunu göstermektedir. İnsan figürlerinin tasvir edildiği azınlık evleri Anadolu'da yaygındır. Safranbolu, Kastamonu, Kayseri gibi daha birçok yerlerde böyle evlere rastlamaktayız. Ancak bunlar yine bu dönem duvar resmi geleneğine bağlı, o beğeniye yansıtan resimlerdir ve ne kadar Batılı özellikler ortaya koyarlarsa koysunlar "naif" karakterden kurtulamamış örneklerdir. Bkz. R. Arık, a.g.e., s.64.

⁵⁵² T. Okçuoğlu, a.g.t, s. 139.

Batı duvarının tavan eteğinde bir dizi halinde verilen duvar resmindeki manzara tasvirinde bir şehir ya da kasabadaki yangın konu edilmiştir (Foto. 572). Kaynaklara göre yangın Yozgat kasabasında meydana gelmiştir⁵⁵³. İki veya üç katlı üçgen alınlıklı konaklardan oluşan şehir ya da kasabanın bir bölümü yanmakta, alevler ve duman gökyüzüne yükselmektedir. Yangın sahnesi kompozisyonun merkezindedir. Sahnenin dışında kalan alanlarda ise tepelik arazide ağaçlar yine lekeci bir anlayışta tasvir edilmiştir. Bu sahnenin bitiminde *Barok* karakterli bitkisel kartuş ve içinde figürlerin yoğun olduğu yine bir savaş sahnesi yer alır (Foto. 573). Kartuşun içindeki temada iki farklı sahne bir film şeridi gibi yan yana verilmiştir. Sağda savaşa hazır durumda bir ordu ile en ön safta toplar dizilidir. Askerler düzenli bir sırayla gruplar oluşturulmuş ve her grubun başına atlı ya da yaya olarak elinde kılıç tutan bir subay geçmiştir. Küçük asker ve toplar perspektif çabasının ön plana çıktığının göstergesidir. Konunun en belirgin elemanı şaha kalkmış atıyla kompozisyonun tam merkezinde bulunan komutandır. Avrupa Resmi normlarına sahip kompozisyonda, figürün önemini vurgulamak için, perspektif kurallarından ödün verilerek, o figürün daha büyük çizilmesi ilgi çekicidir⁵⁵⁴. Solda yer alan sahnede ise hükümdarın huzurunda iki figür yer alır. Bulundukları mekân, büyük ihtimalle savaş alanına kurulan hükümdar çadırıdır. Taht ve üzerindeki çift başlı kartal figürü, hükümdarın hemen sağ yanındaki yeşil örtülü masa ve üzerindeki küre bu tasvirin bir *Taht Sahnesi* olduğunun göstergesidir. Bu aşamada evin inşa tarihi, yine bize sahnenin gerçek bir olaydan hareketle betimlendiğini gösterecektir ki bu da Avrupa tarihinde çok önemli savaşın ve anlaşmaların olduğu dönemdir. Resimlerdeki taht sahnesindeki sembolden ve hükümdarın giydiği tacı ile pelerininin yola

⁵⁵³ R. Arık, a.g.e., s.60'da Yozgat'ın geçirdiği bir yangını anlatan sahne olduğundan bahseder. S. Duygu, *Yozgat Tarihi ve Çapanoğulları*, İstanbul, 1953, s.38'de XIX. yüzyılın ilk yarısında Yozgat'ın bir yangın geçirdiğini ve bu yangında da Çapanoğlu Sarayı'nın yandığı bilgisini aktarır. Okçuoğlu, a.g.t., s.137'de ise ilginç bir bilgiye rastlamaktayız: "Söz konusu dönemde, yangınları önleyecek teknik donanım yoksunluğu nedeniyle tüm bir mahalle kısa sürede yok olabilmekteydi. Yangın doğal felaketlerin en korkulanlarından biri olmakla beraber, aynı zamanda -paradoksal biçimde- en seyirlik olanıydı. Ardından özellikle halk ozanları tarafından çeşitli destanlar ve şarkı/türkü güfteleri yazılırdı. Bu resimde de, belki Yozgat'ın geçirdiği önemli bir yangın, belki de ürkütücü yanıyla yalnızca yangının kendisi betimlenmektedir."

⁵⁵⁴ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.137. Figürün daha büyük çizilmesi, Osmanlı Minyatürleri'nde bilinen bir yöntem olmasına karşılık, resmin yapıldığı 1871 tarihi düşünüldüğünde yöntemin Avrupa Resmine tamamen yabancı olduğunu akla getirir. Bu bağlamda Rüçhan Arık'ın vurguladığı konağın resimlerinin bu dönem duvar resmi geleneğine bağlı, o beğeniye yansıtan resimler olduğu ve ne kadar Batılı özellikler ortaya koyarlarsa koysunlar "naif" karakterden kurtulamadıkları tezinin önemini bir kez daha ortaya koyar.

çıkarak, 1870 senesinde Fransa ile Prusya arasında çıkan Sedan Meydan Muharebesi'nin⁵⁵⁵ yapıldığı mekândan kesitlerin, konağın özellikle de güney-batı odasının duvar resimlerine aktarıldığını söyleyebiliriz. Duvar resminde, üçüncü boyut denemeleri ile ışık-gölge ve renklerde doku arayışları dikkati çeker. Bu figürlü sahneden sonra yine ağaçlar arasında bir şehir/kasaba görünümünün esas alındığı manzara tasvir edilmiştir (Foto. 574). Kıрма çatılı çok katlı evler dikkati çeker. Sağda diğer daire kemerli çok pencereli evlerden ayrılan etrafı bahçe duvarı ile çevrili konak vardır. Şehir görüntüsünün hemen sol yanındaki ormanlık alanda yine yukardan aşağıya doğru betimlenmiş ve bu kurgusuyla da perspektif kaygısı ön plana çıkaran dere yer alır.

Kuzey duvarındaki tavan eteğinde ilk manzara tasvirinde ağaçlar, dere ve kubbeli bir bina betimlenmiştir (Foto. 575). İki katlı, etrafı duvarlarla çevrili bina bir kuleyi andırır. Yüksek çamların arasından kıyıya sokulan dereye, karşıdan karşıya geçmekte olan bir kayık betimlenmiştir. Kayıkta, bir kayıkçı ve fes giyen iki yolcu bulunmaktadır. Arka plandaki ağaçlar oldukça büyük tasvir edilmiştir⁵⁵⁶. Ağaçların dallarında ve yapraklarındaki renk tonlamalarında ışık-gölge oyunları vardır. Bu manzara tasvirinden sonra odanın diğer duvar resimlerindeki kurgu aynen devam eder. *Barok* karakterli, bitkisel kartuş içinde konulu kompozisyon yer alır (Foto. 576). Beş figürün yer aldığı kompozisyon genre resimlerini⁵⁵⁷ andırır. Sağda biri beyaz örtülü masaya oturmuş, diğeri ayakta duran iki erkek ve elinde kap taşıyan bir kadın görülür. Kıyafetlerin hacimliliği belirgindir. Kompozisyondaki figürlerin kıyafetlerindeki drapelerin etkileri, vücudu kavrayışları, klasik geleneğin etkisinin

⁵⁵⁵ Nizamoğlu Konağı'nın eyvanının güney-batısında yer alan (1 no'lu) odanın batı duvarındaki savaş betimlemeleri, Avrupa'da 1870 yılında yaşanan önemli bir savaşın sahneleridir. Bu savaş Sedan Meydan Muharebesi'dir. Konula ilgili olarak bkz. Eric J. Hobsbawn, *The Age of Capital 1848–1875*, Londra, 1995, s.334'de III. Napolyon Prusya Başbakanı Bismarck tarafından yenilgiye uğratılmakta ve 1871 yılındaki Frankfurt barışı ile Alsace-Lorraine bölgesi Almanya topraklarına katılmaktadır. T. Okçuoğlu, a.g.t., s.138'de normal olarak, soldaki resimde yer alan hükümdarın savaşı kazanan Prusya'nın imparatoru I. Wilhelm olduğunu vurgular. Ancak, Fransa'nın bu dönemde Osmanlı topraklarındaki Hristiyanlar üzerindeki nüfuzu dikkate alındığında, tarihsel gerçeğe uymasa da, ressamın burada III. Napolyon'u betimlediği de düşünülebilir.

⁵⁵⁶ F. Kılınç, *Yozgat Nizamoğlu Konağı'ndaki Resimlerin Türk Resim Eğitimi'ndeki Yeri ve Önemi*, (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2003, s.37'de, arka planda yer alan ağaçların oldukça büyük tasvir edildiği ve minyatür çalışmalarında bulunmayan perspektifin bu çalışmada da olmayışının dikkat çekici olduğu vurgulanır. Hâlbuki doğu, güney ve batı duvarında gerek manzaraya at gerekse konulu tasvirleri oluşturan elemanların sıralanışında perspektif olgusunun sanatçı/sanatçılar tarafından kuvvetle belirtilmeye çalışıldığını gözlemlemekteyiz.

⁵⁵⁷ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.136.

sanatçı üzerinde yoğun olduğunun göstergesidir⁵⁵⁸. Konunun esas teması sol tarafta yanan ateştir. Sağ tarafta ise bir masa ve etrafında üç kişi bulunur. Masada oturan erkek figürünün yönü ve bakışları ilk kez izleyiciye dönük betimlenmiştir. Diğer iki figürden erkek olan masaya yaslanmıştır. Kadın figürünün ise elinde bir kap bulunmaktadır. Resmin sol tarafındaki ateşin sağında bir tabure üzerinde oturan ve ellerini ateşe doğru uzatan erkek figürü yer alır. Hemen arkasındaki kadın figürü ellerini havaya doğru kaldırmış; yüzünden korku, endişe ve adeta ateşe karşı bir panik yaşadığı okunur. Taburedeki figürün hemen yanında yerde duran kulplu vazo ve ateşte ısınan kişiye ait olduğunu düşündüğümüz şapka konum itibarıyla kompozisyonda ilgi çekicidir⁵⁵⁹. Kuzey duvarının tavan eteğindeki son kompozisyonda yine bir doğa kesiti tasvir edilir (Foto. 577). Resmin hemen sağında dağlar ve ağaçlar yer alır. Ağaçlar dağlardan daha büyük betimlendiği için bu tasvirde perspektif düzensizlik hemen görülür. Ön plandaki gölün üzerinde iki yelkenli gemi ve tekne tasvir edilmiştir. Gemi ve teknede göze çarpan en önemli detay her ikisinde de kırmızı birer bayrağın bulunmasıdır. Geminin direğinde bir flama asılıdır. Gövde kısmındaki top yerleri savaş gemisi olduğunun kanıtıdır. Bu tasvirin hemen solunda ise yine ormanlık bir alan ve neredeyse ağaç kadar boyuyla perspektif kuralı bozan elinde tüfeği, Geç Devir Osmanlı kıyafetleri, yanında köpeği ve başında fesiyle avcı tasviri yer alır. Arka planda ağaçlar arasında surlarla çevrili bir tepe üzerinde kale betimlenmiştir.

3.3. Marmara Bölgesi'nde Duvar Resimleri

⁵⁵⁸ Konağın güney-batı odasında kuzey duvarında yer alan bu kompozisyonda kadınlar ve erkeklerin özellikle giysileri ilgi çekicidir. Bu giysiler dönemin Anadolu kıyafetlerinden farklıdır. Batı dünyasına ait Kuzey Avrupa'ya özgüdürler. Figürlerin yüz detaylarını incelediğimizde de mimikler ve jestlerin farklılığı daha natüralist üsluba yakınlığı ve gerçekçi anlatımların kuvvetlendirdiği sahnedeki olayın dramatize edilişi bize bu resimde çalışan sanatçının konağın diğer figürlerinde çalışandan farklı olduğunu gösterir. Resimdeki figürlerde özellikle jestlerde, hareketlerde ortaya çıkan farklılık yapının duvar resimlerinde sanatçı/sanatçıların veya belli bir sanatçı grubunun çalışmış olduğu tahminlerimizi güçlendirir.

⁵⁵⁹ Yaptığımız araştırmalarda Nizamoğlu Konağı'nın eyvan bölümünün güney-batısındaki odanın, kuzey duvarında Barok üsluptaki kartuş içinde yer alan bu sahne için *Ateşten Korkanlar* adı geçmektedir. Ve bu sahnenin aynı zamanda da Hz. İsa'nın mucizelerini akla getirdiği vurgulanır. R. Arık, a.g.e., s.64 ve ayrıca F. Kılınç, a.g.t., s.37. Yaptığımız kaynak incelemeleri ve konuyla ilgili başvurduğumuz İncil'den sahnelerin analiz edildiği yayınlarda bu tür bir bilgiye rastlanmamıştır. Açıkçası bu tasvirde, simgelerin ve özellikle de yerde duran kulplu sürahi düşünüldüğünde, yorumlanması oldukça güç ve bir takım örtülü sembollere dayalı bir konunun işlendiğini söyleyebiliriz. Ateşin başında duran figürün sakinliğine karşılık ayakta duran ve masa başında yer alan figürlerin hareket ve mimiklerinde korku ve şaşkınlık duygularının ağır basması ilginçtir. Günlük yaşam içinden olağandışı bir olayın anlatıldığını söyleyebiliriz.

Marmara Bölgesi'nde dini mimaride duvar resimlerine bugün için Edirne-Muradiye Camii'nin harim duvarlarında rastlanmıştır. Camide yapılan restorasyon çalışmaları (raspa işlemleri) sonucunda ortaya çıkmış harim duvarlarındaki manzara ve mihrap nişi üzerinde görülen mimari konulu duvar resimleri görülebilmektedir.

Marmara Mimarisi'nde Bursa, Çanakkale, Edirne ve Kocaeli'nde on bir eserde duvar resimlerine rastlamaktayız.

Anadolu'da bilinen en eski tarihli duvar resimlerine Bursa Abdal Mahallesi'ndeki Ev'de rastlanmaktadır. 10 Şubat 2009 tarihinde Bursa'da yaptığımız incelemeler de evin geçirmiş olduğu yangın sonucunda yok olduğunu saptadık. Yayınlara⁵⁶⁰ göre eser, Bursa şehir merkezinde, Fırın Çıkmazı Sokak, 26- 28 numaralı ev olarak geçmektedir⁵⁶¹. Evin inşa tarihi H.1182/M.1768 senesidir⁵⁶². Manzara tasvirli duvar resimleri, evin üst kat ocaklı odasında duvarın üst kısmını dolayan 20–25 cm.lik bir şeritte işlenmiştir⁵⁶³. Söz konusu duvar resimlerinin sıva

⁵⁶⁰ Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, İstanbul 1977, s.238.

⁵⁶¹ 2008 Mayıs, 2009 Şubat ve 2010 Mart tarihlerinde Bursa'da gerçekleştirdiğimiz araştırmalar sonucunda Abdal Mahallesi'ndeki Ev yazılı kaynaklarda geçen adresinde bulunamamıştır. Konuyla ilgili Hacettepe Sanat Müzesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı'ndan Yard. Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp'in bilgisine başvurduk. Söz konusu evin günümüze ulaşmadığı ve geçirdiği bir yangın sonucunda yok olduğunu öğrendik.

⁵⁶² Evin üst kat ocaklı odasında bulunan dolabın üzerinde kaynaklara göre H.1182 senesi yazılıydı. Böylece evin inşa tarihi ile duvar resimlerinin yapım senesinin M.1768'e tekabül ettiğini söyleyebilmekteyiz. G. Renda, a.g.e., s.125.

⁵⁶³ Duvar resimleri mimarinin her türünde karşımıza çıkmaktadır. En önemlisi camilerin iç mekânlarında da resimsel anlatımlara yer verilmesidir. Bu resimlerde cami, ev, konak gibi yapıların yanı sıra çiçek ve meyvelerle oluşturulmuş natürmortlar, gemi ve çeşitli kartuş motifleri kullanılmıştır. İşlenen tasvirler, geleneksel minyatür sanatının biçimsel işlenişine, kompozisyon düzenine bağlı kalırken teknik gelişimi ve değişimi açısından da Batı resmini çağırırılar. Bu resimler XVIII. yüzyılda Anadolu Türk Mimarî Süsleme Sanatına yeni bir dal olarak katılmıştır. Geleneksel Minyatür Sanatı'ndan, Batı anlayışındaki Türk Resim Sanatı'na geçiş evresinde özgün ürünler olarak değerlendirilen bu resimlere örnek olarak 1768 tarihli Bursa Abdal mahallesi'ndeki Ev, Aydın Cincin Köyü Cihanoğlu Camii, Soma Hızır Bey Camii, XVIII. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen İzmir Mirkelamoğlu Hanı, Yozgat Başçavuşoğlu Camii, Kayseri Gesi yakınlarındaki Büyük Bürüngüz Evi, XIX. Yüzyılın ortalarına tarihlenen Milas Bahaeddin Konağı, 1864'de yeniden inşa edilen Kırkağaç Çiftehanlar Camii ve 1872 yılında onarılan Soma damgacı Camii gibi yapılarda bulunan duvar resimleri verilebilir. İ. Kuyulu, Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimarî Eserler, (A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi) Ankara 1988, s.233.

Başkent'teki en erken tarihli bina, 1750 senesinde inşa edilen Kavafyan Konağı'dır. Anadolu'da en erken tarihli bina ise kaynaklara 1768 inşa senesi ile Bursa Abdal Mahallesi'ndeki Ev geçmiştir. Edinilen bilgiler doğrultusunda söz konusu evin yitirilmesi ile Batı anlayışındaki Türk Resim Sanatı'na geçiş evresinde özgün ürünler olarak değerlendirilen duvar resimlerinin Anadolu ayağındaki başlangıç noktasının önemli bir verisi yitirilmiştir oldu. Anadolu'da Bursa Abdal mahallesi'ndeki Ev'den sonra 1791/92 senesine tarihlenen Soma Hızır Bey Camii duvar resimlerini en erken tarihli eser olarak kabul edebiliriz. Bu bilgi ayrıca bize XVIII. yüzyılın sonlarında Anadolu'da manzara resimlerini yalnız evlerde değil camilerde de bulunabileceğini bize göstermektedir. Yalnız Renda'nın da belirttiği gibi cami veya evde olması resimlerin konu ve niteliklerini değiştirmiyor. Bu bakımdan içinde bulundukları yapı türüne bakmaksızın resimleri

üzerine yapıldığını tahmin etmekle birlikte, mevcut kaynaklardaki fotoğraflarının siyah-beyaz olmasından dolayı renkleri hakkında bilgi sahibi değiliz. Sadece bu resimlerde odanın diğer süslemelerinde egemen olan petrol mavisi ve kırmızıdan başka renk kullanılmadığı belirtilir⁵⁶⁴. Evin manzara konulu duvar resimlerinin bulunduğu her şeritte farklı bir kompozisyon tasvir edilmiştir. Dikdörtgen pencere, kırmızı damlı evler, suda yüzen incecik kayıklar, kırlara yerleştirilmiş çeşmeler ve hepsinde dikkati çeken ortak özellikler gölgeli boyama tekniği ve başarılı perspektif uygulamadır⁵⁶⁵. Söz konusu manzara kesitlerinde arazi düz değildir. Tepelik alanların içine evler ve ağaçlar birbirinden bağımsız topluluklar halinde serpiştirilmiştir. Evin Baş Odası'ndaki manzara tasvirinde ağaçlar ve evlerin yanı sıra üzerinde taş köprülerin bulunduğu nehirler de tasvir edilmiştir⁵⁶⁶.

Çanakkale yakınlarındaki Bayramiç'te bulunan Hadımoğlu Konağı'nın⁵⁶⁷ iki odasında Barok üslupta süslemeler ve manzara konulu duvar resimleri bulunmaktadır. Ayrıca konağın dış cephelerinde üst kat, çatıya yakın pencere açıklıkları arasında kalan duvar yüzeyleri dikdörtgen panolar halinde düzenlenmiştir. Barok üslupta bitkisel bezemeler ve kulplu vazolar içinde çiçek demetlerinden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Panolardan birinde H.1211/M.1769 senesi okunmaktadır (Foto. 578). Konağın ikinci katında kuzeybatı ve kuzeydoğu yönündeki odalarda manzara konulu duvar resimleri yer alır. Kuzeybatı odadaki manzara tasviri, dolapların üzerinde 189x93 cm.⁵⁶⁸ boyutlarındaki panodadır (Foto. 579). Pano her iki yandan Korint üsluptaki başlıklarıyla beyaz üzerine bordo renkleri kullanılarak kenarları gölgelendirilmiş sütunce resimleriyle sınırlanmaktadır. Manzara konulu tasvirde İstanbul kıyı kasırları resimlenmiştir. Kırmızı, yeşil tonları, gri-mavi tonlarında işlenen kıyı şeridinde yüksek kemerler üzerinde yükselen geniş cepheleriyle kasırlar seçilmektedir. Duvarın tavanla birleştiği bölümde, panonun

incelemek gerekliliği doğuyor. Bu nedenle Bursa Abdal Mahallesi'ndeki Ev'in günümüze kadar gelmiş olmaması da gruplama açısından değil Anadolu'daki söz konusu geleneğin yaygınlaşmasının odak noktası olması açısından büyük kayıptır.

⁵⁶⁴ G. Renda, a.g.e., s.124.

⁵⁶⁵ G. Renda, a.g.e., s.124'de İstanbul'da Kavafyan Konağı'ndan sonra ancak I. Abdülhamit dönemi resimlerinde görebildiğimiz olgunlukta bir üslubun bu tarihte bir Bursa evinde karşımıza çıkmasının şaşırtıcı olduğunu belirtir. Kuşkusuz, bu resimleri İstanbul'dan gelmiş sanatçılar yapmış olabilir, fakat en önemlisi I. Abdülhamit döneminden önce bu türde duvar resimlerinin saray dışı çevrelerinde yaygın oluşunun ortaya çıkmasıdır.

⁵⁶⁶ G. Renda, a.g.e., s.130'da 15 numaralı fotoğraf.

⁵⁶⁷ G. Çanakkale, Bayramiç Hadımoğlu Konağı 13 Ağustos 2009 tarihinde yerinde incelenmiştir.

⁵⁶⁸ G. Renda, a.g.e., s. 239.

üzerinde de görülen beyaz üzerine yeşil tonlarda işlenen ağaçların ve tepelerin dizi halinde, değişimli sıralandığı manzara şeridi görülmektedir⁵⁶⁹. Kuzeydoğu odadaki manzara konulu duvar resminde ise, denize akan ırmak kenarındaki köşkler ve evler görülmektedir (Foto. 580). Söz konusu manzara tasviri için araştırmacılar, Çanakkale kıyılarına ait olabileceği gibi sık rastlanan Başkent'te ait görünümünden olabileceği düşüncesini aktarmaktadır⁵⁷⁰. Kahverengi ve yeşil tonları manzara resminde egemendir. Nehir ile üzerinde uzaktan küçük, beyaz renkli yelkenlerinin seçildiği gemilerin görüldüğü denizi birbirinde üç kemer gözlü taş köprü ayırmaktadır. Köşklere nehrin içinde doğru verilmesi, köprünün konumu, arka plandaki üzeri ağaçlarla gölgelendirilen tepelerin ufuk çizgisine doğru küçülerek sıralanması manzara tasvirindeki perspektif kurallara uygunluğu göstermektedir. Kuzeydoğudaki odanın tavanla birleşen bölümlerinde yine kuzeybatıdaki gibi beyaz zemin üzerine yeşil tonlarda işlenmiş ağaçların ve tepelerin dizi halinde sıralandığı manzara şeridi odanın duvarlarını dolanmaktadır. Hadımoğlu Konağı'ndaki gerek üslup gerekse manzara konulu tasvirlerde gözlemlenen mavi ve beyaz tonlamalı bulutlu gökyüzü, kuşların uçuşması, tepelerin üzerindeki ağaçların renk lekeleri halinde belirtilmesi Başkent'in duvar resimlerinde uygulanan betimleme anlayışını akla getirmektedir.

Edirne'deki Dr. Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen ve İlhan Koman evleri XX. yüzyılın başına, Hafızağa Konağı ise XIX. yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir. Dr. Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Ev'i restorasyon geçirmiştir. Bu restorasyon çalışmaları sırasında, zemin kat sofa tavanı, güneydoğu ve kuzeydoğu yöndeki mekanlarda, üst kata çıkan merdiven kovası nişinde (Foto. 581) ve üst kat sofasında yer alan duvar resimleri de korunmuştur. Merdiven kovanında yer alan niş içinde tasvir edilmiş manzara tasvirinin onarım öncesi ve sonrasındaki durumunu fotoğraflayarak belgelemek mümkün olmuştur. Restorasyon öncesinde duvar resminin durumunu gösteren fotoğrafta (Foto. 582), özellikle manzara tasvirinin alt kısımlarında ve niş kemer sırtının sağ ve sol yanlarında sıvaların dökülmesinden

⁵⁶⁹ G. Renda, a.g.e., s. 131'de söz konusu manzara şeridi için şu bilgiyi aktarır: "Beyaz üzerine yeşille çizilmiş tepeler ve ağaçlar, XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Başkent'te birçok örneğini gördüğümüz iki renkli manzara şeritlerinin Anadolu'ya da yayıldığını gösterir. Aslında Hadımoğlu Konağı'nın tüm iç süsleme programı, ahşap ve alçı işçiliği Başkent'teki III. Selim Dönemi yapılarına, özellikle Harem dairesi bezemelerine çok benzer."

⁵⁷⁰ G. Renda, a.g.e., s. 132'de konuyla ilgili şu bilgiyi aktarır: "Kırmızı damlı, dikdörtgen pencereli evler, masmavi gökyüzünde kıvrımlı bulutların arasında uçan kuşlar ve tepelere serpiştirilmiş ağaçlardaki renk tonlaşmaları, I. Abdülhamit ve III. Selim Dönemleri'nin Başkent resim üslubunu andırır."

kaynaklanan tahribata bağılı silinmeler söz konusudur. Gri-mavi tonlarda işlenen gökyüzünden ve kompozisyonun merkezindeki piramidal çatıyla örtülü kümbet ile ağaç ve bitki toplulukları gibi manzara elemanlarının işlenmesinde koyu renklerin tercih edildiğinden hareketle manzara kesitindeki zamanın gece olduğunu söyleyebiliriz. Onarım sonrasında manzara tasvirinin bugünkü durumu incelendiğinde piramidal çatının orijinal durumuna göre daha yüksek ve biraz daha ince betimlendiği görülmektedir (Foto. 583). Kümbetin sağ yanında turuncu renkli kırma çatıyla örtülü iki binadan biri işlenmiş diğerinin olduğu kısım ise bitki toplulukları ve ağaç kümelerinin yaprak ve dallarıyla doldurulmuştur. Zamanın gece olduğu ise, gökyüzündeki ay betimlenmesiyle onarım sonrasındaki tasvirde vurgulanmıştır.

Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi'nin zemin kat sofa tavanında (Foto. 584) manzara konulu duvar resimleri yer almaktadır. Tavanın duvarlarla birleştiği yüzeyler S ve C kollarının oluşturduğu *Barok* üsluptaki bitkisel karakterli bezemlerle çerçevelenmektedir. Beyaz renkli kıvrımlar gri renkle gölgelendirilmiştir. Tavan köşelikleriyle, kuzey ve batı yönlerde birer olmak üzere kartuşların merkezinde toplam altı madalyon bulunmaktadır. Kuzeybatı (Foto. 585), Batı (Foto. 586), Güneybatı (Foto. 587), Güneydoğu (Foto. 588), Doğu (Foto. 589) ve Kuzeydoğu (Foto. 590) yönlerindeki madalyonlardaki manzara tasvirlerinde kıyı kenarında evler, yüksek ağaçlar ve yel değirmenleri betimlenmiştir.

Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi'nin zemin sofasının kuzeydoğu ve güneydoğu yönlerinden iki küçük odaya geçilmektedir. Kuzeydoğudaki odanın tavan yüzeyinde köşelere birer madalyon yerleştirilmiştir. Güneybatı (Foto. 591), kuzeybatı (Foto. 592) ve kuzeydoğu (Foto. 593) tavan köşelerinde yer alan madalyonlardaki manzara tasvirlerinde denizde seyir halinde yelkenleri şişmiş gemiler, yel değirmeni ve kıyı görünümleri görülmektedir. Güneydoğu madalyonda (Foto. 594) yer alan manzara günümüze kadar gelemediğinden dolayı bu bölüm yapılan onarımlar sırasında sıvanmıştır. Zemin kattaki sofaya güneydoğu yönde açılan odanın tavan eteklerinde ise natürmort konulu duvar resimleri bulunmaktadır (Foto. 595). Güney (Foto. 596), güneydoğu (Foto. 597) ve güneybatı (Foto. 598) yönlerdeki üç panoda dallarında betimlenen şeftalileri kayısılar ve kirazlar resmedilmiştir. Natürmort tasvirleri gerçekçi üslupta betimlenmiştir. Üst kattaki sofa

tavanının güneydoğu köşesindeki madalyon yüzeyinde de (Foto. 599) ön planda taştan köprünün görüldüğü manzara kesiti resimlenmiştir.

Edirne Hafızağa Konağı XIX. yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir. Konak, Şahabettin Paşa Mahallesi, 44 Pafta, 262 Ada 6 parselde yer almaktadır⁵⁷¹. 1940, 1967 ve 1989 yıllarında farklı kişilerin mülkiyetinde olan konak 2000’de Edirne Valiliği ve T.B.M.M. Kültür ve Sanat dairesi Başkanlığı’nın ödeneğiyle satın alınmıştır. Kültür ve Tabiat Varlıklarının Koruma Bölge Kurulu’nun onayladığı Rölöve, Restitüsyon ve Restorasyon projeleri ÇEKÜL Vakfı tarafından yapılmıştır. 17 Nisan 2005 tarihinde ziyarete açılan Hafızağa Konağı’nın restorasyonunu Edirne Valiliği, on dört ayda tamamlamıştır. Nisan 2010’da konağın tahsisi Edirne Büyükşehir Belediyesi’ne verilmiştir.

Dikdörtgen planlı, zemin ve üst kat olmak üzere iki katlı düzenlenmiş binanın, zemin katında iki ve üst katta iki olmak üzere toplam dört farklı panoda duvar resimlerinin bulunduğunu görülmektedir. Panolar kahverengi, kalın şeritlerle çerçevelenerek duvara asılı bir tablo şeklinde düzenlenmiştir. Zemin kat duvar yüzeylerinde görülen tablo şeklindeki iki panoda, doğu duvarında İstanbul-Dolmabahçe Sarayı (Foto. 600) ve kuzey duvarında ise Paris şehri (Foto. 601) resimlenmiştir. Batılı anlayıştaki her iki duvar resminde de izlenimci üslup görülmektedir. Üst kattaki ilk tablo panoda ise, nehir kıyısındaki evlerin resimlendiği manzara kesiti yer almaktadır (Foto. 602). Konağın eski fotoğraflarını incelediğimizde üst kattaki manzara tasvirli duvar resminin ½ ‘sinin duvar sıvalarının dökülmesinden dolayı kaybolduğunu görmekteyiz (Foto. 603). Konağın onarımları sırasında söz konusu duvar resimlerinin eksik olan bölümlerinin parçaları bulunarak, tamamlama yapılmıştır (Foto. 604). Binanın onarımı sırasında üst kattaki nehir kıyısında kırma çatılı evin ve küçük bir balıkçı teknesinin tasvir edildiği duvar resminin yenilenerek bugünkü durumuna getirildiğini söyleyebiliriz. İkinci pano sofaya açılan iki odanın arasındaki duvar yüzeyinde yine tablo mantığına uygun olarak işlenmiştir (Foto. 605). Binanın onarım öncesi fotoğraflarından yine nehir kıyısının tasvir edildiği söz konusu duvar resminin özellikle sol yanında sıvaların döküldüğü ve dökülen bölümlerin onarımlar sırasında tamamlandığı görülmektedir (Foto. 606). Eserin zemin ve üst katlarındaki dört duvar resminin ortak özelliği dıştan

⁵⁷¹ Edirne Hafızağa Konağı 23 Ekim 2003’de yerinde incelenmiş ve adresi Edirne Valiliği’nden saptanmıştır.

kahverengi tonlarında ve siyah ince şeritlerle gölgelendirilerek derinlik hissi verilmiş kalın şeritlerle çerçevelenmeleridir. Bu şekilde manzara konulu duvar resimleri duvarda asılı tablolar gibi değerlendirilmiştir. Zemin katta İstanbul ve Paris görünümü belli manzara kesitleridir. Üst kattakilerin ise hayali tasvirler olduğunu söyleyebiliriz. Perspektif olgunluk, ışık-gölge uygulamalarındaki ustalık, tasvirlerin günün hangi zaman dilimine ait olduğunu belirlemek Hafızağa Konağı'nın duvar resimlerinde mümkündür.

Edirne İlhan Koman Evi 1908 senesinde inşa edilmiştir. Kaleiçi'nde Maarif Caddesi üzerinde yer almaktadır. *Neo-klasik* üslupta inşa edilen konağın Rum mimarlar tarafından yapıldığını söyleyebiliriz. Bodrum kat üzerine iki katlı olarak inşa edilen eserin giriş sofasının kuzey ve güneyinde birer oda bulunmaktadır. Odalar muayenehane ve kütüphane olarak kullanılmıştır. Giriş sofasının tavanında kare formlu panolar içinde yer alan çiçek motifleriyle bezenmiştir (Foto. 607, 608). Sofa tavan eteği, gri tonlarda boyanarak, gölgelendirilmiş, gerçekçi üsluptaki *Barok* karakterli vazolar, kıvrım dallar arasına yerleştirilen fantastik hayvan figürlerinin resimlendiği bordürle çevrelenmektedir (Foto. 609). Giriş sofasının kuzeyindeki odanın tavanında bağdadi sıva üzerine, Barok karakterli kartuşların çerçevelediği, daire formlu madalyonların içinde manzara konulu tasvirler bulunmaktadır (Foto. 610). Gri tonlarda boyanan Barok kartuşlar tavan köşeliklerine yerleştirilmiştir. Manzara konulu tasvirler İstanbul Boğaziçi, Rumeli Hisarı, Arnavutköy'den görünümüdür (Foto. 611–614). Üst kata çıkan merdiven sahanlığının tavanında ise kareye yakın panolar içinde Antik kalıntılar tasvir edilmiştir. Panolardan birinde Dor üslupta bir mabet (Foto. 615), diğerinde ise arka planda görünen Antik yerleşim alanına geçişi sağlayan ve daire kemerli kapı açıklığı resmedilmiştir (Foto. 616).

XX. yüzyılın başlarına tarihlenen Edirne'deki Dr. Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, Hafızağa Konağı ve İlhan Koman Evi'nin duvar resimleri gerçekçi üslupta ve perspektif kurallara uygun özellikle yağlıboya tabloları anımsatan görünümüleriyle, Marmara Bölgesi'nde XVIII. ve XIX. yüzyıllara tarihlenen duvar resimlerinin devamı niteliğindedir. Duvar resimlerinde ilk inceleme 23 Ekim 2003 tarihinde yapılmıştır. Daha sonra ise 31 Ağustos 2009 ve 25 Eylül 2009 tarihlerinde yerinde incelenen binaların duvar resimlerinde yapım tarihine veya sanatçı ismine rastlanmamıştır.

Marmara Bölgesi'nde Kocaeli İli'nin İzmit İlçesi'ndeki mimari binaların duvar resimleri XIX. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Sırrı Paşa Konağı⁵⁷² ve Sultan Abdülaziz Av Köşkü'nün⁵⁷³ ve duvar ve tavanlarında görülmektedir.

İzmit, Sırrı Paşa Konağı XIX. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir. Sırrı Paşa tarafından inşa ettirilen⁵⁷⁴ konak, Hacı Hasan Mahallesi, Yeni Çeşme Sokak'ta bulunmaktadır. Eser plan itibarıyla üç katlıdır. Zemin katın güneyinde yer alan giriş, salon bölümüne açılmaktadır. Salonun iki yanında birer oda ve mutfak bulunmaktadır. Kuzeyde üst kata çıkan merdiven yer alır. Birinci kat planı, zemin katla aynıdır. Büyük bir salon, iki yanında birer oda, kuzey yönündeki holde mutfak, ardiye, tuvalet ve ikinci kata çıkılan merdivenler bulunmaktadır. İkinci kat planında salon yoktur. 5 Mart 2011 tarihinde İzmit'te yaptığımız incelemeler sırasında Sırrı Paşa Konağı'nda, Kocaeli Büyükşehir Belediyesi tarafından, 2010 yılı içinde, geniş kapsamlı bir onarım çalışmasının başladığını saptadık⁵⁷⁵ (Foto. 617). Bu nedenle binanın tavan ve duvar resimlerini yerinde incelemek mümkün olmamıştır. Edinilen bilgiye göre restorasyon çalışmasından dolayı resimler korunmaya alınmıştır.

Sırrı Paşa Konağı'na ait eski fotoğraflar incelendiğinde⁵⁷⁶, duvar ve tavanların yoğun bezeme programıyla bezenmiş olduğunu görmekteyiz. Zemin katın salon ve odalarının duvar yüzeylerinde bitkisel bezemeler işlenmiş, tavandaki iki madalyonda ise manzara konulu resimler⁵⁷⁷ yer almıştır. Birinci katın salon tavanını ise, madalyonlar içersisinde natürmortlar ve doğa görünümünden oluşan manzara kesitleri yer almaktaydı.

⁵⁷² 5 Mart 2011 tarihinde Sırrı Paşa Konağı yerinde incelenmiş ve kısa bir süre önce başlatılan restorasyon çalışmalarının devam ettiği saptanmıştır. Sırrı Paşa Konağı sit alanı içinde bulunmaktadır. Bu nedenle konağın yerinde incelenmesi sırasında içinde girmek mümkün olmamıştır. Edindiğimiz bilgilere göre onarım çalışmalarından dolayı duvar resimlerinin korunmaya alındığı ve şu an konakta bulunmadığını söyleyebilmekteyiz.

⁵⁷³ İzmit, Sultan Abdülaziz Av Köşkü'nün restorasyonu 1993 yılında başlamış ve 1998'de tamamlanmıştır. T. Tanyol, *İzmit'teki Sivil Mimari Yapıların Duvar ve Tavan Resimleri*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2000, s. 1.

⁵⁷⁴ T. Tanyol, a.g.t., s. 28.

⁵⁷⁵ <http://www.cekulvakfi.org.tr/icerik/haberDetay.asp?ID=851>

⁵⁷⁶ Fotoğraflar için bkz. T. Tanyol, a.g.t., Fotoğraf 67-134. Söz konusu tezdeki Sırrı Paşa Konağı'na ait fotoğrafların 27 Ağustos 1998 tarihinde çekilmiş olduğunu öğrenmekteyiz.

⁵⁷⁷ T. Tanyol, a.g.t., fotoğraf 70-82.

İzmit, Abdülaziz Av Köşkü H.1284/M.1867-H.1288/M.1871⁵⁷⁸ seneleri arasındaki dört yıllık süreçte Mimar Sarkis Balyan tarafından inşa edildiğini kaynaklardan öğrenmekteyiz⁵⁷⁹. Vilayet Binası olarak hizmet veren köşk 28.06.1967 tarihinde müze binası olmuştur. 1993 senesinde ise hazine mülkiyetindeki eserin restorasyonuna Kocaeli Valiliği'nce başlanmıştır. Restorasyon çalışmaları 1998 yılında tamamlanmıştır⁵⁸⁰.

Abdülaziz Av Köşkü plan itibariyle iki katlı bir bina olup, zemin ve üst kat aynı plan şemasında inşa edilmiştir. Merdivenle çıkılan ana kapıdan zemin kattaki salon bölümüne geçilmektedir. Salonun iki yanında yerleşim ve büyüklük olarak birbirine eşit ve simetrik iki oda bulunmaktadır. Üst kata girişin tam karşısında bulunan iki yönlü merdivenlerle çıkılmaktadır. Üst kat planında da salonun ve iki yanına simetrik yerleşen odalar aynıdır.

Eserin zemin ve üst kat salon ve odalarının tavan yüzeylerinde yer alan Barok üsluptaki kartuşların merkezinde manzara, hayvan figürleri, natürmortlar, flamalar, müzik aletleri ve özellikle üst kat oda duvarlarında gemi tasvirlerinin yer aldığı konulu duvar resimleri⁵⁸¹ bulunmaktadır. Zemin kattaki salonun tavanında karşılıklı yerleştirilmiş iki madalyon bulunmaktadır. Madalyonlar akantus yapraklarıyla çerçevelenmiş ve palmetlerle taçlandırılmıştır. Tavan eteğine yakın olan iki küçük madalyondan ilkinde ön planda, solda ve sağda yer alan iki ağaçla sınırlandırılmış sola doğru koşan, acemice işlenmiş bir aslan figürü görülmektedir. Kompozisyon mavi ve kahverengi tonlarda işlenmiştir. Diğer madalyonda ise manzara tasviri içindeki geyik figürleri görülmektedir. İnce fırça darbeleriyle boyanmış manzara ve figürlerde kahverengi ve mavi tonları kullanılmıştır. Salona açılan ve 1 no'lu oda olarak adlandırabileceğimiz ilk odanın tavanında merkezde oval formlu madalyon ve köşelerde de konulu duvar resimlerinin bulunduğu akantus yapraklarıyla çerçevelenen küçük madalyonlar yer almaktadır. Madalyonlarda mavi zemin üzerine

⁵⁷⁸ H.1284/M.1867-H.1288/M.1871 seneleri Sultan Abdülaziz'in saltanat yıllarına denk gelmektedir. İlk kez IV. Murad tarafından temelleri atılan bina Kasr-ı Hümayun (Küçük Saray) olarak bilinmekteydi. Ancak ahşap malzeme ile inşa edildiğinden dolayı geçirdiği yangın sonucunda yok olmuştur. Daha sonra 1861-76 yılları arasında hükümdar olan Sultan Abdülaziz Dönemi'nde, padişahın av merakından dolayı, Av Köşkü olarak isimlendirilen şimdiki köşk inşa edilmiştir. T. Tanyol, a.g.t., s. 9.

⁵⁷⁹ Tuğlacı, *Balyan Ailesi*, İstanbul 1981, s. 152.

⁵⁸⁰ Köşk bahçesindeki arkeolojik eserler restorasyon çalışmaları sırasında İzmir Fuarı'nın bulunduğu alana nakledilmiştir. Bilgi için bkz. T. Tanyol, a.g.t., s. 9 ve *Kocaeli İl Turizm Rehberi*, İzmit 1998, s. 23.

⁵⁸¹ Bkz., T. Tanyol, a.g.t., fotoğraf 9-67.

işlenen elma, üzüm ve armuttan oluşana natürmort tasvirinin yanı sıra diğer üçünde manzaralar işlenmiştir. Manzara konulu tasvirlerde yeşil tonları egemendir. Ağaçlar arasındaki geyik figürü, göl içerisinde yüzen yeşilbaşlı ördek, yeşil ve mavi tonlardaki ağaçlar arasındaki göl kıyısı manzara konulu tasvirlerde dikkati çekmektedir. Tavanın uzun kenarlarına denk gelen bölümlerinde ise yamuk dörtgen formlu panolarda kırmızı, turuncu, beyaz, kıvrım dallarda kahverengi ve mavinin kullanıldığı sepetler içerisine yerleştirilmiş çiçek buketleri bulunmaktadır.

Sultan Abdülaziz Av Köşkü'nün zemin kattaki diğer odasının tavanındaki madalyonlar içindeyse kıvrım dallar arasında çiçek motifleri işlenmiştir.

Üst kattaki salonun tavanında natürmortlar, kıvrım dallar ve simetrik yerleştirilmiş bayraklar yer alır. Güç simgesi savaş aletleri, adaletin ve dengenin simgesi teraziyle padişah Abdülaziz'in tuğrasının işlendiği madalyonlar bulunmaktadır. Salon duvarlarında fırtınalı veya dingin denizlerde yol almakta olan gemiler tasvir edilmiştir. Salona açılan odalardan ilkinin tavanında aslan ve geyik figürleriyle birlikte manzara tasvirleri ve tavan köşeliklerinde bayraklarla, saksı içerisine yerleştirilmiş çiçek demetlerinden oluşan natürmortlar işlenmiştir. İkinci oda da ise çiçek demetleriyle, tef, ud, üflemler ve üzerinde notaların yazılı olduğu kâğıtlardan oluşan kompozisyonlar göze çarpmaktadır.

3.3.1. Dini Mimaride Duvar Resimleri:

3.3.1.1. Edirne (Merkez) Muradiye Camii

Konumu :Eser, Edirne şehrinin kuzey-doğusundaki yüksek tepe üzerine inşa edilmiştir⁵⁸².

Fotoğraf No :618-623

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Kitabesine göre H.839/M.1436 yılında II. Murad tarafından yaptırılmıştır⁵⁸³.

⁵⁸² Eser, Muradiye ismiyle anılan ve Sarayı "Sarayı cedidi amire"ye bakan tepe üzerinde II. Murad tarafından Mevlevihane olarak inşa edilmiştir. Cami kitabesinde Mevlevihane olduğuna dair kayıt bulunmamaktadır. S. Ünver, *Edirne Muradiye Camii*, İstanbul 1952, s. 9. Yine II. Murad Dönemi'nde semahane tahtaları kaldırılıp minber ve minare eklenerek camiye dönüştürülmüştür. O. Aslanapa, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949, s.83. ve *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, Cilt: III, s.435.

⁵⁸³ S. Ünver, a.g.e., s.9 ve Aslanapa, a.g.e., s.83.

Camii ters T planlıdır. Harim kısmının örtü sistemi, orta mekânda, mihrap önünde ve kuzeyde kubbedir. Orta mekâna açılan doğu ve batıdaki bölümlerde de örtü sisteminde yine kubbe kullanılmıştır. Binanın kuzeyinde beş bölmeli ve her bir birimi doğu ve batı yönlerde çapraz tonuz, orta kısımda ise kubbe ile örtülü son cemaat yeri bulunmaktadır. Farklı zamanlarda onarıldığı bilinen binanın en kapsamlı tamiri 1730–1754 yılları arasındadır⁵⁸⁴. Caminin son tamirâtı Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından 2006 yılında tamamlanmıştır.

Duvar Resimleri: Manzara tasvirli duvar resimleri harim kısmında, mihrap duvarı ile doğu ve batı duvarlarında kalem işi yazı bordürlerinin arasındaki duvar yüzeylerinde az miktarda vardır (Foto. 618)⁵⁸⁵. Sıva üzerine yeşil, kiremit kırmızısı, kahverengi tonları, sarı, siyah ve mavi renkler kullanılarak işlenmiştir. Caminin mavi-beyaz İznik çinilerinden önce manzara tasvirli duvar resimlerinin yapıldığına dair özellikle son yıllarda yapılan onarımlarla ortaya çıkan izler bulunmaktadır (Foto. 619). Doğru duvarı alt pencere sırasının üst seviyesine kadar mavi-beyaz üçgen ve altıgen formlu İznik Çinileri ile kaplıdır. Çini kaplamanın bitiminde kısmen günümüze ulaşmış ve büyük bir bölümü dökülerek yok olan kalem işi süslemeler bulunmaktadır. Kalan izlerden tespit edebildiğimiz manzara tasvirli duvar resimleri, doğu duvarının kuzeye doğru (Foto. 620) ve güneyde mihraba yakın yüzeylerde kısmen de olsa görülmektedir (Foto. 621). Servi ağaçları, ağaç gövdeleri, küçüklü, büyüklü bitki toplulukları kalan izlerden belgeleyerek çözümleyebildiğimiz manzara tasvirinin bütününden kalan izlerdir (Foto. 620, 621).

⁵⁸⁴ O. Aslanapa, a.g.e., s.88’de Edirne şehrinde H.1165/M.1752 senesinde yaşanan depremde dolayı binanın oldukça zarar gördüğünden bahseder. Özellikle caminin minaresi de çinilerle kaplı iken depremde yıkıldığından dolayı I. Mahmut Dönemi’nde tamir edilerek bugünkü halini aldığı bilgisi aktarılır.

⁵⁸⁵ G. Renda, *Batılılaşma Dönemi’nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, İstanbul 1977, s.245’de 1436 yılında inşa edilen caminin mihrap üzerinde ve minberin karşısındaki duvarın üst kısmında XV. yüzyıla ait olan yazı frizi yanında perspektifli mimari resimlerin bulunduğu bahseder. Bu manzara tasvirli duvar resimlerinin camiye sonraki onarımlarla eklendiği bilgisini aktarırken XIX. yüzyıl başlarına, II. Mahmut dönemine tarihler.

G.Öney, *Türk Çini Sanatı*, İstanbul 1976, s.77’de ise özellikle son onarımlarla çini kaplamaların üzerinde, eskiden sıva altında kalan nefis kalem işi boyamaların bulunarak temizlendiği bilgisini aktarır. Öney’in aktardığı bu bilgi üzerine binanın manzara tasvirli duvar resimlerinin ve özellikle bitkisel bezeme ile girift olarak işlenmiş yazılardan oluşan kalem işi süslemelerin caminin altıgen mavi-beyaz İznik çinilerinden daha önce binanın iç mekânında duvar süslemesi olarak yapıldığını söyleyebiliriz. Nitekim Öney çini kaplamaların kısmen nefis sülüs yazılı freskleri keserek kullanıldığına dikkat çeker. Bu nedenle, caminin önce duvar resimleri ile dekore edildiği, daha sonraki bir tamirde eskiden Edirne Sarayı’na ait olduğu kabul edilen mavi-beyaz çinilerin, sarayın kısmen yıkılmasından sonra buraya nakledildiğini ve duvarların kapladığını aktarır.

Elde edilen bu bilgiler göz önüne alındığında caminin duvar resimlerinin özellikle 1752 depreminde büyük hasar gören binanın onarımı sırasında eklendiğini söyleyebiliriz.

Caminin güney duvarında renkli sır ve mavi-beyaz tekniğinde çinilerle işlenmiş mihrap yer alır. Lacivert, beyaz, firuze ve sarı renkli sırlı geometrik, bitkisel ve yazıdan oluşan çinili mihrabın hemen üzerindeki duvar yüzeyinde manzara tasvirli duvar resmi az da olsa dikkati çeker (Foto. 622). Onarımlar sırasında çini kısımların dışında kalan bölümlerinin sıvandığını ve zamanla dökülen sıvaların altından yapının duvar resimlerinin ortaya çıktığını görmekteyiz. Sıva üzerine siyah, mavi, kırmızı ve kahverengi tonları kullanılarak işlenmiş perspektifli binalar tasvir edilmiştir. Büyük bir kısmı yok olan duvar resminin kalan izlerinden çok katlı bina ya da bina gruplarının tasvir edildiğini, detaylarda ise pencere açıklıkları, silme, *İyon* tarzı başlıklarıyla sütunlu oluşan revak sırasının betimlendiğini tespit edebilmekteyiz.

Batı duvarında ise minberin hemen yanındaki seviyeden doğu duvarındaki manzara tasviriyle benzer biçimde çeşitli ağaç ve bitki topluluklarından oluşan doğa betimlemesi tasvir edilmiştir (Foto.623).

3.3.2. Sivil Mimaride Duvar Resimleri

3.3.2.1. Bursa (Merkez) Sipahi Çarşısı

Konumu :Eser, Bursa kent merkezinde Yıldırım Bayezid Bedesteni'nin kuzeyinde yer alır.

Fotoğraf No :624-630

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Çarşı, XVI. yüzyılda Karaca Bey tarafından yaptırılmıştır.

Doğu batı doğrultusunda dikdörtgen plana sahip binanın yapı malzemesi, ardışık düzenlenen taş ve tuğladır. Orta bölümün üzeri yine doğu batı doğrultusunda sıralanan ve geçişlerde pendentiflerin kullanıldığı beş adet kubbe ile örtülüdür. Bu bölüme kuzey ve güney yönlerde yan yana sıralanan 24 adet dükkân açılır⁵⁸⁶. Çarşının ilk inşasında 87 adet dükkân olduğu bilgisini kaynaklardan öğrenmekteyiz⁵⁸⁷.

Vakıflar Genel Müdürlüğü arşiv dosyalarından edindiğimiz bilgilere göre bina, 1536, 1616, 1685 ve 1777 senelerinde çeşitli onarımlar geçirmiştir. 1956

⁵⁸⁶ A.Gabriel, *Une Capitale Turque Brousse Bursa*, Paris 1958, s.193, Fig.138.

⁵⁸⁷ Anonim, *Türkiye'de Vakıf Abideler ve Eski Eserler III*, Ankara 1983, s.343.

yılındaki yangında büyük hasar görmüş ve sonradan aslına uygun olarak Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından onarılmıştır.

Duvar Resimleri: Manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri, doğu batı doğrultusunda beş kubbenin geçiş elemanı pendentiflerinin yüzeyine işlenmiştir. Batı yöndeki dördüncü kubbenin dört pendentifinin yüzeyinde manzara tasvirlerinden müteşekkil madalyonlar içine işlenmiş duvar resimleri bulunmaktadır. Sıva üzerine mavi, kırmızı, yeşil, siyah ve gri renkler kullanılarak işlenmiştir.

Doğudaki ilk iki kubbeli mekânın pendentif yüzeylerinde “S” ve “C” kıvrımlarının simetrik yerleştirilmesiyle işlenen, küçük mavi ve kırmızı renkli, çizgisel *Barok* üslup karakterli kartuşların içine H.1239/M.1824⁵⁸⁸ senesi yazılmıştır (Foto. 624). Batıya doğru dördüncü kubbenin pendentiflerinde ise manzara tasvirli duvar resimleri işlenmiştir. Kuzeybatıdaki pendentifin yüzeyindeki ilk duvar resmi genel itibarıyla su kenarındaki küçük evlerden oluşan tasvirdir (Foto. 625). Bir göl veya nehir kıyısı betimlenmiştir. Resmin ön sol yanına su kıyısı işlenmiş ve sağ yanda içinde lekeler halinde verilen insanların bulunduğu küçük bir kayık vardır. Suyun arka planında düz bir arazi ve bundan sonra iki kule ve önde pencere, kırma çatıyla örtülü evler yer alır. Bugünkü durumunda manzara konulu bu duvar resmi dıştan akan yağmur sularının içe sızması sonucu nemlenmeden dolayı bozulmaya uğramıştır. Bu nedenle orijinal renkler konusunda kesin sonuca ulaşamıyoruz. Bozulmadan dolayı renklerle birlikte bazı detaylarında silinmiş olabileceğini düşünmekteyiz. Yine de arka plandaki iki kule, evler ve ağaçlar resmin teması hakkında fikir sahibi olabilmemizi sağlar. Evler gri renkli kırma çatıyla örtülü ve tek sıra pencere, iki kelenin üzeri gri renkli külahla örtülmüş ve iki sıra pencere eklenmiştir. Evlerin arkasındaki ağaçlar koyu yeşil renkli ve renk lekeleri halindedir. Sağ yandaki ağaç, daha detaylı işlenmiştir. Kalın gövdeli ve dallarında öbekler halinde yaprakları vardır. Evlerin arkasında da aynı işleniş özellikleriyle bir ağaç daha göze çarpar. Kompozisyonun arka planındaki ufuk çizgisinde yatay sıralanmış ağaçlar bulunmaktadır. Ağaçların ve evlerin küçüklü büyüklü sıralanışı ile çok başarılı olmasa da perspektif uygulanmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Manzara

⁵⁸⁸ Yazılı kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda söz konusu çarşının inşa tarihinin XV: yüzyıl olduğunu bilmekteyiz. Daha sonraki yıllarda birçok kez onarım geçirdiğini de göz önüne alarak H.1239/M.1824 senesinin onarımlar sırasında yapılan kalem işi bezemelerinin ve manzara tasvirli duvar resimlerinin yapım tarihi olduğunu düşünmekteyiz.

konulu duvar resmi dıştan ince siyah bir konturla çerçevelenerek madalyon içinde betimlenmiştir. Siyah konturun etrafı ikinci bir mavi yapraklardan ve çiçeklerden oluşan şeritle çevrelenir.

Kuzeydoğudaki pendentifin yüzeyinde, yine aynı şekilde, önce çiçek ve yapraklardan oluşan bitkisel bir şeritle ve içte siyah ince konturla çerçevelenerek madalyon içinde betimlenen ikinci manzara tasviri vardır (Foto. 626). Önde, bir su kenarında kubbeli bir bina, iki kule ve evler koruluk içinde tasvir edilmiştir. Evlerin önündeki düz arazi sağ yandan su kıyısının içlerine doğru uzanmaktadır. Önde ve arkada verilen bu kara uzantıları kuzeybatıdaki manzara tasvirinden daha özenli bir perspektif uygulamanın göstergesidir. Evler sıra sıra arada boşluk kalmamacasına birbirine bitişik işlenmiştir. Tam ortadaki tek kubbeli ve biraz daha ön planda tasvir edilen bina üç katlı görünümüyle oldukça ilginçtir. Kubbe gri renkle boyanmıştır ve üzerinde Haç vardır. Yanlarına eklenen külahla örtülü yüksek kuleleri ile bir kilise tasvir edilmiştir. Evler iki ve üç katlı düzenlenmiş. Pencere ve giriş açıklıkları belirtilmiştir. Bina cepheleri turuncu ve gri-beyaz renklerin değişimli kullanılmasıyla boyanmış Böylece resimde ışık-gölge değerleri renk değişimleriyle uygulanmaya çalışılmıştır. Arka planda evlerden daha yüksek ve uzak olduklarını anladığımız ağaçlar ufuk çizgisinde tasvir edilir. Sağda üç adet diğerlerine göre daha ince uzun leke halinde işlenen servi ağacı, sol yanda ise dallarında öbek Halide yapraklarıyla iki ağaç yer alır. Kompozisyon ağaçlardan sonra gri renkle boyanmış gökyüzü ile sonlanmaktadır. Manzara konulu bu tasvir çatıdan gelen su sızıntısından dolayı bozulmaya uğramıştır. Özellikle tasvirin ön planındaki su kıyısında renkler kaybolmuş ve yer yer neme maruz kalmasından dolayı dalgalanmalar meydana gelmiştir.

Güneybatıdaki manzara konulu duvar resmi, yine aynı şekilde önce bitkisel daha sonra ince siyah şerit çizilerek yapılan madalyon yüzeyindedir ve yine su kıyısındaki evlerden müteşekkildir (Foto. 627). Manzarada tek katlı, kırma çatılı biri diğerinden biraz daha önde tasvir edilmiş iki ev mevcuttur. Suyun hemen arkasından başlayan düz arazi iki kısımdan suyun içlerine kadar uzanmaktadır. Evlerin cepheleri koyu açık renk düzenlemesiyle değişimli boyanmış böylece ışık-gölge değerlerine önem verilmiştir. Sağdaki ve soldaki birer ağaç madalyonun formuna uydurularak hafif içe doğru eğimli işlenmiştir. Evlerin arkasında lekeler halinde sık ağaçlıklı bir

koru görülür. Bu koruluğun sol yanında ufuk çizgisinde iki tepe siluet halinde belli belirsiz kompozisyonu tamamlar.

Güneydoğudaki pandantifin yüzeyinde manzara konulu tasvirin yer aldığını düşünmekteyiz. Çatıdan sızan sulardan dolayı resmin siluet halinde sadece izleri günümüze kadar ulaşmıştır (Foto. 628). Madalyonu çerçeveleyen dışta bitkisel ve içte ince siyah şeritler durmaktadır. Pandantifin yüzeyinde zaman içerisinde nemden dolayı kabarmalar oluşmuş ve özellikle manzara tasvirinin üst kısımların ciddi dökülmeler meydana gelmiştir. Bu dökülen kısımlar yapılan onarımlarla sıvanmıştır. Manzara tasvirinde öndeki su kıyısı ve düz arazi kesiti kısmen görülebilen bölümlerdir.

Çarşının kemer iç yüzeylerinde, kubbe göbeklerinde ve manzara konulu tasvirlerin yer aldığı kubbeye geçişlerde kullanılan pandantiflerin dışında kalanlarda ise çeşitli girift işlenmiş geometrik bezemelerle madalyonlar yapılmıştır (Foto. 629, 630).

3.3.2.2. Bursa, Yenişehir Şemaki Evi

Plan No :Eser, Bursa'ya 55 km. mesafedeki Yenişehir ilçe merkezinde bulunmaktadır.

Fotoğraf No :631-634

İnceleme tarihi :Şubat 2009

XVIII. yüzyıla⁵⁸⁹ tarihlenir⁵⁹⁰.

Bina, kuzey güney doğrultusunda dikdörtgen planlı olup, zemin ve üst olmak üzere iki katlıdır. Her iki kat ortadaki açık mekânlara yönelen iki kısım halinde düzenlenmiştir. Zemin katta orta kısımdaki taşlığa, kuzey ve güney yönlerindeki mutfak, kiler, depo ve kışlık odanın bulunduğu mekânlar birer kapı ile açılır. Üst katta ise taşlık bölümünün hemen üstünde sofa kısmı bulunur. Sofanın kuzeyinde Baş Oda, güney batısında Büyük Oda, güney doğusunda Küçük Oda yer alır. Doğu

⁵⁸⁹ İran'ın Şemaki kasabasından Anadolu'ya gelerek Yenişehir'e yerleşen, Şemaki ailesi tarafından tahminen XVIII. yüzyılda yapılmıştır. Bursa- Yenişehir Şemaki Evi Müzesi, T.C. Kültür Bakanlığı Müze Broşürü.

⁵⁹⁰ R.Arık, "Resimli Türk Evlerinden İki Örnek", Sanat Dünyamız, Sayı:4, İstanbul 1975, s.13'de binanın kesin tarihi bilinmemekle birlikte süslemelerine göre XIX. yüzyılın son çeyreğinde yapıldığını söyler. Ayrıca G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s.238'de evi, XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlendirir. Süslemeleri incelendiğinde XIX. yüzyıla ait olduğunu söyleyebileceğimiz evin ilk yapımının Bursa'ya gelen Şemaki ailesi tarafından XVIII. yüzyılda yapıldığını mimari özelliklerini de göz önüne alarak belirtebiliriz.

yöne doğru derinlemesine yönelen ve odalar arasındaki sekilerle yükselen sofa kısmı eyvan görünümü almaktadır. Sofa, batı cephede, kuzeye doğru derinlemesine dikdörtgen plan oluşturacak şekilde yapılandırılarak, Hayat denilen kısım oluşturulmuştur. Böylece *L* şemasında Eyvan ve Hayat’tan oluşan orta bölüm ve buraya açılan odalardan kurulu üst kat meydana getirilmiştir. Bu kısım ön cepheye ahşap direkli bir revak şeklinde açılmaktadır.

İlk onarımı 1945 senesinde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yapılmış ve müze olarak hizmete açılmıştır. Zaman içerisinde binanın cephelerinde ve özellikle iç mekân süslemelerindeki dökülme, bozulma ve silinmelerle oluşan yıpranmalardan dolayı, 1980 senesinde yeniden onarım geçirip, tamamlanarak, tefriş edilip, ziyarete açılmıştır.

Duvar Resimleri: Manzara tasvirli duvar resimleri, üst katta kuzey-doğu köşedeki Baş Oda ile güney-batıdaki Küçük Oda’nın yüklükleri üzerindeki duvar yüzeylerine *Barok* karakterli kartuşlara tasvir edilmiştir.

Üst katın odalarının ahşap tavanları ve duvarları kalem işi bitkisel bezemelerle süslenmiştir. Gerek ahşap gerekse sıva üzerine, dönemin bitkisel karakterli çeşitli çiçek ve kıvrık dallardan oluşan kalem işi bezeme programı pencere alınlıklarında ve duvar yüzeylerinde yoğunur.

Eyvanın kuzeyindeki Baş Oda’da alçı şebekeli ve vitraylı pencere açıklıklarının aralarındaki yüzeyler, *C* ve *S* kıvrımlarının simetrik yerleştirilmesiyle oluşturulmuş vazolar içerisindeki çiçek buketleri ile kıvrık dallar arasına serpiştirilmiş küçük çiçek motifleri ile bezenmiştir. Odanın güney batı köşesinde yer alan yüklüğün üzerindeki yatay dikdörtgen kartuş içinde manzara tasvirli duvar resmi bulunmaktadır (Foto. 631)⁵⁹¹. *İyon* tarzı sütuncelerden çıkan *C* ve *S* kıvrımları

⁵⁹¹ Şemaki Evi 19 Aralık 1945 tarihinde Milli Eğitim Bakanlığı tarafından 5.000.-TL’sına satın alınarak müze haline getirilmiştir. Zamanla yıpranmış olan bina 1980 yılından sonra onarıma alınmış ve aslına uygun şekilde onarımı tamamlanarak, tefriş edilip halka açılmıştır. Bursa-Yenişehir Şemaki Evi Müzesi, T.C. Kültür Bakanlığı Müze Broşürü.

1980 sonrası yapılan onarımlarla eyvanın kuzeyindeki Baş Oda’da bulunan manzara tasvirli duvar resminin zaman içerisinde silinen boyalarının ve dökülen sıvalarının yeniden boyanarak tamamlandığını anlıyoruz. Söz konusu duvar resmi ile ilgili kaynaklar incelendiğinde bugün mevcut olan duvar resmi ile özellikle detayların renk ve biçim değişiklikleri gözle görülür bir biçimde ortadadır. 1980 sonrası yapılan onarımlarla duvar resminin yeniden boyanarak tamamlandığını açıkça söyleyebiliyoruz. Özellikle fırça vuruşlarındaki acemilik açıkça görülmektedir. Orijinal resimde daha rahat fırça hareketleri ve detaylı bir işçilik söz konusudur. 1970’li yılların başında duvar resminin hala daha ilk yapıldığı zamana ait orijinalliğini koruduğunu söyleyebiliriz. Bkz. R. Arık, a.g.m., s. 12’deki “Şemaki Evi-Büyük odada yüklük üzerindeki

oluşturan *Barok* karakterli, kırmızı renkli bitkisel tasvirler, kartuşun üst köşelerini pahlandırır. Kartuş yüzeyindeki manzara tasviri ince siyah bir konturla çerçevelenmiştir. Manzarada üç kara parçası tarafından çevrilen deniz ve ortada bir ada üzerindeki kuleli binanın oluşu öncelikle tasvirin bir İstanbul panoraması olduğunu akla getirir⁵⁹². Deniz ortasındaki kulenin ise İstanbul manzaralarının vazgeçilmez öğesi, Kız Kulesi'dir⁵⁹³. Üsküdar kıyılarına yakın olan Kız Kulesi burada iki kara parçasının ortasında kalmıştır. Etrafına iki büyük sefine ile küçük, büyüklü kayıklar ve yelkenli gemiler serpiştirilmiştir. Sarayburnu, Galata ve Üsküdar kıyılarını birbirinden ayırt edecek ipuçları yoktur. Basit şemalar halinde de olsa İstanbul manzaralarının ve özellikle de panoramik görüntülerin vazgeçilmez unsuru olan ve yoğun kullanılan cami tasvirlerine de rastlamıyoruz. Ancak karşıdan bakıldığında kulenin sol yanında kalan kara parçasında, önde şadırvanı ve son cemaat mekânı ile hemen arka planda yalnızca kubbelerini ve minarelerini gördüğümüz büyük cami ve sağdaki kıyıda da tek minareli, kubbeli küçük bir caminin tasvir edildiğini söyleyebilmekteyiz. Camilerin arkasında kırma çatılarıyla istifleme yerine daha gerçeğe bağlı kalınarak evler tasvir edilmiştir. Şehir dokusunun kurgusu basit bir şekilde yansıtılmıştır. Geniş kara parçalarının üzerinde yan yana ve arka arkaya sıralanan evlerde perspektif değer, binaların yan bakış açılarına göre betimlenerek sağlanmıştır. Buna bağlı olarak da kiminin sağ, kimisinin ise sol yüzleri açık koyulu boyanarak gölgelendirmeler yapılmıştır⁵⁹⁴. Arka plandaki en uzun kıyı şeridinde çok katlı evlerin yanı sıra, daire kemerli bir köprü tasvir edilmiştir. Binaların arasında ve özellikle arka planda kuşların uçuştugu gökyüzü çizgisinde

manzara resmi" alt yazılı fotoğrafta manzara tasvirli duvar resminin dökülen kısımlarını saptamaktayız.

⁵⁹² Arık, a.g.m., s.14'de böyle hayali İstanbul manzaralarının Ödemiş- Birgi Çakırağa Konağı kışlık odası duvarında ve Datça'da bir evin misafir odasında da görüldüğü bilgisini aktarır.

Türk Resmi'nde "belli bir çevrenin portresi" sayılacak tasvirlerin, XVI. Yüzyıl nakkaşlarından Matrakçı Nasuh'un minyatürlerinden ortaya çıktığı kabul edilir. Bkz. M.İpşiroğlu, *İslam'da Resim*, İstanbul 1973, s.130-132 ve ayrıca R. Arık, a.g.m., s.19'da 2 No'lu dip not.

⁵⁹³ Denizin ortasında, etrafında küçük, büyüklü kayıklarla tasvir edilen binanın kule şeklindeki biçimine rağmen Kız Kulesi'ne ait olduğu kabul edilir. R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, 1988, s.95.

⁵⁹⁴ R.Arık, a.g.m., s.15'de ayrıntılara girildiğinde, tek tek yapıların birbirine uymayan bakış açılarına göre verilmesi, kiminin sağ, kiminin sol yüzünün hafifçe koyu boyanarak gölge belirtisine başvurulması, resmi yine minyatür alışkanlıklarına bağlı soyut bir niteliğe büründürdüğünü belirtir. Ayrıca Sarayburnu olarak görülebilecek soldaki kıyının şematize edilmesi, yerini bulamamış Kız Kulesi (?) gibi özelliklerin de, hem bu minyatür havasına benzerliği desteklediğini, hem de çeşitli (kartpostal, gravür gibi) batı resimlerinden esinlenen görüntülerin bir araya getirilerek bu kompozisyonun ortaya çıkarılması olabileceğini savunur.

birleşen ağaçlar perspektif kurallarına uygun derinlik sağlar. Ufukta ağaçlar ve bulutlu bir gökyüzü kompozisyonu tamamlar. 1980 sonrasında binanın manzara tasvirli duvar resimlerinin dökülen veya silinmiş kısımları, yeniden boyanarak tamamlanmıştır. Bu nedenle kaynaklara bağlı kalarak, bu duvar resminde özellikle binalardaki detayların, yeniden boyayarak tamamlama işlemi sonucunda kaybolduğunu tespit edebiliyoruz⁵⁹⁵ (Foto. 632).

Üst katta eyvanın güneyindeki Küçük Oda'nın duvarları, ahşap dolap kuruluşu ve yine ahşap tavanı Barok karakterli bitkisel kalem işi bezemelerle süslenmiştir. *Natüralist* çiçek motifleri yine Baş Oda'da olduğu gibi alçı şebekeli ve vitraylı pencere açıklıklarının aralarındaki duvar yüzeylerinde yoğunlaşır. Tavan da ise *Barok* ve *Rokoko* karakterli motiflerle süslü bordürlerin iç içe kareler halinde sıralanmasıyla geometrik düzende kompozisyon oluşturulmuştur. Ocağın batısında bulunan yüklüğün üzerindeki duvar yüzeyindeki *Barok* karakterli bitkisel bezemeli oval formlu kartuşun yüzeyine manzara tasvirli duvar resmi işlenmiştir (Foto. 633). Baş Oda'daki duvar resmini anımsatan, daha küçük ölçekteki bu tasvirde yine denizin ortasında Kız Kulesi olarak yorumladığımız bina, etrafında kayıklar ve üç kara parçasıyla ayrılan bölümlerde yer alan bina grupları betimlenmiştir. Yine 1980 sonrası onarımlarla duvar resminin dökülmüş ve silinmiş kısımlarının boyanarak tamamlandığını kaynaklardan tespit etmekteyiz⁵⁹⁶ (Foto. 634). Tek tek binaların farklı yüzlerinin yan yana gelecek şekilde sıralanışı ve açıklı koyulu boyanarak gölge belirtisine başvurulması duvar resmini yine minyatür alışkanlıklarına bağlı soyut bir niteliğe büründürmektedir⁵⁹⁷. Arkada yan yana sıralanan evler, ufuk çizgisi ile

⁵⁹⁵ R. Arık, a.g.m., s.12'de 1970'li yılların başına ait Büyük Oda'nın yüklük kısmının üzerindeki kartuşa tasvir edilen duvar resmi ile ilgili bir fotoğraf yer alır. Bu fotoğraftaki resim ile bugünkü resmi karşılaştırdığımızda genel kompozisyon düzenine sadık kalındığını ama detaylarda oldukça farklılıklar olduğunu rahatlıkla görebilmekteyiz. Özellikle denizin üzerindeki kayıkların sayısı, detayları 1975 yılına ait söz konusu makaledeki resmin fotoğrafı ile karşılaştırıldığında farklıdır. Binalardaki detayların çoğunluğu yeniden boyama ile yok olmuştur. Işık-gölge değerleri kaybolarak resim bugün daha grafik değerdedir. Sağ kıyıdaki bina topluluğunun arkasındaki korulukta ağaçların detayları ve orijinal resimle karşılaştırıldığında bir kısmının boyanmadığını saptamaktayız. Bu nedenle bu duvar resminin renkleri ve renk değerleri hakkında da kesin bir bilgi sahibi olmadığımızı belirtmek istiyoruz.

⁵⁹⁶ R. Arık, a.g.m., s.15'de "Şemaki Evi-Küçük odada yüklük üzerindeki manzara tasviri" alt yazılı fotoğraf.

⁵⁹⁷ R.Arık, a.g.m., s.15'de Küçük Oda'daki manzara tasvirli duvar resmindeki Kız Kulesi'nin diğer resimdeki gibi aynı konumda odak oluşturması; bunun çevresinde aşağı yukarı aynı kompozisyon şeması güden, aynı kıyıları gibi görünen, hatta arka planı bile son derece benzeyen, fakat yapıları farklı olan iki panoramanın düzenlenmesinin değil İstanbul, herhangi bir yerin portresi niteliğinde bir tasvirin söz konusu olamayacağının göstergesi olduğunu belirtir. Geleneksel soyut dekoratif

birleşen yine sıralı ağaçlar ve bulutlu gökyüzü ile kompozisyon tamamlanmıştır. Manzara tasvirli duvar resminin geçirdiği onarım nedeniyle orijinal renkleri konusunda fikir sahibi değiliz. Ancak kaynaklara dayanarak kullanılan boyaların renklerinin gri yeşil, kahverengi ve kırmızı tonları olduğunu söyleyebiliriz⁵⁹⁸.

3.3.2.3. Edirne (Merkez), İslam Eserleri Müzesi'ndeki Edirne Evi duvar resmi

Konumu :Edirne İslam eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir.

Fotoğraf No :635-638

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Edirne'nin yıkılarak günümüze kadar gelemeyen binalarındandır.

Evin şehirdeki yeri, planı veya mimari özellikleri hakkında yapılan inceleme ve araştırmalar sonucunda herhangi bir yazılı bilgiye ulaşılamamıştır.

Duvar Resimleri: Manzara tasvirli duvar resmi, bugün İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenmektedir⁵⁹⁹.

Kompozisyon yatay, dikdörtgen formlu bir kartuşa etrafı kahverengi renkli kalın bordürle çerçevelenerek ve sıva üzerine mavi, siyah ve kahverengi renkler kullanılarak tasvir edilmiştir(Foto. 635). Bugün müzede duvara asılarak teşhir edilen duvar resminin kısmen boyalarının döküldüğünü, yıprandığını, kompozisyonun renklerinin ve detaylarının büyük oranda kaybolduğunu görmekteyiz. Ancak kompozisyonda bir şehrin panoramik tasvirinin konu alındığını siluet halindeki çizimlerden anlamaktayız. Duvar resminde denizin veya nehrin kıyısına yan yana sıralanmış çeşitli evler dikkati çeker. Manzaranın sol yanında sarayı/konağı andıran

kompozisyonlar gibi burada da küçük ayrıntıların değiştirilerek aynı şablonların tekrarı sayılacak bir süsleme düşünülmesi gerektiğini söyler.

⁵⁹⁸ Sayın Rüçhan Arık'ın söz konusu makalenin hazırlanması esnasında yerinde yaptığı incelemeleri esas alarak ve o yıllarda duvar resminin onarım geçirmediğini de düşünerek kaynaklarda ulaştığımız renk bilgilerinin doğruluğunu kabul etmekteyiz. R. Arık, a.g.m., s.15.

⁵⁹⁹ G. Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, İstanbul 1977, s.245'de Edirne'nin yıkılmış olan evlerinden alınmış bir manzara panosunun bugün Edirne Müzesi'nde bulunduğundan bahseder. Ayrıca bu resmin bulunduğu evin eski fotoğraflarına dayanarak, resmin üzerindeki duvar kısmında da manzara şeridi olduğu bilgisini verir. Renda'nın evin fotoğrafının bulunduğu bilgisini verdiği kaynak O. Peremeci, *Edirne Tarihi*, İstanbul 1939 ve S.H. Eldem, "17. ve 18. Asırda Türk Odası", *Güzel Sanatlar*, Sayı: V, İstanbul 1944, s.21'dir. Söz konusu orijinal kaynaklarda bulunan eve ait fotoğraflar incelendiğinde, Renda'nın bahsetmiş olduğu bugün İslam Eserleri Müzesi'nde sergilenen Edirne'den alınmış bir eve ait olan manzara panosuyla yayınlarda siyah beyaz görseli bulunan insitu duvar resminin aynı olmadığı saptanmıştır. Söz konusu kaynaklarda yer alan duvar resminin bugün mevcut olmayan bir başka Edirne evine ait olduğunu şehirde ve İslam Eserleri Müzesi'nde yaptığımız 28 Ağustos 2009 tarihindeki incelemelerle saptamış bulunuyoruz.

diğerlerine göre daha anıtsal, beden duvarları pencere açıklıkları ve revak sıraları ile hareketlendirilmiş denizin kıyısında bir bina betimlenmiştir. (Foto. 636). Arka plandaki tepelerin arasından köy/kasaba olabileceğini düşündüğümüz birçok binanın bulunduğu yerleşim birimleri dikkati çeker. Manzara tasvirinin orta bölümüne doğru başarılı mekân kuruluşu ile yine çok katlı, pencereli ve altta katta revak sıralarıyla denize nazır binalar resmedilmiştir (Foto. 637). Arka plandaki tepeler arasına yine yerleşim birimleri tasvir edilerek, daha sonra kompozisyon bulutlu gökyüzü ile tamamlanmıştır. Kompozisyonun sağ yanında ise yine siluet halinde seçebildiğimiz denizin üzerinde kayıklar beden duvarları yüksek bir bina, arka planda ise yine belli belirsiz farklı binalar ile minarelerini, oldukça yıpranmış, dökülmüş ve kirlenmiş yüzeye rağmen seçebildiğimiz camii tasviri bulunmaktadır (Foto. 638). Büyük olasılıkla duvar resminde betimlenen köşkler, kasırlar ve diğer çok katlı bina grupları bir saraya ait olmalıdır. Revak sıraları ile hareketlendirilen kesintisiz beden duvarlarından bu sonuca ulaşmaktayız. Mekân kurgusu oldukça başarılı olan resimde arka plandaki tepeler ve aralarındaki yerleşim birimlerinin görülmesi manzaradaki perspektif uygulamayı güçlendirir. Duvar resminin bugünkü oldukça yıpranmış ve bozulmuş durumundan dolayı renkler hakkında kesin bir fikir edinmemize rağmen özellikle pencere açıklıklarında, kemerlerde ve örtü sistemlerinde seçebildiğimiz özenli işçilik ile daha koyu renkler bize özellikle detaylarda gölgelendirmelere önem verildiğini gösterir.

3.3.2.4. Edirne (Merkez) Meriç Köprüsü (Yeni Köprü) Tarih Köşkü

Konumu :Eser, Edirne-Karaağaç yolunda, Meriç Nehri üzerine kurulu Yeni Köprü üzerindedir.

Fotoğraf No :639-642

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Tarih Köşkü'ne yerleştirilen köprü kitabesine⁶⁰⁰ göre H. 1258/M.1842 senesine tarihlenir⁶⁰¹.

⁶⁰⁰ C. Çulpan, *Türk Taş Köprüleri (Ortaçağ'dan Osmanlı Devri Sonuna Kadar)*, Ankara 1975, s.191'de Ziver Efendi tarafından tertip ve talik ile yazılan köprü kitabesi Tarih Köşkü'ne yerleştirilmişti. Türk İstiklal Savaşı başlangıcında Yunanlıların Trakya'yı işgalleri sırasında, onlar hesabına çalışan Neyir adlı kişi eski eserler üzerindeki kitabelerin yok edilmesine yardımcı olduğundan bahsederek, uzun zaman kaybolan Yeni Köprü kitabesinin, ta'lik ustası Necmeddin Okyay tilmizlerinden Mustafa Uğur tarafından 1386(1966)'da, eski örneğine göre yeniden

Dikdörtgen planlı eser, mermer malzeme kullanılarak inşa edilmiştir. *Barok* üslup özellikleriyle inşa edilen Tarih Köşkü'nün batı cephesi yine *Barok* karakterli bitkisel bezemeli başlıklarıyla dikkat çeken sütunlarla çift katlı bir kuruluşa sahip olup, diğerlerinden daha yüksektir. Cephenin alınlık kısmında kitabe yer alır. Eserin içten görebildiğimiz manastır tonozlu örtü sistemi, dıştan kurşun kaplıdır.

Duvar Resimleri: Tarih Köşkü'nün manzara tasvirli duvar resimleri, manastır tonozlu tavanında bulunmaktadır. Sıva üzerine gri, beyaz, mavi ile sarı, kahverengi ve yeşil tonları kullanılarak tepeler arasındaki bahçelerde konaklar, evler ve küçük koruluklar işlenmiştir.

Eserin manastır tonozunun kuzey iç kısmındaki manzara tasviri, yatay olarak kurgulanmış, en altta tonoz eteği boyunca bir şerit şeklinde işlenmiş küçük bir derenin kıyısında evler ve ağaçlar tasvir edilmiştir (Foto. 639). Kompozisyonun kuzey-doğu köşesinde yan yana sıralanmış, şematik görünümlü ağaçlar yer alır. Batı yöne doğru tasvir, önce bir konak ve hemen yanındaki ağaç betimlemesi ile devam eder. Biraz ötede ise salkım söğüt ağacı olarak tanımlayabileceğimiz tek bir ağaç ile daha batıda ise küçük bir koruluk içinde ev işlenmiştir. Arka plandaki tepe üzerinde öndeki her iki binadan farklı olarak yine koruluk içinde detaylarda pencere açıklıkları ile kemerlerini seçebildiğimiz kırma çatılı evler tasvir edilmiştir. Evlerin hemen önünde küçük bir göl işlenmiştir. Gölün kenarlarından çıkan ve S kıvrımlar oluşturan küçük su yolları salkım söğüt ağacına, doğu ve batı yöndeki evler ile en alttaki dere kıyısına kadar ulaşmaktadır. Manzara tasvirli duvar resmi geniş gökyüzü boşluğu ve batı yöndeki üç kuş figürü ile tamamlanmıştır.

Tonozun doğu yüzeyinde ise yine dere kıyısı boyunca işlenmiş küçük koruluklar arasındaki evler ve resmin tam merkezindeki köprülerle çıkılan bir konak tasvir edilmiştir (Foto. 640). Kompozisyonun kuzey yönünde tasvir edilen iki ağaç arasında, iki katlı bir konak bulunur. Arka planda ise küçük gölden S kıvrımları ile öndeki dere/nehre bağlanan yollar ve ufuk çizgisiyle birleşen evler tasvir edilmiştir. Manzara tasvirinin tam merkezindeki bina grubu kompozisyona egemendir.

yazılarak, taşçı ustası tarafından İstanbul'da kabartma şekilde mermer üzerine işlenmiş ve Edirne'ye götürülerek Yeni Köprü Tarih Köşkü'ndeki yerine yerleştirildiği bilgisini verir. Ayrıca bkz. C. Çulpan, "Köprülerde Tarih Köşkləri", *Sanat Tarihi Yıllığı II*, İstanbul 1968, s.33.

⁶⁰¹ O. Aslanapa, *Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul 1949, s.130'da 1832 senesinde II. Mahmut'un Edirne'ye geldiği zaman Meriç üzerinde bir köprü yapılmasını emrettiği bilgisini verir. Fakat mali güçlüklerden dolayı köprü yapılamamış ancak Abdülmecit zamanında 1842 senesinde başlanarak 1847'de tamamlanmıştır.

Önündeki gölün üzerinde ise hatalı perspektif ile betimlenmiş iki köprü bulunur. Yan yana sıralanmış ve simetrik yerleştirilmiş ağaç tasvirleri tonozun kuzeydeki iç yüzeyinde olduğu gibi bu sahnede de şablon gibi tekrarlanmaktadır. Güneye doğru yüksek bir tepe üzerine kurulmuş, detaylarda pencere açıklıklarını görebildiğimiz bina yer alır. Nehir kıyısındaki ağaçların arasında güney-doğu köşede siluet halinde kırma ahşap çatılarıyla bir bina grubu daha tasvir edilmiştir. Kompozisyon, küçük kuş gruplarının yer aldığı geniş gökyüzü ile tamamlanmıştır.

Tonozun güney yüzeyinde dere/nehir kıyısında yan yana sıralanmış tek tip ağaçlardan oluşan koruluk içinde evler işlenmiştir (Foto. 641). Kompozisyonun merkezinde ise yüksek bir tepe üzerinde, etrafına simetrik sıralanmış ağaçlarla çevrelenmiş iki katlı bir konak tasvir edilmiştir. Konağın cephelerindeki iki renkli işleniş her ne kadar da Tarih Köşkü'nün manzara tasvirli duvar resimlerinde çok ustalıklı olmasa da perspektifin uygulanmaya çalışıldığının göstergesidir. Konağın hemen önündeki gölden çıkan S kıvrımlı küçük dere, kompozisyonu merkezinden dikey olarak ikiye bölerek, alt plandaki yatay tasvir edilmiş dere/nehir ile birleşir.

Tonozun batı yüzeyindeki manzara tasvirinde yine en altta yatay işlenmiş dere/nehir kıyısında koruluklar içindeki evler betimlenmiştir (Foto. 642). Kompozisyonun güney köşesinde diğer ağaç çeşitlerinden farklı, daha büyük boyutlu ve tekil betimlenmiş salkım söğüt ağacı yer alır. Ağacın hemen sağ yanındaki küçük evlerin hizasında bu defa daha küçük boyutlu bir salkım söğüt işlenmiştir. Bu grubun arka planındaki tepe üzerinde, ancak gölgelendirmelerden ağaç topluluklarına ait olduğunu anladığımız koruluk içinde, sıra halindeki pencere açıklıklarını detaylı şekilde görebildiğimiz binalar vardır. Binaların cephelerindeki koyu ve açık renk tonlamaları, perspektif uygulamayı gösterir. Manzara tasvirinin tam merkezinde ön planda yer alan ve daha büyük boyutlu evler, yine küçük bir koruluğun içinde betimlenmiştir. Kompozisyonda kuzey yöne doğru gidildiğinde bir tepe üzerinde adeta küçük bir şehir görünümünün anlatılmaya çalışıldığı evler tasvir edilmiştir. Evlerin hemen önündeki sıralı ağaçların arasından S kıvrımı oluşturan ve tasviri dikey bölerek aşağıdaki dere/nehir ile birleşen küçük dere dikkati çeker. Nehrin kıyısındaki ağaç topluluklarıyla çevrelenmiş iki katlı bir konakla kompozisyon tamamlanmıştır. Bu tasvirde de diğerlerinde olduğu gibi geniş gökyüzü ve kuşlar tasvir edilmiştir.

Tarih Köşkü'nün manastır tonozunun yüzeyindeki manzara tasvirli duvar resmi kuzey, doğu, güney ve batı yüzeyleri bir bütün olarak düşünüldüğünde panoramik bir şehir görüntüsünü akla getirir. Bu düşünceden hareketle manzara tasvirinin büyük olasılıkla Meriç Nehri kıyılarından görüntülere ait olduğunu söyleyebiliriz⁶⁰².

3.4. Akdeniz Bölgesi'nde Duvar Resimleri:

Akdeniz Bölgesi Mimarisi'nde yer alan duvar resimleri, dini ve sivil mimari başlıkları adı altında iki ana gruba ayrılarak incelenmiştir. Araştırmamızın kütüphaneye ve kaynak tarama aşamasında ve daha sonra bölgede yaptığımız yerinde incelemelerde Dini Mimari'de konulu duvar resimlerine rastlanmamıştır. Ancak Antalya'daki Tekelioğlu Evi'nde yaptığımız incelemelerde eserin geçirdiği onarımlar sonucu, duvarlarındaki raspa çalışmalarıyla yeni resimler ortaya çıkarılmıştır. Evin restorasyonu tamamlanmış ve ziyarete açılmıştır. Tekelioğlu Evi'nde saptanan ve araştırmamızın “Katalog” bölümünde belgelenen yeni resimlerle, Anadolu'daki farklı bölgelerde ve binalarda yapılacak yeni onarım çalışmaları sonucunda, birçok duvar resminin ortaya çıkabileceğini düşünmekteyiz.

3.4.1. Sivil Mimaride Duvar Resimleri:

3.4.1.1. Antalya (Merkez) Tekelioğlu Evi/Konağı

Konumu :Eser, Antalya Kaleiçi'nde Merdivenli sokak ile Dizdar Hasan Sokağı'nın kesiştiği köşede yer alır.

Fotoğraf No :643-660

İnceleme tarihi :Kasım 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir⁶⁰³.

⁶⁰² Edirne Yeni Köprü (Meriç Köprüsü) Tarih Köşkü'nün tonozundaki manzara tasvirli duvar resminde belli bir bölge teşhisi, öncelikle kaynaklar incelendiğinde, tespit edilmemiştir. Bununla birlikte köprünün inşa edildiği mevki de göz önüne alınarak büyük olasılıkla Edirne-Karaağaç yolu üzerinde, şehre ait küçük koruluklar içindeki evlerin ve konakların tasvir edilmiş olduğu yüksek ihtimaldir. Çünkü manzara tasvirinde özellikle şematik olarak tüm resimlerde ana eleman olan dere/nehir işlenmiş olması bölgenin genel özellikleri ile uygunluk göstermektedir.

⁶⁰³ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara 1977, s. 138'de binanın inşasıyla ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: “Ev, XIX. yüzyılın hemen başlarında yapılmış olmalıdır. Tekelioğulları'nın XVIII. yüzyıl sonlarında, Antalya'da egemen bir aile oldukları fakat II. Mahmut Dönemi'nde Osmanlı devletine karşı eylemlerinden dolayı Selanik'e gönderildikleri

Tekelioğlu Evi L sofalı plan tipinde olup, iki katlıdır⁶⁰⁴. Üst kata bahçeden, ahşap merdivenle çıkılmaktadır. Moloz taştan inşa edilmiş eserin duvarları onarımlar sırasında dıştan ve içten sıvanmıştır. Ahşap çatıyla örtülü olan ev, dıştan kiremit kaplıdır ve yine ahşap geniş saçakla cepheler çevrelemektedir. Kiremit kaplı çatı içten ahşap tavan olup, kalem işi bitkisel bezemelerle süslenmiştir.

Binanın 1980’li ve 1990’lı yıllara ait fotoğrafları incelendiğinde ahşap tavanın yer yer çöktüğü, dış cephe duvarlarının sıvalarının dökülerek duvar yüzeylerindeki bitkisel motiflerin, pencere açıklıklarının etrafını çerçeveleyen mavi renkli panjur resimlemelerinin sıvaların dökülmesinden dolayı hasar gördüğünü söyleyebiliriz (Foto. 643, 644). İç mekânda ise odaların duvar yüzeylerini kaplayan bitkisel bezemeler dökülmüş, tavandan sızan yağmur sularından dolayı çoğu yerde silinmiştir (Foto. 645, 646). 1994 yılından sonra yapılan onarım çalışmaları sırasında, cepheler ve iç mekân duvarları raspa edilerek, bitkisel kalem işi kompozisyonlarla manzara konulu duvar resimleri sağlamlaştırılarak, korumaya alınmıştır (Foto. 647).

Duvar Resimleri: Tekelioğlu Evi’nin merdivenli sokağa çıkıntısı olan misafir odasının dış cephesinde biri manzara diğer natürmort konulu iki pano halinde duvar resimleri mevcuttur. Başoda’nın iç duvar yüzeylerinde ise odayı çepeçevre dolanan manzara konulu şeritler ve duvarlara kartuşlarla çerçevelenmiş deniz konulu tasvirler bulunmaktadır. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kırmızı, beyaz, mavi, yeşil ve gri kullanılarak işlenmiştir.

Başoda’nın dış cephesindeki iki panoda manzara ve natürmort konulu iki farklı duvar resmi görülmektedir. Manzara konulu kompozisyon üst kat pencerelerin üzerinde geniş saçakla çevrelenen duvar yüzeyleri arasında dikdörtgen panoda yer almaktadır (Foto. 648). Panonun etrafı mavi renkli geniş şeritle çerçevelenmiştir. İç içe çizilen ince siyah şeritlerle de kompozisyon çerçevelenerek sınırlandırılmaktadır. Beyaz zemin üzerine işlenmiş resimde düz damlı evler, cephelerinde siyah lekelerle gölgelendirilmiş pencere ve kapı açıklıklarıyla betimlenmiştir (Foto. 649). Sol yanda dizilen evlerin bitiminde başlayan küçük dağ resmin sağ yanında egemendir.

anlaşılmaktadır. Bu aileden Tekelioğlu Hacı Mehmet Ağa H.1211/M.1796-97’de Antalya’da bir de cami yaptırmıştır. 1812’de ölen Hacı Mehmet Ağa evini de cami ile aynı yıllarda yaptırmış olmalıdır.” Konuyla ilgili olarak bkz. Erten, *Antalya Tarihi*, İstanbul 1940, s.101-113 ve R. M. Riefstahl, *Turkish Architecture in Southwestern Anatoia*, Cambridge 1931, s. 51.

⁶⁰⁴ Plan için bkz. M. Aktuna, *Geleneksel Mimaride Binaların Sürdürülebilir Tasarım Kriterleri Bağlamında Değerlendirilmesi Antalya Kaleiçi Evleri*, (Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s. 75.

Gökyüzü mavi ve pembe renklerle boyanarak kompozisyon tamamlanmıştır. Evin cephesinde kaynaklara dayanarak belirlediğimiz natürmort konulu kompozisyonun işlendiği diğer pano bugün mevcut değildir⁶⁰⁵. Binanın eski fotoğraflarına ulaşılarak natürmort konulu panonun 1990'lı yıllara ait durumu görülebilmektedir (Foto. 650). Fotoğrafta yine aynı şekilde panonun dıştan geniş mavi şeritle çerçevelenmiştir. Tomurcuk ve açık halde resimlenen mavi ve kırmızı renkli muhtelif çiçeklerle, aralarındaki yapraklardan oluşan çiçek buketinin bulunduğu yüzey kısmen durmakta, fakat sıvanın büyük bir bölümün düşmek üzere olduğu açıkça görülmektedir. Çiçek buketlerinin içine yerleştirildiği vazo/sepetin bulunduğu kısım sıvaların düşmesine bağlı tahribat gözlemlenmektedir.

Evin Başoda'nın duvarlarını tavan hizasında çepeçevre dolanan manzara konulu duvar resimleri bulunmaktadır (Foto. 651, 652). Her duvarda meyve resimleriyle bezenmiş Barok üsluptaki S ve C kıvrımlarından oluşan kartuşların ayırdığı iki manzara kompozisyonu yer alır (Foto. 653). Beyaz boyanarak kenarları ince siyah konturlarla sınırlanan Barok karakterdeki kartuşlar duvarların tavanla birleştiği köşelerde yine aynı şekilde nar, elma ve armut gibi meyve motifleriyle birlikte tekrarlanmaktadır. Manzara konulu resimlerde yan yana sıralanmış evlerle aralarında görünen tek minareli camiler ve ortalarında deniz üzerinde seyir halinde verilmiş, yelkenleri açık gemiler görülmektedir (Foto. 654). Evlerin ve camilerin arasında kıyıya yakın resmedilmiş yel değirmenleri de bulunmaktadır. Binaların arasında, arka planda veya kenarları sınırlayan ağaçlar koyu yeşil renk lekeleri halinde işlenmiştir. Kıyıları ortada birbirine yaklaşıırken, küçük servi ağaçları ikili gruplar halinde kıyılarda sıralanmaktadır. Kıyıların birbirine yaklaşmasıyla birlikte geniş bir arka düzlem oluşmaktadır. Kırmızı, kırma çatılı evlerde acemice de olsa perspektif denemeleri görülmektedir.

İnce şerit halindeki manzara konulu süsleme şeritlerinden sonraki duvar yüzeyleri *Korint* üsluptaki başlıklarıyla resimlenen küçük sütuncelerle sınırlanan, panolar halinde düzenlenmiştir (Foto. 655). Söz konusu panolar binanın restorasyon öncesi fotoğraflarında görülmemektedir (Foto. 656, 657). Kaynaklarda ise sadece dış cephede yer alan manzara ve natürmort konulu panolarla, Başoda'daki 25–30 cm.

⁶⁰⁵ Antalya Tekelioğlu Evi 17 Kasım 2009 tarihinde yerinde incelenmiş ve söz konusu panoya rastlanmamıştır.

genişliğindeki şeritlere işlenen manzaralardan bahsedilmektedir⁶⁰⁶. Onarımlar sırasında iç mekan duvarlarında yapılan raspa çalışmalarıyla daha önceden üzerleri sıvanmış olan Başoda'daki manzara konulu resimlere ve bitkisel motifli süslemelere yenileri eklenmiştir. Panolarda natürmort ve geometrik ağ şeklinde yüzeyi saran kıvrım dallar arasındaki kırmızı lekeler halinde küçük çiçeklerle şablon tekniğinde tekrarlanan süslemeler değişimli olarak yer almaktadır. Panolardan birinde ise İstanbul görünümü olduğunu tahmin ettiğimiz panoramik şehir betimlemesi yer alır (Foto. 658–660). Ön planda başlayarak arka plana doğru uzanan deniz kompozisyonun tem ortadan iki farklı plana ayırır. Sağ ve sol yandaki kara parçaları üzerinde dizi halinde kırmızı damlı evler sıralanmaktadır. Evlerin arka arkaya belli bir düzen içinde sıralanışında perspektif uygulanmıştır. Yine de istiflenerek üst üste sıralanan evler Minyatür geleneğini akla getirmektedir. Duvarları üstten dolanan manzara şeritlerindeki binalardaki acemi işçilik burada daha başarılıdır. Denizin ortasındaki kuleli yapı Kız Kulesi'ni andırmaktadır. Arka planda ufuk çizgisinde yine iki katlı, kırma kırmızı çatılı evler ve aralarında yükselen servi ağaçları görülmektedir. Denizin üzerinde küçük, kürekleri insansız kayıklar yüzmektedir.

3.5. Karadeniz Bölgesi'nde Duvar Resimleri:

Karadeniz Mimarisi'nde yer alan duvar resimleri, dini ve sivil mimari başlıkları adı altında iki ana gruba ayrılarak incelenmiştir. Dini mimaride, Amasya'da iki cami ve Tokat'ın Zile ilçesinde üç türbede rastladığımız manzara, mimari ve natürmort konulu duvar resimleri “Katalog” bölümünde detaylı olarak incelenmiştir.

Duvarlarında bitkisel kalem işi veya natürmort konulu duvar resimleri bulunan camiler Rize İli'nde karşımıza çıkmaktadır. Camiler duvarlarındaki bezeme özellikleriyle XIX. yüzyılın sonlarına tarihlendirilmektedir⁶⁰⁷. Rize'nin Çamlıhemşin İlçesi'ne bağlı Aşağı Çamlıca Köyü Camii'nin (XIX. yüzyılın sonları) taş mihrap nişi ve çevresindeki bordürler kalem işi pembe ve kırmızı renkli çiçekler ve yazı kompozisyonlarıyla süslenmiştir. Mihrap nişinde kahverengi bir vazo içinde pembe güllerden oluşan natürmort taş üzerine işlenmiştir⁶⁰⁸.

⁶⁰⁶ G. Renda, a.g.e., s. 137,138 ve 241,242.

⁶⁰⁷ H.Karpuz, *Rize*, Ankara 1993, s. 46.

⁶⁰⁸ H. Karpuz, a.g.e., s. 139'da 62 numaralı fotoğraf.

Karadeniz Bölgesi'nde sivil mimaride duvar resimlerine, Amasya, Karabük, Rize ve Tokat illerinde iki şadırvan, bir muvakkithane, dört ev ve iki konakta rastlanmıştır.

Batı Karadeniz Bölgesi'nde bulunan Karabük İli, Safranbolu İlçesi'ne bağlı olan Yörük Köyü'nde bulunan Hüseyin Çağlayan Evi, Çeyrekgiller Evi, Hilmi beyler Evi, Sipahioğlu Konağı, Cebecioğulları Konağı⁶⁰⁹, Kurtoğlu Evi ve Ramazan Türker Evi'nde⁶¹⁰ bitkisel motiflerden oluşan boyalı nakışların yanı sıra manzara konulu duvar resimlerinin bulunduğu bilinmektedir⁶¹¹. Kurtoğlu Evi, H.1283/M.1866 senesine tarihlenmektedir⁶¹². Eserin Baş Odası'nda ve Sofa'da kalem işi bezemlerle birlikte konulu duvar resimleri yer almaktadır. Konulu duvar resimleri ve kıvrık dallar ucundaki çiçeklerin dolandığı süsleme kuşakları sıva üzerine kırmızı, mor, sarı ve yeşil renkler kullanılarak işlenmiştir. Duvar resimleri evin Baş Odası'nda bulunmaktadır. Odanın tavan ile ahşap pervazlarının bulunduğu duvar yüzeyine karşılıklı birer kuş figürü yerleştirilmiş, daha sonra ise deniz konulu tasvir ve yine kuş figürleri tekrarlanmıştır. Deniz konulu tasvirin ana teması savaştır. Odanın tavan eteklerini –ahşap dolaplar ve nişlerle, yine ahşap tavan arasında kalan duvar yüzeyi- dolanan ince süsleme kuşağında yelkenli gemiler, aralarında insansız, kürekleriyle lekeler halinde verilen kayıklar ve dumanı tüten toplar tasvir edilmiştir⁶¹³. Gemilerden biri buharlı ve diğeri yandan çarklıdır. Gemilerin içinde görülen küçük lekeler insan figürlerini anımsatmaktadır.

Safranbolu İlçesi'ndeki diğer bir duvar resmi bulunan eser, Mustafa Kavsa Evi (Kavsalar Evi) (XIX. yüzyılın II. yarısı)'dır. Sofa bölümünün duvar yüzeylerinde, kale ve gemi tasvirleri yer alır⁶¹⁴. Giriş cephesinin detaylı bir işçilikle verildiği kale tasvirinde 1841 senesi okunmaktadır (Foto. 661). Kale tasvirinin yanı sıra yine sofa duvarında deniz ve liman gibi manzara unsurlarına yer verilmeden, adeta bir portre niteliğinde, tekil gemi tasvir edilmiştir (Foto. 662). Geminin

⁶⁰⁹ H. H. Biçici, “Yörük Köyünde Bulunan İki Evdeki Kalem İş Süslemeler”, Prof. Dr. Kâzım Yaşar Koprman'a ARMAĞAN, Ankara 2003, s. 169'da dip not 1 ve ayrıca bkz. C. Hersek, *Safranbolu Yörük Köyü Geleneksel Yaşam Biçimleri ve Evleri*, Cilt: I, Ankara 1999, s. 103.

⁶¹⁰ H. H. Biçici, a.g.m., s. 169'da dip not 3 ve ayrıca bkz. S. Yazar, *Yörük Köyü Evleri Tavan Süslemeleri*, (Gazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Basılmamış Lisans Tezi), Ankara 1998, s. 53.

⁶¹¹ H. Biçici, a.g.m., s. 164.

⁶¹² H. Biçici, a.g.m., s. 165.

⁶¹³ H. Biçici, a.g.m., s. 171'de Fotoğraf- 3 ve 4.

⁶¹⁴ Arık, a.g.e., s. 129'da Resim: 113 ve s.131'de Resim: 117.

yelkenleri açıktır ve bu durumuyla seyir halinde verilmeye çalışılmıştır. Gövdesi siyah-beyaz renklerde dama tahtası gibi işlenmiş olan geminin, gövdesinin arka kısmında kahverengi tonlarda işlenmiş, ağız, göz ve yele gibi beden uzuvları detaylı belirtilmiş, profilden aslan figürü bulunmaktadır.

Yörük Köyü Sipahizâdeler Konağı'nın (H.1294/M.1877) Başodası'nda, duvardan ahşap tavana geçilen, pencerelerin hemen üzerinden, ahşap silme dört yandan duvarları kuşatmaktadır. Bu ahşap silmenin alt ve üst kısımlarında kalan duvar yüzeylerinde kalem işi süslemelerle birlikte natürmort konulu duvar resimleri bulunmaktadır. Ahşap silmenin üst bölümündeki duvar yüzeylerine, C ve S kıvrımları yaparak kesintisiz devam eden ince dal üzerinde çiçekler, yapraklar ve elma, armut, incir, ayva gibi meyveler betimlenmiştir⁶¹⁵. Tüm bu meyve, çiçek ve kıvrım dallar arasında ise bir kase içinde üzerinde bıçak saplı kesilmiş bir karpuz, karpuzun sağında ise kesilen dilim göze çarpmaktadır. Başoda'nın pencere yanındaki duvar yüzeyinin üst tarafında mihrap biçimindeki panolar içinde ayaklı, çift kulplu vazolar ve bir duvar saati resmedilmiştir. Ocağın üst tarafındaki duvar yüzeyindeki niş içinde ise nargile ve gaz lambası konan bölümlere birer nargile ve gaz lambası resimleri işlenmiştir. Ortalarında üçayaklı sehpadan üzerinde çiçek demetlerinin bulunduğu vazo ve onun üstünde de bir kandil betimlenmiştir⁶¹⁶. Sofa'da bir duvar saati tasvir edilmiştir. Başoda'nın yanındaki misafir odasında ise, duvarların ahşap tavanla birleştiği bölümlerde yar alan konulu duvar resimleri, bir süsleme kuşağı halinde dört yandan duvar yüzeylerini dolanmaktadır. C ve S kıvrımlı dallar ve yapraklarıyla bu dallardan çıkan çiçekler ve meyveler göze çarpmaktadır. Odadaki niş kavsi yüzeyine ayaklı vazo ve çiçek buketlerinden natürmort işlenmiştir. Misafir Odası'nın ahşap tavanına yakın olan duvar yüzeyinde ise, yatay dikdörtgen panoda yüksek kaideli bir kâse içinde tepesi kesik bir karpuz ve yanında bıçak, ortada kalan boşlukta sepet içinde üzüm, incir, ayva, elam ve armut gibi meyvelerden oluşan yığın halinde natürmort betimlemesi ve sol yanda yine kâse içinde yatay konumda bir kavun tasvir edilmiştir⁶¹⁷. Nişin sağ üst yanında ise, bir pano içinde liman şehri tasvir edilmiştir⁶¹⁸. Kıyıda dizi halinde oldukça basit bir şekilde, lekeler halinde verilmiş

⁶¹⁵ H. Biçici, a.g.m., s. 172'de fotoğraf- 7.

⁶¹⁶ H. Biçici, a.g.m., s. 172'de fotoğraf- 5 ve 8.

⁶¹⁷ H. Biçici, a.g.m., s. 173'de fotoğraf- 6.

⁶¹⁸ H. Biçici, a.g.m., s. 173'de fotoğraf- 10.

arka arkaya sıralanan beş ağaçtan sonra külâhında bayrağın dalgalandığı taştan Saat Kulesi görülmektedir. Arka planda ise kırma çatılı, iki katlı, pencere ve kapı açıklıkları detaylı işlenmiş küçük bir köşk görülmektedir. Denizde, kıyıya demirlemeye çalışan bacalarından hala daha dumanların tüttüğü gemi, yaklaşmaya çalıştığı kara kadar betimlenmiştir. Kompozisyonu oluşturan elemanların farklı boyutlarda verilmiş yanında burada “gemi ve deniz” konulu duvar resminin ele alınışı bize denizden uzak bu Anadolu köyünde evin resimlerinde çalışan ustanın hayli bir İstanbul manzarasını betimlediğini düşündürmektedir.

Rize İli’nin Fındıklı İlçesi’ndeki Hurşit Bey Evi (H.1266/M.1849) iki katlı ve Hayat’lı bir evdir⁶¹⁹. Düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Eserin batı yönde yer alan Başoda duvarlarında cami, saray, gemi, tren ve top arabası gibi tasvirler bulunmaktadır (Foto. 663). Evin konulu duvar resimleri taş üzerine siyah, sarı, yeşil tonları ve gri-mavi renkler kullanılarak işlenmiştir. Merkezi kubbeli, dört minareli ve avlu duvarı ile çevrili iki cami ve saray yan yana resimlenmiştir. Betimlenen binalar birbirine avlu duvarı ile bağlanmakta; bahçe duvarının gerisinde minyatürleri anımsatan farklı boyutlarda tek tük ağaçların dizi halinde işlendiği görülmektedir. Ağaçlardan koyu yeşil renkte işlenenler servi ağacıdır. Mimari konulu tasvirlerin dışında duvar yüzeyleri, *Barok* üslupta kıvrım dallar ve bitkisel motiflerle süslenmiştir. Yazı kompozisyonları muhtelif beyitlerdir.

Karadeniz Bölgesi’ndeki duvar resimleri XIX. yüzyıla tarihlenmektedir. Yüzyılın sonuna kadar bu bölgede özellikle sivil mimaride yoğunlaşan duvar resimlerinin XX. yüzyılın başında kadar konaklarda uygulandığını söyleyebiliriz. Sinop- Gerze Yakup Ağa Konağı duvarlarındaki resimleriyle XIX. yüzyıl sonu ile XX. yüzyılın başına tarihlendirilmektedir⁶²⁰. Konağın Baş Odası’nın duvar süslemeleri arasında, bugün çoğu silinmiş, manzara ve natürmort konulu resimler bulunmaktadır. Duvarlar ile tavan eteklerinin birleştiği yüzeyler panolar halinde düzenlenmiştir. Nehir ve deniz kenarında yer alan şehir manzaraları, köşk ve konak resimleri, bir köprüden geçen, katarları ev şeklinde olan buharlı trenin konu olarak

⁶¹⁹ Karpuz, a.g.e., s. 55.

⁶²⁰ H.Acun, “Sinop- Gerze, Yakup Ağa Konağı”, Prof. Dr. Kâzım Yaşar Koprıman’a ARMAĞAN, Ankara 2003, s. 104, 105’de Sinop- Gerze Yakup Ağa Konağı’nın tarihlendirilmesinde şu etkenler göz önüne alınmıştır: “ Mahalli söylentiler ve binanın durumu; manzara resimleri; Saat Kulesi’nin resimlerde kullanılması ve Saat Kuleleri’nin Anadolu’da yayılmaya başladığı tarihler; Bağdat ve Hicaz ve demiryollarının yapıldığı tarihler yani tren yollarının popüler olduğu dönemler.”

işlendiği manzara resimleri panoların yüzeylerine betimlenmiştir. Dağa yaslanmış kıvrılarak akan bir nehir kenarında ağaçlar ve dağın eteklerinde evlerden oluşan şehir manzarası görülmektedir⁶²¹. İkinci manzarada da kıyı kenarında, Saat Kulesi olan ve dağa yaslanmış şehir tasviri bulunmaktadır⁶²². Üçüncü manzara resminde ise, kıyıya yakın sahilinde denizde yelkenli geminin yüzdüğü manzara kesiti işlenmiştir⁶²³. Diğer resimde bir saray gibi köşk, önünde fiskiyeli şadırvan, köprü ve yine Saat Kulesi'nin andıran bina bulunmaktadır⁶²⁴. Manzara resimleri arasında yarım daire formlu, altı kemer gözlü köprünün üzerinden geçen tren tasvir edilmiştir. Trenin katarları ev şeklindedir⁶²⁵. Manzara tasvirlerinin arasında yine panoların yüzeylerine işlenmiş yüksek kaideli vazolardan çıkan çiçek buketleri ve meyve motiflerinden oluşan natürmortla görülmektedir. Gerçekçi bir üslubun anlatımda esas olduğu manzara resimleri kuru sıva üzerine yeşil, gri ve mavi renkler kullanılarak işlenmiştir. Sıva yüzeyinin kabarıp dökülmesinden dolayı manzara resimlerinde silinmeler meydana gelmiştir. Araştırmaların aktardığı bilgiler doğrultusunda ve manzara kesitlerindeki küçük yerleşim birimlerinin nehir etrafında geçtiğinden hareketle Gerze'nin tasvir edilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Dökülen sıvalardan ve boyaların silinmesine bağlı olarak resimlerde meydana gelen kayıplardan dolayı Konağın resimlerinin ivedilikle korunarak, onarımının yapılması gerekmektedir.

3.5.1. Dini Mimaride Duvar Resimleri:

3.5.1.1. Amasya (Merkez) Gümüşlü (Defterdar Ahmet Bey) Camii

Konumu :Eser, Amasya İli'nin güneybatı tarafında Selağzı denilen ana meydanın batısında yer alır.

Fotoğraf No :664

İnceleme tarihi :Mart 2010

Cami Tacettin Mahmut Çelebi tarafından ilk kez 1326 senesinde yaptırılmış fakat 1419'da meydana gelen depremde yıkılmıştır. Defterdar Mahmut Bey

⁶²¹ H.Acun, a.g.m., s. 104 ve 106'da fotoğraf – 3.

⁶²² H.Acun, a.g.m., s. 107'de fotoğraf- 4.

⁶²³ H.Acun, a.g.m., s. 107'de fotoğraf- 5.

⁶²⁴ H.Acun, a.g.m., s. 108'de fotoğraf- 6.

⁶²⁵ H.Acun, a.g.m., s. 108'de fotoğraf- 7.

tarafından ikinci kez 1491 senesinde inşa edildiğini kaynaklardan öğrenmekteyiz⁶²⁶. Daha sonraki yıllarda⁶²⁷ ise geçirdiği iki yangından zarar gören bina, en son 1721 senesinde mütevellisi olan Mustafa Ağa tarafından onarılıp ibadete açılmıştır⁶²⁸.

Kare planlı olan cami tek kubbeli kübik mescittir . Ancak dıştan kiremitli basık piramidal çatı ile örtülüdür. Kuzey cephedeki ahşap son cemaat mekânının doğu ucundaki sivri kemerli kapı ile camiye girilmektedir. Kubbe sekiz kenarlı bir tambura oturmaktadır. Aşağıda ise dört büyük sivri sağır kemerli, köşeleri pandantifli kübik mekân biçimindeki harim, binanın geçirdiği onarımlara rağmen klasik biçimini korumaktadır. Kuzey duvarı iki katlıdır ve üst kat ahşaptan loca şeklinde düzenlenerek mahfil oluşturulmuştur. Geçirdiği deprem ve yangınlar sonucunda bina, farklı zamanlarda yeniden yapılmış veya onarım geçirmiştir. Cami 1612⁶²⁹, 1688⁶³⁰, 1721⁶³¹, 1903⁶³², 1960⁶³³, 1981⁶³⁴, 1984⁶³⁵, 1986⁶³⁶, 1987⁶³⁷,

⁶²⁶ *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I*, Ankara 1983, s. 235.

⁶²⁷ 1612 ve 1721 senelerinde cami iki kez yangın geçirerek harap olur. *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler I*, Ankara 1983, s.235.

⁶²⁸ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s.80.

⁶²⁹ Bu yılda geçirdiği yangın sonucunda caminin harap olan bölümleri tamir edilmiştir. Bkz. *Türkiye’de Vakıf Abideler...*, s.235.

⁶³⁰ Gümüşlü Zade İbrahim Bey camiye ikinci defa esaslı bir şekilde tamir ettirmiştir. Bu onarımdan sonra esere Gümüşlü Camii denilmiştir. R. Arık, a.g.e., s.80.

⁶³¹ Bu sene içinde yeni bir yangın geçiren bina mütevellisi olan Mustafa Ağa tarafından tekrar onartılarak ibadete açılmıştır. R. Arık, a.g.e., s.80.

⁶³² Caminin kuzey cephesinde yer alan son cemaat mekânı ve ana kubbe 1903 senesinde ahşaptan yapılmıştır. Vakıflar Genel Müdürlüğü Sanat Eserleri ve Yapı işleri daire Başkanlığı 05.01.01/7 numaralı arşiv dosyasında yer alan Amasya Vakıflar Şube Müdürlüğü 24.09.2003 tarihli raporu.

⁶³³ Harim duvarlarını süsleyen kalem işleri 1960 yılındaki tamirat sırasında onarılmıştır.

⁶³⁴ Amasya İl Müftülüğünün 10.08.1981 tarih, 11/2–81/1284 sayılı yazılar ve Vilayet Makamı’nın 16.Eylül.1981 tarih İl İmar Müdürlüğü 1316 sayılı emirleri gereği için İl Merkezi’ndeki Gümüşlü Camii mahallinde incelenmiş ve ciddi şekilde harap durumu saptanmıştır. Yazılan rapor sonucunda caminin özellikle son cemaat kısmının tavan ve duvarlarındaki sıvaların döküldüğü, ahşap direklerin taşıyıcı niteliğini yitirdiği saptanmıştır. Aynı raporda kiremit örtünün kısmen yıkılmasından dolayı da harim kısmına ciddi şekilde yağışların dolarak hasara neden olduğu, taşıyıcı duvarlarda yer yer kaçmaların ve çatlakların husule geldiği belirtilerek caminin ciddi bir şekilde onarın geçirmesi ve bu süre zarfında da ibadete kapalı olması kararlaştırılmıştır.

⁶³⁵ Vakıflar Genel Müdürlüğü’nün 1984 yılı raporuna göre öncelikle caminin beden duvarlarında meydana gelen çatlaklar giderilmiş, harim duvarlarında boya ve badana çalışmaları gerçekleştirilmiştir.

⁶³⁶ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Ankara Bölge Kurulu’nun 971 numaralı ve 08.05.1986 tarihli kararı itibariyle caminin şadırvan ve istinat duvarı aynen korunarak çevresine yapılmak istenen çarşıya ilişkin binanın çevresindeki 5 metrekarelik alanın korunmasına karar verilmiştir.

⁶³⁷ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Ankara Bölge Kurulu’nun 1329 numaralı karar ve 20.03.1987 tarihli kararı itibariyle caminin özellikle harim kısmında onarım çalışmaları yapılmıştır. Bu çalışmalarda sırasıyla dökülen duvar sıvaları, elektrik işleri, kalem işleri, mahfilin alt kısmının ahşap döşemesi, alçı bezemeler, ahşap sütunlar ve kemerler elden geçirilmiştir. Ayrıca dış mekânda ise şadırvan ve minare takviye edilmiştir.

1988⁶³⁸, 2003⁶³⁹, ve 2004⁶⁴⁰ senelerinde onarım geçirerek bugünkü halini almıştır. Onarımların binanın gerek harim kısmında gerekse cephe duvarlarında esaslı bir değişime yol açtığını Vakıflar Genel Müdürlüğü'ne ait arşiv dosyalarından ve yerinde yaptığımız incelemeler sonucunda tespit etmekteyiz.

Duvar Resimleri: Caminin harim duvarları daha önceleri, XIX. yüzyıla tarihlenen⁶⁴¹ kalemişi bezemelere sahipti. Harimin kuzeydeki mahfil duvarında kemer alınlığı yüzeyinde ve tamburdaki *Barok* karakterli bitkisel bezemeli 10 adet madalyon formlu kartuşta, iki tanesinde natürmort ve geriye kalanlarında manzara tasvirlerinden oluşan, duvar resimleri bulunmaktaydı. Kaynaklara dayanarak konulu duvar resimlerinin sıva üzerine yeşil, kırmızı, gri, mavi ve siyah renkli boyalar kullanılarak işlendiğini söyleyebiliriz.

Yine kaynaklardan edindiğimiz eski fotoğraflardan⁶⁴² kuzey duvarındaki mahfil kısmının kemer yüzeyinde büyük bir cami tasvirini görmekteyiz (Foto. 664). Tasvir, krem rengi badana zemin üzerine, çok renkli etkisi bırakan, fakat pek kısıtlı

⁶³⁸ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 296 numaralı ve 06.07.1988 tarihli kararı doğrultusunda 1039 ada, 15 parseldeki yapılaşmanın (zemin+4) katlı toplam h=14.50 mt. Saçak yüksekliğinde, tarihi çevreyle de bir bütünlük sağlayabilecek şekle hazırlanacak projenin kurula getirilerek ekli paftada sınırları belirtilen alanın Gümüşlü Caminin koruma alanı olarak belirlenmesine karar verilmiştir.

⁶³⁹ Amasya Vakıflar Şube Müdürlüğü'nün 24.09.2003 tarih ve 05/1339-1332 sayılı yazısı itibariyle camide yapılan onarımlarla avlu zemini 3 cm. kalınlığında taş levhalarla kaplanmıştır. Bu kaplama zamanla aşınmış, buzlanma nedeniyle taşlarda kabuklaşmalara oluşarak taş ortaları çukurlaşmıştır. Bu nedenle cami avlusunda bozulan taş kaplamanın kaldırılarak özgün malzemesi ile (traverten taşlarla) zeminin tekrar kaplanması yönünde basit onarımının yapılmasına karar verilmiştir.

⁶⁴⁰ T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 06.05.2004-47 tarih ve 938 numaralı toplantı kararı gereğince 2003 yılında alınan ve caminin avlu döşemesinde bulunan taş kaplamaların traverten taşla yenilenmesinin uygun olduğuna ve uygulanması gereğine bir kez daha karar verilmiştir.

⁶⁴¹ İlk defa 1326 senesinde Tacettin Mahmut Çelebi tarafından yaptırılan cami daha sonra 1419 depreminde yıkılmıştır. Defterdar Mahmut Bey tarafından 1491'de ikinci defa daha önce ahşap olan cami yerine kagir olarak yeniden inşa edilmiştir. 1612 yangınından sonra Şemsettin Paşa tarafından onarılmıştır. 1721 senesinde ise yeniden yanınca mütevellisi olan Mustafa Ağa tarafından tekrar esaslı bir şekilde onarılarak, ibadete açılmıştır. Binanın geçirdiği deprem ve yangınlardan dolayı yeniden inşa veya onarımların özellikle süsleme yönünden biçim değişikliklerine yol açtığını söyleyebiliriz. Tez konumuzun kapsamına giren duvar resimleri başta olmak üzere 1987 yılına kadar onarılacak veya yenilenerek gelen harim duvarlarındaki süslemeler ve manzara konulu duvar resimleri 1721 senesinde caminin geçirdiği yangından sonraki onarımlara ait olmalıdır. Arık, a.ge., s.80'de harim duvarlarındaki Batı etkili süslemelerin XIX. yüzyılın ikinci yarısında yapılmış olabileceği bilgisini verir. Ayrıca bkz. R. Arık, "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin", *Türkiyemiz*, Sayı: 16, İstanbul 1975, s.8-13.

⁶⁴² R. Arık, *Batılılaşma Dönemi...*, s.81'de 71 numaralı fotoğraf ve s.82'de 72 numaralı fotoğraf Amasya Gümüşlü Camii'nin bugün mevcut olmayan manzara tasvirli duvar resimlerinin asli hali hakkında bilgi vermektedir.

renk haznesiyle yapılmıştı⁶⁴³. Cami tasvirinde diğer manzara resimlerine göre perspektifin daha doğru uygulanmasına rağmen ağaçlar ve camiye ait mimari öğeler minyatürleri anımsatan şekilde yan yana ve üst üste istiflenmiştir. Camiyi ayrıntılı işçiliğinden düzgün kesme taş olduğunu tanımlayabildiğimiz avlu duvarı üç yandan çevreler. İki yandaki dekoratif ve birbirinin simetriği gibi duran ağaç motifleriyle bina sınırlandırılmıştır. Avlu ve son cemaat mekânı cepheden gösterilmiştir. Cami bahçesinde şadırvan ve her iki tarafına simetrik istiflenmiş ağaçlar tasvir edilmiştir. Binanın dört köşesine ise üçer şerefeli olduğu anlaşılan minareler yerleştirilmiştir. Bu haliyle Edirne'deki Selimiye Camii'ni anımsatır⁶⁴⁴.

Caminin Süleymaniye'ye ait olduğunu ise avlunun dört köşesinden yükselen minarelerle düşünmekteyiz. Bu saptamanın doğruluğu resimdeki detaylara inildikçe, perspektif hatalara rağmen, daha da kesinlik kazanır. Çünkü genel bir bakışla bu tasvirin söz konusu camiye ait olduğunu söylemek güçtür⁶⁴⁵. Avlu duvarından başlayarak cami kubbesine varıncaya kadar tüm mimari öğeler belli bir istif yöntemi içinde adeta üst üste sıralanarak kompozisyonda dikey kurgu vurgulanmıştır. Aynı şekilde her iki yandaki ağaç motiflerinde de yüksekliği vurgulayan içe doğru hafif S kıvrımı oluşturacak şekilde biçimleniş söz konusudur. Şadırvanın, son cemaat mekânının, ağırlık kulelerinin, yarım kubbenin, minare külahlarının kurşun kaplamaları detaylı olarak işlenmiştir. Resmin çevresini zenginleştiren manzara kesitinin olduğunu düşünebiliriz. Caminin geçirdiği onarımları düşünerek bu izlerin zaman içerisinde silindiğini ve sonradan yakın zamanda harim duvarlarındaki kabaran ve dökülen sıvanın raspa işlemine tabi tutularak yenilendiğini⁶⁴⁶ de bu

⁶⁴³ R. Arık, a.e, s.81,82'de cami tasvirinin Karagöz dekoru gibi kesilip yüzeye yapıştırılmış izlenimi vermesi ve üslubu bakımından, Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii içinde, aşağı yukarı aynı konumdaki cami tasviriyle hemen hemen eş olduğunu söyler. Yalnız Gümüşlü Camii'ndeki dekoratif nitelikteki ağaç motifleri ile cami tasviri iki yandan sınırlanmıştır.

⁶⁴⁴ Ancak ana mekânın önüne yarım kubbe eklendiğine bakarak bunun yine Süleymaniye veya Sultan Ahmet Camisi de olabileceği akla gelmektedir. Ancak, minarelerin konumu Süleymaniye'ye sayısı da Sultan Ahmet'e uymamaktadır. Burada, heybetli ana kütlenin dört köşesine yerleşen minareler ve merkezi kubbeyi kuşatan kuleler, asıl modelin Selimiye olduğu ihtimalini güçlendirmektedir. Bkz. R. Arık, a.g.e., s.82.

⁶⁴⁵ Aynı saptamayı Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii'nin bugün mevcut olmayan duvar resimlerindeki cami tasviri içinde yapabiliriz. Her iki örnek karşılaştırıldığında çocuksu perspektif anlayışı, aynı renk tonları ve bezeme niteliğindeki ağaçlar ile bu resmin de 1873 dolaylarında ve Zileli Emin tarafından yapıldığı bilgisi verilmektedir. R. Arık, a.g.e., s.82.

⁶⁴⁶ 1987 yılında yapılan onarım çalışmaları sonucunda harim duvarlarındaki manzara tasvirli duvar resimleri ile bitkisel kompozisyonlu Barok madalyonlar içine işlenen yazılar tamamen ortadan kalkmıştır.

bilgiye ekleyerek bugün kaynaklardan ulaşabildiğimiz tek cami tasvirinin de kalmadığını söyleyebilmekteyiz.

Sekizgen planlı tamburun her bir yüzeyine ise dizi halinde S ve C kıvrımlı *Barok* karakterli oval madalyonlar işlenmişti. Kaynaklara göre⁶⁴⁷ toplam on adet olan madalyonların sekizinde manzara diğer ikisinde ise natürmort vardı. Bir tanesinde görülen ırmak üzerine atılan köprü, kıyıya çekilmiş bir duvar, arkada tek kubbeli, tek minareli cami ile evler, Yeşilırmak boyundan bir çevre⁶⁴⁸ tasvir edilmiştir. Ön plandaki manzaranın sol yanında kalan birbirinin benzeri tepeler kalın fırça tuşları ile oluşturulmuş ve perspektif uygulanmıştır. Tek kubbeli camii, kiremit çatılı evler yine şablon gibi tekrarlanan ağaçlar ve özellikle gruplar halinde işlenen servi ağaçları Amasya'dan manzara kesiti dedirtecek özelliklere sahiptir. Yine de belli bir yerin veya mahallenin tasviri olabilecek netlikte detaylara rastlanmamaktadır. Büyük ihtimalle Zileli Emin'e ait olduğunu söyleyebileceğimiz bugün mevcut olmayan bu manzara tasvirleri Amasya'ya ait belli manzara kesitlerini yansıtmak amacıyla caminin duvarlarına işlenmiştir. Köşelere rastlayan iki madalyonda ise birer baldaken türbenin bulunduğunu kaynaklara⁶⁴⁹ dayanarak söyleyebilmekteyiz. Bunlar Merzifon şadırvanındaki "Seyyid Ahmet Rufai" denen baldaken türbeyle eştir. Üstelik birinden aynı şekilde sancaklar çıkmaktadır⁶⁵⁰. Diğer iki madalyonda natürmort tasvirleri yer almaktaydı⁶⁵¹.

⁶⁴⁷ R. Arık, a.g.e., s.82'de 72 numaralı resim.

⁶⁴⁸ Bu manzara tasvirleri üslup bakımından Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki yapı ve tabiat tasvirlerine çok benzerler. Aynı anonim semalar halinde, ilk bakışta kolayca hiçbir belli yere benzetilmeyecek olan bu manzara tasvirleri, hiç değilse bazıları, kanımızca Amasya'dan görüntüler yansıtmaktadır. R. Arık, a.g.e., s.83.Ön plandaki manzaranın sol yanında kalan birbirinin benzeri tepeler kalın fırça tuşları ile oluşturulmuş ve perspektif uygulanmıştır. Tek kubbeli cami camii, kiremit çatılı evler yine şablon

⁶⁴⁹ Bkz. R.Arık, a.g.e., s.83.

⁶⁵⁰ R.Arık, a.g.e., s.83.

⁶⁵¹ Çiçekli vazolar Merzifon şadırvanına benzer tarzdadır. Bazı manzaraların arasına sıkıştırılanlara benzer tarzdadır. Bu özelliklere dayanarak Zileli Emin isminde araştırmacılar yoğunlaşmakta ve Amasya Gümüşlü Camii'nin duvar resimleri ile kalem işlerinde Zileli Emin'in çalıştığını söylemektedirler. R. Arık, a.g.e., s.83.

3.5.1.2. Amasya, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii

Konumu	:Eser, Merzifon imar planına göre, 30–27. A.a. Pafta, 199 Ada, 1 parseldedir ⁶⁵² .
Fotoğraf No	:665-667
İnceleme tarihi	:Haziran 2008

Kitabesine göre, Sultan İbrahim oğlu Sultan Mehmed zamanında Merzifonlu Kara Mustafa Paşa tarafından H. 1077/M. 1666 yılında yaptırılmıştır⁶⁵³.

Mimarisi bakımından asıl halini büyük ölçüde koruyan binanın⁶⁵⁴ 1840, 1851/52, 1875, 1952, 1975, 1990 ve son olarak da 1997 yılında yapılmış onarımlara⁶⁵⁵ ait izleri ve çeşitli değişiklikleri yansıtarak günümüze ulaştığı açıkça anlaşılmaktadır. Halen ibadete açık camideki bu onarımlar, esas itibariyle iç mekân süslemeler, mihrap, minber, pencere açıklıkları, harim kuzey duvarı, son cemaat yeri, minare ve şadırvanda gerçekleştirilmiştir⁶⁵⁶

Cami kuzey-güney doğrultusunda dikdörtgen planlıdır. Harim mekânı, esasen kuzey-güney yönünde dikdörtgen planda tasarlanmakla birlikte, kuzey kenarına yakın konumla yerleştirilen iki ayak ve doğu-batı duvarlar arasında uzanan sivri kemerler sayesinde örtü sistemi itibariyle iki bölüme ayrılmış, güneydeki kare planlı, kübik hacimli ana mekân, sekizgen prizmal bir kasnağa oturan tek kubbe ile

⁶⁵² M. Çerkez, *Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri*, (A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2005, s.50, dip not 89.

⁶⁵³ M.Çerkez, a.g.t., s.51.

⁶⁵⁴ M.Çerkez, a.g.t., s.51.

⁶⁵⁵ R. Arık, “*Anadolu’da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin*”, *Türkiyemiz*, Sayı:16, İstanbul 1975, s.12’de Kara Mustafa Paşa Camisinin kitabelerinden de anlaşıldığı üzere 1840 ve 1851/2 senelerinde onarılarak o günkü halini aldığı bilgisini verir. Bu kısa bilgi özellikle şadırvanın kubbesinin o yıllarda esaslı onarım geçirdiğine dair önemli bir detaydır. Burada üzerinde durmamız gereken en önemli nokta ise yapılan onarım bilgilerinin yer aldığı kitabelerdir. Esas itibariyle tezyinata ait olduğunu düşündüğümüz bu kitabelerin binada yapılan yerinde incelemeler ve kaynaklardan elde edilen yazılı bilgiler ışığında mevcut olmadığını görmekteyiz. Çeşitli dönemlerde defalarca gerçekleştirilen sıvalar sonucunda kitabeler tamamıyla ortadan kalmış olmalıdır. Bu konudaki detaylı bilgi için bkz. M. Çerkez, a.g.t., s. 51; R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s.64’de 1875 senesindeki onarımın şadırvan ve yine cami içi tezyinatında yapıldığını açıklar. Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından ise cami de 1952 ve 1975 senelerinde onarım gerçekleştirilmiştir. *Vakıflar Genel Müdürlüğü Abideler ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı Arş.* 05.04.01/03 No.’lu dosya yapıdaki son onarımın 1997 senesine ait olduğunu harim mekânının kuzeyindeki orta bölümü örten oval planlı yarım kubbe eteğinin kuzeyinde yer alan tarih ibaresinden öğrenmekteyiz. Bu bilgi için bkz. M.Çerkez, a.g.t., s.51’de 92 No’lu dip not.

⁶⁵⁶ M.Çerkez, a.g.t., s.51.

örtülmüştür⁶⁵⁷. Kuzeydeki bölüm ise kendi içerisinde, ayaklarla kuzey duvar arasına örülmüş iki sivri kemerle üç hacme ayrılarak yanlardakine birer aynalı tonoz, ortadaki geniş hacme ise oval planlı bir yarım kubbe şeklinde örtü sistemi uygulanmıştır⁶⁵⁸.

Caminin iç mekânı, tamamen simetrik bir görünüş yansıtmakla beraber, esasen kuzey-güney doğrultudaki dikdörtgen plan, kuzeye yakın konumla yerleştirilmiş kare kesitli iki ayak ile doğu ve batı duvarlardan kısmi taşıntılı birer ayağa oturan sivri kemerli üç açıklıkla örtü sistemi itibariyle iki farklı hacme ayrılmıştır⁶⁵⁹. Kuzeydeki bölüm ise kendi içerisinde ayaklarla kuzey duvarı arasına örülen birer sivri kemerle tekrar üç bölüme ayrılarak, böylece güneyde kare planlı kübik bir hacme, kuzeyde ise adeta endonarteks biçiminde⁶⁶⁰, doğu-batı yönünde dikdörtgen planlı ikinci bir üniteye sahip büyük bir kütle elde edilmiştir⁶⁶¹. Güneyde ana mekânı örten kubbe sekizgen kaideye oturur. Dış görünüş itibariyle kasnak cephelerine yerleştirilmiş pencere açıklıkları içerde basık bir kasnak görünümündeki kubbe eteğinde sıralanır.

Vakıflar Genel Müdürlüğü tarafından yapılan 1997 yılındaki caminin son onarımı sırasında kubbe eteğinde sıralanan pencere açıklıklarının kalemişi bitkisel karakterli bezemeleri kabarık bozulma ve dökülmelere bağlı yok olma durumlarından dolayı kubbe eteğindeki silmelerin kemer karnından itibaren onarım sırasında kazınmak veya sıvanmak suretiyle ortadan kaldırıldığı anlaşılmaktadır⁶⁶². Aynı şekilde kalemişi bezemelerle birlikte kuzeyde kubbe eteğinde bulunan manzara tasvirli duvar resmi de günümüze kadar ulaşamamıştır.

Duvar Resimleri: Caminin harimi daha önceleri örtü, geçiş elemanları, kapı, pencere ve vaiz kürsüsü de dâhil olmak üzere XIX. Yüzyıla tarihlenen kalemişi bezemelere sahipti⁶⁶³. Kubbe eteğinde ise daha farklı konu ve kompozisyonlarda hem

⁶⁵⁷ M.Çerkez, a.g.t., s.52.

⁶⁵⁸ M.Çerkez, a.g.t., s.52.

⁶⁵⁹ M.Çerkez, a.g.t., s.77.

⁶⁶⁰ R.Arık, a.g.e., s.64.

⁶⁶¹ M.Çerkez, a.g.t., s.78.

⁶⁶² Onarım öncesine ait kaynaklardaki fotoğraflar incelendiğinde kalemişi bezemelerin ve manzara tasvirli duvar resimlerinin binadaki varlığını tespit edebilmekteyiz. R. Bkz. Arık, a.g.e., s.65, 67.

⁶⁶³ 1997 senesindeki onarımda sıva tabakalarının bütünüyle kazınması sonucu hepsi yok edilmiş, yerlerine şimdiki kalemişi bezemeler yapılmıştır. Kuzeydeki orta bölümü örten kubbenin kuzey eteğinde yer alan “Nakkaş Naci Altıntaş Van 1997” ibaresine göre halen mevcut kalemişi süslemelerin 1997 yılındaki onarımlarda yapıldığı açıkça anlaşılmaktadır. Bkz. Çerkez, a.g.t., s.81 ve 124 no’lu dipnot. Vakıflar Genel Müdürlüğü Adideler ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı

kalemişleri hem de manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri bulunmaktaydı. Kaynaklardan edindiğimiz eski fotoğraflarda⁶⁶⁴ kubbe eteğindeki pencere açıklıkları arasında kalan yüzeylere de yan yana bir dizi halinde dekoratif pencere tasvirleri yapıldığı ve yine bitkisel bezemeli bordürlerle kuşatılmakla birlikte, her birinin yukarısına içerisinde çeşitli natürmort ve manzara tasvirleri işlendiği görülmektedir (Foto. 665-667). Yine kaynaklara dayanarak konulu duvar resimlerinin sıva üzerine yeşil, kiremit kırmızısı, gri, mavi ve siyah renkli boyalar kullanılarak işlendiği söyleyebiliriz.

Mevcut bilgilere göre kubbe eteğindeki dekoratif pencere tasvirlerinden iki tanesinde “C” ve “S” kıvrımlarından oluşan *Barok* karakterli bitkisel süslemelerden tepelik şeklinde yapılan kartuşların alt seviyesinde, tam merkezlerinde, konulu tasvirler yapıldığı anlaşılmaktadır. Kompozisyonların birinde natürmort diğesinde ise tek cami konulu, manzara tasviri bulunmaktaydı.

Yine mevcut bilgilere dayanarak harimin doğu duvarında kubbeyi taşıyan sağır kemerin alınlığındaki tek pencerede de yine *Barok* karakterli kartuş içine alınmış manzara tasvirinin bulunduğu anlaşılmaktadır⁶⁶⁵. Bu manzara tasvirinin caminin diğ konulu resimleriyle karşılaştırıldığında daha küçük olduğunu, buna karşılık perspektif uygulamanın daha doğru uygulandığını eski fotoğraflarına dayanarak tespit etmekteyiz⁶⁶⁶. Kompozisyonun önünde camiyi çevreleyen avlu duvarı bulunur. Duvarın ardında dekoratif sıralanışları ile natüralist, buna rağmen gerçekçi anlatımdan daha çok şematik biçimlenişleriyle küçük ağaç motifleri tasvir edilmiştir. Duvarın özellikle sol yandaki evlere doğru yönelen kısmında perspektif yoktur. Bir yol gibi evlerin altına doğru duvarın uzadığını görmekteyiz. Sol taraftaki tabiat betimlemesinde ise, belli ki uzakta izlenimi verilmeye çalışılan, küçük tepeler

Arşivi’ndeki 05.04.01/03 No’lu dosya muhteviyatındaki bir belgede caminin kurşun kaplamasındaki erime ve bozulmalar nedeniyle içteki sıvalar ve kalemişi süslemelerde bozulmalar meydana geldiği belirtilmektedir. Aynı dosyadaki T.C. Kültür Bakanlığı Ankara Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu’nun 12.7.1996 gün ve 4770 sayılı yazısını içeren başka bir belgede ise “... gerekli yerlerde sıva raspalarının yapılarak orijinal taş kaplamasının açığa çıkarılmasına, kalemişi süslemelerden sağlam olanların korunmasına, bozulan kısımların mevcuduna göre tamamlanmasına...” karar alındığı anlaşılmakla birlikte, onarım sırasında iç mekandaki bütün sıvaların kazındığı, taş kaplamanın açığa çıkarılarak tekrar sıvandığı ve dolayısıyla daha önceki süslemelerin hiç birisinin korunmadığı belirlenebilmektedir. Bkz. M. Çerkez, a.g.t., s.81, 82 ve 125 No’lu dip not.

⁶⁶⁴ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi...*, s.65’te R.59 ve R.60 ile s.67’de R.61; R. Arık, “Anadolu’da Bir Halk...”, s.9,.

⁶⁶⁵ R.Arık, *Batılılaşma Dönemi...*, s.68.

⁶⁶⁶ R.Arık, a.g.e., s.68.

bulunur. Arka fonda yükselen dekoratif ve büyük ağaçlarda perspektif yoktur. Daha çok uzaklık ve yakınlık kavramlarının resimde perspektifle verilmesinden çok sanki istifleme yöntemiyle minyatür geleneğine bağlayabileceğimiz bir resim anlayışı esastır.

Caminin Süleymaniye'ye ait olduğunu ise avlunun dört köşesinden yükselen minarelerle düşünmekteyiz. Bu saptamanın doğruluğu resimdeki detaylara inildikçe, perspektif hatalara rağmen, daha da kesinlik kazanır. Çünkü genel bir bakışla bu tasvirin söz konusu camiye ait olduğunu söylemek güçtür. Bunun nedeni ise yarım daire planlı kubbe ile üçer kubbeden müteşekkil yan sahnınların aynı tarafta ve yan cephedeymiş gibi gösterilmesidir. Gerçekte var olan biçim ve unsurlar sanatçı tarafından görülmüş ve tasvir edilmiştir. Fakat hepsinin doğru ve gerçek yerini bulmadığını ve değiştirildiğini söyleyebiliriz. Bu düşünceyi özellikle caminin merkezi kubbesini taşıyan kübik orta kütleinin dıştan belli olan büyük ana kemeri ve bunun üzerindeki basamaklı biçimleniş, yan cephede doğru olarak gösterilmişse de, üçer kubbeli yan sahnınların hemen bu cepheye birleşeceği yerde araya yarım kubbenin girmesi şeklinde yapılan tasvir destekler⁶⁶⁷. Söz konusu değiştirilerek anlatımın yanı sıra, yan sahnın önündeki dış yan galeriler, musluklar dizisi, dayanak kuleleri ile ağırlık kulelerinin basitleştirilerek tasvir edilmesine karşılık, ayrıntılara daha dikkatli bakıldığında gerçeğe ait birçok öğenin yerli yerinde anlatıldığını söyleyebiliriz. Manzara konulu duvar resminde öğelerin hem doğru ve gerçek yerini bulmayışı hem de gerçekçi anlatımın bir arada bulunması minyatür geleneğine bağlanabilecek bir resimleme anlayışına aittir. Yine bu düşünceden yola çıkarak soldaki evler üzerinde yoğunlaşırsak bir mahallenin tasvir edildiğini söyleyebiliriz. Mahalle, birçok evin yan yana hatta üst üste diyebileceğimiz bir düzen içinde betimlenmesiyle, evler yığını halinde perspektif uygulanmadan şematikleştirilmiştir. Sağ taraftaki baldaken türbede ise kubbenin hem dışı hem de içi görünecek şekilde tasvirinde yanlış bir perspektif uygulama ile karşılaşırız. Ağaçlarda gölgelendirmelerden daha çok şematik biçimlenişle dekoratif özellik ön plandadır. Ayrıca kompozisyondaki detaylardan genele baktığımızda tasvirdeki tüm elemanların birbirleriyle orantısız boyutlarda betimlenmesi ve üstelik iki yandaki soyut dekoratif çerçeve kompozisyonları ile kaynaşması kitap resimlerine özgü bir

⁶⁶⁷ R.Arik, a.g.e., s.66.

niteliklidir⁶⁶⁸ Böylece kitap sayfalarından duvara sıçramış ve agridize edilmiş diyebileğimiz kadar gelenekçi bir duvar resmi ile karşılaşmış oluyoruz⁶⁶⁹.

3.5.1.3 Tokat, Zile Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami)⁶⁷⁰ Türbesi – Seyh Edhem Celebi Tekkesi

Konumu :Eser, Tokat'ın Zile İlçesi Alikadı Mahallesi'nde yer alır.

Fotoğraf No :668-670

İnceleme tarihi :Nisan 2011

Eserin H.602/603-M.1206 ve H.704/705-M.1305 senelerine ait iki kitabesinin bulunduğu bilinmektedir⁶⁷¹. İki kitabede geçen söz konusu senelerden hangisinin türbenin kesin inşasına ait olduğu ise bilinmemektedir⁶⁷².

Mescit ve türbeden müteşekkil külliyeinin türbe mekânı, kareye yakın dikdörtgen planlıdır. Mescidin doğu duvarına açılmış kemerli bir açıklıkla üzeri kubbe ile örtülü türbeye geçilmektedir. Doğru ve güneyde ana beden duvarlarına, kuzey ve batıda ise kemerlere oturan kubbe, sekizgen kasnak üzerinde yükselmektedir. Kasnağın her bir yüzeyine kare formu küçük pencereler açılmıştır. Türbe güney ve kuzey yönde L formunu oluşturan sahinla çevrilidir.

Türbe XVIII. yüzyılda yenilenmiştir⁶⁷³. Eserin iç mekân duvar yüzeylerindeki konulu tasvirlerden oluşan duvar resimleri ve stilize ağaç ve çeşitli bitkisel motiflerin işlendiği boyalı nakışları bu yenilenme sırasında yapılmıştır. Zaman içerisinde üst örtüden sızan yağmur sularından dolayı kubbe ve kemer yüzeyine işlenen bitkisel, yazı karakterli bezeme ile konulu duvar resimlerinde bozulmalar meydana gelmiştir. Bu nedenden dolayı yapılan onarımlarla sıvalar yenilenmek suretiyle bezeme yok olmuştur. Sıva tabakası yer yer duvardan ayrılmış koparak düşmüş veya düşme

⁶⁶⁸ R.Arık, a.g.e., s.67.

⁶⁶⁹ R.Arık, a.g.e., s.67.

⁶⁷⁰ Musa Fakih Türbesi halk arasında Beyazıd- i Bestami adıyla da bilinmektedir. Türbenin bu isimle halk arasında bilinmesinin nedeni Bayezid-i Bestami (H.261/M.784) İslamiyet'in üçüncü asrında ortaya çıkan ve kısa zamanda tüm İslam topraklarına yayılan tasavvuf hareketlerinin ilk temsilcilerinden biri olmuştur. H. Çal, Tarihi Yaşatan İl Tokat, Ankara 2006, s.366.

⁶⁷¹ N. Seçgin, Tokat ve İlçeleri Mimari Eserleri (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 1997, s. 149.

⁶⁷² G. Cantay, "Zileli Emin Usta'nın Bilinmeyen İki Esere", Bedrettin Cömert'e Armağan Sempozyumu Bildirileri, Ankara 1980, s.498. Abbasi halifelerinden Muktazili Emrillah Ebu Abdullah Mehmed zamanında (M.1154), kayınpederi Beyazıd-i Bestami ile Zile'ye gelen Musa Fakih, burada ölünce onun adına mescid ve türbeden oluşan bir kompleks yaptırmıştır. Bkz. Meral, Zile'de Camiler, Türbeler, Veliler ve Efsaneler, İstanbul 1991, s.59.

⁶⁷³ H. Çal, a.g.e., s.368.

tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bu nedenle 1999 ve 2005 yıllarında Kayseri Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun aldığı kararla mescit ve türbe onarım geçirmiştir. Yapılan yenilemeler ve onarımlarla türbe plan ve mimarisinin orijinalliğini büyük ölçüde yitirmiştir.

Duvar Resimleri: Musa Fakih Türbesi'nde kubbeye geçişi sağlayan pendentiflerle, doğu, batı ve kuzey duvarlarının yüzeylerinde bitkisel motifli boyalı nakışlarla birlikte güney duvarında şehir tasvirin yer aldığı duvar resimleri dikkati çekmektedir. Konulu duvar resimleri yeşil tonları, okra sarısı, kırmızı ve kahverengi tonları kullanılarak işlenmiştir.

Türbe duvarlarına, pendentiflerin sivri kemerlerine kadar çeşitli ağaçlardan ve tepelerden müteşekkil doğa kesitleri ile Mekke Şehri tasviri işlenmiştir (Foto. 668). Türbeyi sınırlayan dört kemerden kuzey, doğu ve güneydekinin üzerinde kıvrık dalların arasındaki çiçek demetlerinin oluşturduğu bordürler yer alır. Pendentiflerdeki yeşil ve kırmızı renkli bitkisel kıvrımlardan ve yapraklardan oluşan şemse motiflerinin içlerine Ebubekir, Ömer, Ali ve Osman ibareleri yazılıdır. Sivri kemer kavsi yeşil ağırlıklı kıvrım dallar ve aralarındaki yapraklarla ince bir bordür şeklinde boyanmıştır. Kemer alınlığının yüzeyinde tam merkezde boyanmamış zemin üzerinde kahverengi ve kırmızı tonlarda boyanmış revaklı avlu içinde Kâbe yer alır. Kâbe'nin siyah örtüsünün ortasında altın yaldız *hizam* ile yine altın yaldız kapısı betimlenmemiştir. Avluda ayrıca başka türbeler şematik de olsa betimlenmiş yanı sıra Bâb-ı Benî Şeybe ve zemzem kapıları yer alır. Öndeki revakın dıştan görünüşü kapısı ile işlenmiştir. Kâbe'nin iki yanında, kademeli bir şekilde yerleştirilmiş, geriye doğru gittikçe küçülen ev ve ağaç sıraları ile birlikte Mekke Şehri tasvir edilmiştir. Avlunun arka duvarında kubbeli mekânların arkasından dört tane ince minare yükselmektedir. Minarelerin aralarında şematik Hurma Ağaçları betimlenmiştir. Avlu revakının dışında kalan alanlarda önde büyük ağaçlar ve yukarıya doğru daha küçük ağaçlardan ve tepelerden müteşekkil doğa tasvir edilmiştir. İrili ufaklı ağaçlarla Kâbe sanki bir bahçe içinde tasvir edilmiş izlenimi yaratır. Sağ ve sol yanlarda ön plandaki dalları iki yana sarkan Hurma Ağaçları simetrik yerleştirilmiştir. Arkaya doğru genişleyen avlu duvarları ile derinlik sağlanmış. Ağaçların ve Mekke Şehri'ni temsil eden kubbeli evlerin önden arkaya, büyüktен küçüğe sıralanışı perspektif uygulanmaya çalışıldığının göstergesidir.

Doğu duvar yüzeyindeki bezeme sıvaların kabarıp dökülmesi sonucunda büyük ölçüde yok olmuştur. Ancak natüralist bir ağaç motifinin yanı sıra *Cennet* imgesi olarak belirleyebileceğimiz üst üste yerleştirilmiş dikdörtgen şeritler ve tepelerin üzerine yapılmış ağaçlar seçilebilmektedir.

Kubbe kasnağını altta zencirek motifiyle bezenmiş ince bir bordür ile onun üzerinde içlerinde çiçeklerin yer aldığı bir bordür çevreler. Kasnaktaki küçük kare formlu pencerelerin aralarında iri bir palmet şeklindeki içlerinde Arap harfleriyle yazıların bulunduğu madalyonlar ile bunların arasındaki duvar yüzeylerinde ise çeşitli meyve tasvirleri yer alır. Meyve tasvirleri içinde ayaklı kâselerin içinde üzerine bıçak saplanmış şekilde resmedilen karpuzlar ilginçtir. Aynı şekilde tasvir edilmiş meyve kâseleri iri palmetlerin tepe noktalarına da yerleştirilmiş ve böylece bu bitkisel madalyonlar natürmort tasvirleriyle taçlandırılmıştır. Kubbenin tam ortasında ise natüralist çiçek demeklerinin yer aldığı sekiz dilimli rozet şeklindeki palmet dikkati çeker.

Mescitten türbeye geçişi sağlayan dikdörtgen planlı mekânın duvar yüzeyleri boyalı nakışlarla bezenmiştir. Duvarların üst yüzeyinde yeşil zemin üzerine yapraklı kıvrık dallardan oluşan Barok etkili geniş bordür ve bir sıra palmet motifleri boyanmıştır. Türbeye açılan kapının hemen üzerinde zencirek bezeme ve onun da üzerinde büyük bir cami tasviri yer alır. Cami, yukarıya doğru hafifçe daralan perspektifle yapılmış alemli ve kiremit örtülü büyük bir kubbesi, altta altışardan iki sıra kubbe kasnağında pencereler, bunun altında iki sıra halinde on iki açıklık ve her birinden sarkan kandiller ile oldukça ayrıntılı bir biçimde betimlenmiştir. Caminin yanında Barok karakterli nişler içinde natüralist meyve ağaçları dikkati çeker (Foto. 669, 670). Bu süslemelerin hemen üzerinde ortada nesih, iki yanında kufi yazı ile yazılmış birer kartuş yer almaktadır⁶⁷⁴.

Musa Fakih Türbesi'nin konulu duvar resimleri incelendiğinde renk, uyum, kompozisyon düzeni gibi üslup özellikleri ile Zileli Emin Usta'ya aittir⁶⁷⁵.

⁶⁷⁴ G. Cantay, a.g.m., s.500.

⁶⁷⁵ G.Cantay, a.g.m., s.497-507.

3.5.1.4. Tokat, Zile, Teke Köyü, Şeyh Nasreddin (Nusret)⁶⁷⁶ Türbesi

Konumu	:Eser, Tokat'ın Zile İlçesi Şeyh Nusrettin (Teke) Köyü'nde yer alır.
Fotoğraf No	:671-687
İnceleme tarihi	:Nisan 2011

Eserin kesin inşa tarihi belli değildir⁶⁷⁷. Ancak H.754-M.1353, H.770/M.1368 ve H.792/M.1389 senelerine ait üç ayrı vakfiyede Şeyh Nusret bin Hamza Zaviyesi'ne vakfedilen yerler kayıtlıdır⁶⁷⁸.

Cami ve türbeden müteşekkil külliyeinin türbe mekânı, kare planlıdır. Sekizgen kasnak üzerinde yükselen kubbe, bugün kurşunla kaplıdır. Kasnak ile kübik alt yapı arasında kalan köşelerde ortaya çıkan üçgen bölümler, hafif meyilli çatı biçiminde katlanmış durumdadır⁶⁷⁹. İç mekânda kare planlı mekânı örten kubbeye geçişlerde pendentifler kullanılmıştır. Güney duvarında iki, doğu duvarında bir olmak üzere toplam üç niş, kuzey duvarında nişlerle aynı seviyede dikdörtgen formlu pencere açıklığı dikkati çeker. Duvarlar sathi kemerlerle hareketlendirilmiştir.

Tarihi kaynaklarda türbenin 1691⁶⁸⁰ senesinde göçebe Türkmenlerin iskânları sırasında köyün oturulmayacak şekilde tahrip edildiği geçmektedir. Söz konusu olan bu tahribattan sonra kaynaklara göre türbe, 1855⁶⁸¹ ve 1978⁶⁸² senelerinde onarım geçirmiştir.

Duvar Resimleri: Şeyh Nasreddin Türbesi'nde iç mekânda kubbe ve kubbeye geçişlerdeki pendentiflerin yüzeyleri bitkisel ve yazı motiflerinden müteşekkil boyalı nakışlarla bezenmiştir. Duvar yüzeylerinde ise manzara ve sembolik tasvirlerin yer aldığı konulu duvar resimlerine rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri mavi ve gri tonları, siyah, beyaz, kırmızı, açık yeşil renkler kullanılarak işlenmiştir.

⁶⁷⁶ Türbedeki mezar taşında Şeyh Nasreddin yazılıdır. Bu ismin zamanla halk arasında Şeyh Nusret veya Nusrettin diye kullanılmaya başladığını düşünmek mümkündür. H. Çal, "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu (2-6 Temmuz 1986), Ankara 1987, s.427.

⁶⁷⁷ Halk arasında Şeyh Nusret (Nusreddin) Türbesi olarak bilinmektedir.H. Çal, Tarihi Yaşatan İl Tokat, Ankara 2006, s.369.

⁶⁷⁸ H.Çal, a.g.m., s.427.

⁶⁷⁹ H.Çal, a.g.e., s.370.

⁶⁸⁰ H.T. Cinlioğlu, Osmanlılar Zamanında Tokat, s.13 ve H. Çal, a.g.e., s.369.

⁶⁸¹ 1855 senesinde türbe, Dedezâde Hüzeyin Ağa tarafından tamir edilmiştir. Bu bilgiye dayanarak türbenin iç mekan duvar yüzeylerindeki konulu resimlerin 1855 senesinde yapıldığı düşünülebilir.

⁶⁸² Girşin üzerindeki kitabede türbenin 1978 senesinde onarım gördüğü yazılıdır.H. Çal, a.g.m., s.428.

Türbenin kubbe merkezinde ve kasnak yüzeyinde bitkisel bezeme ağırlıklı boyalı nakışlar vardır. Kubbenin merkezinde dıştan başak motifini andıran bir kuşağın çevrelediği ince şeritle daire formu oluşturulmuş ve iç yüzey S ve C kıvrımlarının, kesintisiz tekrar edilmesiyle elde edilen bitkisel motiflerle resimlenmiştir. Kasnak yüzeyinde ise yine kıvrık çizgilerle armudi bir form elde edilerek, yüzey bir kuşakla çevrelenmiştir. Bugün üst örtüden sızan sularla duvar sıvası kabarıp döküldüğünden bu kuşağın büyük bir kısmı silinmiştir. Altta bu kuşağı merkezdeki daire formunu dıştan çevreleyen başak motiflerinin kesintisiz ince dallarla birbirine eklenmesiyle oluşturulan bir kuşak çevrelemektedir. Kuzey-batıdaki pendentifin yüzeyinde C ve S kıvrımlarından meydana gelen Barok üslupta bitkisel yapraklardan ve çiçeklerden müteşekkil kartuş ve merkezde daire formlu bir madalyon işlenmiştir. Madalyonun içinde “Ali radiyallahu anh”⁶⁸³ yazılıdır (Foto. 671). Pendentifin üçgen yüzeyine uyacak biçimde kartuştan çıkan kollar daha realist yaparak ve çiçek motifleri olarak işlenmiştir. Barok karakterli kartuşun alt ve üst kısımlarından meşe yaprağını andıran birer yaprak motifi vardır. Alttaki yaprak çıkan ince bir yaprağın ucuna kırmızı renkli iki nar motifleri işlenmiştir. Kuzey-doğudaki pendentif renk ve üslup bakımından kuzey-batıdaki ile benzeşmektedir. Madalyonun merkezinde “Osman radiyallahu anh”⁶⁸⁴ yazılıdır. Güneydoğu yönündeki pendentifte süslemeler, üslup açısından diğerleriyle benzemekte, renk bakımından ise farklılık göstermektedir. Mavi ile işlenen motiflerin içleri pastel kırmızı ton ile boyanmıştır. En alt yapraktan nar ile birlikte salatalık motifi resmedilmiştir (Foto. 672). Madalyonun merkezinde “Ömer radiyallahu anh”⁶⁸⁵ yazısı bu kez kıvrık dallarla birlikte işlenmiştir. Güneybatı köşedeki pendentifin yüzeyindeki süslemeler kısmen silinmiştir. Madalyonun merkezindeki yazı okunmaktadır ve “Ebubekir radiyallahu anh”⁶⁸⁶ yazılıdır (Foto. 673).

Türbenin batı, güney, doğu ve kuzey duvarlarının yüzeylerinde manzara kesitlerinin yanı sıra mimari ve sembolik tasvirlerden oluşan konulu duvar resimleri işlenmiştir.

⁶⁸³ H. Çal, a.g.e., s.374.

⁶⁸⁴ H. Çal, a.g.e., s.374.

⁶⁸⁵ H. Çal, a.g.e., s.374.

⁶⁸⁶ H. Çal, a.g.e., s.374.

Batı duvarında kemer kavsini iki yandan ince bir şerit sınırlamaktadır. Şeritlerde kırmızı ve beyaz renklerin ardışık sıralanmasıyla oluşturulmuş zikzaklar yer almaktadır. Bu iki zikzak motifli şerit ile sınırlanan kemer kavsi yüzeyinde *Barok* karakterli uçları palmet ve karanfile benzeyen çiçeklerle sonlanan S ve C kıvrımlarının girift işlenmesiyle elde edilen bitkisel bordür yer alır. Bu bitkisel kuşak beyaz üzerine mavi renkle işlenmiştir. Kemer kavsi ile üzengisi arasında kalan yüzeyde altta yan yana olmak üzere beş, üstte de yine yan yana üç tasvir işlenmiştir (Foto. 674-678). Bunların hepsi tekke ikonografisine dayalı sembolik anlamlı tasvirlerdir. Alt sırada ortasından başlayarak yukarıya doğru gittikçe küçülen ve piramit şeklini alan uçları yuvarlatılmış sekiz adet enine dikdörtgen şerit yer almaktadır. Kemer alınlığını yaklaşık yarısı yüksekliğindeki bu piramit şeklindeki sekiz şeritte, alttan birinci ve dördüncü katlarda zemin kırmızı, ikinci, üçüncü, altıncı ve yedincide açık mavi, beşinci ve sekizinci de ise koyu mavidir. Bu sekiz şerit üzerinde kökü en üstte işlenen, dalları aşağı doğru sarkarak sekiz katı da yaprakları ve dalları ile sarmalayan Tuba Ağacı⁶⁸⁷ tasvir edilmiştir⁶⁸⁸ (Foto. 674). Bu sekiz katlı kompozisyon ve Tuba Ağacı tasviri gövdeleri bombeli dokuz sütunun taşıdığı sekiz kemer gözü üzerine oturmaktadır. Koyu mavi renkte yapılan kemer dizisinde sütunlar alttan bir çizgi ile birleştirilmiştir. Kemer gözlerinde soldan başlamak üzere bir, üç, beş ve yedincide geniş ağızlı bir sürahi karakterinde birer kazan motifi işlenmiştir⁶⁸⁹. Kazanların üzerinden, iki ucu kemer dizisinden taşarak aşağıya doğru inen dar şerit geçmektedir. Bu kemer dizisinin altında S kıvrımları ve çiçek motifleri bulunan bitkisel kompozisyonlu bir kuşak yer alır. Sekizinci katın tepe noktasında “Haza’l-Cennât”⁶⁹⁰ yazılıdır⁶⁹¹. Kemer gözlerinden geçen dar şeridin sağ tarafında

⁶⁸⁷ Tuba, Arapça kökenli bir sözcük olup “Tayyib” kelimesinden türetilmiştir ve hoşluk, güzellik, iyilik gibi anlamlara gelmektedir. Kuran’da bu kelime Ra’d Suresi’nde geçmektedir: “ İman edip güzel amel edenler için Tûbâ ve dönüp gidecek güzel yurt vardı. Kur’an 13:29 ”. Tuba’nın bir cennet veya cennette bir ağaç olduğu şeklinde değişik rivayetler yapılmıştır. Kurtubî gibi müfessirlerin katılımı ile yaygın olan görüş, ağaç olduğu şeklindedir. Bu ağacın kökü yukarıda, dalları aşağıda olan büyük bir ağaç olduğuna inanılır. Meyvesinin hiç tükenmediği de rivayet edilir. Tuba Ağacı ile ilgili bilgilere hadislerden ulaşılır. Cennetteki doğal güzelliklerin tarif edildiği pek çok hadiste Tuba Ağacı’ndan ve onun özelliklerinden bahsedilir. Bu ağaç hakkındaki bir hadis şöyledir: “ Tuba cennette bir ağaçtır. Büyüklüğü yüz yıllık yer tutar. Ve cennet elbiseleri de onun tomurcuklarından yapılır.” Bkz. [http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_\(a%C4%9Fa%C3%A7\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_(a%C4%9Fa%C3%A7)).

⁶⁸⁸ H. Çal, a.g.m., s.434.

⁶⁸⁹ H. Çal, a.g.e., s.376.

⁶⁹⁰ “Bu cennettir” yazılıdır.

⁶⁹¹ H. Çal, a.g.m., s.434.

“haza’l-sirat”⁶⁹² yazısı okunmaktadır. Kemer açıklıklarının altındaki kazanlar ise Cehennem kazanlarını sembolize etmektedir⁶⁹³. Üzerlerindeki yazılar ile kemer yüzeyinin tam merkezindeki bu kompozisyonun Cennet ve Sırat Köprüsü’nü temsil eden sembolik tasvirler olduğunu söyleyebiliriz. Cennet-Cehennem tasvirinin hemen sağ yanında (kuzeyinde) tek gövdeden çıkan üç kollu bir şekil vardır. Gövde kısmını teşkil eden ince şerit, Cennet’in alttan üçüncü katı köşesine çıkmakta, dördüncü katın üst seviyesi hizasında gövdeden biraz daha ince üç kola ayrılmaktadır. Gövde pastel mavi, üç koldan ortadaki kırmızı, yandakiler açık gri renklidirler. Ortadaki kolun üzerinde “Haza’l Vahid” yazısı okunmaktadır⁶⁹⁴. Merkezdeki kompozisyonun kuzey yönünde ise kırmızı ve beyaz renkle boyanmış aynalıklarıyla birbirine bitişik iki minber, bu minberlerin ortasında ise Hz. Muhammed’in ahrette cemaatini altında toplayacağına inanılan üçlü sancağı, yelpaze şeklinde iki ağaç ve üçlü vaaz kürsüleri yer almaktadır⁶⁹⁵ (Foto 675). Minberler, üç kollu şekilde gövdeden kolların ayrıldığı noktaya kadar yükselmektedir. Minberlerden soldakinin aynalığı kırmızı, sağdaki ise gri renklidir. Burada ikili perspektif uygulaması görülmektedir⁶⁹⁶. Seyirci minberlere yan cepheden baktığı halde giriş kısımları ön cepheden verilmiştir. Üç kanatlı vaiz kürsülerinde, ahşap iskelet mavi çizgilerle, vaiz kürsülerinin arasında üç kollu şeklin üst kısımlarına kadar yükselen ağaçlar ince uzun gövdeli, yelpazeye benzer yapraklıdır. Bu minberli, vaiz kürsülü kompozisyonun sağında ve en kuzey uçta bir manzara tasviri görülür. Fırça vuruşları ile yapılmış üçlü tepe grubu üzerinde, ortada yelpazeye benzer yapraklı ağaç, iki yanında daha küçük birer servi, soldaki tepecik üzerinde üçü de yelpazeye benzer yapraklı aynı kompozisyon, tepenin arakasından çıkan hepsinden büyük bir salkım söğüt, sağ uçtaki tepecik üzerinde ise çok küçük bir ağaç tasviri görülür⁶⁹⁷. Cennet-Cehennem tasvirinin güney yönüne doğru duvar yüzeyinde, tepeler üzerinde koyu yeşil renkle boyanmış serviler, salkım söğütler ve yelpaze formu verilmiş tanımlayamadığımız bazı ağaçlar resimlenmiştir (Foto 677). Batı duvarındaki bu sembolik tasvirler içerisinde kompozisyona çok az da olsa dâhil edilen ve manzara kesiti olarak yorumlayabileceğimiz ağaç betimlemelerin de

⁶⁹² “Bu sırat köprüsüdür” yazılıdır. Çal, a.g.m., s.434.

⁶⁹³ H. Çal, a.g.m., s.434.

⁶⁹⁴ H. Çal, a.g.m., s.435.

⁶⁹⁵ H. Çal, a.g.m., s. 435 ve S. Şahin, Tokat’taki geç Dönem Süslemeli Yapılar, (H.Ü Edebiyat Fakültesi, Sanat tarihi Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi), Ankara 2001, s.5-7.

⁶⁹⁶ H. Çal, a.g.m., s.436.

⁶⁹⁷ H. Çal, a.g.m., s.437.

perspektife önem verildiğini söyleyebiliriz. Özellikle ağaçların büyüklü küçüklü işlenişi bunu göstermektedir. Büyük salkım söğütlerin yanındaki serviler daha küçüktür. Ve servilerin yanında da daha küçük ağaççıklar işlenmiştir. Perspektife rağmen boyutlar arasındaki oran gözetilmemiştir. Bu ağaçların sağ yanında günahı ve sevabı ölçen, kırmızı renkte kefelere bulunan bir terazi, şamdan ve bunların üzerinde ise dikey konumda, dikdörtgen, üst kısmı palmet sıralarından oluşan bezekle taçlandırılmış bir pano içinde ise kufi yazıyla Kelime-i Tevhit yazılıdır. Bu panonun altında “Ya Hazret-i Şeyh Nasreddin Kaddesallahü Sırreh’ül Aziz”⁶⁹⁸ yazısı okunmaktadır. Yazı panosunun altında ise oldukça silik bir şekilde “Yâ Hazret-i Şeyh Nasreddin Kaddesallahü Sırreh’ul Azîz” yazısı okunmaktadır⁶⁹⁹. Şamdanın ince gövdesi üç boğumludur ve ucu ise lale biçimindedir (Foto. 677). Terazinin sağ kefesi içinde bulunan siyah yuvarlak ağırlıkla daha ağır basmaktadır. Bunun anlamı kişinin sevabının daha fazla olmasıdır. Batı duvarındaki bu kompozisyon grubunun üzerinde ise kemer kavsini tepe noktasına yakın olan bölümde üç farklı sembolik anlatımlı resim grubu vardır (Foto. 678). Ortadaki bölümün üzerine duvara atılan ahşap gergi gelmektedir. Burada sapsarı birbirine bakan ters dönmüş bastona benzeyen iki şekil vardır. İki şekilden birisinin tepe noktasından bir derviş sikkesi sarkmaktadır. Sikkenin altında yelpaze dalları ve yaprakları ile stilize bir ağaç ve iki servi ağacı işlenmiştir. Bu tasvirin güney ve kuzey yönlerine simetrik olarak yerleştirilmiş iki büyük ağaç resmedilmiştir. Her iki ağaç da şematik biçimlenen üç tepenin arasından yükselmektedir. Güney yöndeki ağaç Armut Ağacı’dır. Açık mavi tonları ile boyanmış ağacın meyveleri kirli sarıdır. Armut Ağacı’nın her iki yanında simetrik yerleştirilmiş iki servi ağacı betimlenmiştir. Kuzey yöndeki ağacın ise yaprakları Zeytin Ağacı’na benzemekle birlikte meyveleri üzüm salkımı şeklindedir.

Türbenin güney duvarındaki tasvirleri konu bakımından manzara ve şehir tasviri olarak gruplayabiliriz. Batı kemer kavsi yüzeyindeki konulu duvar resimleri ile güneydekiler arasında belirgin bir üslup farkı göze çarpar. Özellikle kemer kavsini dıştan batıdakine benzer, içten ise S kıvrımlardan çıkan nar motiflerinden oluşan iki ayrı şerit çevreler. Bu iki şerit arasında kalan alanda kirli yeşil zemin üzerine beyaz renkle, kesintisiz devam eden S ve C kıvrımlarının uçlarına resimlenen menekşe, kasımpatı ve lale gibi çiçeklerden müteşekkil bordür işlenmiştir. Kemerin

⁶⁹⁸ H. Çal, a.g.m., s.434,435.

⁶⁹⁹ H.Çal, a.g.m., s.437.

kilit taşında “Tamiri 1272” yazılıdır. Duvar yüzeyindeki tasvirler alt ve üst olmak üzere iki sıra halinde düzenlenmiştir. Üstte alçı şebekeli pencere açıklığının iki yanında dört küçük tepeden oluşan bir arazi üzerinde işlenmiş, iki büyük meyve ağacı tasviri yer alır (Foto. 679) . İki büyük meyve ağacında pencerenin doğu yönündeki Nar, batı yönündeki ise Elma ağacıdır. Nar ağacının yükseldiği tepeler arasında ayrıca iki küçük salkım Söğüt Ağacı da resmedilmiştir. Aynı şekilde Elma Ağacı’nın yükseldiği tepeler üzerinde dalları ve yaprakları yelpaze şeklinde işlenmiş iki küçük ağaç tasviri daha bulunmaktadır. Nar Ağacı’nın dibinde yere düşmüş iki meyve işlenmiştir. Bu iki büyük ağacın meydana getirdiği manzara kesitlerinde batı duvarındakilerden farklı olarak tepelerin önünde stilize C kıvrımları ile sınırlanmış göller işlenmiştir. Bu betimlemeler manzaraya derinlik katmaktadır. Tepeciklerin üzerine çekilmiş belli belirsiz ufuk çizgileri manzaralardaki derinlik hissini artırmaktadır. Pencere kavsının üzerinde kıvrım dallardan oluşan soyut bir süsleme bulunmaktadır. Böylece oluşturulan madalyonun içinde “Allah Celle Celalûhû” yazılıdır⁷⁰⁰. Bu ağaçlı tasvirlerin hemen altında yatay dikdörtgen panonun yüzeyine Kâbe tasviri işlenmiştir (Foto. 680). Sol ve arka revak sırasında birer tane köşelerde, birer tane ortada olmak üzere beş tane üç şerefeli, sivri külahlı minare yerleştirilmiştir. Sağdaki revak dizisi arkadaki ile birleşmeyerek yarım kalmıştır. Böylece oluşan boşluğa etrafı duvarla çevrelenmiş kare bir alan işlenmiştir. Bu kare planlı alanın girişi ön cephe dedir ve arkaya iki şerefeli, sivri külahlı minare yerleştirilmiştir. Sağdaki revak dizisinin hemen yanında bu sefer kaidesiyle birlikte işlenmiş bir minare daha bulunmaktadır. Ortada prizmal gövdesi⁷⁰¹ ile Kâbe betimlemesi yer alır. Avlunun tam ortasına yerleştirilmiş Kâbe’nin tümü siyah örtüyle kaplanmıştır. Orijinalinde altın yaldızlı olan siyah örtünün ortasındaki *hizam* burada, beyaz olarak işlenmiştir. Yine Kâbe’nin altın yaldızlı kapısı bu tasvirde beyaz boyanmıştır. Üzerinde “Haza Beytullah” (Allah’ın Evi) yazılıdır. Kâbe tasvirinin kuzey-batı ve güney-doğu çaprazında birer tane tek kubbeli, dört sütunlu baldaken, diğer iki çaprazında ise prizmal gövdeli, düz damlı bir bina işlenmiştir. Bunlar Kâbe avlusundaki türbelerdir. Avluda ayrıca başka türbeler de Bâb-ı Benî

⁷⁰⁰ H. Çal, a.g.m., s.437.

⁷⁰¹ Kâbe’nin orijinali kare planlıdır.

Şeybe⁷⁰² de yer alır. Kâbe'nin etrafındaki düzgün kesme taş mutaf ve zemzem kapları burada gösterilmemiştir. Ön revak sırasının arkasında ve ortada çokgen prizmal bir bina, solunda ise aynalı ve külâhı kırmızı renkle boyanmış diğer kısımları mavi minber yer almaktadır. Kâbe tasvirinde acemi de olsa bir perspektif uygulama söz konusudur. İzleyicinin bakış yönü tepeden ve sağ çapraz noktadandır. Bakış, direkt avlunun ortasındaki Kâbe'ye odaklanır. Öndeki revak dizisi arkadakilere ve yandakilere göre daha kısa ve küçüktür. Bahçe duvarının sağ köşesinde merkezi kubbesi, tek şerefeli, ince gövdeli, üzeri külâhla örtülü minaresi ile mescit işlenmiştir. Merkezdeki Kâbe konulu mimari tasvirin etrafı açık mavi rengin egemen olduğu manzara grupları ile çevrelenmiştir. Manzara kesitleri, birbirlerin ayrı grup halinde, tepelik arazideki ağaçlardan ve binalardan müteşekkildir. Sırtları koyu renkle boyanmış tepeciklerin arasından, servi ağaçları ile türbenin manzara kesitleri içinde tekrar eden yelpaze dalları ve yaprakları ile stilize ağaç motifleri yükselir. Evler iki katlı ve kırmızı kiremit örtülüdür. Aralarında çok sayıda yerleştirilen kuyular vardır. Bu şekilde manzara kesitlerinin merkezine yerleşen Kâbe tasvirli dikdörtgen panonun doğu yönünde, beyaz zemin üzerine mavi boyanmış altı adet derviş sikkesi yan yana sıralanmıştır (Foto. 681). Yine aynı şekilde panonun batı yönünde altı adet derviş sikkesi tasviri bulunmaktadır (Foto. 679). Bu derviş sikkeleri ilk bakışta Mevlevi tarikatına ait izlenimi verse de tama kesin bir bilgi vermek mümkün değildir. Ancak Şeyh Nasreddin'in Bektaşî Şeyhi olması ve buna benzer başlıkların Bektaşîlerde de görülmesi düşünüldüğünde Bektaşî sikkeleri olması ihtimalini kuvvetlendirmektedir.

Doğu duvarındaki kompozisyonda (Foto. 682) altta solda şehir tasviri, ortada tamir kitabesi sağ yanda ise dört sütunlu ve üzeri kubbeli baldaken türbe işlenmiştir (Foto. 676). Türbe kesme taş ile örülmüş, yüksek bir kaide üzerine oturmaktadır. İçinde sanduka vardır. Kubbeye bağlı zincirlerden sandukanın üzerine doğru bir fener sarmaktadır. Sandukanın üzerinde "Seyyid Ahmed Rafia Kaddesallahü Sirrehu'l A'bdî"⁷⁰³ yazılıdır. Türbenin sağ tarafından dışa doğru birbirine paralel olarak işlenmiş sancaklar çıkmaktadır. Türbenin kaidesinden dışa doğru çıkan iki kıvrık dalın uzunda birer börk asılıdır. Ortadaki tamir kitabesi mavi renkli S ve C

⁷⁰² Bağcı, Konya Mevlânâ Müzesi Resimli El Yazmaları, İstanbul 2003, s.41'de Delâ'ilü'l-hayrât el yazmasındaki tasvirler esas alınarak Nasreddin türbesi'ndeki Kabe tasviri incelenmiştir.

⁷⁰³ H. Çal, a.g.m., s.

kıvrımlarından oluşan *Barok* karakterli kartuş şeklindedir (Foto 684). Tepe noktasında C kıvrımlarının simetrik yerleştirilmesiyle kaideye benzer bir zemin oluşturulmuş ve bunun üzerine ayaklı bir vazo yerleştirilmiştir. Vazonun içinden realist karakterli çeşitli çiçekler, karanfiller ve yapraklar yanlara doğru sarmaktadır. Kitabenin yanlarından çıkan S kıvrımlarından soldakinin ucundan bir armut sarkarken sağdakinin silinmiş olmasından dolayı meyvenin türünü tespit edememekteyiz. Kitabe kırmızı zemin üzerine beyaz renkli yazılarla altı satır halinde yazılmıştır. Kitabenin altındaki oval formlu yatay küçük pano da ise “Sevvedahü Arapzâde Emin Usta Gafara Allahu sene 1275⁷⁰⁴” yazılıdır⁷⁰⁵. Kitabenin sol yanında deniz kıyısında bir şehir tasviri yer alır (Foto. 685). Denizin üzerinde kürekleriyle tasvir edilen biri önde diğer arkada iki kayık vardır. Kıyıda beş sütunla taşınan dört kemer açıklığından oluşan revak dizisi işlenmiştir. Revak dizisinin sağ yanında merdivenlerle çıkılan iki katlı, kemerli pencere açıklıklarıyla abidevi bir bina tasviri yer alır. Daha arka planda ise kubbeli son cemaat mekânı, iki şerefeli minaresi ile merkezi kubbeli camii tasvir edilmiştir. Yelpaze formlu dalları ve yaprakları ile stilize ağaçlar ve servi motifleri manzara tasvirinde binaların arkasında yer alır. Binaların ön ve yan cepheleri verilerek perspektif uygulanmıştır. Caminin sol yanındaki binaların arasında tuğla baca şeklinde mimari kurgular yer alır. Buradaki binaların şehirdeki fabrika benzeri yerler olduğu düşünülebilir. Yelpaze formlu ağaçlardan öndeki daha büyüktür ve yanından bir sancak dalgalanmaktadır. Şehir manzarası ile kitabe arasından dilimli bir Bektaşî tacı yerleştirilmiştir. Aynı şekilde şehir tasvirinin sol yanında bir Bektaşî tacı yer almaktadır. Doğu duvarında üstteki kemerli pencere açıklığının her iki yanında da tepelik bir arazi üzerinde yükselen tek ağaç motifleri işlenmiştir (Foto. 682) . Güney yöndeki kiraz kuzey yöndeki ise elma ağacıdır. Ağaçların dibinde dalından koparak yere düşmüş ikiye meyve tasvir edilmiştir. Kiraz Ağacı’nın yer aldığı tasvirde tepeler arasında ayrıca servi ağaçları ile bir salkım söğüt işlenmiştir. Elma Ağacı’nın bulunduğu tasvirde ise beş adet servi ağacı ile birlikte dalları ve yaprakları yelpaze formunda boyanmış stilize bir ağaç

⁷⁰⁴ H.1275 (M.1865) senesinde türbenin onarım geçirdiğini ve bu onarım sırasında da batı, güney, doğu ve kuzey duvarlarında kemer kavsi sınırları içinde kalan söz konusu konulu duvar resimlerinin yapılmış olduğunu söyleyebiliriz.

⁷⁰⁵ H.Çal, a.g.m., s.

tasviri yer alır. Tepeciklerin altı her iki tasvirde de düz çizgi ile sınırlanmıştır. Deniz manzarası yoktur.

Kuzey duvarında, girişin batısında kemer alınlığının merkezine yerleştirilmiş abidevi camii tasviri bulunmaktadır (Foto. 686). Caminin önündeki küçük tepelerin sırtları koyu renkle belirlenmiştir. Tepelerin üzerinde şematik servi, salkım söğüt ve stilize küçüklü büyüklü ağaçlar sıralanmıştır. Ağaçlardan ve tepelerden müteşekkil bu doğa kesiti caminin ön bahçesi olmalıdır. Bahçenin tam ortasında baldaken türbe görülür. Baldaken türbenin sağında kiremit kaplı kırma çatıyla üzeri örtülmüş merdivenlerle çıkılan iki kapı ve sol yanında da yine aynı şekilde tasvir edilmiş iki kapı daha yer alır. Bağimsız gibi duran giriş açıklıklarının öndeki merdivenli bölümlerinden de anlaşılacağı üzere şematik, derinliksiz bir minyatür üslubu burada belirgindir. Ağaçlar küçüklü büyüklü resmedilmesine karşılık ön ve arka planlara göre değerlendirildiğinde boyutları birbiri ile çok orantısızdır. Cami tasvirini sınırlayan sağ yandaki üç servi ağacı soldakilere oranla çok büyüktür. Büyükler çok büyük küçükler ise oldukça küçük bodur birer bitki görünümünde resmedilmiştir. Bahçenin arkasında kalan cami ise öndeki revaklı son cemaat mekânı, merkezi kubbesi ve iki şerefeli ince minareleri ile abidevi bir görünüşe sahiptir. Merkezi kubbe, ağırlık kuleleri, kubbeli son cemaat mekânı istiflenmek suretiyle hep alt alta yerleştirilmiştir. Camide kısıtlı renk kullanımı söz konusudur. Mavi yoğun olarak kullanılırken kırmızı renk örtü sistemlerinde daha çok göze çarpmaktadır. Düzgün kesem taşın beden duvarlarında kullanıldığını yine istif yöntemi ile çizilen cephelerden anlamaktayız. Cami tasvirinin batı yönünde altındaki iki kordondan birinde tuğ sallanan saat bulunur. Saat tasvirinin yanında ise mavi püskülleriyle iki fes işlenmiştir. Cami tasvirinin doğu yönünde, girişin üzerinde sathi niş içinde bir kale tasviri resmedilmiştir (Foto. 687). Şematik işlenmiştir. Burçlarıyla birlikte işlenen surları öne doğru hafif bir V formu oluşturacak şekilde verilmiştir. Surların arakasında kuleleri, kırma çatıları ve pencereci cepheleriyle evler ve iki kemer gözü açıklığı ile baldaken bir türbe göze çarpar. Evlerin arakasından yükselen oldukça büyük şematik ağaçlar ile resmin arka planı sınırlanmaktadır. Surların önündeki düz arazi resmin ön planını oluşturur. Burada namluları silinmiş, top olarak kabul edilebilecek tekerlekler bulunmaktadır.

3.5.1.5. Tokat, Zile, Yeşilce Köyü Şeyh Eylük (Şeyh Mehmed) Türbesi

Konumu	:Eser, Tokat'ın Zile İlçesi'ne bağlı Şiheylik Köyü olarak bilinen Yeşilce Köyü'nde bulunmaktadır.
Fotoğraf No	:681, 682
İnceleme tarihi	:Nisan 2011

Eserin kesin inşa tarihi bilinmemektedir. Ancak H.982-M. 1574 senesine ait tahrir defterinde⁷⁰⁶, Şeyh Eylük Zaviyesi'nin adı geçmektedir⁷⁰⁷. Zaviyenin Şeyh Eylük'ün sağlığında XIV. Yüzyılın son çeyreğinde mevcut olduğu kabul edilmekte ve tezkereden türbenin, 1643 senesinde işler vaziyette olduğu anlaşılmaktadır⁷⁰⁸. Zaviyeyi oluşturan binalar topluluğundan günümüzde sadece türbe mevcuttur. Türbenin sembolik konulu tasvirlerden ve çeşitli stilize bitkisel motiflerden oluşan boyalı nakışlarının ise 1855 senesinde işlendiği kabul edilmektedir⁷⁰⁹.

Türbe, kare planlıdır. Duvarlar moloz taş ile örülmüş, içten ve dıştan sıvanmıştır. Binanın üzeri ise Kırılmaç kubbe ile örtülmüştür. Kubbeyi dıştan kiremit kapla kırma çatıdır, içten ise tepe noktasına doğru daralarak birbiri üzerine yerleştirilen on beş sıra halinde bir sekizgen oluşturan kütüklerle inşa edilmiştir. Güney cephenin ortasında dikdörtgen formlu küçük bir pencere açıklığı yer alır. Doğu ve batı cepheler açıktır. Kuzey cephenin ortasındaki düzgün kesme taş söveli ve basık kemerli kapı açıklığı ile türbeye giriş sağlanmaktadır. Kuzey cephedeki giriş, dıştan tek profile çerçevelenmiştir. Çerçeve ve kemer kavsi arasındaki yüzeyde taş levha, üzerinde üç satırlık Osmanlıca kitabe mevcuttur. Kitabede H. 1339-M. 1923 senesi yazılıdır. Ayrıca bu kitabeden 1923 senesinde türbenin Topçuoğlu Mustafa isimli kişi tarafından Ahmet Usta'ya tamir ettirildiğini öğrenmekteyiz.

Duvar Resimleri: Türbenin kuzey, doğu ve batı duvarlarının yüzeyinde tekke ikonografisini yansıtan sembolik konulu tasvirler ve çeşitli meyvelerle, hurma ve servi ağaçlarının stilize işlendiği boyalı nakışlar dikkati çekmektedir. Güney duvarında da benzer boyalı nakışların olduğunu kalan izlerden görebilmekteyiz.

⁷⁰⁶ Yakın bir zamanda vefat etmiş olan köyün eskilerinden Abbas Tekin'de bulunan geyik derisi üzerine yazılı Şeyh Eylük'e ait H. 707 (1376) tarihli icazetname türbenin tarihlendirilmesi konusunda önemli bir belge niteliği taşımaktadır. H. Çal, "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi", Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı, Konya 1993, s.293-305; H.Çal, Tarihi Yaşatan İl Tokat, Ankara 2006, s.356.

⁷⁰⁷ H.982 Tarihli Defter-i Evkaf-ı Rum, Tapu ve Kadastro Genel Müdürlüğü Arşivi, No:583, s.49 ve H. Çal, Tarihi Yaşatan İl..., s. 356.

⁷⁰⁸ H. Çal, a.g.m., s.293 ve ayrıca H. Çal, a.g.e., s.356.

⁷⁰⁹ H. Çal, a.g.m., s.300.

Fakat türbenin geçirdiği onarımlarla bu bezemelerin sıvandığı anlaşılmaktadır. Konulu duvar resimleri yeşil, sarı, lacivert, açık mavi ve kırmızı renkler kullanılarak işlenmiştir.

Türbenin kuzey duvar yüzeyi, zeminden yaklaşık 2.00 metre yükseklikten itibaren başlayarak, üst örtüye kadar sembolik anlamları olan resimlerle bezenmiştir. Duvar yüzeyleri kırmızı renkli şeritlerle dikey konumda dikdörtgen panolara ayrılmıştır. Kuzey, doğu ve batı duvar yüzeylerindeki panoları alttan yeşil, kavuniçi ve açık bordo renkli saç örgüsüne benzer bir motifin kesintisiz tekrarlanmasıyla oluşmuş kuşak sınırlamaktadır. Panoların üst bölümlerinde şeritler, dışa doğru yarım daire formu adeta sembolik bir niş şeklinde küçük çıkıntılar oluşturur. Giriş açıklığının batı tarafında dikdörtgen panoların yüzeyinde S kıvrımlı bir direğe asılı 99'luk bir tespih ve üstte kırmızı derviş sikkesi bulunmaktadır. Sikkenin her iki yanında simetrik olarak işlenmiş çiçekli dallar yer alır. Her iki panonun zeminde yan yana sıralanmış stilize ağaç motifleri göze çarpar. Bu panonun hemen yanında batı duvarına daha yakın duvar yüzeyinde ise uçlarının ortasına kırmızı bir elma yerleştirilmiş iki teber, bu teberlerin arasında üstten ipe tutturulmuş, içinde kirazların ve armutların bulunduğu bir meyve kâsesi yer almaktadır (Foto. 688). Girişin doğu yönündeki duvar yüzeyinde de yine aynı şekilde ince şeritlerle sınırlanmış iki pano yer alır. Birinci pano giriş açıklığından hemen sonra başlar ve yüzeyine çapraz durumda, kınlar içinde iki kılıç resmedilmiştir. Sarı renkli kınların üzeri S şeklindeki kırmızı çizgilerden müteşekkil geometrik işlemelidir. Kılıçların sap kısımları arasında ince uzun açık mavi renkli bir vazo, boyun hizasından iki kol ile tutulmaktadır. Kollar en üstte birleşerek uzayan tek kol panonun dışa doğru çıkıntı yapan yarım daire formu adeta bir niş şeklindeki kısmına bağlanmaktadır. Doğru duvarına yakın olan ikinci panoda ise küçük yeşil yapraklı, zincir gibi işlenen dalları ve üzerindeki sarı meyveleri ile Ayva Ağacı olduğunu tahmin ettiğimiz ağaç motifi işlenmiştir. Her iki panonun da alt kısmında yan yana sıralanmış stilize ağaç motifleri bulunmaktadır.

Türbenin doğu duvarının yüzeyi *Barok* üslupta S ve C kıvrımlarından müteşekkil motiflerle taçlandırılarak dört panoya ayrılmıştır. Kuzeyden güneye doğru birinci panoda kama motifi, üzerinde dört küçük tuğ bulunan bir kordonla tepedeki motiflere bağlanır. İkinci panoda, tepeden sarkan zincire bağlı keşkül yer

alır ve ortasına üzerine mum dikmek için yapılmış çıkıntı yapılmıştır. Dikilen mumların yakılmasından dolayı zaman içerisinde duvar yüzeyi islenmiştir. Çıkıntının her iki yanında üzerlerinde mumları ile iki ince formlu şamdan işlenmiştir. Üçüncü pano doğu duvarındaki diğer panolardan konu bakımından daha zengindir. Üzeri düz ve geniş bir kap üzerinde ortada, basık kaideli ve kulplu bir vazo, iki yanında ise yeşil yapraklarıyla kırmızı renkli işlenmiş nar meyveleri bulunur. Nar meyvelerinden sol yandaki sıvaların dökülmesi sonucu kısmen silinmiştir. Vazodan çıkan sarı renkli güller ve karanfiller en üstteki soyut kıvrımlarla stilize işlenişlerine rağmen tezat oluşturur. Dördüncü panonun yüzeyindeki tasvir veya tasvirler sıvaların dökülmesi sonucu silinmiş ve yakın zamanlardaki onarımlarla üzerleri beyaz boyayla sıvandığından yok olmuştur.

Türbenin batı duvarının yüzeyinde baldaken kuruluşlu bir türbe tasvir edilmiştir (Foto. 689). Baldaken türbe tasvirinin içinde “Seyyid Ahmed Rafia” yazısından hareketle türbedeki resimlerin Rukai Tarikatı’na ait olduğu düşünülebilir⁷¹⁰. Kuzey duvarı yüzeyindeki sikke tasviri ise Bektaşilere aittir. Dolayısıyla her iki tarıkata ait semboller bir arada kullanılmıştır. Türbenin iki yanında, büyük ve yeşil renkli birer sancak işlenmiştir. Türbenin lacivert ve açık mavi renklerle değişimli boyanan kubbesini destekleyen kemerlerin tam ortasından, aşağıya doğru, iki kırmızı ve bir sarı olmak üzere toplam üç adet kandil sarkmaktadır. Kandillerden ortadaki sarıdır ve altında yüksek kaideli bir kâse içinde stilize yaprak ve kırmızı çiçeklerden müteşekkil natüremort tasviri işlenmiştir. Baldakenin kuzeyindeki panoda iki ucundan tavana bağlı barutluk ve ağız kısmında bir armut motifi görülür. Bu motifin üzerinde bir bört tasviri vardır. Türbe tasvirin altında yatay olarak, yan yana dizilen stilize hurma ve servi ağaçlarından müteşekkil bitkisel motifler göze çarpar.

Türbenin duvar resimleri için genel olarak perspektif uygulamanın varlığından söz edemiyoruz. Ancak türbe tasvirinde kubbeyi taşıyan sarı renkli ince desteklerin arkalı önlü sıralanışıyla tasvirde az da olsa perspektif uygulamanın göz önüne alındığını söyleyebiliriz.

⁷¹⁰ H. Çal, a.g.e., s. 364 ve H. Çal, a.g.m., s.28,29.

3.5.2. Sivil Mimaride Duvar Resimleri:

3.5.2.1. Amasya (Merkez), Sultan II. Bayezid Camisi Şadırvanı

Konumu	:Eser, Amasya İl merkezinde bulunan II. Bayezid Külliyesi'nde, caminin kuzeyinde, mihrap ekseni üzerindedir.
Fotoğraf No	:690-703
İnceleme tarihi	:Mart 2010

Şadırvanın inşa kitabesi bulunmamaktadır. Külliye ait vakfiyelerde de şadırvandan söz edilmez. Ancak şadırvan ile Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanının duvar resimleri birlikte incelendiğinde, Zileli Emin'in üslubunu yansıttığından bu ustanın eseri kabul edilerek, eser XIX. yüzyılın son çeyreğine tarihlenmektedir⁷¹¹.

Eser, on iki sütunun taşıdığı içten bağdadi, dıştan ise kurşunla kaplı, piramidal çatı ile örtülüdür.

Vakıflar Genel Müdürlüğü, Sanat Eserleri ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı'nın arşiv dosyalarından edindiğimiz bilgilere göre şadırvan, 1981⁷¹², 1983⁷¹³, 2004⁷¹⁴ ve 2006⁷¹⁵ yıllarında hazırlanan inceleme raporları sonucunda onarım geçirmiştir. Özellikle eserin bağdadi teknikle yapılan örtü sisteminin iç yüzeyindeki duvar resimlerinde dökülmelerle birlikte kısmen silinmeler tespit edilmiştir. Yapılan

⁷¹¹ İki şadırvanın resimleri arasındaki konu ve üslup benzerliği, her ikisinin de bu sanatçı tarafından yapılmış olacağını düşündürmektedir. Belki sanatçı önce Merzifon şadırvanını süslemiş, hemen sonra da kendisinden Amasya şadırvanını resimlemesi istenmiştir. Ve O da aynı konuyu burada özetleyerek işlemiştir. Belki de Amasya şadırvanının boyaları dökülmüş olan bölümlerinde sanatçının imzası bulunuyordu. Fakat şurası gerçek ki, her iki şadırvanın resimleri de İstanbul'u yakından bilen bir sanatçının eseridir. Ayrıca askeri araçlara, ordugâhlara fazla yer verilmiş olması, Zileli Emin'in başkentte askeri eğitim görmüş bir ressam olduğu kanısını uyandırır. G. Renda, "Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane", Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı: VI, (1974-1975), İstanbul 1976, s.

⁷¹² Kültür Bakanlığı Gayrimenkul Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 14.11.1981 tarihli kararı doğrultusunda şadırvan havuzuna yapılması istenilen üst örtüye ilişkin gönderilen "Şadırvan Restorasyon" projelerinin uygun olduğu karara bağlanmıştır.

⁷¹³ Kültür ve Turizm Bakanlığı Gayrimenkul, Eski Eserler ve Anıtlar Yüksek Kurulu Başkanlığı'nın 22.07.1983 tarihli kararı doğrultusunda şadırvanın çatısının onarımının tamamlanacağı karar bağlanmıştır.

⁷¹⁴ Kültür ve Turizm Bakanlığı Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Kurulu'nun 18.03.2004 tarihli kararı doğrultusunda duvar resimlerinde gerekli analizlerin yapılması için örnekler alınarak özgün işçilik, boyama teknikleri, özgün renkler ve bozulma problemlerinin tespit edilmesi karara bağlanmıştır. Söz konusu raporda konu ile ilgili konservasyon uzmanlarının hazırlayacağı onarım raporunun kurula sunulması belirtilmektedir.

⁷¹⁵ Kültür ve Turizm Bakanlığı Samsun Kültür ve Tabiat Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu'nun 04.05.2006 tarihli kararı doğrultusunda duvar resimlerinin dökülen kısımlarının onarılarak, mevcutların temizlenmesi karara bağlanmıştır.

onarım lar sonucunda şadırvanın kubbe eteği yüzeyinde kesintisiz şerit halinde işlenmiş duvar resimlerinin dökülen ve silinen kısımları alçı ile dolgulanmış ve sıvanmıştır. Bu onarım çalışmasının dışında mevcut resimlere müdahale edilmemiştir.

Duvar Resimleri: Şadırvanın kubbe kavsini ve kubbe eteğini kesintisiz, birbirine paralel dolaşan iki ayrı şeritte yazı ve manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu duvar resimleri kırmızı, yeşil tonları, kahverengi, gri, mavi tonları, siyah ve sarı renkler kullanılarak işlenmiştir.

Şadırvanın manzara tasvirli duvar resminde kompozisyon şemaları esas itibariyle iki bölümden meydana gelir. Kubbe kavsini kubbe eteğine yakın olan bölümde dizi halinde *Barok* üslupta kartuşlar içerisindeki yazılar birinci şema, kubbe eteğini bir şerit halinde kesintisiz dolanan “İstanbul Panoraması” olarak adlandırabileceğimiz, konulu tasvirler ise ikinci şemadır. Birinci bölümü teşkil eden yazı kartuşları dizi halinde sıralanmıştır ve altı adettir. Yazılar, siyah zemin üzerine beyaz renkle işlenmiştir (Foto. 690). Küçük beyaz çiçekler yazıların arasında kalan boşlukları dolgulamakta, böylece kartuşların yüzeyine yerleştirilen yazıların aralarında kalan alanlar bitkisel bezemeye işlenmiştir. Her bir kartuşun içerisinde siyah zemin üzerine beyaz renklerle yazılmış celi sülüs hatlı hadis-i şerif yer almıştır. Kartuşların kısa kenarları dekoratif kemer şeklinde kavislendirilmiş ve girift kollardan müteşekkil bir geometrik düğümle (tıp rozeti veya elif ortası dediğimiz biçimde) oval form lu madalyonlara eklenmiştir. Kartuşlar arasındaki bu madalyonlar yine aynı biçimde, fakat ince ve küçük yazı kompozisyonları ile süslenmiştir. Madalyonların üzerine kâse içerisinde çeşitli çiçek motiflerinden ve yapraklardan oluşan natüremortlar işlenmiştir. Kartuşların ve madalyonların etrafını kalın, sarı ve kırmızı şeritler çevreler.

Şadırvan kubbesindeki ikinci şema olan manzara şeridinde ise “İstanbul Panoraması” yer almaktadır. Bayezid Kulesi gibi İstanbul’un en belirgin binalarını ve semtlerini bu İstanbul anlatımı içinde belirlemek ve tanımak mümkündür. Kulenin iki yanında bulunan iki minareli cami Bayezid Camii, dört minareli cami ise Süleymaniye olmalıdır (Foto. 691). Camiler ve tepesinde kırmızı bayrağın dalgalandığı kule kırmızı çatılı evleriyle betimlenmiş kalabalık kent dokusu içinde yükselmektedir. Kırmızı çatılı evler, kurşun kaplı kaburgalı kubbeleriyle camiler,

koyu yeşil serviler, Muvakkithane'nin duvar resimlerinden farklı olarak, daha sıkışık bir anlayışla işlenmiştir. Bazı evlerin yan veya ön cepheleriyle, binaların arasına sıkışıp kalan küçük sokak aralarının kahverengimsi sarıya boyanmaları, saçak altlarının hafifçe gölgelenmesi Merzifon'daki Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanı ile aynıdır. Bayezid Kulesi'nin çevresinde gruplanan camilerin kurşun kaplı külahlı ve alemlı minareleri yazı kartuşlarının alt bölümünden başlayarak tüm manzara panosunu üstten sınırlandıran kırmızı ve kahverengi şeritleri aşarak kubbe kavsine doğru taşmaktadır. Söz konusu kompozisyondaki yüksek öğelerin resmi üstten sınırlayan çizginin ötesine taşması minyatürlerdeki derinlik etkisi kaygısını anımsatmaktadır. Bununla birlikte minarelerin yan yana dizilişi yine minyatürlerdeki istifleme yöntemini hatırlatmakta ve büyüklük oranlarının ön ve arka plandaki minarelerde farklı verililiyle bir derinlik yaratılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Evlerin arasından yükselen camilerle örülmüş mimari doku, "İstanbul Panoraması"nı büyük ölçüde anımsatsa da başka yerlere ait anonim şemaların kompozisyonda verilmeye çalışıldığını da düşünebiliriz. Yoğun cami mimarisi ve bu bağlamda minareler, küçük sokaklara açılan sık işlenmiş evler büyük olasılıkla İstanbul'u temsil etmektedir.

Bayezid Kulesi ve etrafındaki camilerden oluşan manzara kesitinden sonra masa üzerinde saat, yanında çiçekli vazo, şadırvan gibi stilize de olsa mantıklı bir akışı olan tasvirleri kesen, gerçek üstü soyut bir niteliğe yol açan unsurlar tasvir edilmiştir⁷¹⁶ (Foto. 692). Avrupa tipi sandalye ve saat dönemin Başkent yaşantısını belgelemek istercesine ayrıntılı işlenmiştir ve boyutları binalar kadardır. Objelerin şehir dokusu içindeki böylesine anıtsal işlenişi kompozisyona gerçeküstü bir anlam katmaktadır. Arkalık bölümündeki saat ile oldukça ilginç bir biçimi olan koltuğun sol yanındaki ağacın sarı ve kırmızı renkli, top şeklinde, yapraklar arasında işlenmiş küçük meyveleri bulunmaktadır. Koltuğun sağ yanında ibrik vazolu natürmort yer alır. Vazonun içinden adeta fışkıran yeşil yapraklar simetrik yerleştirilmiştir. Aşağıya doğru sarkan yaprakların ucuna kırmızı renkli goncalar işlenmiştir. Üstteki yaprakların arasından açmış tek gül göze çarpar. Kent dokusunun kesintisiz akışı içinde araları kesen bu objelerin ortak özelliği, boşlukta asılı durmak yerine yeşil renkli bir zemine oturtularak resmedilmeleridir. İbrik vazolu natürmorttan sonra

⁷¹⁶ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s.85.

merkezi kubbeli bir şadırvan tasvir edilmiştir. Şadırvanın yivli ve kurşun kaplı kubbesini dört destek taşımaktadır. Desteklerin koyu kırmızı renklerinden ahşap olduklarını söylemek mümkündür. Öndeki sütunlar boy olarak arkadakilerden daha yüksektir. Böylece perspektifin uygulanmaya çalışıldığını kompozisyonun detaylarından çıkarmak mümkündür. Yine de mimari anlamda perspektif hatalarının varlığı da gözle görülmektedir. Baldakenin içindeki şadırvanın etrafı demir şebekeli parmaklıklarla çevrelenmiştir. Ön soldaki ve arka sağdaki desteklere birer kandil asılıdır. Şadırvan iki yandan simetrik yerleştirilmiş yelpaze yapraklı birer ağaçla sınırlandırılmıştır.

Hemen bu kompozisyonu izleyen sahnede ise ağaçlıklı bir meydanın merkezinde merkezi kubbesi ve tek minaresiyle bir ulu cami ile ve tekerlekli araba tasviri yer alır (Foto. 693). Caminin kubbesi, köşe kuleleri, kubbeli revak sırasından oluşan son cemaat mekânı ayrıntılı işlenmiştir. Cami düzgün kesme taş ile inşa edilmiştir. Söz konusu “İstanbul Panoraması” içinde bu cami Başkent temasının vazgeçilmez unsuru bir selâtin camiye veya Amasya Bayezid Cami’ye ait olduğunu düşündürür. Arabanın bulunduğu alan küçük, yeşil renkli tepeliklerden oluşmaktadır. Üç servi ağacı yan yana işlenerek, cami ve arabanın yer aldığı kompozisyon sınırlanıp hemen sonrasında yeni bir konuya geçilmiştir.

Taş örgü anıtsal bir payeden çıkan dalların ve yaprakların arasında küçük bir köşk tasvir edilmiştir (Foto. 694). Kaynaklara göre Anadolu’da duvar resimlerinde karşımıza çıkan bu sahne “Konstantin’in Kızı’nın Köşkü” olarak bilinmektedir⁷¹⁷. Sütunun siyah renkle, lekeler halinde belirtilmiş, iki kemer gözlü kapısı bulunmaktadır. Kırmızı dalların arasından yine renk lekeleri halinde yeşil yapraklar yer alır. Dalların ve yaprakların arasında tek katlı, cepheleri kemerli pencerelerle hareketlendirilmiş, kırmızı kiremit kaplı kırma çatısı ile köşk yer alır. İki tekerlekli

⁷¹⁷ Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’nın kubbesinde Zileli Emin’in yarattığı “İstanbul Dünyası” ve bu dünyaya yansıyan kişiliğinin yansıdığı duvar resimleri üslup bakımından Amasya II. Bayezid Külliyesi Şadırvanı ile benzetilmektedir. Merzifonlularca “Konstantin’in Kızı’nın Köşkü” olarak bilinen tasvir, Merzifon’da olduğu gibi söz konusu Amasya II. Bayezid Külliyesi şadırvanı’nda da karşımıza çıkmaktadır. Kaynaklara göre, İstanbul’daki abidevi sütunların hiçbirisinde böyle bir köşkün varlığı tespit edilmemektedir. Ancak İstanbul halkı arasında muhtemelen Bizans’tan devralınmış, zamanla Ayasofyalı, Kız Kuleli çeşitli varyantları oluşturulmuş “Konstantin’in Kızı’nın” kahramanı olduğu bir efsanenin anlatıla geldiği bilinmektedir. Sütun üzerine kondurulmuş bu mekân muhtemelen bilmediğimiz bir varyantına işaret etmektedir. B. Tanman, “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’nın Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı ‘Osmanlı Dünyası’ ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, Güner İnal’a Armağan, Ankara 1993, s.502.

arabanın bulunduğu bölümden başlayarak, duvar resminin alt hizasında, yeşil renk lekeleriyle betimlenmiş ve yamaçları gölgelendirilmiş, dizi halinde küçük tepeler yerleştirilmiştir. “Konstantin’in Kızı’nın Köşkü” olarak tanımlanan tasvir küçük bir tepeciğin önünde işlenmiştir. Bu efsanevi temanın yanında tepelerin ardında, aralarda yükselen kuleli birimleri kırma çatılı, iki katlı küçük köşkler betimlenmiştir. Kulelerden birinin gövde bölümünden çıkan baca ilginçtir. Bacadan dumanlar tütmekte ve balık ağı biçiminde, iskele şeklinde köprüye benzer mimari kuruluş, bacanın gövdesini sarmaktadır. Yelpaze şeklinde yapraklarıyla birer ağaç motifi, kulelerden ve küçük köşklere meydana gelen söz konusu binalar grubunu iki yandan sınırlamaktadır. Bu dekoratif ağaçların yelpaze şeklindeki yeşil yaprak öbeklerinin dışa bakan kısımları, sarı renklerle lekelenilerek, ışıktandırılmıştır. Yaprakların araları, derinlikleri vurgulamak amacıyla siyah renklerle gölgelendirilmiştir. Binaların arka planında daha küçük boyutlu işlenmiş altı servi ağacı resmedilmiştir. Servi ağaçları dizi halinde birbirine benzer bir biçimde sıralanır. Şablon kullanılmış gibi aynen tekrarlanmış ve siyah renk lekeleriyle gölgelendirilmişlerdir. Köşklere kurulu bina grubunun etrafı, kahverengi renkli, kesme taştan bir çevre duvarı ile çevrelenmektedir. Binalar siyah konturlu çizgilerle sınırlandırılmıştır. Bina cephelerindeki gri-beyaz tonlamalarla yapılan gölgelendirmelere sanatçı tarafından önem verildiğini görmekteyiz. Böylece ışık-gölge oyunları bina cepheleri tasvir edilmiştir. Kuleleri örten yivli külahlar, palmet motifi şeklindeki alemler, yuvarlak kemerli pencere açıklıklarını çevreleyen silmelerin ince çizgiler halinde verilmesi gibi detaylar sanatçı tarafından özenle işlenmiştir. Sağ yandaki minarenin hemen yanında dumanı tüten bir ikinci baca yer alır. Binaların aralarına yerleştirilen ağaçlar ve tepelerin aralarında yükselen binalarla kompozisyonda perspektif vurgulama ön plana çıkmaktadır.

Yelpaze şeklindeki dallarına sıralanan öbek şeklindeki yapraklarıyla diğerlerinden daha büyük işlenen bir ağaç ilginç kuleli mimarisiyle dikkat çeken söz konusu tasviri sınırlamaktadır. Duvar resminde bundan sonra tek bacası ve yanındaki kulenin gövdesine asılı duran dönme dolabı andıran eklentisiyle -ki büyük olasılıkla yel değirmenidir- fabrika olduğunu tahmin ettiğimiz mimari tasvir yer alır (Foto. 695). Çatısından iki bacanın yükseldiği tek katlı binanın girişi yuvarlak kemerlidir. Binanın ön cephesi ve kule düzgün kesme taştan örülmüş ve sanatçı tarafından

kullanılan inşa malzemesi ayrıntılı işlenmiştir. Daha sonra ise tepelerin ardında daha küçük boyutlarıyla yine kırmızı kaplı çatıları ile birisi önde diğeri daha geride iki küçük bina resmedilmiştir. Arka plandaki üç küçük tepenin üzerindeki dekoratif ağaçların arasından yine kırmızı damları ile evler seçilmektedir. Tırmık, yaba, tırpan, kürek, saban gibi türünü saptayabildiğimiz bir takım tarım aletlerinin bulunduğu alanın etrafı boş bırakılmış ve objeler saat kadranını anımsatan kirli sarı renkli etrafı kırmızı konturla çizilmiş bir dairenin etrafına dizilmiştir. Ancak tahminlere, benzetmelere dayanarak yorumladığımız şadırvanın resimleri gerçekte, gerçek üstücü resim anlayışını bir arada işleyen üslubuyla ilginçtir. Buna karşılık istifleme yöntemi, perspektif anlayışıyla minyatür geleneğine bağlı kavram resmi özelliklerini taşır⁷¹⁸. Tepelerin arkasına gizlenmiş sadece çatılarını ve üst kat cephelerini seçebildiğimiz küçük evler çiftlikle ilgili olmalıdır. Bu grubun hemen sonrasında ise baldaken türbe yer alır. Üzeri kurşun kaplı, yivli kubbe ile örtülü türbenin içinde ahşap sanduka bulunmaktadır. Türbe de perspektif acemicedir. Kubbeyi taşıyan sütunların boyutları farklı işlenmiştir. Kubbe eteğini dört yönden çevreleyen saçak bölümünün yan ve arka yüzleri ön cepheden, yarlarda hafif zikzaklı kıvrımlar oluşturacak şekilde verilmiştir. Türbenin sağ yanında kırmızı sancak dalgalanmaktadır. Üzerinde tarih yazılıdır, fakat okunamamaktadır. Şadırvanın resimlerinin yapım yılına ait olduğunu tahmin ettiğimiz yazıdan ancak “fi sene 1792” olarak tarafımızdan okunabilmiştir. Türbeden sonra sarı meyveleriyle Limon Ağacı yer alır. Bundan sonraki nesneler dev boyutlarıyla oldukça ilginçtir. Ağacın büyüklüğünde Avrupai tarzda, ampir üsluptaki ayaklarıyla dikdörtgen formlu bir masa ve üzerinde bir takım nesneler bulunmaktadır. Üzerlerine bıçak saplanmış bir karpuz ile arka planda dikdörtgen formlu tanımlayamadığımız (kaynaklara göre meyve kâsesi)⁷¹⁹ bir obje, kulplu sürahi ve bir armut masa üzerinde tasvir edilen nesnelerdendir. Masanın ayak kısımlarında ve görünen ön yüzü ile bir yan yüzündeki bezemelerdeki ayrıntılı ve özenli işçiliğe karşılık üzerindeki nesneler renk lekeleri halinde, naif bir üslupla işlenmiştir. İbrik vazodaki natürmort ile bu birbirinden çok farklı ağaç ve masadan oluşan resim grubu sınırlanmaktadır (Foto. 696).

Derinlemesine dikdörtgen planlı, dört sütunun taşıdığı kırma çatı ile üzeri örtülü havuz tasviri ibrik vazolu natürmortun sağ yanında yer alır. Üst örtüyü taşına

⁷¹⁸ R. Arık, a.g.e., s.85.

⁷¹⁹ R. Arık, a.g.e., s.85.

sütunlardan özellikle arka sıradakilerde perspektif hataları vardır. Akabinde yine alt sırada dizi halindeki tepelerin arka planındaki boşluğa yerleştirilmiş basamaklı, üzerine kurşun kaplı küçük bir kubbe ile örtülü kule şeklinde bina, üst kısmı kubbe kavsine uydurularak yarım kesilmiş altıgen masa, etrafı revak sırasıyla çevrili namazgâh(?) ile kırmızı damlı evlerden oluşan manzara kesiti tasvir edilmiştir. Yelpaze dallarına lekeler halinde işlenmiş öbek yapraklı ağaçlar ve serviler yine kompozisyonda sınırlayıcı özellikleriyle ile göze çarpar. Arka plandaki tepelerin üzerinde dekoratif küçük ağaçlar ve yan yana küçük serviler işlenmiştir. Resmin evlerden oluşan sağ yanı dökülen sıvalardan dolayı bugün mevcut değildir. Evlerin sadece kırmızı çatıları ve alt planda düzgün kesme taş örgülü duvar günümüze kadar ulaşabilmiştir (Foto. 897). Kırmızı damlı evlerden müteşekkil, küçük ara sokaklara açılan binalar grubundan oluşan ve bir mahalle veya sokağın betimlendiği kompozisyon manzara şeridinde büyük olasılıkla devam etmekteydi. Fakat özellikle bu bölümde, duvar resminde dökülmelere ve silinmelere bağlı kayıp söz konusudur (Foto. 698). Kompozisyonun devamında karşımıza çıkan kule şeklindeki yapıların cephelerinin boş bırakılması ve bina cephelerindeki gölgelendirmelerin uygulanmayışı duvar resminde bazı kompozisyonların tamamlanmamış olduğu düşüncesini de beraberinde getirmektedir. Duvar resminin üslup benzerliği açısından Zileli Emin'e ait olduğu düşüncesi araştırmacılar tarafından kabul edilmektedir. Bu düşünce aynı zamanda silinen bölümlerde bir imzanın varlığını akla getirmektedir.

Öte yandan Galata Köprüsü'ne benzer bir kalıntı, kırmızı çatılı evler ve tren gibi dökülmüş olan bölümlerden sonra seçilebilen bu tasvirlerle, birtakım farklı nesnelerin bir araya gelmesiyle oluşan tasvirlerden sonra, yeniden İstanbul görünümüne sanatçının odaklandığını söyleyebiliriz (Foto. 699). Alt sırada dizi halinde işlenen tepeler, burada da devam etmektedir Bu defa tepelerin ardındaki manzara kesitinde şadırvanın duvar resimlerinde karşımıza çıkan kırmızı damlı evlerin arasında tren, top arabası ve sandalye gibi unsurlar tasvir edilmiştir (Foto. 700). Söz konusu belli bir kentin veya öykünülmüş bir coğrafyasının anlatımından daha çok resimde var olan imgeler ve nesneler aracılığıyla o günün Osmanlı şehir görünümünün hem coğrafya hem de zaman kesiti açısından bir tasarımı olduğunu düşünmekteyiz. Nitekim Galata Kulesi, köşk, cami ve türbeler, çiçekli vazolar, masaların üzerine yerleştirilmiş tekil meyve ve meyve çanakları, Türk evlerine yeni

giren Avrupa tipi sandalye, pusula ve saat kadranları bu dönemde Başkent yaşantısını belgelemek istercesine ayrıntıyla işlenmiştir⁷²⁰. Kompozisyonadaki tren Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki benzer tasviri akla getirmektedir. Merzifon'da kubbe eteğindeki yazı kartuşlarıyla paralel uzanan sahilde *Sarayburnu*'ndan kıvrılarak *Sirkeci*'ye doğru uzanan İstanbul-Edirne tren hattında⁷²¹, buharı tüten bir lokomotif ve vagonları⁷²² görülür. Acaba burada da Merzifon'daki şadırvanda olduğu gibi Edirne-İstanbul tren hattı mı, işlenmiştir?

Sağ yanda bir şehir ve onu çevreleyen burçlarıyla işlenmiş yüksek kale duvarları seçilmektedir (Foto. 701). Duvarların devamı, top arabası ile sandalyenin olduğu kısma kadar uzanmakta ve bir araya gelen bu iki aykırı nesneye kaide oluşturmaktadır. Sandalye bir iç mekân eşyasıdır. Top arabasının yine kale ile ilintili olarak resme dâhil olabileceğini düşünmekteyiz. Servi ve öbek halinde işlenmiş yaprakların sardığı yelpaze formu dallarıyla şadırvanın manzara temalı duvar resminde görmeye alıştığımız ağaçlardan farklı olarak, top arabasının arkasında Hurma Ağacı göze çarpar. Kale surlarıyla çevrili şehir tasvirinden sonra gelen sahne dökülerek kaybolmuş veya zaman içerisinde silinmiş olmalıdır (Foto. 702). Bu bozulmuş kısımdan sonra Merzifon şadırvanında olduğu gibi bir deniz kesiti görülmektedir. Bunu diyagonal olarak kesen, kahverengi izi belli olan Galata Köprüsü'ne benzer bir kalıntı, ön plandaki bozuk unsurların ulaştığı yerde yine bir kule tasviri artığına benzeyen iz görülmektedir ki, bu izleri doğru benzetiyorsak, tekrar belli bir İstanbul görüntüsüne dönüldüğünü ve Haliç manzarasının işlenmiş olabileceğini bize düşündürmektedir (Foto. 703)⁷²³. Konu bakımından Amasya şadırvanındaki duvar resimleri, külliye'nin diğer mimari elemanı muvakkithanedeki resimlerden üslup bakımından farklıdır. Eseri süsleyen resimlerle Merzifon'daki şadırvan arasından üslup bakımından benzerlik söz konusudur. Geri burada daha ayrıntılı bir İstanbul manzarası çizilmiştir. Fakat binaların arka arkaya dizilişi, kubbe ve minare biçimleri, ağaçlar, sandalye, top arabaları, çiçekli vazo gibi motifler iki şadırvanda da tıpatıp benzediği gibi, doğadan çok topografik görüntüye önem veren

⁷²⁰ Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s.158.

⁷²¹ İstanbul-Edirne tren hattı resmin yapıldığı seneden bir yıl önce işletmeye açılmıştır. E.Z.Karal, *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1977, s.270.

⁷²² İstanbul-Edirne arasındaki tren hattının Sarayburnu'ndan kıvrılarak Sirkeci'ye ulaşan kesimi, üzerindeki vagonlarla çocuksu bir gerçekçilik içinde tasvire aktarılmıştır. Tanman, a.g.m., s.493.

⁷²³ R.Arik, a.g.e., s.85.

bir yaklaşım her ikisinde de belirgindir⁷²⁴. Ayrıca iki şadırvanda da resimlerle birlikte yer alan yazı madalyonlarında, aynı ayetler yer alır, yazı istifleri, zemin süslemeleri birbirinin eşidir. Merzifon şadırvanındaki resimler arasında H.1292/M.1875 senesi ve Zileli Emin imzası vardır.

Merzifon ve söz konusu Amasya şadırvanındaki resimler arasındaki konu ve üslup benzerliği, her ikisinin de Zileli Emin tarafından yapılmış olabileceğini düşündürmektedir. Araştırmacılara göre Zileli Emin belki de önce Merzifon şadırvanını süslemiş, hemen sonra da kendisinden Amasya şadırvanını resimlemesi istenmiştir. Aynı konuyu özetleyerek burada işlemiş olabilir⁷²⁵. Gerçek olan şudur ki, her iki şadırvanın resimleri de İstanbul’u yakından bilen bir sanatçının eseridir. Ayrıca askeri araçlara, ordugâhlara fazla yer verilmiş olması, Zileli Emin’in Başkentte askeri eğitim görmüş bir ressam olduğu kanısını uyandırır⁷²⁶.

3.5.2.2. Amasya (Merkez) Sultan II. Beyazıt Külliyesi’ndeki Muvakkithane

Konumu :Eser, Amasya’nın merkezinde bulunan II. Bayezid Külliyesi’nde medresenin kuzeydoğusunda, caminin ise kuzeybatı⁷²⁷ köşesinde yer alır.

Fotoğraf No :704-714

İnceleme tarihi :Mart 2010

Muvakkithane kitabesine göre H.1256/M.1840 senesinde Hacı Hüseyin Efendi⁷²⁸ tarafından inşa edilmiştir⁷²⁹.

Doğu-batı doğrultusunda dikdörtgen planlı muvakkithanenin, doğu cephesinde iki ahşap sütunlu bir revak bulunmaktadır. Dört basamakla çıkılan doğu cephedeki giriş kısmındaki ahşap sütunlar doğu, güney ve kuzey yönlerde Bursa

⁷²⁴ G. Renda, a.g.m., s.191.

⁷²⁵ G. Renda, a.g.m., s.191.

⁷²⁶ G. Renda, a.g.m., s.191.

⁷²⁷ G. Goodwin, *A History of Otoman Architecture*, London 1971, s.145’de II. Beyazıt Külliyesi’ndeki Muvakkithane’nin caminin güney doğusundaki imaretle birlikte olduğunu söyler. Oysa caminin güneybatısında yer almaktadır.

⁷²⁸ El Hac Hüseyin Zeki Efendi’nin muvakkithane ile birlikte kütüphane ve şadırvan yaptırdığı, emlakını da vakfettiği bilinmektedir. A.H. Yaşar, *Amasya Tarihi*, Cilt: I, İstanbul 1928, s.131.

⁷²⁹ Muvakkithane’nin inşa tarihi ile ilgili kaynaklarda farklı seneler belirtilmektedir. A.H. Yaşar, a.g.e., s.131’de H. 1258 senesini verir. A. Gabriel, *Monuments Turcs d’Anatolie II*, Paris 1934, s. 39’da yine H.1258 senesini kaydetmiştir. Hâlbuki girişin üzerinde binanın inşa kitabesinde H. 1256 senesi açıkça okunmaktadır. G. Renda, “Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane”, *Sanat tarihi Yıllığı*, sayı: VI, (1974–1975), İstanbul 1976, s.181.

kemerlerini taşır. Çatının ön, arka ve yanlarda yer alan alınlıkları *Ampir*⁷³⁰ üslubu kuvvetlendirmektedir. Muvakkithane, revaklı giriş bölümü ve kareye yakın planlı bir odadan oluşur. Binanın ahşap kırma çatısı, revak ve odayı örtmek üzere iki kısımdan müteşekkildir. Üstü kurşun kaplıdır. İç mekânı dikdörtgen planlı beş mazgal pencere aydınlatır.

Amasya’da 1943 senesindeki depremde Muvakkithane’de zarar görmüştür⁷³¹. Eser 1960’lı⁷³² ve 1970’li yıllarda onarım geçirmiştir.

Günümüze kadar onarımlarla ulaşmış olan bina, bugün külliye personeli tarafından kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Manzara tasvirlerinden oluşan duvar resimleri, batı duvarının tam ortasındaki nişin iç yüzeyinde ve doğu, kuzey, batı ve güney duvarlarının tavan eteğine bitişik, 30 cm. genişliğinde, birer şerit halindeki yüzeylere, birbirinden ayrı dar, uzun ve köşelerde *Barok* karakterli bitkisel kartuşlarla sonlanarak tasvir edilmiştir. Manzara konulu duvar resimlerinin yer aldığı şeritler alttan ve üstten kırmızı, gri ve siyah çizgilerle sınırlandırılmış, ayrıca en altta stilize palmet motifleri gri renkle, bir dizi halinde işlenerek, dört yandan manzara şeritlerini çerçevelemektedir. Sıva üzerine yeşil ve gri tonları, kirli beyaz, açık sarı ve çok az kırmızı kullanılarak işlenmiştir.

Muvakkithane’nin batı duvarının tam ortasında yer alan nişi koyu sarı renkte yaldızla boyanmış alçıdan akant yaprak motifleri çerçeveler (Foto. 704). Yapraklar üstte giriftleşerek ve bir merkezde toplanan “S” ve “C” kıvrımlı palmet motiflerine dönüşerek nişi tavan eteğine kadar taçlandırır. Nişin alınlık kısmında alçıdan ve altın yaldızlı palmet motifleri kabara gibi sarkan bu bölüme plastik bir görünüm sağlar.

⁷³⁰ Fransa’da beliren Ampir Üslubu’nun Türkiye’deki etkileri sonucunda oluşan üslubun adıdır. Türk Baroğuna göre daha sadeleşmiş bir biçim dili ve Klasik öğeler kullanılır. Genel olarak Türk Baroğu ile Ampiri arasında kesin bir çizgi çizmek zordur. Ürünler her iki üslubun özelliklerini de yansıtır. Ampir’in Türkiye’deki en ödünsüz örneğinin Cağaloğlu’ndaki II. Mahmut Türbesi (1840) olduğu söylenebilir. M.Sözen-U.Tanyeli, Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul 1986, s.242.

⁷³¹ 1943 depreminden önce çekilen eski bir fotoğrafta Muvakkithane’nin önündeki şadırvanı görmek mümkündür. Söz konusu depremde muvakkithane zarar görürken büyük ihtimalle şadırvan da yıkılmıştır. 1970’li yıllarda Muvakkithane’nin dış duvarları boyanmış, örtüsü üstten şapla kapatılmıştır. B. Erat, *Amasya II. Beyazid Külliyesi*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1987, s.106.

⁷³² İç kısım, 1960’lı yıllarda dönemin Bayezid Külliyesi Kütüphane Müdür Muammer Ülker’in denetiminde onarılmıştır. Duvar yüzeylerindeki manzara konulu tasvirler aynı tonlardaki renklerle boyanmıştır. B. Erat, a.g.t., s.106 ve ayrıca bkz. G. Göçen, *Amasya II. Bayezid Külliyesi*, (Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Lisans Tezi), Ankara 1989, s.45.

Sarkıtlarla biten alınlık taç kısmının hemen altından iki yana toplanmış ve sanki kornişe tutturulmuş gibi duran kahverengi zemin üzerine siyah benekli perde motifinin çevrelediği havuzlu bir bahçe tasvir edilmiştir. *Barok* üslubun özelliklerini taşıyan fiskiyeli küçük havuz, zeminden yüksek ayrı bir bölüm üzerindeymiş gibi işlenmiştir. Aslında gerçekte bu bölüm bahçeyi çeviren duvardır, fakat üzerinde havuzu taşıyan küçük ve geniş bir kaide gibi durur. Havuzun iki yanındaki ağaçlar simetrik düzenlenmiş, perdenin püskülleri ile birlikte yüzeyi neredeyse tamamen doldururlar. Arka planda küçük tepeler üzerinde ağaçlar tasvir edilmiştir. Arkaya doğru yükselen bu tepeler kompozisyona derinlik sağlar. Öndeki havuz ve bahçeyi çeviren kısa, gri renkli taşlarla işlenmiş duvar ise kompozisyona ayrıca boyut kazandırmıştır. Manzara konulu bu duvar resminde egemen renkler açık ve koyu yeşil tonları ile havuz, duvar ve ağaç gövdeleri gibi ayrıntılarda ise gridir. Toprak koyu gri renkte, gökyüzü ve arka plan ise gri rengin arasına kirli beyazın karıştığı lekelerle tasvir edilmiştir. Nişin iki yanındaki dolaplar ile güney ve kuzey duvarlarındaki pencere açıklıklarının alınlıklarına rastlayan yüzeylere S ve C formları siyah, kalın konturlarla çizilerek içleri gri renkle boyanarak kıvrımlar belirginleştirilmiştir. Böylece *Barok* üsluplu bitkisel doku elde edilerek içleri gri-yeşil renkle boyanmış kartuşlar elde edilmiştir. Barok kartuşların ortalarına Arap harfleriyle siyah zemin üzerine beyaz renkle Allah, Hüseyin ve Ömer ibareleri yazılıdır. Dolapların üzerindeki duvar yüzeyinde ise küçük çiçekler ve yapraklarla donanmış ince bir kıvrık dala çerçevenin ortasında saksı motifi göze çarpar⁷³³. Manzara konulu duvar resmi, batı duvarının tavan eteğine bitişik alttan ve üstten kırmızı, gri ve beyaz çizgilerle sınırlandırılmış 30 cm. genişliğinde şeritte işlenmiştir. Şerit, nişin yaldızlı kabartmaları ile ikiye bölünmüştür. Güney yöndeki manzara resminde ırmak kenarındaki ağaçlar arasına yerleştirilmiş kulübe ve ırmağın üzerindeki köprü dikkati çeker (Foto. 705). Köprünün yanındaki ağacın dibinde tüfek ve kılıç vardır. Çevresindeki ev, ağaçlar ve köprüye oranla tüfek ve kılıç daha büyük boyutludur. Bu durum resimdeki kompozisyon elemanları arasında nispete önem verilmediğini gösterir. Öte yandan simge olarak, tüfek ve kılıç motiflerinin, manzara tasvirinde önem taşıdığını bu nedenle daha büyük işlenerek, izleyicinin dikkatinin bu

⁷³³ G.Renda, “Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane”, Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı: VI, (1974–1975), İstanbul 1976, s.185.

nesneler çekilmek istendiğini düşünebiliriz⁷³⁴. Gri renkli ve yer yer kirli beyaz lekeler halinde işlenen gökyüzü yeryüzüne göre resimde daha geniş bir alanı kaplar. Ağaçlar tek tük araziye dağılmıştır. Yapraklar dalları örtecek şekilde lekesele yeşil tonlamalarla verilmiştir. İki yuvarlak kemerle taşınan köprünün altından akan ırmak beyaz renklidir. Kulübe sarı renkle boyanmış, kırma çatıyla örtülüdür. Ön plandaki büyük ağaç ve evin arkasından görünen dallar birkaç ayrı düzeyi oluşturduğu gibi, ırmağın eğimli yatağı, köprünün oldukça başarılı ve boyutlu görünümü, sanatçının ilkel de olsa bazı mekân denemelerine giriştiğini gösterir⁷³⁵. Batı duvarının kuzey yöne doğru olan ikinci manzara konulu duvar resminde ise yine kır tasvirinin devamı sayılabilecek nitelikte ağaçlıklı tepeler ve bir çardak işlenmiştir (Foto. 706). Çardağın yer aldığı bölümde duvar resminde dökülmeler ve kabarmalar mevcut olduğundan resim kısmen silinmiştir.

Kuzey duvardaki manzara konulu duvar resminde yine bir kır manzarası tekrarlanır. Bu defa binalar daha yoğundur. Kale tasvirleri, türbe veya tekke olduğunu düşündüğümüz kubbeli binalar ve dar cepheleriyle, dizi halinde yan yana sıralanmış pencereleri beşik çatılarıyla Amasya ve çevresinde çok sayıda bulunan ama kesin mevki belirleyemediğimiz oldukça ilginç evler işlenmiştir (Foto. 707). Binalar arasında ilişki kurmak oldukça güçtür. İki kubbeli binadan biri türbe veya tekke olarak yorumlanabilir. Binaların arasında tekil veya ikili gruplar halinde yeşil yapraklı dallarını ve incecik gövdelerini görebildiğimiz ağaçlar vardır. Bu ağaçlar arasında türünü yapraklarından tahmin edebileceğimiz Hurma Ağacı'nın tasviri ilginçtir. Bina dizlerinin manzara tasvirinde tam ortaya rastlayan bölümünde biri daha önde, öteki biraz daha arkada olmak üzere iki büyük çadır işlenmiştir (Foto. 708). Çadırlar koyu yeşil tonlamalarla tasvir edilen iki küçük tepenin arasındadır. Önlü arkalı resimlenişleri perspektif algıyı vurgular. Buna rağmen diğer binalarla aynı boydadırlar. Ayrıntılara önem verilmiştir. Önden açılan kısımların ek yerlerine, üzerlerindeki yatay kırmızı, yatay çizgilerden müteşekkil bezemelere kadar bütün ayrıntılar görülebilmektedir. Çadırlardan sonra batıya doğru manzara şeridinde yine

⁷³⁴ G. Renda, a.g.m., s.189'da bu durumu şu şekilde açıklar: "... çevresindeki biçimlere oranla daha büyük çizilmiş olan tüfek ve kılıç, sanatçının önemli gördüğü bazı ayrıntıları daha büyük gösterme yoluna gittiğini belirtir. Aynı yaklaşım kuzey duvardaki ordugâh çadırlarında da göze çarpar. Amasya çevresinin tasvirlerinde, sanatçının askeri yapı ve araçlara ayrı bir önem verdiği açıkça bellidir."

⁷³⁵ G. Renda, a.g.m., s.189.

üçgen alınlıkları, kale duvarları, Ampir görüntüde, namazgâhları andıran ilginç yapı unsurlarının bulunduğu binalar devam etmektedir⁷³⁶ (Foto. 709). Binalara açık sarı renktedir. Örtü elemanları çinko rengi griye, yer ve ağaçlar ise koyu yeşil tonlarına boyanmıştır. Kuzey duvarı yüzeyinde dikdörtgen pencere açıklıkları arasında kalan kısımda çiçekli çerçeve içinde, sapından iple asılmış, içindeki güllerden birkaçı dışarıya dökülmüş çiçek sepeti işlenmiştir.

Giriş kapısının yer aldığı doğu duvarının tavan eteğine bitişik manzara konulu duvar resminde aradaki ağaçlarla birbirinden ayrılarak, sınırlandırılmış silindirik gövdeli türbe benzeri binalardan müteşekkil kompozisyon işlenmiştir (Foto. 710). Kubbeli ve kırma çatılı üst örtüleri gri renkle boyanmıştır ve hemen hemen hepsinin çatılarından kule benzeri bacalar yükselir. Bu tür bacalar bugün Amasya ve çevresindeki benzer binalarda da görülmektedir⁷³⁷. Güney yönde yer alan yüksek duvarlı, üzeri alemli büyük kubbesi ve minaresi ile cami tasviri bu duvardaki konulu manzara resmi içinde en ilginç binadır. Büyük olasılıkla Amasya'daki camilerden birisi tasvir edilmiştir. Nitekim yüksek kasnaklı geniş kubbesi ve kütsel gövdesi ile Amasya Gümüşlü Camini anımsatır⁷³⁸. Sağdaki kale ise karşı sırtlardaki Amasya Kalesi'nden esinlenerek çizilmiş olmalıdır⁷³⁹. Muvakkithane'nin şimdiye kadar incelediğimiz batı, kuzey ve doğu duvarlarında ağaçlar arasında betimlenen ve birbirinin aynıymış gibi tekrarlanan dar cepheli evler, silindirik gövdeli dini binalar ve mazgallı kale duvarları bütün tasvirlerde göze çarpar. Aslında birbirinin aynıymış gibi görünen ve ağaçların sınırlandırdığı binaların tümünü detaylı incelediğimizde kompozisyonların farklı olduğunu anlamaktayız. Özellikle doğu duvarında Amasya Gümüşlü Camii olarak tanımlamamız bu saptamayı destekler⁷⁴⁰. Bu tasvirde en ön plana hem önden hem de yandan gösterilen bir bina yerleştirilmiş bunun yanına dizilen ve yalnız önden görünenler ise bu şekilde daha geride görünmüştür⁷⁴¹. Perspektif algı binaların bu şekilde ön ve arka plana büyüklükleri de gözetilip yerleştirilerek vurgulandığını söyleyebiliriz. Binaların hem perspektif ve hem de detaylı işlenişine karşılık doğa kesiti ve içine serpiştirilen ağaçlar tekil olarak

⁷³⁶ G.Renda, a.g.m., s.187.

⁷³⁷ G.Renda, a.g.m., s.187.

⁷³⁸ G.Renda, a.g.m., s.187.

⁷³⁹ G.Renda, a.g.m., s.187.

⁷⁴⁰ G.Renda, a.g.m., s.188.

⁷⁴¹ G.Renda, a.g.m., s.188.

incelendiğinde aynı durum söz konusu değildir. Ağaçlar doğayı simgeleyen elemanlar veya sınırlayıcı özellikleri ile kompozisyonda yerini almıştır. Buna karşılık zemindeki değişik yüzeylere yerleştirildiklerini göz önüne alarak kompozisyonun genel derinlik etkisine katkıda bulunduklarını söyleyebiliriz. Diğer bir deyişle ağaçlar binalarla uyum içindedir. Gümüşlü Camii olarak tanımladığımız binanın duvarları arkasında yalnız dalları görünen ağaç, kompozisyona ayrıca boyut kazandırır. Aynı şekilde kale tasvirinde de benzer yöntem kullanılmıştır.

Güney duvarındaki manzara konulu duvar resmi yine kır manzarası içinde tasvir edilen binalarla başlar. Ağaçlar binaların arasında tekil biçimde yerleştirilmiştir (Foto. 711). Bu duvardaki manzara kompozisyonunda tam ortadaki büyük cami tasviri ilginçtir (Foto. 712, 713). Burada muvakkithanenin de dâhil olduğu Amasya II. Bayezid Külliyesi tasvir edilmiştir. Beş bölümlü son cemaat yeri, iki yandaki minareler, kubbenin yanındaki iki kule caminin önden görünüşüne oldukça yakındır⁷⁴². Caminin doğusunda yer alan dar cepheli binalar, külliye'deki imareti, kubbeli bölüm Şehzade Osman türbesi'ni canlandırdığı gibi caminin doğu duvarının çıkıntılı biçimi de gerçek görünüme uygundur⁷⁴³. Batıdaki bina topluluğu ise kubbeli bölümüyle medreseyi göstermektedir (Foto. 714). Bahçenin ve caminin doğu duvarındaki eğim ve külliye'deki binaların yerleştirilmiş biçimi, resmin daha çok kuzeydoğu açıdan bakılarak tasarlandığı izlenimini uyandırmaktadır⁷⁴⁴. Külliye tasvirinin iki yanındaki bina toplulukları, külliye'nin çevresindeki yapılardan esinlenerek çizilmiş olmalıdır⁷⁴⁵. Sağda ikisi daha belirgin olan üç kubbeli bina, külliye'den pek uzak olmayan Yörgüç Paşa Caminin arkadan görüntüsüne benzetilebilir. Beşik çatılı evlerden oluşan diğer kompozisyonlar ise mahalleden görüntüler olabileceği düşünülebilir⁷⁴⁶. Pencereler koyu birer nokta gibi gösterilmiştir. Külliye'nin önündeki ağaçlar da doğu duvarında olduğu gibi kompozisyona ayrı bir boyut katmaktadır. Bahçe duvarının doğu kanadındaki eğim

⁷⁴² G.Renda, a.g.m., s.187.

⁷⁴³ G.Renda, a.g.m., s.187.

⁷⁴⁴ G.Renda, a.g.m., s.187'de muvakkithane ve şadırvanın resimde yer almamasını şu şekilde açıklamaktadır: Muvakkithane henüz yapılmakta olduğu için konulmamış olabilir; şadırvanın bahçe duvarından görülebilecek üst örtüsü ise, ileride de belirtileceği gibi daha sonraki bir tarihte yapılmış olmalıdır. .

⁷⁴⁵ G.Renda, a.g.m., s.188.

⁷⁴⁶ G. Renda, a.g.m., s.188.

ve bahçe kapılarının içinde derinlik sağlayan gölgelemeler de ilginç denemelerdir⁷⁴⁷. Güney duvarındaki iki pencere arasında Barok üsluplu kartuş ile taçlandırılan dikdörtgen çerçeve içinde Kur'an'dan Ayet siyah zemin üzerine beyaz renkle yazılmıştır. Aynı duvarda kible yönüne uygun düşecek şekilde bir de mihrabiye motifi işlenmiştir.

Kompozisyonlar yumuşak fırça vuruşlarıyla, detaya kaçmadan tasvir edilmiştir. Renkler muvakkithanenin duvar resimlerinde ve duvar yüzeylerindeki boyalı nakışlarda aynıdır. Değişmez. Sınırlı renk yelpazesi içinde binalardan ve doğadan özetlenip, seçilerek alınan görüntüler tasvirlerde sunulmuştur. Amasya şehrine ait önemli binalar sanatçı tarafından özen gösterilip daha büyük boyutlu olarak çizilmiştir. İlkel de olsa mekân denemeleri ve manzara içine binaların yerleştirilmesi önemlidir.

Batı, kuzey, doğu ve güney yönde tavan eteğine bitişik şekilde odayı dört yandan kuşatan manzara tasvirli şeritler duvar köşelerinde S ve C kıvrımlarından müteşekkil kırmızı ve gri renklerle boyanmış Barok üsluplu kartuşlar meydana getirir. Kabartma hissi uyandıracak şekilde değişimli renk seçenekleri ile boyanan kartuşların ortası toprak sarısıdır. Bu toprak sarısı yüzey üzerine koyu lekeler halinde benekler işlenmiştir.

3.5.2.3. Amasya, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı

Konumu :Şadırvan, Kara Mustafa Paşa Camii'nin avlusunda yer almaktadır.

Fotoğraf No :715-723

İnceleme tarihi :Haziran 2008

Eser, camiyle birlikte aynı sene yapılmıştır⁷⁴⁸. XIX. yüzyıl onarımlarında orijinal özelliklerini koruyan havuzu dışında, taşıyıcı ve örtü sistemi tamamen yenilenerek günümüze kadar ulaşmıştır. Bugün işlevini devam ettirmektedir.

Plan itibariyle eser, merkezdeki onaltıgen bir havuzu çevreleyen sekiz adet direk üzerine kaş kemerlere oturtulmuş, içten kubbe, dıştan ise piramidal külah örtülü, sekizgen baldaken biçiminde bir kuruluşa sahiptir.

⁷⁴⁷ G.Renda, a.g.m., s.188.

⁷⁴⁸ M.Çerkez, *Merzifon'da Türk Devri Mimari Eserleri*, (A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2005, s.88.

Duvar Resimleri: Şadırvanın kubbe kavsinde manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Tasvir kuşağı kubbenin merkezindeki daire formu *Barok* üsluptaki bitkisel bezemeler ile eteğindeki kartuşlu yazı şeridinin arasındaki içbükey yüzeyin tümünü kaplamaktadır. Sıva üzerine yeşil ve kırmızı tonları ile mavi, siyah, sarı, gri, krem renkli boyalar kullanılarak konulu duvar resimleri işlenmiştir.

Kubbe kavsinin kuzey ortasına yakın konumla, üzerinde stilize çiçek ve yapraklardan oluşan tepelikte yer alan, ayaklı bir masa aynası⁷⁴⁹ görünümündeki oval madalyon içerisinde *Zileli Emin*⁷⁵⁰ imzası⁷⁵¹ ile sene 1292 (M. 1875) yazılı kitabesi bulunmaktadır (Foto. 715). Kitabe siyah zemin üzerine celi sülüs ile hatlıdır.

Şadırvanın manzara tasvirli duvar resminde kompozisyon şemaları esas itibariyle üç bölümden meydana gelir. Kubbe göbeğindeki bitkisel bezemeler birinci şema, kubbe eteğindeki dizi halinde *Barok* üslupta kartuşlar içerisindeki yazılar ise ikinci şema olarak kompozisyonda sınırlayıcı niteliktedir. Üçüncü şema göbek ile kubbe eteği arasında kalan kubbe kavsinin yüzeyindeki manzara konulu duvar resimleridir. Birinci şemadan yani kubbe göbeğinden başlarsak iç içe yerleştirilmiş *Barok* karakterli bitkisel bezemelerden müteşekkil iki daire halindedir. Bitkisel palmetler, akant yaprakları, kıvrık dallar kirli sarı zemin üzerine mavi, kahverengi, yeşil, sarı renkler kullanılarak önce siyah ince konturlarla şekiller çizilip içleri söz konusu renklerle boyanarak işlenmiştir. Ayrıca göbeği sınırlayan palmet biçimli motiflerin arasına elma, armut, kavun, üzüm, kiraz, karpuz, incir, patlıcan v.b. meyve ve sebzeler betimlenmiştir (Foto. 716). İkinci bölümü teşkil eden yazı kartuşları dizi halinde sıralanmıştır ve altı adettir (Foto. 717). Kartuşların kısa kenarları dekoratif kemer şeklinde kavislendirilmiş ve girift kollardan müteşekkil bir düğümle yazı kartuşları birbirine eklenmiştir. Her bir kartuşun içerisinde siyah zemin üzerine beyaz

⁷⁴⁹ R.Alık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s.77 ve M.Çerkez, a.g.t., s.91.

⁷⁵⁰ Sanatçının isminin sonunda bugüne kadar açıklığa kavuşturulamamış bir ibare bulunmaktadır. Bu ibare farklı zamanlarda araştırmacılar tarafından okunarak belgelenmiştir. M.Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul 1960, s.113’de “Nabit”, R.Alık, “*Anadolu’da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin*”, *Türkiyemiz*, Sayı:16 (Haziran 1975), İstanbul 1975, s.9’da “Enbat” ve Alık, a.g.e., s.77’de “Nabit” şeklinde okunmuştur.

⁷⁵¹ Söz konusu Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvan’ı dışında Amasya Gümüşlü Camii, Amasya Sultan II. Bayezid Camisi Şadırvanı ve Musa Fakih Bey Türbesi’nin duvar resimleri ile kalemişleri *Zileli Emin* imzasını taşımaktadır. Bkz. R. Alık, a.g.e., s.82; R.Alık, a.g.e., s.83 ve G. Cantay, “*Zileli Emin Usta’nın Bilinmeyen İki Eseri*”, Bedrettin Cömert’e Armağan, Ankara 1980, s.497-508.

renklerle yazılmış *celi sülüs* hatlı *hadis-i şerif*⁷⁵² yer almıştır. Yazı araları ise ince dallı çiçeklerle doldurulmuştur. Üçüncü şemayı meydana getiren kompozisyon yukarıda gökyüzü, aşağıda yeryüzü⁷⁵³ olmak üzere kendi içinde iki kısımda tanzim edilip, tasvir edilmiştir. Çok daha zengin bir konu çeşitliliği ve anlam katmanı içerir. Söz konusu olan belli bir kentin veya öykünölmüş bir coğrafyasının anlatımından daha çok resimde var olan imgeler ve nesneler aracılığıyla o günün Osmanlı şehir görünümünün hem coğrafya, hem de zaman kesiti açısından tasarımıdır⁷⁵⁴. Kubbe göbeğindeki *Barok* üsluptaki bitkisel bezemelerden hemen sonra koyu mavi renkli gökyüzü başlar (Foto. 717). Gökyüzünde küme halinde bulutlar düzenli aralıklara bir daire oluşturacak şekilde sıralanmıştır. Bulutların arasında güneş, ay ve yıldızlar betimlenmiştir. Böylece gece gündüz bir arada naif bir yaklaşımla, duvar resminde işlenmiştir. Güneşin koyu renkli ışıklar saçarak parlaması gece gündüz mefhumunun gözetilmediğinin göstergesidir. Bu kadar parlak ışınlar saçan bir güneşe rağmen ancak gece görülebilecek yıldızlar da kolayca seçilebilmektedir. Gökyüzü ile yeryüzü ufuk çizgisi şeklindeki sıra dağlar, tepeler dizisiyle birbirinden ayrılmıştır. Ve ancak bir İstanbul panoraması söz konusu olduğunda manzarada bu kadar çok camii ve minare görülmektedir. Işık-gölge oyunları ile dağlar ve tepeler ufuk çizgisinde kahverengi ve mavi renk tonlamalarıyla daha da belirgin hale getirilmiştir. Aynı şekilde tepeler basit gölge-ışık uygulamalarıyla manzara tasvirinde binaların ve çeşitli konulara ait objelerin arasında da uygulanarak böylece belirli bir derinlik ifadesine bağlı perspektif uygulanmıştır. Kuzeydeki kitabenin hemen solunda *U*

⁷⁵² M.Çerkez, a.g.t., s.143’de *celi sülüs* hatlı *hadis-i şerifi* 143 no’lu dip notla Türkçeleştirir. “Accilu bi’s-salati kable’l-fevt ve ‘accilu bi’t-tevbeti kable’l-mevt”

⁷⁵³ R. Arık, “*Anadolu’da Bir Halk Ressamı...*”, s.9 ve s.69.

⁷⁵⁴ B.Tanman, “*Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı ‘Osmanlı Dünyası’ ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği*”, Güner İnal’a Armağan, Ankara 1993, s.511’de şadırvanın duvar resimleri ile ilgili olarak yapılan bütün gözlemlerden, yorumlardan ve tahminlerden hareketle, ayrıca kompozisyonu çevreleyen, bunları çevrelerinden soyutlayan sınırların bulunmamasından da cesaret alarak kubbe yüzeyini kaplayan resim kuşağında, ilk bakışta insanı aldatan keşmekeşe rağmen tek bir şeyin, derviş meşrepli bir halk ressamının, yetiştiği çevreden edindiği değerlerle, duyduğu rivayetlerle, şahsi gözlemleriyle şekillendirdiği bir “*Osmanlı Dünyası*”nın halk resminin imkânları oranında, tasvir edildiğinin ileri sürülebileceğini belirtir. Öte yandan duvar resimleri ile ilgili ilk yayınlardan olan G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s.160’da İstanbul’da Beyazıd, Galata’yı, ilk İstanbul köprüsünü, çeşitli camileri, evleri, türbeleri, bahçeleri, havuzları, ordugâhları, kaleleri, top arabalarını, İstanbul’a yeni gelen tramvay ve treni, buharlı gemiyi, masa ve sandalye gibi Avrupa tipi eşyaları, yangın tulumbası gibi çeşitli manivelaları hep bir arada gösteren bu duvar resminde dönemin İstanbul yaşantısının ayrıntılı tasvirinin konu edildiğini söylemekle birlikte, son yıllardaki araştırmalarla duvar resmindeki söz konusu şehir tasvirlerinin dönemin Osmanlı kent yaşamına ait farklı bölgelere ait olabileceğini bize göstermektedir.

formunda minareleriyle yer alan ve altında açıkça adı yazan “*Horasan Cami-i Şerifi*”⁷⁵⁵ ile Merzifonluların “*Hayber Şehri*” veya “*Hayber Kalesi*” olarak adlandırdıkları⁷⁵⁶ başka yerlere ait tasvirler de konu edilmiştir (Foto. 718). “*Hayber Şehri*” ağaçlar içinde bir grup binadan kurulu küçük bir şehir görüntüsünde betimlenmiştir. Hemen yukarısında üzerinde Osmanlı bayrağının dalgalandığı “*Hayber Kalesi*” tasvir edilmiştir (Foto. 719). Aynı zamanda bacasından dumanı tüten bir fabrika ve ona bağlı, piston ve tanımsız birçok makineden oluşan “*sanayi bölgesi*” diye adlandırabileceğimiz tasvirlerin bulunduğu bölüm gelmektedir. Pistondan çıkan ve yerdeki bir çukura doğru yönelen iplerin arasında eski yazıyla “*fabrika*” diye yazılıdır⁷⁵⁷ Belli bir yeri konu alan bu tasvirler dışında bazı kurum ve zümreleri simgeleyen resimler de vardır. Burayı takip eden manzara tasviri türbe benzeri dini binalardan müteşekkildir. Binaların arasında değirmen göze çarpar. Binaların ve tepelerin aralarına yerleştirilen ağaçlarla kompozisyonda perspektif vurgulama ön plana çıkar. Değirmenin hemen yanından başlayan surlarla *Galata* sırtlarından bakıldığını anladığımız bir *İstanbul* manzarası yer alır⁷⁵⁸ (Foto. 720). Burada ufuk çizgisini belirleyen sıradağlar yerine çok sayıda minare ve *Beyazıt Kulesi* tasvir edilmiştir. Kompozisyondaki şehir tasviri, irili ufaklı meskenlerin arasından seçilen basamaklı dar sokakları ile oldukça yoğundur. Selâtin camileri (Ayasofya, Sultan Ahmed, Süleymaniye?), küçük kubbeli binalarıyla *Beyazıt Kulesi*’nin bulunduğu ve minareleriyle hareketlenen tarihi yarımada ayrıntılı bir işçilikle tasvir edilmiştir. Kubbe eteğindeki yazı kartuşlarıyla paralel uzanan sahilde

⁷⁵⁵ B. Tanman, a.g.m., s.500’de Horasan Camii Şerifi’nin Osmanlı camii tasarımından ilham aldığını belirterek, binanın piramidal kitlesi, giriş cephesindeki kemerli ve kubbeli son cemaat yeri, harimi yanlardan kuşatan minarelerin konumunun bu ilhamın çerçevesinde değerlendirilebileceğini vurgular. Yine Tanman’ın saptamasıyla cami tasvirinde özellikle minarelerdeki statik açıdan mümkün olmayan belli bir yükseklikten sonra ikiye ayrılarak U formunda veya boynuz şeklinde devam etmesinin ise gerçeküstücü bir tavır olduğu sonucuna ulaşır. Ayrıca son cemaat ve yan mekanların kubbeli olmasına karşılık merkezi bölün piramidal külahla örtülüdür. Tanman bu durumu ise Anadolu’da alışılmadık bir camii imgesi yaratılmaya çalışılması şeklinde açıklamaktadır.

⁷⁵⁶ R.Arik, a.g.e., s.78 ve B. Tanman, a.g.m., s.500-502.

⁷⁵⁷ Kompozisyonda yer alan kupa arabası, tramvay, tren, buharlı gemi, fabrika, masa, sandalye gibi öğelerin bir halk ressamının gözünde “Tanzimat alafrangalığı” temsil ettiği kesindir. Hatta bunlara sanatçının adını ve resmin tarihini içeren masa aynası da dâhil edilebilir. Osmanlı hayat tarzının simgeleri olan sedir-sehpa ikilisinin yerini aldığı ve doğrudan gündelik hayata ilişkin olduğu için belki de masa-sandalye ikilisi bu “alafranga” öğelerin en anlamlısıdır. Bkz. B.Tanman, a.g.m., s.499.

⁷⁵⁸ Osmanlı başkenti, ilk bakışta herkesin tanıyabileceği şekilde, belli başlı bütün “atribüleri” ile tasvir edilmiştir. Osmanlı kaynaklarında “nefs- İstanbul”, günümüzde “tarihi yarımada olarak adlandırılan ve tasvirin çekirdeğini oluşturan kesimdir. Bkz.B. Tanman, a.g.m., s.492.

Sarayburnu'ndan kıvrılarak *Sirkeci*'ye doğru uzanan İstanbul-Edirne tren hattında⁷⁵⁹, buharı tüten bir lokomotif ve vagonları⁷⁶⁰ görülür. Kandilleri yanmakta olan çifte minareli caminin güney tarafındaki dikilitaşın, İstanbul'daki dikilitaşlardan hangisi olduğu belli değildir. Karşı kıyıda kuleden de anlaşıldığı üzere *Galata* bölgesi tasvir edilmişti (Foto. 721). Tarihi yarımada ve *Galata* arasında kalan alanlarda limanda buharlı gemiler, kayıklar resmedilmiştir. Kubbe eteği hizasındaki irili ufaklı tepeler arasında binalar görülür. Bu grubun hemen sağ yanında kendi kendine çalışan yangın tulumbasının yer aldığı, yangın sahnesi tasvir edilmiştir. Yangın bir dönem İstanbul'da en çok yaşanan bir felaketti. Bu nedenle böylesi bir sahnenin üstelikle Merzifon'daki şadırvanın kubbe kavsinde tasviri ilginçtir. Yeniden gökyüzündeki güneş tasvirine dönersek, özellikle İstanbul şehri üzerinde yükselmesi ve parlaması diğer bir ilgi çekici yöndür ki, büyük ihtimalle Başkent'i simgelemektedir. Böylece konulu duvar resminde kompozisyon içinde İstanbul'a verilen önemin vurgulandığı düşünülebilir. Yukarıya doğru dizi halinde üç top ve hemen kuzey yöne doğru bir takım tarikat simgesi olan nesneler görülmektedir. Aslında bu kesimde Eyüp'ün tasvir edilmesi düşünülürken burada teşhis edilememesi oldukça ilginçtir. Haliç'in bitiminde Eyüp'ün⁷⁶¹ bulunması gereken yerde yedi adet burçla takviye edilmiş bir surun kuşattığı, içinde Osmanlı bayrağının dalgalandığı, *Yedikule Hisarı*'nı ifade ettiğini sandığımız bir askeri tesis yer almaktadır⁷⁶². Baldaken türbe, teber, keşkül, hurma ağacında sallanan nefir, taç ve sikkeler çeşitli tarikatlara ait simgelerdir (Foto. 722). Dört sütuna oturan baldaken türbeyi Merzifonlu yaşlılar "Seyyid Ahmet Rifai" olarak adlandırırlar⁷⁶³. Osmanlı halk resmi ve ikonografyası açısından kompozisyonda bulunan en ilginç tarikat amblemidir⁷⁶⁴. Buradaki tasvirde türbe, kare planlıdır. Tam ortasında pirin sandukası yer alır. Köşelerdeki dört sütuna oturan

⁷⁵⁹ İstanbul-Edirne tren hattı resmin yapıldığı seneden bir yıl önce işletmeye açılmıştır. E.Z. Karal, *Osmanlı Tarihi*, Ankara 1977, s.270.

⁷⁶⁰ İstanbul-Edirne arasındaki tren hattının Sarayburnu'ndan kıvrılarak Sirkeci'ye ulaşan kesimi, üzerindeki vagonlarla çocuksu bir gerçekçilik içinde tasvire aktarılmıştır. B. Tanman, a.g.m., s.493.

⁷⁶¹ İstanbul şehrinin dini folklorunda çok önemli yer işgal eden Eyüp'ün, bu folklorla özellikle içli dışlı olması gereken bir halk ressamının İstanbul tasvirinde teşhis edilememesi oldukça gariptir. B. Tanman, a.g.m., s.493.

⁷⁶² B.Tanman, a.g.m., s.493.

⁷⁶³ R.Arık, a.g.e., s.74 ve Tanman, a.g.m., s.497.

⁷⁶⁴ Osmanlı dünyasının birbirine oldukça uzun yörelerinde (Merzifon, Amasya, İstanbul, Kosova, Tunus) değişik tekniklerle (Kalemişi, Taş baskısı, Cam altına boyama) karşımıza çıkan, ayrıntı ve renklendirmede birtakım yerel özellikler arz etse de anahatları hiç değişmeyen bu türbe tasviri gerçekten Rifaiyye piri Seyyid Ahmet Rifai (1106-1182)'nin Basra civarındaki, Umm Ubeyde köyündeki türbesini temsil etmektedir. Bkz.B.Tanman, a.g.m., s.497.

yuvarlak kemerlerden müteşekkil mekânın üzeri kubbe ile örtülüdür. Kubbenin içinde asılı olan kandil sandukaya doğru sarkmaktadır ve pirin ruhaniyetini temsil eder. Sandukanın başucundaki köşelerde Seyyid Ahmet Rifai'ye iki kere kutbiyyet makamının verildiğini simgeleyen, üzerinde pirin adı ve lakapları yazılı iki sancak görülür⁷⁶⁵. Türbenin soluna keşkül asılı başka bir teber, bunun soluna üzerinde makas, divit, hokkalar bulunan bir yazı çekmeces⁷⁶⁶, nefir asılı bir hurma ağacı⁷⁶⁷ ve kesme taş örgülü kaide üzerine yerleştirilmiş bir derviş sikkesi işlenmiştir. Merzifonlular, bu gruptaki tasvirlerden baldaken türbeyi “*Seyyid Ahmet-i Rufai*”; keşkül, teber ve yazı çekmeces⁷⁶⁸ grubunu “*Abdülkadir Geylani*” olarak nitelendirmektedir⁷⁶⁹. Kitabenin hemen sağındaki otağın iki yanında, baş taraflarına sikke asılı birer sanduka yer alır (Foto. 722). Sağdaki *Mevlevi*, soldaki *Bektaşî* tarikatlarını ifade eden bu grup Merzifonlular tarafından *Konya* diye anılır⁷⁷⁰. Anlamları bilinen bu tasvirlerin yanı sıra açıklığa kavuşturulmamış bazı öğeler mevcuttur. Karadağ'ın yukarısında yer alan ulu ağaç bunlardan biridir. Ağaç gövdesinin alt seviyesine açılmış bir kapı, dalların arasına gizlenmiş bir konut, dala asılı vaziyette büyük bir kılıç ve ağacın biraz sağında boşlukta duran bir tespihin anlamı açıklanamamaktadır. Tüm bu simgelerin arasında kubbe eteği hizasında yine baldaken bir bina bulunur ve altında eski yazıyla “*şadırvan*” diye yazmaktadır. Öte yandan kubbe kavsının kuzey-doğusunda tepedeki kaleye ulaşan kıvrımlı yol, yamaçlarda kaleyi savunan topraklar ve ağaçlarla yine İstanbul dışında farklı bir yer *Karadağ*⁷⁷¹ işlenmiştir⁷⁷¹. Şadırvanın hemen sol yanında düzgün kesme taş duvar örgünün tam ortasında bir kapı ile arkadaki tepede kale ve *Karadağ* olarak

⁷⁶⁵ B. Tanman, a.g.m., s.497.

⁷⁶⁶ B. Tanman, a.g.m., s.498'de bu öğelerin ilmiye sınıfının amblemleri olabileceğini söyler.

⁷⁶⁷ Nefir Kalenderriyye tarikatının ve bunun 14. yüzyıl Anadolu'sundaki bir türevi olan Rum Abdallarının amblemleridir. Bkz. B. Tanman, a.g.m., s.498.

⁷⁶⁸ R.Arik, a.g.e., s.74; B.Tanman, a.g.m., s.496-498'de türbenin gerçekten de Rifaiyye tarikatını temsil ettiğini ifade etmekle birlikte derviş sikkесinin Kadiriye tarikatını, türbenin her iki yanındaki teber, keşkül ve hurma ağacına asılı nefirin Kalenderriyye tarikatı ile bunun 14. yüzyıl Anadolu'sundaki bir türevi olan Rum Abdallarını simgelediğini belirtir.

⁷⁶⁹ R.Arik, a.g.e., s.77; B.Tanman, a.g.m., s.495-496.

⁷⁷⁰ B.Tanman, a.g.m., s.493-494, resmedilen bu yerin Karadağ olduğunu ifade ederek, toplardan çıkan dumanlarda hareketle yöreyi kuşatan Osmanlı ordusu ile yöre arasında savaş halinin hüküm sürdüğünü belirtir; Arik, a.g.e., s.75'de ise aynı tasvirden bahisle kaleyi şato olarak nitelendirmekte ve aradaki vadi ile karşıdaki toprakların bulunduğu tepelerden ibaret bölgeye Merzifonluların Çanak Boğazı dediklerini ifade etmektedir.

⁷⁷¹ Resmin yapıldığı dönemde sahne olduğu isyan nedeniyle Karadağ Osmanlı kamuoyunu meşgul etmiştir. E.Z. Karal, a.g.e., s.3-7 ve Ahmet Cevdet Paşa, Ma'ruzat (Yay. Haz. Y. Halaçoğlu), İstanbul 1980, s.43-45.

tanımlanan bu bölgede konuşlanmış dumanı tüten bir dizi top betimlenmiştir. İstanbul Boğazı'ndaki toplardan farklı olarak gerek Karadağ'ın gerekse bu yöreyi kuşatmış olan Osmanlı ordusunun toplarından dumanlar çıkmaktadır. Böylece savaş halinin sürdüğünü anlamaktayız. Kitabenin sağında oldukça şematik bir düzende tasvir edilen otağ yer alır. Acemice çekilmiş bir tuğra otağın üzerine alem olarak yerleştirilmiştir⁷⁷². Otağın püsküllü perdelerinin arasına üç adet kandil asılmıştır (Foto. 723). Otağın iki yanında sandukalara tasvir edilmiştir. Bektaşî tacı ile Mevlevî tacı⁷⁷³ pirlerin kabrini ifade eden sandukaların başucuna yerleştirilmiştir⁷⁷⁴. Merzifonlular resmin bu kesimini “Konya” olarak adlandırmaktadır⁷⁷⁵. *Karadağ*'ın sağında bulunan ve Merzifonlular tarafından “*Harbiye*” olarak nitelendirilen⁷⁷⁶ davul, boru, tüfek, kılıç ve miğferden oluşan *Tanzimat Arması*, Osmanlı saltanatının ifadesidir⁷⁷⁷. Karadağ'ın sol tarafındaki çadır, top, tüfek ve cephanelik gibi öğelerin Osmanlı ordusunu simgelediği altındaki çadırların hemen altındaki *Ordu-yu Hümayun* yazısından anlaşılmaktadır.

Konutların arasından yükselerek dikkati çeken ve üzerine büyük bir kulübe oturtulmuş abidevi sütun ise yine Merzifonlularca “Konstantin'in Kızının Köşkü”

⁷⁷² Geç döneme ait bazı Osmanlı kaynaklarında ve kitabelerinde sultan-halifeden “erike-i pira-yı saltanat-ı Osmaniye” (Osmanlı saltanat otağının orta direği) diye söz edildiğini, Osmanlı saltanatın otağa benzetildiğini görüyoruz. İstanbul'da Kapalı Çarşı'nın Nuruosmaniye Kapısı'nda bulunan II. Abdülhamid'in onarım kitabesi söz konusu duruma örnek verilebilir. Acemice çekilmiş tuğranın otağın üzerine alem olarak yerleştirilmesinde figürün amblematic niteliği vurgulanmıştır. Bkz. B. Tanman, a.g.m., s.494 ve 4 no'lu dip not.

⁷⁷³ Batı kökenli Osmanlı armasının ortaya çıkmasıyla XIX. yüzyılın birinci çeyreğinden itibaren Osmanlı dünyasında amblem ve arma merakının gelişmeye başladığı, tarikatlar arasında da bu modanın revaç bulduğu, öteden beri tarikatların alameti olarak kabul edilen tacların (bazen de Mevlevîye'deki “dal sikke” gibi derviş serpuşlarının) tekke sanatında bol miktarda kullanıldığı, tarikat yapılarının ayrıntılarında (kitabe, alem, tavan göbeği, korkuluk babası vs.), mezar taşlarında, tarikat büyüklerinin adlarını içeren hat levhalarında ve tezhibde karşımıza çıktığı tesbit edilmektedir. Yine bu dönemde, daima bir sehpanın üzerine yerleştirilmiş olarak kompozisyonun merkezini teşkil eden tacların çevresi söz konusu tarikata has diğer eşyalarla donatılarak “tarikat armaları” meydana getirilmiştir. Bkz. M. Aksel, a.g.e., s. 55-62, 108, 123-125, 132 ve B. Tanman, a.g.m., s.495,496.

⁷⁷⁴ Taclar sehpa yerine sandukaların başucuna yerleştirilmiştir. Gerçekten de tarikat türbelerinde, sufilerin, altındaki kabirde gömülü kişinin “timsal-i manevisi” olarak telakki ettikleri sandukaların başuçlarına normalden daha büyük, öellikle bu amaçla imal edilmiş taclar konmaktaydı. Bu şekilde yalnız bu tarikatların Osmanlı dünyasındaki varlıkları değil, aynı zamanda “huzur-u pir/dergah-ı pir/asitane-i pir/pirevi” olarak adlandırılan, pirlerin türbelerini barındıran merkezleri de ifade edilmek istenmiştir. Merzifonluların resmin bu kesimini “Konya” olarak adlandırmaları da bu iddiayı güçlendirmektedir. Bkz. B. Tanman, a.g.m., s.496.

⁷⁷⁵ R. Arık, a.g.e., s.74.

⁷⁷⁶ R. Arık, a.g.e., s.74.

⁷⁷⁷ B. Tanman, a.g.m., s.494-495.

olarak tanımlamakla⁷⁷⁸ birlikte gerçekte varlığı doğrulanamayan bir nesnedir. Başka bir grup resim de Osmanlı dünyasında başlayan değişime işaret etmektedir. Kitabeyi içeren masa aynası, onun altındaki kupa arabası ile tramvay, bunların sağındaki masa ve sandalye, *Hayber* şehrinin solundaki fabrika, İstanbul panoraması bünyesindeki tren ile buharlı gemiler Osmanlı insanının günlük yaşamına yeni giren öğelerin tasvirleri olarak ayrı bir önem taşımaktadır. Bunlardan tramvayın altına, fabrikanın da yanına isimleri yazılmıştır.

Horasan Camii'nin solunda, leğenli ibrikten çıkan çiçek demeti ile Osmanlı armasının sağında, kantaros biçimi bir kâsenin içinde dilimlenmiş karpuz ve bıçaktan müteşekkil natürmortlar kompozisyonun geneliyle hiçbir ilgisi olmayan, boşluğa yerleştirilmiş motiflerdir. Bütün bunların dışında, tasvirlerin arasına rasgele serpiştirilmiş servi, hurma vb. meyve ağaçları ile küçük konutlar, tepeler kompozisyonu bağlayıcı unsurlardır.

Kubbe kavsinin tüm yüzeyini boşluk bırakmamacasına dolduran bu resimler, ilk bakışta birbirlerinin devamı niteliğinde ve birbirleriyle bağlantılı belli bir konunun tasviri gibi algılanmaktadır. Buna rağmen dikkatlice bakıldığında İstanbul panoraması, ordu, saltanat, tarikat sembolleri, farklı şehir-tabiat manzaraları, natürmortlar, muhtelif mimari ve fantastik öğelerden ibaret birbirleriyle ilgisiz çok farklı konulardan oluştuğu anlaşılmaktadır. Ancak sanatçıların konuları çerçevelerle sınırlandırmasını aynı üslup ve yöntemle işlenmesi böyle bir bütünlüğün ortaya çıkmasını sağlamıştır.

3.5.2.4. Tokat (Merkez) Latifoğlu Konağı

Konumu :Eser, Tokat Merkez'de Gazi Osman Paşa Bulvarı üzerinde bulunmaktadır.

Fotoğraf No :724-728

İnceleme tarihi :Nisan 2008, Mart 2010

Konağın inşa tarihine ait kitabesi mevcut değildir. Buna karşılık süsleme özellikleri incelendiğinde XIX. yüzyıla tarihlenmektedir⁷⁷⁹.

⁷⁷⁸ R.Arık, a.g.e., s.72.

⁷⁷⁹ Bazı araştırmacılar bu binanın klasik üslupta inşa edilmiş bir XVII. yüzyıl yapısının bulunduğu yerde, devşirme malzemeler kullanılarak inşa edildiği bilgisini aktarır. Plan ve süsleme özelliklerine dayanarak bina XIX. yüzyıla tarihlenir. M. Akok, "*Tokat Şehrinin Eski Evleri*", Yıllık Araştırmalar Dergisi II, Ankara 1957, s.144. Öte yandan bazı araştırmacılar tarafından ise binanın

Bina, iki kat üzerine L şeklinde avluya açılan bir sofa ve etrafına sıralanmış odalardan⁷⁸⁰ müteşekkil bir plana sahiptir. Zemin katta hamam ve iş evi mevcuttur. Üst katta büyük bir sofa etrafında ise dört büyük oda bulunur. Sofanın sağ yanındaki odalar yatak odası ve Paşa Odası'dır. Harem ve dikdörtgen planlı bir diğer oda ise sofanın sol yanında yer alır. Konağın cephelere açılan alt sıradaki pencereleri ahşap kafesli olup, üstlerinde de ayrıca alçı şebekeli pencereler mevcuttur.

1976 senesinde Kültür Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü'nce konak, kamulaştırılmıştır⁷⁸¹. 1981'de Kültür Bakanlığı'nın izniyle Tokat Müzesi yetkilileri tarafından restorasyon çalışmaları başlatılmıştır⁷⁸². 1989 yılında yenileme çalışmaları tamamlanarak, Müze Ev olarak ziyarete açılmıştır.

Duvar Resimleri: Latifoğlu Konağı'nın üst katındaki Harem Odası'nın güney duvarının tavan ile birleştiği bölümde, ocağın hemen üzerinde, yatay düzenlenmiş dikdörtgen formlu üç panonun yüzeyinde manzara temalı duvar resimleri işlenmiştir (Foto. 724). Konulu duvar resimleri, sıva üzerine sarı, kırmızı, yeşil tonları, siyah, gri, beyaz ve kahverengi kullanılarak işlenmiştir.

Güney duvarındaki manzara konulu panolardan batı yönünde cami, ortadaki panoda yelkenli bir gemi ve doğu yönünde son panoda ise bir şehir görünümü tasvir edilmiştir. İlk panodaki cami tasviri merkezi kubbeli, iki şerefeli ve önde son cemaat mekânıyla tam cepheden işlenmiştir (Foto. 725). Kuzeyden bakılan caminin son cemaat mekânının doğu ve batı duvarları düzgün kesme taş örgü şeklinde kapatılmıştır. Son cemaatin öne doğru meyilli ve kurşun kaplı olduğunu gri renk lekelerinden anladığımız örtü sistemi, yuvarlak kemerli kırmızı renkli desteklerle taşınmaktadır. Güney cephesinde ise kırmızı kapının iki yanında dikdörtgen formlu ve şebekeli iki pencere açıklığı bulunmaktadır. Bugüne kadar incelediğimiz diğer cami tasvirli duvar resimlerinde olduğu gibi Latifoğlu Konağı'nın tek cami konulu duvar resminde de binanın gerçekte hangi camiye ait olduğunu söylemek güçtür. Caminin iki yanında ve kubbesinin üzerinden görünen serviler ve salkım söğütler yer almaktadır. Kırmızı renkli sütunların dışında tek renk

inşa tarihi olarak 1655 senesi verilmektedir. Söz konusu senenin kayıtlı olduğu kaynaklar incelendiğinde bu fikrin neye istinaden söylendiği belli değildir. H. Şekercioğlu, "Tokat'ta Eski Türk Oyma Sanatına Ait Örnekler", Türk Kültürü, Sayı: 112, Ankara 1972, s.33-39.

⁷⁸⁰ H. Çal, *Tokat Evleri*, Ankara 1988, s.11.

⁷⁸¹ S. Şahin, Tokat'taki Geç Dönem Süslemeli Yapılar, "Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Basılmamış Lisans Tezi, Ankara 2001, s.10.

⁷⁸² Anonim, "Latifoğlu Konağı", Tokat İl Yıllığı, Ankara (Basım yılı belli değil), s.28.

tonlamalarıyla boyanmış camide gölgelendirmeler dikkati çeker. Ortadaki yelkenli tasvirinin solunda, kıyıda yanlarında kuleler bulunan kırmızı çatılı evler, serviler ve salkım söğütler yer alır (Foto. 726). Geride yan yana sıralanmış tepeler bulunmaktadır. Tepeler ve su gölgelendirilmiştir. Adeta bir portre gibi kompozisyonun ten merkezine yerleştirilmiş yelkenli gemi tasviri, sağ yandaki kırmızı renkli bayrağı, açık yelkenleri ile sefere hazır durumdadır⁷⁸³. Etrafında küçük saltanat kayıkları bulunur. Küçük kayıklar koyu kahverengi renkle boyanmıştır. Geminin yelkenli ipleri, bayrağı, kayıkların kürekleri kırmızı renkle boyanmış ve detaylı işlenmiştir. En soldaki panoda ise kayalıklar üzerine karşılıklı yerleştirilmiş yapı topluluklarının ortasında ağaçlar arka planda ise yan yana sıralanmış tepeler tasvir edilmiştir (Foto. 727). Resmin merkezinde kompozisyonu iki bölüme ağaç tasviri bulunur. Ağacın her iki yanındaki bina toplulukları ilk bakışta simetrik kurgulanmış izlenimi verir. Detaylara inildiğinde surlarla etrafları çevrilen kubbeli, kuleli ve kırma çatı ile örtülü farklı bina türlerinden oluşan bir şehir veya kale görünümü söz konusudur.

Harem odası'nın manzara konulu duvar resimlerinin bulunduğu duvarın dışında kalan diğerlerinde ise pencereler arasında kalan bölümlerde yüksek kaideli vazolar içinde kırmızı, turuncu ve sarı renk ağırlıklı, hacimli, gölgeli boyanmış çiçek demetleri ile yüksek kaideli kâseler içinde elma, armut ve üzüm gibi meyveler resmedilmiştir⁷⁸⁴. Bu bitkisel ağırlıklı çiçek demetleri ve meyveli kâseler içinde bir de karpuz motifinin işlendiği tasvir vardır (Foto. 728). Tek başına tasvir edilen

⁷⁸³ Gerek tek cami, gerek tek gemi resimleri, halkın çok benimsediği, övündüğü anlaşılan ünlü İstanbul camileri ve Osmanlı gemilerine ait taş baskısı resimlerle daha yakından ilişkili olmalıdır. R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara 1988, s. 129. Öte yandan dönemin özellikle İstanbul sahil kahveleri kendine mahsus resimlerle dolu olduğu gibi bunların başında denizle ilgili resimler gelirdi. Çoğu İstanbul'da Unkapanı'nda, Samatya'da, Kumkapı'da sahil boyunda, Yenikapı'da Sandık burnunda olan bu sıra kahvelerde hayali gemiler, Nuh tufanı, üç ambarlı Mahmudiye, Şeşbayıbahri, Melike-i Derya, İzzettin, Sultaniye vapurları, Osmanlı zırhlı fırkateyni Çanakkale Boğazı, Rumeli Hisarı hatta "1889 Paris Şehir Sergisi'nde demirden imal edilen kulenin resmidir" yazılı Eiffel kulesi de bunlar arasında görünürdü. İstanbul'un hususiyetlerini, semtlerini, hatta satıcılarını belirten resimler de yine duvarlarda göze çarpardı. Unkapanı'nda Kandiye'li Emin Baba'nın gemi resimleri yine o semtte sık sık görüldüğü gibi bazı resimlerin altlarında Ziya, Arif, Hulûsi imzaları bulunursu. Daha sonraları da Donanma Cemiyeti'nin bastırıldığı Berkisatvet, Muavenet-i Milliye, Sultan Osman zırhlısı resimleri de bunlar arasına katılmıştır. M. Aksel, *Anadolu Halk resimleri*, İstanbul 1960, s.67,68. Latifoğlu Konağı'ndaki adeta portre niteliğindeki gemi tasviri, dönemin Osmanlı gemilerine ait taş baskısı resimlerle yakından ilişkili olmalıdır.

⁷⁸⁴ Ocağın üzerindeki eşkenar dikdörtgen çerçevelerin içinden saksıdan çıkan lale ve karanfiller çini süslemeleri hatırlatır. K. Türker, "Bir Anadolu Ressamı Zileli Nakkaş Emin ve Kalemkari Süslemeleri" *Tokat Kültür ve Araştırma Dergisi*, Tokat 1991, s.22.

karpuz motifi yatay dikdörtgen panonun yüzeyine işlenmiştir. Yüksek kaideli, gövdesi dilimli ve kulplu bir kâsenin içine yerleştirilmiştir. Tepe bölümü kesilmiştir. Kesik olan kısım sağ yanda boşlukta adeta asılı vaziyette tasvir edilmiştir. Karpuzun üzerine bir bıçak saplanmıştır. Gövdesi sarı, beyaz ve kirli sarı renklerle gölgelendirilmiştir.

3.5.2.5. Tokat (Merkez) Madımaklar (Madımağın Celal'in) Evi

Konumu :Eser, Tokat Merkez'de Ali Paşa Hamam Sokak, 10 numarada yer alır.

Fotoğraf No :729-732

İnceleme tarihi :Nisan 2008, Mart 2010

Bina, XIX. yüzyılın ortasına tarihlenir⁷⁸⁵.

Madımaklar Evi, iç sofalı plan tipindedir⁷⁸⁶. Tokat evleri içinde sadece zemin kattan ibaret tek binadır. Batı bölümü hariç diğer kısımları yenilenmiştir⁷⁸⁷. Çatı, günümüzde kiremitle kaplı olup içten kalemışı bezemelerle süslü ahşap tavanlıdır.

Duvar Resimleri: Madımaklar Evi'nin batı kısmındaki sofasının bir duvarına, pabuçluk bölümündeki dolaplar ile tavan arasında kalan duvar yüzeyine, enine dikdörtgen olarak kenarları siyah konturlarla çizilmiş kalın yeşil şeritlerle üç bölüme ayrılmış panoların yüzeyinde, manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir (Foto. 729). Konulu duvar resimleri, sıva üzerine kırmızı, beyaz, gri, mavi, yeşil, krem siyah ve yeşil tonları yeşil kullanılarak işlenmiştir.

En sağdaki birinci tasvirde, Topkapı Sarayı'na adını veren Top Kapısı yanındaki köşk ve önündeki yelkenli gemiler ile saltanat kayıkları görülmektedir (Foto. 730). Köşk, çokgen planlı iki ayrı binadan müteşekkildir. Soldaki bina daha küçüktür. Yuvarlak kemerli bir alt bina üzerine oturmakta ve yanında prizmatik gövdeli kule yükselmektedir. Sağdaki iki katlı köşkün, yarım kubbeli ve üç kenarlı bir çıkıntısı bulunmaktadır. Kubbesinde aydınlık feneri, yanlarında ise çokgen planlı

⁷⁸⁵ Madımaklar Evi kalem işi süslemelerinin üslubuna dayanarak araştırmacılar tarafından XIX. yüzyılın ortasına tarihlenir. H. Çal, *Tokat Evleri*, Ankara 1988, s.16.

⁷⁸⁶ Tokat Evleri için bkz. M. Akok, "*Tokat Şehrinin Eski Evleri*", İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi II, Ankara 1958, s.129–152; H. Çal, "*Tokat Evleri*", Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu, (2–6 Temmuz 1986), Ankara 1987, s.365–417.

⁷⁸⁷ Bir bahçe içinde yer alan evin, batıdaki odası hariç diğer kısımları yenilenmiştir. Bu nedenle araştırmacılar evin mimarisi hakkında kesin bir şey söyleyememektedir. İnşa malzemesi, ahşap karkas arası kerpiç dolgudur. H. Çal, a.g.e., s.16.

iki kule yer alır. Söz konusu bina gruplarının Top Kapısı Köşkü'nü doğru olarak betimlediği kesindir⁷⁸⁸. Binaların önündeki alanda yerde duran toplam altı top manzara tasvirinin konumun hakkında bize ipucu vermektedir. Manzara tasvirinin sağ yanında surların arkasında yoğun ve sık servi ağaçlarının resimlendiği küçük bir koruluk bulunmaktadır⁷⁸⁹. Ağaçların gerisinde çokgen planlı, kubbeli, bir türbeyi anımsatan bina yer alır. Marmara Denizi'nin üzerindeki beyaz yelkenli gemiler sefere hazır haldedir. Burunlarını açık denize dönmüşler, yelkenleri rüzgârdan şişmiş ve bayraklar geriye doğru dalgalanmaktadır. Rüzgârdan şişen yelekler ve bayraklar gemilerin burun kısmı ile ters orantılıdır. Bu durumda burunlarını açık denize dönen gemilerin ters yöne gitmesi söz konusudur. Özellikle ön planda kıyıya yakın yelkenlilerde söz konusu durum daha belirgindir. Gemiler ayrıntılı işlenmiştir. Arka planda açık denizde sefer halinde yol alan yelkenliler yer alır. Ufuktaki kümeler halinde, dekoratif ve stilize olarak betimlenen gri bulutların arasından bu gemiler seçilmektedir. Durağandırılar. Suyun içinde yüzer halde değil sanki durur izlenimi verirler.

Ortadaki panonun yüzeyine Sultan Ahmed Camii ve At Meydanı'ndaki dikilitaşlar tasvir edilmiştir (Foto. 731). Duvar resmindeki cami tasvirinin Sultan Ahmed'e ait olduğunu altı minare ve öndeki dikilitaştan dolayı kesin söyleyebilmekteyiz. Çünkü bu tür betimlemelerde söz konusu cami tasvirine ait olup olmadığını, birebir tasvir yapılmadığından dolayı, ancak mimari detaylardan saptayabilmekteyiz. Kurşun kaplı gri renkli kubbe gölgelendirmelerle dilimli gibi görülmektedir. Bu merkezi kubbenin etrafındaki yarım kubbeler tasvir edilmemiştir. Revaklı avlu ana kütleyle başlanmadan çevre duvarı gibi camiye kuşatmaktadır. Caminin önünde altıgen planlı, kırmızı renkli direkler üzerindeki, külah şeklindeki örtüden ibaret şadırvan ve arkasında I. Ahmed'in türbesi olduğunu tahmin ettiğimiz bina tasvir edilmiştir. Türbe, çokgen planlı kaide üzerinde kule şeklinde yükselen ve kurşun kaplı yine gölgelendirmelerle dilimli gibi görünen külahla örtülüdür⁷⁹⁰. Resmi yapan kişi, aslında caminin kuzeydoğusunda bulunan türbeyi, Osmanlı külliyelerinde

⁷⁸⁸ T.Okçuoğlu, *18.-19. yüzyıllarda Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Sanat Tarihi Bilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2000, s.149 ve S.H. Eldem-F. Akozan, *Topkapı Sarayı*, İstanbul 1982.

⁷⁸⁹ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.149'da servi ağaçlı bahçenin birçok Batılı gravürünün ve ressamın da eserlerinde görüldüğü gibi, servilerle dolu olduğunu belirtir.

⁷⁹⁰ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.151'de ressamın belki de kendi çevresinde gördüğü konik örtülü Selçuklu Türbeleri'nden esinlendiğini söyler.

bani türbelerinin geleneksel konumunu dikkate alarak, mihrap duvarının arkasına yerleştirmiştir⁷⁹¹. Türbe bahçe içinde tasvir edilmiştir. Servi ağaçları arasında yükselen türbeyi dört yandan çevreleyen bu sık bitki dokusunun caminin arka tarafında da devam ettiğini görmekteyiz. Dizi halinde sıralanan ağaçlar caminin kubbesini çerçeve gibi kuşatır. Cami konulu manzara tasvirindeki derinlik hissi binaların küçüklü büyüklü ve önlü arkalı sıralanarak verilmesiyle uygulanmıştır. Kirli beyaz renkli gökyüzündeki bulutlar Çin minyatürlerindeki gibi topak topak bir araya gelerek, stilize bir görünüme bürünmüştür. Solda ön planda ince dalları ve lekeler halinde verilen yapraklarıyla büyük bir ağaç ile kompozisyon sonlanmaktadır.

Soldaki en sonuncu panoda yer alan manzara tasvirinin bir bölümü beyaz boya ile boyanmıştır. Bunu nedeni ise, söz konusu duvar resmi, Tokat'taki 1939 senesinde meydana gelen depremde tahrip olmuş ve daha sonraki onarımlarla kompozisyonun dökülen kısımları sıvanmıştır⁷⁹². Günümüze kadar gelen bölümünde birinci panoda kuzeyden bakılan Top Kapısı Köşkü burada Marmara Denizi yönünden yani güneyden tasvir edilmiştir (Foto. 732). Ön planda denizde insansız kayıklar, arkada rıhtım üzerinde toplar, burçlarla donatılmış sur, Top Kapısı, surların gerisinde has bahçenin servi ağaçları ve aralarında üç bina⁷⁹³ bulunur. Binalar dikdörtgen planlı olup üç veya dört katlıdır. Surlarla binalar arasında yeşillığe adeta gömülmüş olarak, soldaki kubbeli, sağdaki kırma çatılı olmak üzere iki küçük köşk dikkati çekmektedir. Tüm bu bina ve bitki dokusunun arkasında yine diğer panolarda olduğu gibi stilize işlenmiş gri renkli bulut kümeleri ve dizi halinde betimlenmiş çıplak tepelerle kompozisyon sonlanmaktadır.

Madımaklar Evi'nin söz konusu üç duvar resminde de gölgeli boyamalar ve geriye doğru uzanan bir ufuk çizgisinden bahsedebiliriz. Yoğun mimari tasvire rağmen kompozisyonda figür kullanılmamıştır.

⁷⁹¹ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.150.

⁷⁹² A. Arel, "19. yy'da Tokat'ta Bir Türk Evi", Türkiyemiz, Sayı: 73, İstanbul, s.7.

⁷⁹³ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.151'de üç binanın Topkapı Sarayı'nın ana kitlesini temsil ettikleri bilgisini aktarır.

3.5.2.6. Tokat (Merkez) Yağcıoğlu Konağı

Konumu	:Eser, Tokat Merkez’de Hoca Ahmet Mahallesi, Hoca Ahmet Sokak, 6 numarada yer alır. Yağcıoğlu Konağı bugün Maaz Gürkan Evi olarak tanınmaktadır.
Fotoğraf No	:733-735
İnceleme tarihi	:Mart 2010

Konağın inşa tarihi bilinmemektedir⁷⁹⁴. Buna karşılık süsleme özellikleri incelendiğinde XIX. yüzyıl ortalarına tarihlenir⁷⁹⁵.

Konak, ilk yapıldığında plan itibarıyla, ön, arka ve yan evler olmak üzere büyük bir topluluk halindeydi⁷⁹⁶. Günümüzde orijinal halini koruyan yalnızca arka ev kalmıştır. Arka ev, dikdörtgen planlı olup, zemin ve üst kat olmak üzere iki katlıdır⁷⁹⁷. Zemin kat “iç sofalı” plan tipindedir. Bu bölüme iki yandan birer oda açılmaktadır. Üst katta ise, avluya tamamen açık genişçe bir sofanın batı kısmına yerleştirilmiş yan yana iki oda yer alır⁷⁹⁸. Odalardan birisi Baş Oda’dır ve gerek süslemeleri gerekse manzara konulu duvar resimleri ile diğerinden ayrılır. Üzeri kiremit kaplı çatıyla örtülü⁷⁹⁹ olan binanın tavanı, bugün tamamen çökmüştür.

Duvar Resimleri: Yağcıoğlu Konağı, Baş Odası’ndaki giriş açıklığının yer aldığı kuzey duvarın tavanla birleştiği kısımdaki yüzey, ahşap dolapların ve pabuçluğun olduğu seviyeye kadar olan kısım, sıva üzerine resim olarak işlenmiş *Korint* başlıklı

⁷⁹⁴ Tokat Yağcıoğlu ve Madımaklar Evi dolap kapaklarındaki ahşap üzerine kalemişi ile yapılan vazo içindeki çiçek buketlerinin aynısına, Latifoğlu Konağı’nda sıva üzerinde rastlarız. Yine bu iki evdeki natürmortlar ve tavan kasetlemesi eştir. Bunlar, aynı sanatçının elinden çıkmasa bile, aynı devirden olduklarını göstermektedir. Cami tasvirleriyle beraber bu tezyinatın üslup özellikleri ise Zile Şeyh Nusret Türbesi’ndeki 1858, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanındaki 1875 tarihli tasvirlerle yakındır. Bu verilere dayanarak Yağcıoğlu ve Madımaklar Evi ile Latifoğlu Konağı araştırmacılar tarafından en geç 19. yy ortasına tarihlenmektedir. H. Çal, *Tokat Evleri*, Ankara 1988, s.46.

⁷⁹⁵ H. Çal, a.g.e., s.7.

⁷⁹⁶ M. Akok, “*Tokat Şehri’nin Eski Evleri*”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi, Sayı: II, Ankara 1958, s.158.

⁷⁹⁷ Zamanında ön ve arka ev, yan ev ve iş evinden meydana gelen tam teşekküllü konaktan günümüze orijinal halde sadece arka ev kalmıştır. İş evi ve yan ev yıkılmıştır. H. Çal, a.g.e., s.6.

⁷⁹⁸ 1980’li yıllarda yapılan incelemelerde Yağcıoğlu Konağı’nın İş Evi ve yan evin yıkılmış oldukları belirtilmiştir. Söz konusu tarihlerde ise mevcut bina iki katlıdır. H. Çal, a.g.e., s. 6 ve *Tarihi Yaşatan İl Tokat*., Tokat, 2006, s. 285. Bina 14 Mart 2010 tarihinde tarafımızdan incelenmiştir. Bu inceleme sonucunda 1980’li yıllarda hala ayakta olan kısımların da bugün daha fazla yıkıldığı saptanmıştır. Tavan çökmüştür ve duvar resimlerinin bulunduğu Baş Oda’nın enkaz halinde olduğu bilgisini evin bugünkü sahipleri aktarmıştır. Evin içine girilip inceleme yapmak tehlike arz ettiğinden, varisçiler tarafından içeriye girmemize izin verilmemiştir. Üst kattaki Baş Oda’da bulunan duvar resimlerinin çatının çökmesiyle birlikte yıkıldığı ve enkaz altında kaldığı konağın varisçileri tarafından belirtilmiştir.

⁷⁹⁹ H. Çal, a.g.e., s.6.

sütuncelerle *Barok* karakterli toplam yedi kartuşa ayrılmıştır (Foto. 733). Kartuşların dikdörtgen formlu yüzeylerine natürmortlar ve camii tasviri betimlenmiştir. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine beyaz, gri, mavi, siyah, kiremit kırmızısı ve koyu yeşil kullanılarak işlenmiştir.

Barok karakterli bitkisel bezemeli kartuşların yüzeyine işlenmiş duvar resimleri içinde en ilginç olanı tam ortadaki kartuşun yüzeyine resimlenen cami tasviridir (Foto. 734). Cami, merkezi kubbeli, dört minarelidir ve deniz kıyısında tasvir edilmiştir⁸⁰⁰. Caminin sol yanındaki denizde biri büyük, diğeri küçük iki kayık betimlenmiştir. Deniz kıyısında servi ve farklı bir ağaç türünün değişimli sıralanışından müteşekkil ağaçlar, caminin etrafını çevreler. Naif işleniş, ağaçların sıralanışında göze çarpar. Dekoratif karakterli küçük ağaçlar perspektif kaygı gözetilmeksizin, adeta bir çerçeve gibi, camiye cephe duvarlarından başlayarak üstte kubbeye kadar dizi dizi çerçeveler. Arka fonda birbirine paralel küçük, ağaçlıklı tepeler tasvir edilmiştir. Tepelerin üzerindeki ağaçlar siyah noktasal lekeler halinde tasvir edilmiştir. Caminin sağ yanında altıgen planlı, üzeri kubbe ile örtülü şadırvan yer alır. Cami ve şadırvanın etrafı düzgün kesme taştan örülmüş bir çevre duvarı ile kuşatılmıştır. Ağaçlar avlu duvarının arkasında sıralanmaktadır. Caminin cepheleri pencere açıklıkları ile detaylı işlenmiştir. Kurşun kaplı kubbenin üzerinde alem yer alır. Üçer şerefeli minareler, caminin anıtsal betimlenişine rağmen incecik sütunceler şeklinde işlenmiştir. Cami tasvirinde beyaz, gri ve siyah renkler egemendir. Pencere şebekeleri, taçkapı, saçak ve şadırvan sütunları gibi detaylarda ise kiremit kırmızısı kullanılmıştır. Duvardaki cami tasviri dışında kalan diğer kartuşların yüzeylerine ise bitkisel bezemeler işlenmiştir. Doğu ve batı yönlerine doğru işlenen kartuşların yüzeylerinde, kenarlara simetrik yerleştirilen iki ağaç motifinin ortasında *Barok* karakterli S ve C kıvrımlarından müteşekkil madalyonlar işlenmiştir (Foto. 735). Madalyonların kenarlarını süsleyen akantus yaprakları kenardaki ağaçlara doğru yönelmektedir. Yaprakların üzerinde iki katlı ve pencereli kule şeklinde mimari tasvirler yer alır. Gölge boyanmış kartuşun iki yanına simetrik yerleştirilmiş ağaçlar ve aralarındaki tepelerle bu panolardaki kompozisyon tamamlanmıştır. Cami

⁸⁰⁰ G. Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim Sanatı 1700–1850*, Ankara 1977, s.161'de söz konusu cami tasvirinin Amasya Camileri'nden birisi olabileceği bilgisi aktarılır. Bu bilginin dayanağı caminin kıyıda betimlenmesine bağlanır. Bunun yanı sıra dört minaresinin olmasıyla da İstanbul Camilerini akla getirir.

tasvirinin iki yanında ise dikey işlenmiş dikdörtgen formlu kartuşların yüzeylerine ibrik şeklindeki vazolar içine yerleştirilmiş buket şeklindeki gül, lale ve benzeri çiçeklerden müteşekkil natürmortlar tasvir edilmiştir. Aynı natürmortların, odanın diğer duvarındaki pencere açıklıklarının arasında da tekrarlandığını kaynaklardan edindiğimiz fotoğraflardan saptamaktayız.

Yağcıoğlu Konağı'nın Baş Odası yıkılmadan önce ahşap üzerine kalem işi süslemeli tavanıyla ilgi çekicidir. Ayrıca sofa korkuluklarında, Baş Oda kapısı kemer köşeliklerinde, pabuçluk kısmı ahşap sütunlarında ahşap üzerine kalem işi vazo ve kâseler içinde gül, lale gibi çeşitli çiçek ve yapraklar işlenmiştir.

3.6. Doğu Anadolu Bölgesi'nde Duvar Resimleri:

Doğu Anadolu Bölgesi'ndeki dini ve sivil mimaride var olan duvar resimlerini saptamak için yaptığımız kütüphane araştırması ve yerinde inceleme sırasında dini eserlerde duvar resimlerine rastlamadığımızı bugün için söylemek mümkündür. Ancak kaynaklara dayanarak bu bölgede Elazığ İli'nde yer alan Havuzbaşı Köşkü'nde Ali Miralay imzalı duvara resmi bulunmaktadır. H. 1278/M.1861 senesine ait olan duvar resmi Doğu Anadolu Bölgesi'nde üniktir. "Sivil Mimaride Duvar Resimleri" başlığı altında söz konusu eserde betimlenen şehir panoraması detaylı olarak incelenecektir.

3.6.1. Sivil Mimaride Duvar Resimleri

3.6.1.1. Elazığ, Harput, Ulukent (Hüseyinik) Kövü, Havuzbaşı Köşkü

Konumu :Elazığ'ın Hüseyinik, bugünkü adıyla Ulukent Kövü'nde bulunmaktadır.

Fotoğraf No :736

İnceleme tarihi :-

Eserin inşa tarihi bilinmemektedir. Binanın Havuzbaşı Köşkü⁸⁰¹ olarak bilinen mekânının yan duvarlarından birinde bulunan duvar resminin sol üst köşesinde "Ali Miralaygil 1861" ibaresi yazılıdır.

⁸⁰¹ Hüseyinik'te hemen hemen her evin bahçesinde havuzbaşlarına rastlamak mümkündür. Bu yörede yazları ev halkının dinlenip serinleyebileceği, işlerini yapabileceği bir mekân görevi vardır. Bkz. M.Sözen, "Köyde Bir Duvar resmi", Türkiye'miz, Sayı: 6, İstanbul 1972, s.31.

Binanın arka duvarında Barok üslupta bir çeşme, önünde ise akan suyu toplayan bir havuz vardır⁸⁰². Çeşmenin iki yanına kafesli birer pencere açılmıştır. Köşk, yarlarda iki kemer gözü ile bahçeye açılır.

Duvar Resimleri: Köşkün, Havuzbaşı mekânının yan duvarlarından birisinde, duvar yüzeyi, yatay dikdörtgen panoda manzara konulu duvar resmi mevcuttur. Konulu duvar resmi, sıva üzerine karakalemle işlenmiştir (Foto. 736).

Duvar yüzeyine boyanan, yer yer bozulmuş, kompozisyondaki ana tema Harput panoramasıdır⁸⁰³. Resmin alt bölümünde iki küçük çerçeve içinde Arapça harflerle yazılmış “âferin sad, â ferin irfânına Mîr Ali”⁸⁰⁴ okunmaktadır⁸⁰⁵. Resmin ortalarında ise üst kısımda gökyüzü boşluğunda “Ali Miralaygil⁸⁰⁶ 1861–1939”⁸⁰⁷ yazısı okunmaktaydı. Esasen sonradan ilave edildiği anlaşılan bu ibare kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda daha sonra silinmiş olduğunu öğrenmekteyiz.

Duvar resminin ana teması kompozisyonu taçlandıran Harput Kalesi’dir. Şehrin diğer binalarından daha yüksekte ve daha koyu renkte boyanarak işlenmiştir. Dağda ve yamaçlarında birbiri üstüne istiflenmiş sıkışık, yüksek binalar topluluğu, kentin yoğunluk merkezini, eteklerde bu yoğunluğu kuşatan harap duvarlar, Harput şehir surlarını göstermektedir⁸⁰⁸. Kıрма çatılı ve pencereli binalar dağın yamacına boş yer kalmamacasına işlenmiştir⁸⁰⁹. Binalar, istiflenerek işlenişlerinin yanında

⁸⁰² R.Arik, Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı, Ankara 1988, s.97.

⁸⁰³ R.Arik, a.g.e., s.98.

⁸⁰⁴ R. Arik, a.g.e., s.98.

⁸⁰⁵ Havuzbaşı Köşkü’ndeki duvar resmi, belli bir çevre portresini işlemektedir ve sanatçısı da bellidir. Zileli Emin’den sonra tanıdığımız bir diğer Anadolu ressamı da, bu resmi yapan Ali Miralaygil olmaktadır. Harput’taki bu duvar resmini ilk tanıtan 1968 senesinde bölgeye yaptığı bir gezisi sırasında Hüseyin Köyü’ndeki ev ve duvar resmi dikkatini çeken Metin Sözen’dir. 1972 senesinden söz konusu duvar resmi ile ilgili olarak kaleme alınan yazının fotoğrafları incelendiğinde resimde Harput Kalesi tasvirinin sağ yanında “Ali Miralaygil 1861–1939, Hüseyin/Harput” ibaresi okunmaktadır. Daha sonra Batılılaşma Dönemi Tasvir Sanatı konusunda kapsamlı kitabında Rüçhan Arik, Sözen’de geçen söz konusu ibarenin esasen sonradan ilave edilmiş olması gerektiğini ve daha sonra da silindiğinin bilgisini verir. Bkz. M. Sözen, a.g.m., s.31’de binaya ait fotoğraflar ve R. Arik, a.g.e., s.987.

⁸⁰⁶ Ali Miralaygil adlı ressamın yaşamı konusundaki bilgi 1968 senesinde, İshak Sunguroğlu tarafından Metin Sözen’e şu şekilde aktarılmıştır: “Dr. Ali Kemal aslen Hüseyinli’dir. 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 Sünûsi’nin hususi doktorluğunda bulunmuştur.”

⁸⁰⁷ Resmin alt bölümündeki bu iki küçük çerçeve ressama ait bilgiler içeren yazıtlardır. Bu yazıtlar bize XIX. yüzyılın ikinci yarısından XX. Yüzyıl başlarına kadar 78 yıl yaşamış bir Anadolu ressamını tanıtmaktadır. M. Sözen, a.g.m., s.31.

⁸⁰⁸ R.Arik, a.g.e., s.98.

⁸⁰⁹ Bütün bu binalar, Harput’un ilginç ve önemli binaları mıdır? Bugünkü Harput’un hüznü verici görünüşüne bakınca yadırganıyor. Ancak, Harput’un 1800’lü yılların sonları ve 1900’lü yılların

pencere sıralarına varıncaya kadar detaylı tasvir edilmiştir. Aynı detaylı işleniş ön planda geniş bir alana yayılan ağaçlarda da söz konusudur. Büyüklü küçüklü aralarında boyut oranı gözetmeksizin tasvir edilen ağaçlar hafif yere doğru eğilişleri ile rüzgârlı bir havanın verilmeye çalışıldığı düşünülebilir. Ağaçlar binalara oranla daha büyüktür. Yine ön plandaki yatay araziye dağılan yollar ise incecik bir hortumu andırırçasına şematiktir⁸¹⁰. Binaların arasında resmin sağ alt köşesinde merkezi kubbesi ve iki minaresi ile şehrin Ulu Camisi olarak tanımlayabileceğimiz cami tasviri yer alır. Kaynaklarda derin vadi kenarında tasvir edilen bu caminin Sara Hatun Camisi olabileceği belirtilmektedir. Bina topluluklarını kalabalık görüntülerinin içinden ayırarak detaylı olarak incelediğimizde yüksek cepheleri yanındaki diğer binalara göre daha heybetli işlenişleri ile eski Harput resimlerindeki Amerikan Fırat koleji, Fransız Koleji, Ermeni Kiliseleri, Kale burçları, türbeler gibi önemli ve tipik şehir dokusuna ait binalar akla gelmektedir. Bu bina desenleri birbirleriyle kesişen görüntüleriyle perspektif kurallarına oldukça uygundur. Kent dokusunun genel görünüşü, ressamın esinlendiği kaynaklardan belleğinde kalan izlerle canlandırabildiği tasvir, eskiye ait haline yakındır. Resmin sol alt köşesinde iki destekle taşınan, kubbeli revak sırası ile bir Havuzbaşı mekânının tasviri bulunmaktadır. Havuzbaşı tasviri, ressamın kendine özgü bir istif biçimi ve kompozisyon anlayışına karşılık Harput’u gerçek yanlarıyla betimlemeye çalıştığının göstergesidir.

Harput Şehri tasvirinde başka bir modelden alınmış bir şemanın daha yalın belirtilişi gibi görünen manzara, fondan keskin çizgilerle ayrılan bir siluet halinde kesilip bitmektedir⁸¹¹. Resimde gözlemle birlikte, resim, fotoğraf gibi modellerin, hatta sol üst uçtaki bayraklı kulenin İstanbul’un ünlü Kız Kulesi’ne benzediğine bakılırsa, belki daha başka yerlere ait tasvirlerin örnek tutulduğu düşünülebilir⁸¹².

başlarına ait fotoğraf ve resimlerinden, yakın zamana kadar görkemli bir kent olduğunu ve bu tasvirin yetersiz bile kaldığını anlıyoruz. R. Arık, a.g.e., s.98.

⁸¹⁰ Bu özellikler, dönemin birçok cami ve evlerinde gördüğümüz resimlerdeki minyatür anlayışını andırmaktadır. R. Arık, a.g.e., s.99.

⁸¹¹ Gerçekten de eski Harput fotoğraflarına bakınca, binaların böyle istiflenmesinin gözleme dayandığı kabul edilebilir. Yalnız, bu fotoğraflar dolayısıyla Miralaygil’in eserinde bir başka özellik daha aklımıza geliyor: Tıpkı silik eski fotoğrafların üstünde rötuş yaparken sonradan çekilen çizgiler ve özellikle şehir silüetinin “descoupée” denen biçimde kesilip çıkarılarak daha iyi belirtilişi gibi. R. Arık, a.g.e., s.99.

⁸¹² R.Arık, a.g.e., s.99.

3.7. Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Duvar Resimleri:

Güneydoğu Anadolu Bölgesi Mimarisi'nde yer alan duvar resimleri, dini ve sivil mimari başlıkları adı altında iki ana gruba ayrılarak incelenmiştir. Araştırmamızın kütüphane ve kaynak tarama aşamasında ve daha sonra bölgede yaptığımız yerinde incelemelerde Dini Mimari'de konulu duvar resimlerine rastlanmamıştır.

Gaziantep İli'nde 2008 yılında yaptığımız araştırmalarda, yerinde incelediğimiz 36 evde kalem işleri ve konulu duvar resimleri belirlenmiştir. 24 Ağustos 2009 tarihinde şehirde yaptığımız son incelemeler sırasında ise evlerin büyük bir bölümünde restorasyon çalışmalarının başladığını tespit ettik. Söz konusu araştırma sırasında evlerin birçoğuna girmek mümkün olmamıştır. XIX. yüzyıla ve XX. yüzyılın başına tarihlenen Gaziantep Evleri'nde 2009 yılı sonuna kadar yerinde inceleme imkânı bulabildiğimiz evlerden araştırmamızda konulu duvar resimlerini saptadığımız on altı ev, “Katalog” bölümünde detaylı incelenmiştir.

Gaziantep İli'nde XX. yüzyılın başına kadar duvar ve tavan resmi geleneğinin devam ettiğini görmekteyiz. Şekeroğlu Mahallesi, Güllüoğlu sokak, No: 6'da yer alan Güllüoğullarının Evi, giriş cephesinde yazılı olan H.1327⁸¹³/M.1909 senesinde inşa edilmiştir.

Ev, L tipi plan tipinde olup, üç katlıdır. Düzgün kesme taş kullanılarak yapılmış ev avluludur. Binanın avluya bakan iki cephesinde altta yuvarlak kemerli dikdörtgen formlu pencere açıklıkları ve bunların üzerinde daire formlu küçük kuş pencereleri ile üstte yine yuvarlak kemerli büyük pencereler ve en üstte ise daire formlu ve cephelerin çatıyla birleştiği duvar yüzeylerinde ise Kaş kemerli küçük kuş pencereleri yer almaktadır. Evin bodrum katında beşik tonozlu mahzen bulunmaktadır. İkinci kat, Başoda ile birlikte daha küçük odalardan oluşmaktadır. Dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü evin iç bölümde odalar ahşap direk destekli tavan ve düz tavanlıdır.

Farklı zamanlarda onarım geçiren binanın özellikle ikinci katındaki Başoda ve odaların duvarlarının sıvandığını öğrenmekteyiz⁸¹⁴. Sıvanan duvarlarda ve

⁸¹³ H.1327 senesi Miladi takvime göre 1909'dur. Bu nedenle binanın 20. yüzyılın başına ait olduğunu söyleyebiliriz. Başoda'da bulunan tavan resimlerinin de bu bağlamda 20. yüzyıla ait olduğunu düşünmekteyiz. Bkz. F.R. Unat, Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu, Ankara 1988, s. 90.

⁸¹⁴ T.C. Gaziantep Valiliği Gaziantep Kültür Envanteri, Gaziantep 2005, s. 422.

özellikle Başoda'nın düz tavanında bitkisel kalemişleri ve konulu resimlerle tümüyle kaplı olduğunu bugün kalan izlerden düşünmekteyiz.

Güllüoğullarının Evi geçirdiği onarımlara rağmen bugün kullanılmamaktadır.

Evin Başodası'nın tavan yüzeyinde bitkisel bezemelerin yanı sıra mimari ve manzara konulu resimlere de rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri, çinko levha (tudy) üzerine mavi, yeşil tonları, kahverengi, sarı, pembe, gri-mavi, siyah ve beyaz kullanılarak yağlıboya tekniğinde işlenmiştir.

Başoda'nın tavan yüzeyinin S ve C kıvrımlı *Barok* üsluptaki bitkisel bezemelerle tümünden kaplı olduğunu bugün onarımlar sonucu kalan izlerden anlamaktayız (Foto. 737). Bu bitkisel bezemeler kahverengi çizilerek etrafları gri ve beyaz renklerle gölgelendirilmiştir. Tavanın dört köşesine S ve C kıvrımlarının oluşturduğu *Barok* üslupta kartuşlar işlenmiştir. Kartuşların içinde kahverengi tonlarda açıkly koyu işlenerek sarı fırça tuşlarıyla gölgelendirilen oval madalyonlar bulunmaktadır. Madalyonların her birinde mimari ve manzara konulu farklı kompozisyonlar tasvir edilmiştir. Tasvirlerin yüzeyine işlendiği çinko levhaların yer yer binadaki nemden dolayı paslandığı ve boyaların kabarak döküldüğü görölmektedir.

Tavan köşeliklerindeki madalyonlardan ilkinin yüzeyinde Hz. Muhammed (S.A.S)'in mezarının bulunduğu Mescid-i Nebevi (Mescid-i Nebî) resmedilmiştir (Foto. 738). Revak sıralarıyla çevrelenen iki avludan arkadakinde yeşil kubbesi ve kemerli cepheleriyle mescit, mihrap (Süleymaniye mihrabı) ve minber bulunmaktadır. Arka avlunun revaklı duvarları arka plana doğru daralarak devam ederek kompozisyona derinlik kazandırılmıştır. Revak sıraları üzerinde iki şerefeli ve incecik gövdeleriyle Mecidiye, Aziziye, Babüsselam, Resiyye ve Babürrahmet minareleri resmedilmiştir. Ön avluda ise pembe renkli boşluğun sol yanında yeşil lekeler halinde resmedilmiş küçük bir koruluk yer alır. Bu koruluktan çıkan dallarda hurma yaprakları görölmektedir. Büyük olasılıkla revak sırası ile çevrelenmiş bu avluda bulunan ve Fatıma'nın hurmalığı olarak bilinen yer tasvir edilmiştir. Ön cephesi madalyonun alt kenarıyla kesilen Mescid-i Nebevi'nin düzgün kesme taştan inşa edilmiş cephesi kısmen görölmektedir. Kompozisyon Mescid-i Nebevi'yi iki yandan çevreleyen ve yeşil renkle lekeler halinde resmedilen geniş arazi, arka planda

Medine şehrine ait çizgisel işlenen küçük ev silüetleri ve mavi tonlardaki geniş gökyüzüyle sonlanmaktadır.

İkinci madalyonun yüzeyine Mekke şehrinin çevrelediği Kâbe tasvir edilmiştir (Foto. 739). Mavi renkli yolların uzandığı kompozisyonun tam merkezinde Kâbe yer alır. Revak sıralarının çevrelediği avlu duvarı üzerinde iki ve üç şerefeli ince gövdeli yedi minare işlenmiştir. Arkaya doğru uzanan ikinci avlu Kâbe'nin bulunduğu alana göre daha dar ve kısadır. Perspektif uygulanmıştır. Arka planda mavi renkli gökyüzüyle ufuk çizgisinde birleşen avlunun zemini pembe renklidir. Kâbe'nin avlu duvarları arkasında silüetler halinde siyah ince konturlarla cepheleri işlenmiş Mekke şehrinin evleri görülmektedir.

Tavan köşesindeki üçüncü madalyonun yüzeyine ise dere, taş köprü ve kırma çatılı evin işlendiği manzara kesiti tasvir edilmiştir (Foto. 740). Diğer iki madalyondaki dini içerikli tasvirlerden farklı olarak burada Antep evlerinin birçoğunda rastlanan doğa kesiti yer alır. Madalyonun alt kısmındaki dış bükey kavisten hemen sonra başlayan etrafındaki küçük bitki topluluklarıyla iki yandan sınırlanan der kompozisyonun arka planına doğru uzanarak taş köprü'nün arkasından kaybolmaktadır. Manzara kesitindeki bu başarılı perspektif arka planda mavi gökyüzüne doğru uzanan ağaç topluluklarında da görülmektedir. Sağ yanda ön cephesinden işlenen evin girişine basamaklarla ulaşılmaktadır. Yuvarlak kemerli giriş açıklığının iki yanında sathi kemerlerle çevrelenen pencere açıklıkları işlenmiştir. Köprü ve evde detaylı işçilik göze çarpar. İnşa malzemesi olan düzgün kesme taşlar ince çizgilerle tek tek işlenmiştir. Suyun üzerindeki köprüye, otlara ve gün ışığına ait yansımalar özenle belirtilmiştir. Kompozisyon arka planda yükselen ağaç topluluklarını çevreleyen ve beyaz kuşların uçtuğu bulutlu gökyüzü ile sonlanmıştır.

Dördüncü madalyonda Kız Kulesi görünümünün işlendiği İstanbul manzarası yer alır (Foto. 741). Bu resimde çinko levhada paslanmadan dolayı meydana gelen boyada kabarmalar ve dökülmeler yoğunudur. Ön plandaki Kız Kulesi ayrıntılı olarak işlenmiştir. Arka planda sahildeki köşkleri, evleri ve yüksek minareli camileriyle İstanbul silüeti tasvir edilmiştir. Denizin üzerindeki ışık-gölge oyunları ile yapılan ışıltılar başarılıdır. Perspektif başarılıdır.

Başoda'nın mimari ve manzara konulu resimlerin yer aldığı düz tavanın duvarlarla kesiştiği bölümde Kaş kemerli kuş pencerelerinden sonra, C ve S kıvrımlarının simetrik girift kollar oluşturduğu *Barok* karakterli bitkisel bezemelerden oluşan yatay kartuşlar işlenmiştir. Bu kartuşlardaki bezeme programı hem kurgu hem de renk bakımında kullanılan bitkisel motifler birbirinin aynıdır.

Araştırmamızda Diyarbakır İli'nin XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait özellikle sivil mimaride⁸¹⁵ süsleme anlayış bakımından taş, ahşap, alçı, maden gibi farklı malzemeler üzerinde değişik teknikler kullanıldığını tespit etmek mümkün olmuştur. Süleyman Nazif Mahallesi'nde yer alan bir konutun, bugün işyeri deposu olarak kullanılan odası ahşap tavanla örtülüdür. Ahşap tavan eteklerinde mimari-manzara konulu duvar resimleri dikkati çekmektedir⁸¹⁶. Panolar halinde toplam sekiz duvar resmi tavan eteğinde yer alır. Kaynaklardaki fotoğraflarından edindiğimiz bilgilere göre her panoda şehir tasvirlerinin işlendiğini söyleyebiliriz⁸¹⁷. Ön planda küçük bir arazi kesiti ile başlayan kompozisyonlarda ana tema çok katlı, iki cephelerinden tasvir edilen, kırma çatılı binalardır. Bu şehir görünümünün belli bir yere ait olduğu konusunda fikir sahibi değiliz. Resimlerde, yüksek evler, art arda sıralanmakta, dağlar ve ağaçların içinde toplu olarak verilmişlerdir. Her bir panodaki kompozisyonlar, benzer şekilde düzenlenmişlerdir.

⁸¹⁵ O.C. Tuncer, *Diyarbakır Evleri*, Ankara 1999.

⁸¹⁶ A.Baş, “*Diyarbakır'daki Geleneksel Konut Mimarisi'nde Süsleme Anlayışı*”, *History Studies*, Volume 2/1 2010, s. 316.

⁸¹⁷ A.Baş, a.g.m., s. 335'de Resim-23.

3.7.1. Sivil Mimaride Duvar Resimleri:

3.7.1.1. Gaziantep (Merkez), Abdülkadir Kimya Evi⁸¹⁸

Konumu	:Eser, Gaziantep İli'nin, Şahinbey İlçesi, Bey Mahallesi, Noter Sokak, No: 10'da yer alır.
Fotoğraf No	:742-773
İnceleme tarihi	:Ağustos 2009

Binanın, üst kattaki üç odaya girişi sağlayan kapıların üzerindeki tarihlere göre, H.1273/M.1856 ve H.1275/M.1859 senelerinde inşa edildiği düşünülmektedir⁸¹⁹.

İki katlı ve kesme taştan inşa edilen evin, orta eyvanlı bir plan şeması vardır. Üst katta orta eyvanın çevresinde düzenlenmiş odalar bulunmaktadır. Evin avluya bakan ön cephesinde Basık kemerli, dikdörtgen formlu alt pencere ve üstte ise Kaş kemerli aydınlık pencere sıraları yer almaktadır. Sivri kemerli orta eyvan camekânla kapatılmıştır. Odalar ahşap destekli düz tavanla, eyvanın yanındaki odalardan biri ise kubbeye örtülmüştür.

Onarım geçiren eser, günümüzde kafeterya olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Abdülkadir Kimya Evi'nin Sofa, Başoda ve Doğu Oda duvarları, konulu duvar resimleriyle, güney odanın tavan ve tavan etekleri ise bitkisel motiflerden oluşan boyalı nakışlarla süslenmiştir. Eserin konulu duvar resimleri, sıva üzerine yeşil tonları, kahverengi, mavi tonları, turuncu, kırmızı tonları, sarı, gri, beyaz ve mavi tonları kullanılarak işlenmiştir.

Abdülkadir Kimya Evi, merdivenle çıkılan yüksek kemerli bir giriş (Sofa) bölümüne sahiptir. Sofa kemerinin iç kavis yüzeyine, oval madalyonlar içinde mimari konulu duvar resimleri bulunmaktadır. Sofa kemerinin sağ iç yüzey kavsindeki iki oval madalyon, ince lacivert konturlarla çizilerek içleri açık mavi

⁸¹⁸ Evin eski sahibi Mahmut Dai'nin oğlu Faruk Dai, ev hakkında şu bilgileri vermektedir: “ Bu ev İran Konsolosluğu'nun rezidansı olarak kullanılmış. Babam Mahmut Dai, Antep Savaşı sırasında bu evi boşaltarak Halep'e giden Karanazar Nezeretyan'dan evi satın alıyor. 1920'ler. Babam hem bu evi hem de Büyük Pasajı alabilmek için Halep'e gidiyor ve Nezeretyan'la satış işlemini orada gerçekleştiriyor.” Bu bilgi E. Kalender, Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi Duvar Resimleri, Ankara 1999, s. 19'da aktarılmaktadır. Söz konusu İran Konsolosluğu'nun konutu olarak kullanılması hakkında ise bkz. H. Şıvgın, *19. Yüzyılda Gaziantep, Ankara 1997*, s. 27'de “19. yüzyılda Antep'te ticaret artınca elçilikler kurulmaya başlanmıştır.” Bilgisinden hareketle, Faruk Dai'nin aktarmış olduğu bilgiyle ilgili belgeye ulaşılarak, evin İran Konsolosluğu rezidansı olarak kullanıldığını söyleyebiliriz.

⁸¹⁹ E. Kalender, *Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi Duvar Resimleri*, Ankara 1999, s. 18.

renkle boyanmış şeritlerle oluşturulmuştur. Madalyonların üst ve alt bölümlerine C kıvrımlı *Barok* üslupta akantus yaprakları işlenmiştir. Sağ yandaki madalyonda bulunan mimari-manzara konulu duvar resminde kuleli ve çok katlı binayla başlayan ve iki katlı, kırma çatılı evlerden müteşekkil hayali şehir tasviri görülmektedir (Foto. 742). Resmin ön planında naif üslupla betimlenmiş olan tren yolu ve tren kompozisyonunda dikkat çeker. Lokomotifine bağlı iki katarın yönü şehirden uzaklaşırken verilmiştir. Diğer madalyonda ise yine kuleli bir bina, sol yanda kubbeli yapı ve kırma çatılı evlerden oluşan kent kompozisyonu görülmektedir (Foto. 743). Sofa kemerinin sol yanında kalan iki madalyonda yine mimarinin ön plana çıktığı ağaçlardan ve küçük kahverengi tonlarda işlenen tepelerden oluşan manzara kompozisyonları yer alır (Foto. 744, 745). Bu resimlerde farklı olarak kuleli binaların yanı sıra üst üste istiflenmiş binaların arasından çan kuleleri görülmektedir. Kırmızı renkli kırma çatılarıyla işlenen binaların cephelerindeki pencere açıklıkları detaylı işlenmiştir. Genel olarak şematik bir üslupla işlenen şehir görünümüne ait binalar detaylarda ön ve yan cephelerin belirtilmesiyle perspektif uygulamaların denendiğini gösterir.

Sofanın giriş kemerinin dış köşeliklerindeki duvar resimlerinde bozulmalar tespit edilmiştir. Kıvrık dallar üzerindeki çiçek ve yaprakların renkleri iyice silinmiş, desenler ise belli belirsizdir (Foto. 746). Kemerin iç alın kısmının sol tarafına gelen bölümdeki resim *Barok* üsluptaki sarı ve turuncu renklerle C kıvrımlı akantus yapraklarının boyandığı kartuşla çevrelenmektedir. Kartuşun içindeki manzara resminde yine hayali bir kent tasvir edilmiştir (Foto. 747). Bu hayali manzara kesitinde kuleli ve kubbeli binalar göze çarpar. Renkler kemer iç kavsindeki resimlere göre daha canlı ve koyudur. Kubbeli, kırma çatılı ve Çan Kulesi'nden oluşan binaların cepheleri açık yeşil, bordo ve turuncu renklerle boyanmıştır. Ön plandaki koyu kahverengi tepelerin arasında küçük bir göl yer alır. Gölde yelkenli bir gemi seyir halinde işlenmiştir. Kemerin sağ tarafında kalan resimde ise boyalar dökülmesine bağlı olarak tahribatlar söz konusudur (Foto. 748). Soldaki kompozisyonla benzerlikler olmasına rağmen burada kubbeli yüksek binalar çoğunluktadır. Binaların arkasında top şeklindeki dallarıyla yükselen ağaçlarla arka planda kompozisyon sınırlanmaktadır.

Sofa'nın üst kat pencere açıklıkları arasında kalan duvar yüzeyleri, çok katlı, arka planda *Korint* üslupta dört sütunla sınırlanan, yarım daire formu pencere açıklıkları ile cephelerinin düzenlendiği mimari kuruluş ve istiridye formu kâse şeklindeki gövdesi içinden çıkan çiçek buketlerinden oluşan, natürmort tasvirlerinin değişimli tekrarlandığı kompozisyonlarla süslenmişti (Foto. 749, 750).

Abdülkadir Kimya Evi'nin giriş Sofası'ndaki bu resimler, eserin ilk inşa tarihi olan H.1271/M.1856 senesine ait olduğu düşünülmektedir⁸²⁰.

Evin Başoda'nın giriş kapısı üzerinde H.1271/M1856 senesi okunmaktadır. Oda duvarlarındaki konulu resimlerden dolayı "Cennet Odası" olarak da anılmaktadır. Üst kattaki pencere açıklıkları arasında kalan duvar yüzeyleri iki yandan sütunlar resimleriyle sınırlanan panolar halinde düzenlenmiştir. Toplam on altı panoya manzara, mimari ve figür tasvirlerinin yer aldığı duvar resimleri işlenmiştir. İlk panoda kır manzarasında geyikler işlenmektedir. Resim evin giriş köşesinde iki duvarın kesiştiği panoda yer alır (Foto. 751). Soldaki göl kıyısında, ön plandan başlayıp arka arkaya orman içine doğru sıralanan beş geyik figürü tasvir edilmiştir. Geyiklerin arka plana doğru boy farkıyla sıralanması manzara tasvirindeki derinlik hissini artırmaktadır. Arka planda yüksek ağaçlarıyla işlenen orman tasvirinde koyu ve açık renk tonlamalarıyla verilen derinlik ve perspektif uygulamalar etkilidir. Gökyüzü sarı, beyaz ve gri tonlarda işlenen ve kuşların uçuştığı gökyüzü ile kompozisyon sonlanmıştır.

Başoda'daki ikinci panoda bir su kanalının iki yanında sıralanan Antik görünümlü binalardan oluşan manzara tasvir edilmiştir (Foto. 752). Ön planda başlayan su kanalı arka planda denize açılmaktadır. Bej renklerin egemen olduğu resimde suyun üzerinde küçük kayıklar yüzmektedir. Hayali bir tasvir olarak tanımlayacağımız söz konusu manzara kesitindeki mimari yapılar, İyon üsluplu sütunları ve üçgen alınlıklarıyla bir Avrupa şehri görüntüsündedir. Ufukta yükselen güneşin ışıkları su kanalının yüzeyine vurmaktadır. Işık başarılıdır. Sol yanda mimari binalar ağırlıktadır. Sağ yanda ise mimari binaların arkasında küçük bir kayalıkla birlikte ağaçlar betimlenmiştir⁸²¹.

⁸²⁰ Abdülkadir Kimya Evi'nin Sofa bölümündeki duvar resimleri üslup bakımından XIX. yüzyılın II. yarısında yapılan duvar resimleriyle benzerlik gösterdiğinden dolayı H.1271/M.1856 yılında yapılmış oldukları düşünülmektedir. E. Kalender, a.g.e., s. 20.

⁸²¹ Başoda'daki bu resimde İtalyan bir sanatçının çalışmış olabileceğini kaynaklar aktarmaktadır. Bkz. E. Kalender, a.g.e., s. 22.

Başoda'daki üçüncü panoda, deniz kıyısında bir saray/yalı ve bahçe tasvir edilmiştir (Foto. 753). Yine hayali bir manzara ve mimari olarak tanımlayabileceğimiz bu tasvirdeki toprak rengi cepheleri ve önündeki heykelli mermer basamaklarla çıkılan girişiyle, tasvir edilen saray/yalının, kimliğini tespit etmek güçtür⁸²². Kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda İtalyan sanatçının varlığını bu resimle birlikte yeniden düşünmekteyiz. Bu görüşle söz konusu tasvirin, İtalya veya Avrupa'dan bir görünüm olabileceğini söyleyebiliriz. Güneşin batışındaki kızıllık bina ve arka plandaki ağaçlar üzerinde belirgin olarak gösterilmiştir. Denizin arkasında ufukta yükselen bulutlu gökyüzünde de aynı kızıllık işlenmiştir. Ağaçların gövdeleri üzerinde ve dalları arasındaki koyuluklarla yapraklar üzerine vuran ışığın açık tonlamaları başarılıdır. Perspektif kurallarla Batılı üslupta resim tekniklerini, açıkça gördüğümüz bu tasvirde, yine aynı şekilde yabancı bir sanatçının çalışmış olabileceği düşüncesini güçlendiren göstergelerdir.

Başoda'da yer alan dördüncü panoda iki kulesi bulunan, merdivenle çıkılan anıtsal bir katedral tasvir edilmiştir (Foto. 754). Nereye ait olduğu konusunda bilgi sahibi değiliz. Avrupa'daki herhangi bir katedral/kilise örnek alınarak tasvir edilmiş veya hayali olarak betimlenmiş olabilir. Ön planda, kompozisyonun merkezine yerleştirilen beyaz renkli merdivenlerle yüksek yerdeki anıtsal binaya ulaşılmaktadır. Katedral, önde yüksek sütunlarla desteklenen galerili alanın gerisinde sekiz destek üzerine oturan kubbeli bir birim olarak betimlenmiştir. Perspektif, Batılı üslupta uygulanmıştır. Katedralin mimari öğelerindeki detaycılık göze çarpar. Kubbenin üzerinde sarı renginden, altından yapıldığını düşündüğümüz kanatları açık bir kartal (melek?) heykeli bulunur. Gri, pembe renkle gölgelendirilen bulutların yer aldığı gökyüzü ile kompozisyon sonlanmaktadır. Büyük bir kilise veya saray olması olasılığı üzerinde durduğumuz bu kubbeli ve cephesi açık pembe renkle boyanan anıtsal bina İtalya'daki büyük yapıları anımsatmaktadır.

Başoda'da yer alan beşinci pano iki duvarın kesiştiği köşeye denk gelmektedir. Panoda yer alan resimde köprü üzerinden geçen deve kervanı

⁸²² Resmin nereyi tasvir ettiği konusunda fikir yürütemiyoruz. Büyük olasılıkla sanatçının daha önceden gördüğü ve belleğinde hayalini canlandırarak evin Başoda duvar resimleri arasında tasvir ettiği bir yere aittir. Giriş merdiveninin her iki tarafındaki, ikili gruplar halinde tasvir edilen heykeller ilk başta İstanbul'dan bir yalı veya köşk tasviri olabileceği konusunu düşündürmektedir. Fakat XIX. yüzyılda heykellerin İstanbul yalı veya köşk bahçelerinde benimsenmediği de bilinmektedir. Konuyla ilgili olarak bkz. E. Kalender, a.g.e., s. 22.

betimlenmiştir (Foto. 755). Köprü, iki kemer gözlüdür ve düzgün kesme taştır. Beş deve arka arkaya sıralanarak köprü üzerinde yönleri sağa doğru ilerlerken verilmiştir. Resmin sağ ön kısmında Arap Bedevileri anımsatan kıyafetiyle bir figür ve yönü sola dönük verilmiş devesiyle yer alır. Köprü üzerinden geçen develer ve karşı kıyıda bekleyen kervanbaşı tasvir edilmiştir. Gaziantep coğrafi konumundan dolayı, Arap ülkeleriyle sürekli ticari ilişkiler içinde bulunmuştur. Bu nedenle bu resmi bu yönde açıklamak doğru olabilir. Ama öte yandan diğer resimler düşünüldüğünde de Batılı sanatçının Arap ülkelerine olan ilgisi veya oralarda belli bir süre bulunduğunu da düşünerek hayali bir tasvirin bu panodaki kompozisyonunda canlandırıldığını söyleyebiliriz. Köprü üzerinde en öndeki devenin üzerinde bir figür daha görülmektedir. Araştırmacılar sanatçının İtalyan olduğunu düşünerek, söz konusu resmin, o dönem resim sanatında moda olan Orientalizm⁸²³ akımının bir örneği olarak yapıldığını belirtmektedir⁸²⁴.

Başoda'da yer alan altıncı pano girişe göre karşı duvarda yer almaktadır (Foto. 756). Kır manzarası içinde ön planda iki çocuk beyaz köpekleriyle oynamaktadır. Çocukların kıyafetleri Batılı görünümündedir. Doğa manzarası içinde insan figür bu resimde ön plandadır. Mavi kıyafetleriyle elindeki çember ve sopayla köpekle oynayan erkek çocuğun, daha büyük yaşlardaki ablası (?) ise Leylak Ağacı'ndan çiçek toplamaktadır. Renk kullanımı zengindir. Resmin sol alt köşesinde Yunan Alfabeti'ne ait “Φ Ι” harfleri okunmaktadır. Bu harfler büyük olasılıkla ressamın adına ve soyadına ait monogram olmalıdır (?).

Başoda'daki yedinci panodaki resimde de figürler ön plandadır (Foto. 757). Altıncı panoda gördüğümüz “Φ Ι” harfleri bu resimde de sağ alt köşede okunmaktadır. Bu sanatçıya ait bir monogram olmalıdır. Biri büyük diğer daha küçük yaşlarda iki kız çocuğu bu resimde işlenmiştir. (Anne ve çocuk (?)). Arka planda flu halinde üç veya dört katlı yeni mimari yapılaşmanın öncüsü olarak değerlendirebileceğimiz binalar dikkati çekmektedir. Daha büyük yaştaki, leylak rengi elbise giyen figürün elinde demet halinde çiçekler bulunmaktadır. Küçük çocuk bir eliyle, üzerinde “1913” tarihi okunan ahşap, içi çiçeklerle dolu el arabasını

⁸²³ Orientalizm, XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başında Türk Resim Sanatı'nı etkilemiştir. S. Germaner-Z. İnankur, *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul 1989, s. 22'de “1798'de Napolyon'un Mısır seferi ile başlayıp, 1914'de I. Dünya Savaşı ile son bulan Oryantalist resim akımı başlı başına bir ekol olmakla birlikte, bir yüzyıl boyunca büyük bir ilginin odağı olmuştur.” bilgisi aktarılmaktadır.

⁸²⁴ E. Kalender, a.g.e., s. 23.

çekmekte, diğer eliyle ise büyük figürün eteğini tutmaktadır. İki kelebek çiçek dolu el arabasının üzerinde uçmaktadır. Figürlerdeki yüzler gerçekçi anlatımla betimlenmiştir.

Başoda'daki sekizinci panoda ön planda dere kenarında oturan bir çocuk ve kuzu işlenmiştir (Foto. 758). Palmiyelerin bulunduğu geniş açık alanda yer alan figürler gerçekçi anlatımla betimlenmiştir. Solda doğmakta olan güneşin ışıkları tüm tasviri oluşturan öğelerin üzerine yansımaktadır. Bir elinde asa tutan çocuk figürü, kuzu postuna sarılmıştır ve yarı çıplak bir halde işlenmiştir. Yüzdeki “masumiyet” anlamı, vurgulanmıştır. Kuzu ve çocuk ikilisinin yer aldığı resimler Hristiyan ikonografisinde İsa tasvirleri olarak anılmaktadır. Bu nedenle söz konusu tasvirdeki çocuğun İsa olabileceğini söyleyebiliriz. Ayrıca arka plandaki ağaçların palmiyeler olması konunun Gaziantep dışında bir coğrafyada geçmiş olduğunu da düşündürmektedir. Araştırmalara göre kesin olmamakla birlikte çocuk ve kuzu figürünün Hz. Yahya'yı sembolize edebileceği de düşünülmektedir. Güneşin ışınlarının nur gibi tüm doğada ve figürlerin üzerindeki yansısı da tasvirin Kutsal bir sahnenin betimlenmeye çalışıldığını söyleyebiliriz.

Başoda'daki dokuzuncu pano iki duvarın birleştiği köşeye denk gelmektedir (Foto. 759). Ormanlık bir alan içinde çoban ve koyun sürüsünün tasvir edildiği bu resimde, sağ alt köşede “Φ Ι” harflerinden oluşan sanatçı monogramı bulunmaktadır. Sağ tarafta yüksek servi ağaçlarından oluşan orman görüntüsü ile ön plandaki kayalıklar ve sol yanda ise ağacın altındaki çoban ve öndeki koyunlardan oluşan kompozisyonda, perspektif kurallara uygunluk gözlenmektedir. Ağaç dizilişlerinde ve koyun sürüsünde perspektif uygulamanın başarısı kolaylıkla hissedilmektedir. Arka planda ağaçlıklar arasından akan dere ufuk çizgisinde kaybolmaktadır.

Başoda'daki onuncu panodaki resimde gölde avlanmak olan balıkçılar ve sağ yanda balıkçı kulübesi betimlenmiştir (Foto. 760). Tüm kompozisyon arka plandaki yüksek karlı dağların eteklerinde yoğunlaşmaktadır. Resimde sandal içindeki dört kişi ağla balık avlamakta, kıyıda duran bir kadın ise onlara bakmaktadır.

Başoda'daki onbirinci panodaki resimde bulutlar arasında çocuk melek tasvir edilmiştir (Foto. 761). Odanın girişine göre sol duvar ortasında yer almaktadır. Aynı şekilde diğer resimlerde gördüğümü “Φ Ι” harfleri kompozisyonun sağ alt köşesinde bulunmaktadır. Meleğin yüz ifadesi anlamlıdır. Masum bakışları izleyiciyi

etkilemektedir. Anatomik anlatım başarılıdır. Bulutların gri-beyaz gölgelendirilmeleri resimdeki derinliği sağlamaktadır.

Başoda'daki onikinci resimde av sahnesi tasvir edilmiştir (Foto. 762). Girişe göre sol duvar üzerinde bulunan resimde bir geyiğe saldıran aslan figürü ile hayvan mücadele sahnesi işlenir. Kompozisyonun arka planında koyu renkli dağlar yükselmektedir. Sağ yanda ise kayalık bir alan betimlenmiştir. Geyiğin aslanın sırtından ısırmasıyla can havli ile iki arka ayağı üzerinde kalkışı, aslanın pençeleri ile verdiği yaralama sonucu akan kan, anlık bir an olarak ustalıkla işlenmiştir.

Başoda'daki onüçüncü resim iki duvarın birleştiği köşeye denk gelmektedir. Kır manzarası işlenmiştir (Foto. 763). Sağ duvarda kalan pencereden dolayı kompozisyonun büyük bölümü sol duvarda toplanmıştır. Dere kenarında su içen üç inek tasvir edilmiştir. Arka planda dağlar yükselmektedir.

Başoda'daki öndördüncü panoda yer alan resimde Kız Kulesi tasvir edilmiştir (Foto. 764). Kompozisyon odanın giriş duvarı üzerinde yer almaktadır. Arka plandaki İstanbul görünümü kartpostal ve gravürleri anımsatmaktadır.

Başoda'daki onbeşinci panoda yer alan duvar resminde “Aslan ve Samson” tasvir edilmiştir (Foto. 765). Figür, Romalı kıyafetleri içinde betimlenmiştir. Gücüyle tanınan “Samson” tasvir edilmiş olmalıdır. Samson ve aslanın mücadelesi küçük tepeliklerin iki yanda yükseldiği kırlık alanda geçmektedir.

Başoda'daki onaltıncı panoda yer alan resimde Fenerbahçe Feneri tasvir edilmiştir (Foto. 766). Odanın giriş kapısı üzerindeki duvar yüzeyine tasvir edilen resim, ikinci İstanbul tasviri olarak göze çarpar. Fenerin üzerinde Türk bayrağı asılıdır. Yanında ise iki cephesinden verilen kırma çatılı küçük bir ev görülmektedir. Fenerin önünde kıyıya yaklaşmakta olan yandan çarklı, yine üzerinde Türk Bayrağı'nın asılı olduğu gördüğümüz tekne bulunmaktadır.

Abdülkadir Kimya Evi'ndeki Başoda (Cennet Odası)'dan sonra resimleriyle dikkat çeken ikinci oda Doğu Oda'dır. Odanın kuzey ve güney duvarlarında üçerden toplam altı adet oval formlu madalyon içerisine resmedilmiş konulu duvar resimleri bulunmaktadır. Kuzey duvarındaki ilk panoda bir dere kenarında yel değirmeni tasvir edilmiştir (Foto. 767). Dere, yel değirmeni önünde ön plandan başlayıp arka plana doğru uzayıp gitmekte olan yola paralel gösterilmiştir. Derenin karşı kıyısında otlayan iki inek yer alır. Biri arkadan diğeri yandan verilen ineklerin bu duruşu ile

perspektif vurgulanır. Dere üzerinde ahşap küçük köprü bulunmaktadır. Yeşil tonlarıyla açık renklerin egemen olduğu resim Avrupa üslubundaki kır betimlemelerini anımsatmaktadır.

Doğu Oda'nın kuzey duvarındaki ikinci madalyonda, deniz kenarında bir kulübe ve kıyıya yakın, içinde avlanmakta olan balıkçıların resmedildiği tekne işlenmiştir (Foto. 768). Perspektif ve ışık kullanımı oldukça başarılıdır.

Doğu Oda'nın kuzey duvarındaki üçüncü ve son madalyonun yüzeyinde ise küçük ahşap bir köprünün geçiş sağladığı dere ve üzerindeki kuğular resmedilmiştir (Foto. 769). Resimde kır manzarası ön plana çıkmaktadır. Gün batımı tasvir edilmiştir. Derenin iki yanında ormanın içlerine kadar uzanan yol görülmektedir.

Doğu Oda'nın güney duvarındaki ilk madalyon girişe göre sağda kalmaktadır. Arka planda İstanbul silüetinin görüldüğü ve önde ise bir Deniz Feneri'nin işlendiği tasvir yer alır (Foto. 770). Deniz Feneri ile surlar karşılıklı tasvir edilmiştir. Batmakta olan günün kızıl renkleri tüm resim elemanları aydınlatmaktadır.

Doğu Oda'nın güney duvarındaki ikinci madalyonda Deniz'den Sultanahmet Manzarası tasvir edilmiştir (Foto. 771). Arka planda Selâtin camileriyle, İstanbul silüeti seçilmektedir. Ön plana deniz egemendir. Sol yanda küçük bir balıkçı kayığı seyir halinde verilmiştir. Ufukta batmakta olan güneşin son ışıkları özellikle deniz üzerinde yakamozlar oluşturmuştur. Işık ve renk kullanımı başarılıdır.

Doğu Oda'nın güney duvarında yer alan, son madalyonundaki tasvirde ise, kır manzarası işlenmiştir (Foto. 772). Göl, üzerindeki küçük bitki topluluklarıyla hareketlendirilmiş kara parçasıyla, kompozisyonu merkezden ikiye ayrılmıştır. Solda kalan bölümde dört tane yüksek gövdeli ağaç tasvir edilmiştir.

Doğu Oda'nın doğu duvarında, sokağa açılan büyük pencere açıklığının üzerindeki duvar yüzeyine kahverengi tonlardaki iki sütunce resmiyle sınırlanan yüzeyde, elinde yayı ve belinde okları ile “Eros” resimlenmiştir (Foto. 773). Üslup olarak Doğu Oda'nın madalyonlarına betimlenen doğa ve şehir görünümlerinden ayrılmaktadır. Nü olarak resmedilen Eros'un çıplaklığı, beline taktığı sadağı ile kapatılmaktadır. Arkadan küçük kanatları görülmektedir. Bir elinde yay tutarken, diğer elini alnına götürmüş sanki selam verir gibidir. Eros kır manzarasını hatırlatan

bir arka fon önünde resmedilmiştir. Ayaklarının etrafına, yere, pembe renkli gonca güller serpiştirilmiştir.

Abdülkadir Kimya Evi'nin Sofa girişine göre karşısında kalan Güney Odası'nda ise tavanı saran bordürlerde pembe renkli çiçeklerin açık yeşil kıvrım dallar ve yapraklar arasından seçildiği dekoratif süslemeli bordürle çevrelenmiştir. Güller ve laleler arasında elmalar ve üzüm salkımları görülmektedir.

3.7.1.2. Gaziantep (Merkez) Abdülkadir-Ali Şaşmaz Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez'de, Bey Mahallesi, Kayacık Ara sokakta yer alır.

Fotoğraf No :774-778

İnceleme tarihi :Temmuz 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

Ev, avlulu ve iki katlı olup, düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Zemin katta yer alan odalara doğrudan avludan giriş sağlanmaktadır. Üst katta aralarında kot farkı bulunan odalara ise avludan çıkılan bir merdivenle ulaşılmaktadır. Başoda ve üst oda diye adlandırılan duvarlarında kalem işlerine ve konulu duvar resimlerine rastladığımız evin dekorasyonlu iki odası üst katta yer alır. Başoda'dan bir merdivenle çıkılan üst odanın bir yanı Başoda'ya diğer tarafı ise evin avlusuna bakmaktadır. Üst odanın üzeri pendentiflerle geçilen kubbeyle örtülüdür. Cephelerde yuvarlak kemerli, demir şebekeli ve dikdörtgen planlı pencere açıklıkları yer alır. Bu büyük pencere açıklıklarının üzerinde cephenin ahşap çatı saçağıyla birleştiği duvar yüzeylerine ise kaş kemerli tepe veya kuş penceresi olarak adlandırılan daha küçük pencere açıklıkları yerleştirilmiştir.

Eserin üzeri dıştan kiremit kaplı çatı, içten ise ahşap kaplama düz tavan ve üst oda da ise kubbeyle örtülmüştür.

Duvar Resimleri: Abdülkadir-Ali Şaşmaz Evi'nin Başodası'nın tavan ve duvar yüzeylerinde bitkisel bezemelerin yanı sıra mimari konulu duvar resmine de rastlanmaktadır. Konulu duvar resmi, sıva üzerine yağlıboya kullanılarak, koyu sarı renkli zemin üzerine siyah ve gri tonlarda işlenmiştir. Başoda'nın üç katlı içe doğru daralarak kademeli olarak oluşturulmuş tavan süslemelerinde ise yeşil, kırmızı,

pembe renkli çelenk şeklinde düzenlenmiş sarmaşık dallar arasında gonca güllerden bitkisel kalemişi bezemeler yer alır.

Başoda alt sıradaki büyük pencere açıklıklarına ait olan pencere kanatları ve dolapların yer aldığı duvarlarla çevrelenir. Ahşap dolap ve pencere kanatlarının bitiminde başlayan kuş ta'alarının etrafında ve aralarında kalan duvar yüzeylerine konulu duvar resimlerinin uygulandığını görmekteyiz. Odanın üst kat pencere açıklıkları arasında şablon tekniğinde birbirini tekrar eden üç ayaklı bir sehpanın üzerine yerleştirilmiş dilimli gövdeli saksı şeklindeki vazolar içerisinde, demet halinde kırmızı ve sarı güllerden oluşan natürmortların tekrarlandığı görülmektedir (Foto. 774). Yalnızca odanın sokağa bakan bölümündeki pencere açıklıkları arası boş bırakılmıştır. Söz konusu girişin sol yanında kalan duvar yüzeyinde üç adet pencere açıklığı yer alır ve sağ yandaki ikisinin arasında, natürmortlardan farklı olarak mimari tasvir bulunmaktadır. Mimari tasvirde, kemerli cepheleri ve yüksek kaideler üzerine yerleştirilen külah şeklindeki örtü elemanları ile bir kilise resmedilmiştir (Foto. 775). Söz konusu mimari betimlemenin Van- Akdamar Kilisesi'ne ait olduğu düşünülmektedir⁸²⁵. Yüksek kasnakların üzerinde yükselen örtü elemanlarıyla, Akdamar Kilisesi'ni andıran tasvirin etrafındaki yağlıboya tabakası, binada var olan nem yüzünden yer yer kavlamıştır. Kavlayan boya tabakasının altında farklı bitkisel motiflere rastlamak mümkündür. Kilise tasvirinin, 915–921⁸²⁶ tarihleri arasında inşa edilen Akdamar'ın XVIII. yüzyıl sonu veya XIX. yüzyıl başlarındaki görünümüne benzediğini söyleyebiliriz⁸²⁷. Kilise, sarı renkli duvar yüzeyi üzerine siyah ve gri renkler kullanılarak işlenmiştir. Bu kısıtlı renk kullanımıyla tek renk çizilmiş izlenimi veren kilisenin cepheleri, çan kulesi ve ana binanın etrafını çevreleyen yan binalar ayrıntılarıyla seçilmektedir. Pencere açıklıklarının üst köşelerinden kat yerleri belirlenen perde motifleri duvar yüzeylerindeki derinlik hissini kuvvetlendirmektedir (Foto. 776).

Başoda'nın tavanı üç katlı bir düzenle kurgulanmıştır (Foto. 777). Tavanın duvar yüzeylerinde kısmen dökülmeler meydana gelmiştir. Ahşap tavanın da bir kısmının döküldüğü ve binanın üzerinin bu dökülmeler bağlı olarak açıldığı

⁸²⁵ Atalar, *Ayıntap Evlerinde Saklı Sanatlar Projesi*, İzmir 2009, s. 60.

⁸²⁶ Öney, *Akdamar Kilisesi*, Ankara 1989, s.4.

⁸²⁷ Üst örtüleri haç tonozlu ve merkezde ise kubbeli olan Akdamar Kilisesi'nin 18. yüzyıl sonunda veya 19. yüzyıl başlarında güney girişin önünde çan kulesi ile taçlanan küçük bir ön mekân yaptırılır.

gözlemlenir. Tavanın birinci katında yine sarı renkli duvar yüzeyine doğu, batı, kuzey ve güney yönden kesintisiz yüzeyi dolanan yeşil yapraklı, pembe ve kırmızı güllerden oluşan sarmaşık bitkisel bezeme işlenmiştir. İkinci katta Barok karakterli S ve C kıvrımlı bitkisel motiflerin biçimlediği sütunlar resmedilmiş ve bunların aralarına çiçek demetleri işlenmiştir (Foto. 778). Tavanın ahşap çatıyla birleşen üçüncü katında ise S ve C kıvrımlarının simetrik işlenişleriyle girift motiflerin yüzeyde kesintisiz tekrarlandığı gözlemlenmektedir.

Üst odanın duvarları sonradan yapılan tamiratlar sırasında pembe renk ve kubbe yüzeyi ise beyazla boyanmıştır. Hem duvar yüzeylerinde hem de kubbe boyasında büyük ölçüde kabarmalar ve dökülmeler mevcuttur. Bu dökülmelerden görüldüğü kadarıyla alt yüzey bitkisel bezemelerle süslenmiştir. Binanın kapsamlı restorasyon çalışması gerçekleştirilmediğinden dolayı bu bezemeler hakkında bugün için geniş bilgiye sahip değiliz.

3.7.1.3. Gaziantep (Merkez) Abdülgani Özhalepli Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Şekeroğlu Mahallesi, Millet sokak No: 16’da yer alır.

Fotoğraf No :779-783

İnceleme tarihi :Nisan 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

İki katlı ve kesme taştan inşa edilen evin plan şeması, dizi odalar biçimindedir. Evin avluya bakan cephesinde pencere sıraları, yuvarlak kemerli dikdörtgen formlu ve demir şebekeli iki sıra halinde, çatıya yakın bölümlerde ise Kaş kemerli ve kare formlu küçük pencere sıraları düzenindedir. Geniş bir saçığın çevrelediği bina dıştan kiremit kaplı kırma çatı, içten ise ahşap kaplama düz tavan ve kubbeye örtülüdür.

Eser onarım geçirerek, halen mesken olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Başoda’nın tavan ve duvar yüzeylerinde, tekil olarak betimlenen servi ağaçları ve aralarında natürmort tasvirleri resimlenmiştir. Üst Oda’da ise kubbe kavsi yüzeyi ve kubbe eteği bitkisel motiflerin ağırlıkta olduğu kalemişleriyle bezenmiştir. Eserin kalemişleri, sıva üzerine mavi, gri, kırmızı, yeşil tonları ve sarı kullanılarak işlenmiştir.

Başoda'nın büyük pencere açıklıklarının üzerinde kalan ve tavana yakın duvar yüzeyleri doğu, batı, kuzey ve güney yönlerde, pencerelerin üst seviyesinden gri ve beyaz renkli, zikzak motifli bordürle sınırlandırılmıştır. Böylece kuş pencereleri aralarına işlenen bitkisel bezemeler için yatay bir yüzey oluşturulmuştur. Odanın tüm duvarlarını üstten kuşatan bu yatay süsleme kuşağının içi yeşil sarı ve pembe şeritlerle çerçevelenen kareye yakın panolar şeklinde düzenlenmiştir (Foto. 779). Bu panoların yüzeyine geniş saksılar içinde çiçek buketlerinin resimlendiği natürmortlar işlenmiştir. Merkezdeki panoda yer alan natürmort iki yanındakilere göre neredeyse tüm kare yüzeyi kaplayacak şekilde resmedilmiştir (Foto. 780). Diğer iki panoya, birisi hafif yan yatmış, birer servi ağacı arasına yerleştirilmiştir. Servi ağaçları ortadaki kâse şeklindeki vazo ve içindeki çiçekleri iki yandan sınırlamakta aynı zamanda da natürmortun işleneceği mekânı oluşturmaktadır. Tüm bu bezeme programı arasında kalan duvar yüzeylerine ise iki tarafı gri renkli sütuncelerle sınırlandırılmış, başlıklarından C kıvrımlı akantus yapraklarının kemer kavsi şeklinde işlendiği, yatay dikdörtgen panolara ise sehpayı andıran bir altlık üzerine yerleştirilmiş vazo içinde çiçek buketleri işlenmiştir (Foto. 781). Bu natürmort tasviri iki yandan birer servi ağacıyla sınırlandırılmıştır. Servi ağaçları kahverengi gövdeleri ve yeşil dalları ile oldukça şematik bir biçimde şablon kullanılarak çizilmiştir. İki servi ağacının arasında kalan boşluğa genellikle önden iki ayağı görülecek biçimde resimlenen sehpa üzerine yerleştirilmiş vazolar içinde yer alan pembe ve kırmızı renkli gonca güllerle, küçük mavi çiçeklerden oluşan buketler işlenmiştir.

Başoda içerisinden merdivenle çıkılan üst odanın kubbe kavsinde ve kubbe eteklerinde kalemişi süslemeler bulunmaktadır (Foto. 782). Sarmaşık güllerin tavan boyunca dolandığı, sarmaşıkların ve servi ağaçlarının resmedildiği tavanda vazo içerisinde çiçekler görülmektedir. Kubbenin merkezinde sarmaşık dallardan bitkisel bir rozet oluşturulmuştur. Bu gri yapraklı girift bitkisel rozetin etrafı pembe güllerden ve aralarındaki koyu yeşil yapraklardan oluşan bitkisel bir bordürle çevrelenmiştir. En dıştaki geniş bezeme kuşağında ise gri renkle boyanmış ve siyahla lekeler halinde gölgelendirilmiş S ve C kıvrımlarından meydana gelen Barok kartuşlar bir dizi halinde yan yana sıralanmakta ve aralarında ise yüksek kaideli vazolar içinde natürmort tasvirleri dikkati çekmektedir (Foto. 783).

Evin kalemişi bezeme programında kullanılan motifler şablon gibi tekrarlanmıştır. Gölgelelendirmeler, renk seçimi ve form bakımından tüm bitkisel motifler birbirine benzer.

3.7.1.4. Gaziantep (Merkez) Coşkun Uğurlu Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Bey Mahallesi, Hanıfioğlu sokak, No:22’de yer alır.

Fotoğraf No :784-789

İnceleme tarihi :Temmuz 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

Ev, iki katlı ve orta eyvanlı olup, düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Alt kattaki odalar doğrudan avluya açılmakta, üst kattakilere ise avludan ulaşılan merdivenle çıkılan eyvandan geçilmektedir. Evin kuzeye bakan ön cephesinde alt sırada yuvarlak kemerli ve demir şebekeli büyük pencere açıklıkları ve bunların üzerinde cephenin çatıyla kesiştiği duvar yüzeylerinde Kaş kemerli, ahşap şebekeli kuş pencereleri bulunmaktadır. Eyvan ahşap geçmeli cam tavanla örtülmüştür. Binanın eyvan dışında kalan çatısı dıştan kiremit kaplı, içten ahşap direk destekli düz tavan ve tekne tonoz ile örtülüdür.

Eserin 10.03.1997 gün ve 2732 sayılı kararla tescili devam etmekte⁸²⁸ olup, bugün kullanılmamaktadır.

Duvar Resimleri: Evin Başodası’nın duvar yüzeylerinde bitkisel bezemelerin yanı sıra mimari konulu duvar resimlerine de rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine açık yeşil tonları, gri, mavi, kırmızı, sarı ve siyah kullanılarak işlenmiştir.

Başoda’nın ahşap dolap kapakları ve alt pencere sırası üzerinde kalan duvar yüzeyleri Barok karakterli kartuşlar halinde düzenlenmiştir. S ve C kıvrımlı açık yeşil dallar şeklinde resimlenen kartuşların ortasında kalan yüzeye yüksek kaideli ve kâse şeklindeki vazolar içerisinde işlenen gonca güllerden ve kasımpatılarından oluşan çiçek demetleri tasvir edilmiştir. Başoda’nın çatıyla birleştiği duvar yüzeylerine işlenen natürmortlar, kuş pencereleri arasında kalan bölümlerde yer almaktadır (Foto. 784-789). C ve S kıvrımlı Barok karakterli bitkisel kıvrımların kuş

⁸²⁸ T.C. Gaziantep Valiliği, *Gaziantep Kültür Envanteri*, Gaziantep 2005, s. 226.

pencereleri kenarlarıyla birleştigi yüzeylere iki katlı evler işlenmiştir. Gri renkli cepheleriyle yarısı görünen evler simetrik olarak Barok kartuşların kenarlarına resmedilmiştir. Binaların görünen cephelerindeki dikdörtgen pencere açıklıkları siyah konturlarla çizilmiştir.

3.7.1.5. Gaziantep (Merkez) Faruk Ahi Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Çakmak Mahallesi, Kadı Osman Sokak, No:4’de yer alır.

Fotoğraf No :790-800

İnceleme tarihi :-

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

Ev, avlulu ve iki katlı olup, düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Zemin katta yer alan odalara doğrudan avludan giriş sağlanmaktadır. Hayat’tan dış merdivenle, üzeri tekne tonozla örtülü sofaya çıkılmaktadır. Tonoz iç yüzeyinin kalemişleriyle süslenmiş olduğunu kalan izlerden görmekteyiz. Sofanın tonozu bugün kısmen dökülmüştür.

Tescil edilmemiş olan ev, bugün kullanılmamaktadır.

Duvar Resimleri: Evin sofa ve Başodası’nın tavan ve duvar yüzeylerinde bitkisel bezemelerden oluşan kalemişleri bulunmaktadır. Başoda’nın natürmort ve tekil ağaç konulu duvar resimleri sıva üzerine yeşil, kırmızı, gri, siyah ve sarı kullanılarak işlenmiştir.

Sofa’nın kısmen dökülmüş tonoz yüzeyinde bitkisel motiflerden oluşan bezemeler kısmen seçilmektedir (Foto. 790). Simetrik olarak işlenmiş çeşitli çiçek ve güllerden oluşan demetler tonoz köşeliklerde yer alır. Tonozun merkezi neredeyse yok olmuştur (Foto. 791). Buna rağmen merkezdeki küçük çiçeklerden ve güllerden oluşan, kesintisiz birbirine yapraklarla eklenen motiflerden daire şeklinde bir çelenk oluşturulmuştur.

Sofaya açılan kapıdan Başoda’ya geçilmektedir. Odanın duvarları üst sıradaki kuş pencerelerinin alt hizasına kadar ahşap kaplanmıştır. Kuş pencereleri arasında kalan duvar yüzeyleri ve tekne tonoz kavsi *Barok* üsluptaki bitkisel motiflerle süslenmiştir (Foto. 792). Kuş pencereleri arasında kalan duvar yüzeyleri iki dikdörtgen panolar biçiminde düzenlenmiştir. Panolar yanlardan sütunce resimleriyle

sınırlanmaktadır. Sütunce resimlerinin Korint düzendeki başlıklarından çıkan S ve C kıvrımlı akantus yaprakları *Barok* üslupta bitkisel bezemelere şeklinde panoları taçlandırmaktadır (Foto. 793). Panoların yüzeyinde yanlardan iki servi ağacının sınırlandırdığı vazo içindeki çiçek buketlerinden oluşan natürmort tasvirleri işlenmiştir. Serviler genelde zemine oturan, kahverengi gövdeleri üzerinde yükselen tekil yeşil dallarıyla şematiktirler (Foto. 794). Aralarına aldıkları natürmortlarda iki ayaklı, kahverengi sehpa üzerine yerleştirilen yüksek kaideli kâse şeklindeki vazodan çıkan çiçek demetleri işlenmiştir. Sehpanın ayakları ve ağaçların kök kısmı aynı eksen üzerinde ve zemine oturmaktadır. Bordo, sarı ve kırmızı renklerle boyanmış çiçekler simetrik kurgulanmıştır. Bu nedenle şablon tekniğinin kullanıldığını söyleyebiliriz (Foto. 795). Bazı panolarda ise sütuncelerin sınırlandırdığı yüzeylere işlenen natürmortlar, iki ağaç ve bir natürmort şeklinde kurgulanmakla birlikte, diğerlerine göre işleniş farklılıkları bulunmaktadır. Birisi üç dallı olarak sembolize edilmiş servi ağaçları arasında kâse içinde çiçekler görülmektedir (Foto. 796). Söz konusu kompozisyonda ağaçlar ve vazo boşlukta asılı durmaktadır. Tavandan sızan nemden dolayı odanın özellikle tavana yakın duvar yüzeylerinde bozulmalara ve dökülmeler vardır (Foto. 797). Bu durum duvar resimlerinin neme bağlı olarak bozulmasına ve dökülmesine sebep olmaktadır.

Başoda'dan ahşap merdivenle çıkılan üst odanın kubbesinde kısmen çökmeler meydana gelmiştir (Foto. 798). Geometrik ve bitkisel motifli kalemişleri kubbe kavsinde, kubbe eteğinde ve üç kademeli tavanın ahşap duvar kaplamalarının devamındaki iç bükey tavan eteğinde görülmektedir (Foto. 799). Barok üsluptaki C ve S kıvrımlı bitkisel motifli kartuşların kaide oluşturduğu kâse şeklindeki vazolardaki natürmort tasvirleri Başoda'dakilerden farklıdır (Foto. 800). Üst odanın natürmortları daha sadedir. Vazolardan çıkan iki yeşil dalın yapraklarının aralarına meyveleri andıran sarı ve turuncu dairesel formlu motifler işlenmiştir.

3.7.1.6. Gaziantep (Merkez) İl Tüzel Kişiliği Evi

Konumu	:Eser, Gaziantep Merkez'de, Eyüboğlu Mahallesi, Bay sokak, No: 1'de yer alır.
Fotoğraf No	:801-803
İnceleme tarihi	:Temmuz 2009

Bina, H. 1304/M.1886 senesinde inşa edilmiştir.

Ev, avlulu, sofalı ve iki katlı olup, düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Zemin katta bir oda, ikinci katta ise döşeme kotları arasında yarım kat fark bulunan iki oda bulunmaktadır. Dıştan ahşap çinko kaplı kırma çatı ve içten Başoda ve yan oda tekne tonoz, sofa ise kubbeye örtülüdür. Cephelerde ilk iki sırada dikdörtgen formlu, yuvarlak kemerli ve demir şebekeli büyük pencereler ve en üstte Kaş kemerli küçük kuş pencereleri yer almaktadır.

Yapılan restorasyon çalışmalarıyla duvarları raspa edildikten sonra sıvanan bina, bugün butik otel olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Evin, giriş cephesinde, Başodası, yan oda ve sofada tavan ve duvar yüzeylerinde bitkisel bezemelerden oluşan kalemişlerinin yanı sıra mimari konulu duvar resimlerine de rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri, iç mekândakiler sıva üzerine, dış cephedeki mimari konulu ve figürden oluşan duvar resmi ise direkt taş üzerine siyah, gri tonlar ve beyaz kullanılarak işlenmiştir.

Giriş cephesinin ikinci katında kuzeydoğu köşede mimari konulu duvar resmi bulunmaktadır. Cephede yer almasından dolayı oldukça yıpranan ve boyalarının rengi solan resimde dıştan merdivenle çıkıldığı kalan izlerden belirleyebildiğimiz bir cami tasvir edilmiştir. Düzgün kesme taş üzerine direkt uygulanan konulu duvar resminde cami tasvirinin yanında elinde iki uçlu kılıç bulunan bir sfenks işlenmiştir.

Dıştan merdivenle çıkılan ikinci kattaki sofanın kubbesinde beyaz sıva üzerine lacivertle boyanmış kumaş/perde motifi olarak adlandıracağımız, şerit halindeki kalemişi bezemeler yer alır (Foto. 801, 802). Kubbenin iç bükey yüzeyinde ve tavan eteklerinde bitkisel motiflerden bezemeler işlenmiştir. Sofanın güney duvarında tavan eteğinin duvar yüzeyiyle birleştiği bölümde 1886 tarihi okunmaktadır⁸²⁹. Tarihin yer aldığı dikey düzlem üzerinde siyah ve kahverengi renklerden oluşan bir çarkıfelek motifi yer alır. Bu motifin iki yanında mimari konulu duvar resimleri yerleştirilmiştir (Foto. 803). Tekil olarak işlenen tasvirlerden sağdaki bina çok katlı cepheleri, mavi renkli, iki şerefeli minaresi ve alemli kubbesiyle bir camiye aittir. Caminin önünde (avlusunda) siyah ve beyaz renklerde dik kenarlı üçgenler şeklinde sıralanan döşeme taşları resmedilmiştir. Çok katlı ve her katta yan yana sıralanan siyah gölgeler halinde belirtilmiş dikdörtgen pencere

⁸²⁹ Söz konusu 1886 senesinin evin inşa tarihi ve süslemelerine ait olduğunu söyleyebiliriz.

açıklıklarıyla caminin mimarisi dikkat çeker. Minare ve merkezi kubbe açık mavi boyanmıştır. Çarkıfelek motifinin sol yanındaki mimari tasvirde son cemaat yeri, merkezi kubbesi ve iki yandaki soğanvari kubbeli ağırlık kuleleriyle yine bir camii tasviri bulunmaktadır. Son cemaat yerinin önünde yine diğer tasvirde olduğu gibi avlu olarak tanımlayabileceğimiz bölümde, siyah ve beyaz renklerde değişimli olarak yan yana sıralanmış üçgen formlu karo taşlarından bir zemin döşemesi resmedilmiştir.

Sofadan geçilen Başoda'nın tekne tonozunun yüzeyi, köşeleri ve tavan etekleri kirli beyaz zemin üzerine açık mavi ve lacivert renklerle boyanmış C ve S kıvrımlı bitkisel motiflerle işlenmiş kartuşlardan oluşan bitkisel kalemişleriyle işlenmiştir. Tonoz köşeliklerinde S ve C kıvrımlı kartuşların üzerinde yükselen küçük vazolar içinde simetrik yerleştirilmiş çiçeklerden ve yapraklardan oluşan buketler bulunmaktadır. Tavan köşeliklerindeki bu natürmort motifleri şablon gibi tekrarlanmıştır.

Başoda'da olduğu gibi sofadan geçilerek girilen evin üst kattaki diğer odasının tekne tonozunun yüzeyine, kirli sarı ve beyaz zemin üzerine lacivert ve açık mavi renklerde perde/kumaş motifleri işlenmiştir. Tonozun ortasındaki kıvrık dallardan oluşan rozet şeklindeki bitkisel süslemeyi dıştan çevreleyen bu perde/kumaş motifleri ise tavanı dört yandan kuşatan yine mavi ve lacivert renkli kalın şeritle çerçevelenmektedir. Şeritlerin tavan köşeliklerine denk gelen bölümlerinde küçük vazolar içinde çiçek buketlerinden natürmortlar işlenmiştir

3.7.1.7. Gaziantep (Merkez) Hayriye Elçin ve Hatice Dilim Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez'de, Suyabatmaz Mahallesi, Müftüoğlu sokak, No: 5'de yer alır.

Fotoğraf No :804-809

İnceleme tarihi :-

Bina giriş kapısı üzerindeki kitabesine göre H.1316⁸³⁰/M.1898 senesinde inşa edilmiştir.

Ev, L tipi plan tipinde olup, iki katlıdır. Düzgün kesme taş kullanılarak yapılmış binanın Hayat denilen avlusu bulunur. Avluya bakan cepheleri, en altta

⁸³⁰ H.1316 senesi Miladi takvime göre 1898'dir. Bkz. F.R. Unat, *Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu*, Ankara 1988, s. 88.

yuvarlak kemerli dikdörtgen formlu ve bunların üzerinde Kaş kemerli küçük kuş pencereleri, dıştan merdivenle çıkılan ikinci katta ise ön cephede yuvarlak kemerli giriş açıklıkları ve L kolunun uzantısı olan yan cephede ise yuvarlak kemerli pencere açıklıkları şeklinde düzenlenmiştir. Her iki cephenin de geniş saçakla çevrelenen çatıyla birleşen duvar yüzeylerinde Kaş kemerli, dikdörtgen formlu, demir şebekeli kuş pencereleri yer alır. Çinko levhayla kaplı saçak altında kalan yüzeylere bitkisel motifli kalemişleri işlenmiştir. Kıрма çatısı dıştan kiremitle kaplı olan binanın odaları ahşap direk destekli düz tavanla örtülüdür.

Ev onarım geçirmiştir ve halen, ikinci katta bulunan ve bir çıkmayla sokağa bakan Köşklü Oda dışında, mesken olarak kullanılmaktadır. Söz konusu odanın tekne tonozla örtülü tavanında ve Kaş kemerli pencere açıklıklarında çökmeler ve yıkılmalar meydana gelmiştir.

Duvar Resimleri: Evin Başodası'nın tavan yüzeyinde bitkisel bezemelerin yanı sıra mimari ve manzara konulu resimlere de rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri, çinko levha (tudya) üzerine mavi, yeşil tonları, kahverengi, turuncu, okra sarısı, beyaz, pembe ve mor kullanılarak yağlıboya tekniğinde işlenmiştir.

Başoda'nın düz tavan yüzeyinin tam merkezinde S ve C kıvrımlarından simetrik olarak işlenmiş sarı renkli, üst üste yerleştirilmiş iki küçük kartuşa benzer motifler bulunmaktadır (Foto. 804). S ve C kıvrımlarının uçlarından çıkan akantus yaprakları, kartuşların merkezinde papatyayı andıran birer küçük çiçekle sonlanmaktadır. Çiçeklerin üzerindeki küçük boşluklarda usta ismi olduğunu tahmin ettiğimiz, fakat çıplak gözle okunamayan yazılar bulunmaktadır⁸³¹. Bu madalyon şeklindeki küçük kartuşlardan çıkan kollar iki yanda simetrik olarak yerleştirilmiş ikişer Bereket Boynuzu motifleriyle birleşmektedir. Simetrik yerleştirilen boynuzların içinden mavi, okra sarısı, pembe ve mor renkli çiçek demetleri çıkmaktadır. Çiçek demetleri diğer motiflerde olduğu gibi şablon tekniğinde işlenmiştir ve birbirine benzer. Çiçek buketleri arasında kalan yüzeylerde ise nar,

⁸³¹ Ağustos 2009 tarihinde Gaziantep'te gerçekleştirdiğimiz binaların yerinde incelenmesi sırasında Hayriye Elçin ve Hatice Dilim Evi'nin söz konusu duvar resimlerini incelememize evin sahipleri tarafından izin verilmemiştir. Bu nedenle tezimizin Katalog bölümünde yer verdiğimiz söz konusu duvar resimlerinin bulunduğu ev hakkında, yazılı kaynaklara dayanarak incelememizi gerçekleştirdik. Gaziantep evleriyle ilgili yaptığımız kütüphane çalışması sonucunda bugüne kadar yazılmış makale ve kitaplar incelenmiş. Hayriye Elçin ve Hatice Dilim Evi'nin Başodasında tavan göbeğinde yer alan bezemede fotoğraflara dayanarak görebildiğimiz söz konusu sanatçı ismi hakkında herhangi bir bilgiye rastlamadık. Evin fotoğrafları için bkz. A. Atalar, *Ayıntap Evlerinde Saklı Sanatlar Projesi*, Gaziantep 2009, s. 53–59.

portakal veya yenedünya ve üzüm salkımları tasvir edilmiştir. Resimlerin yüzeylerine işlendiği çinko levhaların kısmen paslandığı görülmektedir.

Tavanın duvarlarla kesiştiği bölümlerde geometrik ve bitkisel motiflerin şablon tekniğinde tekrarlanarak oluşturduğu bordürler yer almaktadır. Tavan köşeliklerinde ise karşılıklı yerleştirilen, simetrik C kıvrımlarının oluşturduğu akant yapraklı kartuşlar damla motifi şeklindeki madalyonları çevrelemektedir. Madalyondaki tasvirler ortadan ikiye bölen köşe çizgisine rağmen, iki yanda birbirinin devamını oluşturan tek pano şeklinde işlenmiştir.

İlk madalyonda küçük bir göl kıyısı ve kırma çatılı evlerden oluşan manzara tasvir edilmiştir (Foto. 805). Kompozisyonun sağ yandaki duvar yüzeyinde kalan bölümünde yeşil bitki toplulukları arasından iki kırma çatılı, küçük ev görülmektedir. Ön plandaki evin giriş ve yan cephesi görülmektedir. Evlerin pencere açıklıkları detaylı işlenmiştir. Resmin sol yanında ise küçük bir göl üzerinde seyir halinde iki tekne resmedilmiştir. Arka planda ise arka arkaya sıralanarak kompozisyondaki derinliği artıran dağlar yer alır.

İkinci madalyonda Mısır piramitleri işlenmiştir (Foto. 806). Kompozisyonun sol yanından başlayarak arka plana doğru uzanan nehir resmin merkezine egemendir. Nehrin önünde yer alan kara parçası üzerinde farklı boyutlarda palmiye ağaçları işlenmiştir. En önde yandan verilmiş beyaz renkli kıyafetleriyle bir insan figürü dikkati çeker. Nehrin karşı kıyısında, resmin arka planında ise yan yana sıralanmış bir cepheleri gölgelendirilerek verilmiş üç piramit bulunmaktadır.

Üçüncü madalyonda soldaki duvar yüzeyinde kırma çatılı binalarla, çan kulesine benzeyen kuruluşuyla mimari tasvir yer alır (Foto. 807). Binaların kiremit kaplı kırma çatıları, iki katlı cephelerindeki dikdörtgen pencere açıklıklarıyla yuvarlak kemerli girişleri detaylı işlenmiştir. Kompozisyonun sağdaki duvar yüzeyinde kalan kısmında sarı ve yeşil renkli bitki toplulukları içinden yüksen tekil ağaç tasvir edilmiştir.

Dördüncü madalyonda ön planda küçük bir göl tasviriyle başlayan doğa kesiti işlenmiştir (Foto. 808). Mavi-gri tonlarda işlenen göl kıyısında, arka planda yüksek ağaçlar görülmektedir. Ufukta sarı ve turuncu renklerle güneşin batışı tasvir edilmiştir. Kompozisyon gökyüzündeki siyah kuşlarla sonlanmaktadır.

Başoda'nın tavan köşeliklerindeki mimari ve manzara konulu duvar resimlerinden hem üslup hem de teknik bakımından ayrılan bir diğer duvar resmi ise kuzey duvarında yer alır (Foto. 809). Bir tablo gibi duvara işlenmiş olan resimde, ön plandan başlayan nehrin üzerinde yelkenli kayak ve sol yanda bir bina tasvir edilmiştir. Kompozisyon kahverengi tonlarda gölgelendirilen iki şeritle çevrelenmektedir. Bu gölgelendirilmiş şeritler, resmi sınırlayan ve duvarda asılı izlenimi veren çerçeve şeklinde işlenmiştir. Resmin sol yanında suyun üzerine siyah renkle yazılmış, "H.1351"⁸³² senesi ve "Bekir" ismi okunmaktadır. Sol yandaki kiremit katlı kırma çatılı bina, bahçe içinde işleniş, cephelerindeki pencere sıralarıyla Gaziantep evlerini andırmaktadır. Evin önünde dalları arasından sarkan mor renkli üzümleriyle bir asma ağacının dallarının çevrelediği çardak benzeri bir kuruluş yer almaktadır. Nehrin üzerindeki büyük beyaz yelkenli kayığın arka planında siyah gölgeler halinde işlenmiş daha küçük kayıklar göze çarpar. Kayıkların içinde küçük karaltılar halinde insan figürleri işlenmiştir. Nehrin karşı kıyısında ön plandaki ağaçlar daha küçük çizilmiş yeşil renk lekeleri halinde işlenen yan yana sıralanmış ağaçlar bulunmaktadır. Ağaçların dallarında, yapraklarındaki gölgelendirmelerle ön ve arka planda resme ait elemanlarının farklı boyutlarda işlenişleriyle perspektif uygulanmıştır.

Evin bahçesinden merdivenle çıkılan ve sokağa bakan Köşklü Oda tekne tonozla örtülmüştür. Kirli beyaz zemin üzerine tavan yüzeyinde, eteklerinde ve köşelerinde Barok karakterli bitkisel bezemelerle birlikte, küçük vazolar içinde çiçek buketleri kahverengi tonlar kullanılarak işlenmiştir. Bu odanın tavanında ve en üst sıradaki Kaş kemerli kuş pencerelerinde çökmeler meydana gelmiştir. Duvarlar yüzeyindeki çatlaklardan sızan çatıda biriken sulardan dolayı kalemişlerinde neme bağlı dökülmeler ve silinmeler meydana gelmiştir.

⁸³² H.1351/M.1932 senesi söz konusu resmin evin geçirdiği bir onarım sırasında Başoda duvarına Bekir adlı usta tarafından yapılmış olduğunu düşündürmektedir.

3.7.1.8. Gaziantep (Merkez) Ahmet Hurşit Dai Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Bey Mahallesi, Noter sokak, No: 16-18’de yer alır.

Fotoğraf No :810

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

Aynı parsel üzerinde iki bina bulunmaktadır. Üç katlı evin, aralarında kot farkı bulunan beş odası ve bir bodrum katı mevcuttur. Avlu zeminine açılmış merdivenle bodrum katına ulaşılmaktadır. Odalara ise avlu zemininden veya avludan çıkılan merdivenlerle ulaşılmaktadır. Pencere açıklıkları yuvarlak kuş pencereleri ve dikdörtgen formlu, yuvarlak kemerli, demir şebekeli yüksek pencere açıklıkları şeklindedir. Eser, dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla, içten ise düz tavan ile örtülüdür. Düzgün kesme taştan inşa edilmiştir.

Bina, bugün kullanılmamaktadır.

Duvar Resimleri: Evin dış merdivenle çıkılan ikinci katında yer alan küçük odasının tabana yakın duvar yüzeyinde tekil sembolik figürden oluşan duvar resmi bulunmaktadır. Konulu duvar resmi, taş üzerine siyah ve yeşil kullanılarak işlenmiştir.

Oda girişinin sağ yanında kalan ve tabana yakın düzgün kesme yatay dikdörtgen taşın yüzeyinde hayvan mücadele sahnesi tasvir edilmiştir (Foto. 810). Bu fantastik sahnede yüzü cepheden bedeni ise yandan çizilen bir aslan figürü boynuna sarılmış yılanla mücadele etmektedir. Aslanın ayakları arasında siyah renkle sene 1306⁸³³ (H.1306/M.1888) okunmaktadır. Yılanın ve aslan figürünün konturla siyahla çizilerek yeşille boyanmıştır. Aslanın baş hizasında “Maşallah” yazısı okunmaktadır.

⁸³³ Söz konusu rakamların büyük bir kısmının silindiğini saptadık. Yazılı belgelerden edindiğimiz bilgiler doğrultusunda burada sene H.1306 tarihinin yazılı olduğunu öğrenmekteyiz. Evde var olduğu düşünülen kalemişi süslemeler zamanla yok olmuştur. Ancak son dönemlerde yapılan restorasyon çalışmalarıyla hayvan mücadele sahnesinin konu edildiği duvar resmi ortaya çıkarılmıştır. Bkz. Atalar, a.g.e., s.227. 1888 senesi evle birlikte duvar resminin de yapım tarihi olmalıdır.

3.7.1.9. Gaziantep (Merkez) Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez'de, Karagöz Mahallesi, Sadık Dai sokak, No: 18'de yer alır.

Fotoğraf No :811-816

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

Düzgün kesme taştan inşa edilmiş ev, iki katlıdır. Üst kattaki odalarına avlu yerine içten yapılan merdivenlerle çıkılmaktadır. İkinci katta yer alan Başoda'dan daha küçük bir odaya geçilmektedir. Pencere açıklıkları diğer Gaziantep evlerinden farklılık gösterir. Binanın avluya bakan ön cephesinde ve sokak cephesinde düz atkılı, dikdörtgen formlu ve demir şebekeli büyük pencere açıklıkları bulunmaktadır. Dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü eserin iç mekândaki örtü sistemi ahşap veya çinko levha kaplı düz tavan ve tekne tonoz şeklindedir.

Büyük bir bölümü yıkılmış olan bina onarım geçirmiştir. Bu onarımlar sırasında tahrip olan konulu duvar resimleri ve kalemişleri aslına uygun bir şekilde yenilenmiştir⁸³⁴.

Duvar Resimleri: Evin üst katta bulunan ve Başoda'dan geçilen küçük odasındaki tavan yüzeyine *Barok* karakterli bitkisel bezemelerle birlikte natürmort, manzara ve mimari konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir (Foto. 811). Konulu duvar resimleri, sıva üzerine siyah, gri, kırmızı, sarı, yeşil, beyaz ve kahverengi kullanılarak işlenmiştir.

Küçük odanın tavan yüzeyinde siyah şeritlerle çerçevelenen oval madalyonlar içine işlenmiş dört farklı manzara tasviri bulunmaktadır. Manzara konulu söz konusu duvar resimlerinin bir restorasyon müdahalesi gördüğünü düşünmekteyiz. Resimleri kartuş şeklinde çevreleyen siyah konturlu, gri renkle gölgelendirilmiş C kıvrımlı bitkisel motiflerin, binanın orijinal durumunu gösteren fotoğraflara ulaşamadığından dolayı onarımlar sırasında elden geçirildiğini, bu müdahaleler sırasında yalnızca madalyonlara dokunulmadığını (veya rötuşla sınırlı çok az müdahale gördüğünü) bugünkü bilgilerimiz ve yaptığımız incelemelere dayanarak söyleyebiliriz.

⁸³⁴ Atalar, *Ayıntap Evlerinde Saklı Sanatlar Projesi*, İzmir 2009, s. 194.

Birinci madalyonda önlerinden toprak yolgeçen kıрма çatılı evler yer alır (Foto. 812). Evlerin arkasında kule gibi yine kıрма çatıyla örtülü ve çatısında kırmızı sancağın dalgalandığı bina vardır. Kompozisyonun sol yanındaki ağaçlar ve bitkilerden oluşan manzara kesiti evlere göre daha siliktir. Figürün işlenmediği bu durağan köy manzarasında pencere ve kapı gibi mimari öğeler, otlar, ağaçlı araziye çevreleyen ince çitler detaylı fakat acemice çizilmişlerdir. Evlerin yan ve ön cephelerinin işlenişiyle birlikte, ön ve arka planda farklı boyutlarda verilmesi acemi de olsa perspektifin uygulanmaya çalışıldığının göstergesidir.

İkinci madalyonun yüzeyinde yine kırsal kesimden bir manzara kesiti işlenmiştir (Foto 813). Ön plandaki evlerde pencere ve giriş detaylı işlenirken arka plandaki evler oldukça acemice çizilmişlerdir. Ön plandaki bir derenin uzantısı olan küçük gölün üzerinde acemice bir köprü yerleştirilmiştir. Arka planda küçük bir koruluk ve yel değirmeni dikkati çeker.

Üçüncü madalyonda yel değirmeni manzara kesiti içinde büyüklüğü ve renkleriyle ön plana çıkmaktadır (Foto 814). Göl üzerindeki seyir halinde işlenen yelkenli kayığın suya yansıyan gölgesi, ön plandaki küçük kırmızı çiçeklerin detaylı işçiliği yel değirmeni ve ufukta görülen evlerin betimlenmesindeki acemiliğin tam karşısıdır. Aynı şekilde göldeki küçük kayalıkların işlenişi ile sol yanda yukarıya doğru gürleşen yeşil üzerine kirli sarı gölgelendirmeler resmedilen kırmızı çiçekli bitki topluluğu iki farklı üslubun varlığını düşündürmektedir. Bu saptamalar onarımlarla evin duvar resimlerinde orijinal durumlarının çok dışına çıkıldığını ve yenilenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

Dördüncü madalyondaki üslup birinci madalyondaki betimleme anlayışıyla benzer özelliklere sahiptir. Kompozisyonun sağında yoğunlaşan ağaçlar ve bitki toplulukları yeşil renk üzerine siyah gölgelendirmelerle işlenmiştir (Foto 815). İki kıyıyı birbirine bağlayan taş köprünün ayaklarının düzenlenişinde pek başarılı olmasa da perspektife önem verilmiştir. Sol yanda köprü yolunun arkasında yükselen çok katlı, pencereli ve kıрма çatılı evler diğer resimlerdeki binalardan farklı olarak Gaziantep evlerini andıran özellikleriyle dikkat çekicidir.

Küçük odanın tavan göbeğinde palmet ve Rumi kıvrımlarından siyah konturlu ve gri renkle gölgelendirilen, geçme kollarla merkezdeki oval madalyonun

çerçeveslendiği kartuş yer alır (Foto 816). Madalyonun iç yüzeyine çeşitli çiçeklerden oluşan bir buket işlenmiştir.

3.7.1.10. Gaziantep (Merkez) Gülgün Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Şekeroğlu Mahallesi, Seyisoğlu Sokak, Kocaoğlan Çıkmazı No:2’de yer alır.

Fotoğraf No :817-819

İnceleme tarihi :Temmuz 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

İki katlı ve düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Plan şeması dizi odalar biçimindedir. Evin avluya bakan cepheleri yuvarlak kemerli, dikdörtgen formlu büyük pencereler ve daire formlu kuş pencereleri biçiminde düzenlenmiştir. Giriş açıklıkları düz atkılıdır. Dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü bina, içten tekne tonoz ve düz tavanla örtülüdür.

Onarım geçiren bina halen ev olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Evin ikinci katında bulunan ve dıştan merdivenle çıkılan sofa Başoda’nın tavan yüzeylerinde bitkisel bezemeli kalemişleriyle birlikte sembolik tasvirler de bulunmaktadır. Konulu resimler çinko levha (tudya) üzerine yeşil, turuncu, sarı, kahverengi, mavi, gri ve siyah kullanılarak işlenmiştir.

Başoda’nın düz tavanını sarmaşık dalların ve inci dizisi şeklinde motiflerin sarıldığı ince bir silme şeklindeki bordür çevreler (Foto. 817). Bu bezemeleri çerçeveslediği dikdörtgen yüzeyin kenarlarına birbirinin aynı natürmort tasvirleri işlenmiştir. Natürmortlarda palmet motiflerinden bir kaideye sahip sepet şeklindeki vazolardan çıkan C ve S kıvrımlarının arasına iki adet Bereket Boynuzu tasvir edilmiştir (Foto. 818). Bereket boynuzlarından kırmızı, mavi ve sarı çiçek buketleri adeta fışkırmaktadır. Çiçek buketlerinin arasında ise üzüm, armut ve kayısı gibi meyveler gerçekçi bir üslupta işlenmiştir.

Tavanın tam merkezinde C ve S kıvrımlarının arasındaki akantus ve palmet yapraklarıyla işlenmiş oval formlu bir kartuş yer alır (Foto. 819). Kartuşun merkezinde çekirdekleriyle detaylı resmedilmiş ve üzerine birbirini diyagonal kesen siyah saplı bir bıçak ve çatalın saplandığı karpuz dilimi tasvir edilmiştir.

3.7.1.11. Gaziantep (Merkez) “L” Tipi Ev

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Yaprak Mahallesi, Sinler sokak, Karagöz Çıkmazı, No: 4’de yer alır.

Fotoğraf No :820-837

İnceleme tarihi :Eylül 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

L tipi plan şemasında inşa edilmiştir. İki katlı evin, Hayat’ından bir dış merdivenle üst kattaki sofasına ve odalara çıkılmaktadır. Sofa girişi yuvarlak kemerlidir ve üzeri tekne tonozla örtülüdür. Düzgün kesme taştan inşa edilen binanın avluya bakan cephelerinde, pencere açıklıkları dikdörtgen formu, yuvarlak kemerli ve aralarda daire formu kuş pencereleri şeklinde düzenlenmiştir. Dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü ev, içten ahşap ve çinko levha (tudy) kaplı düz tavan ve sıvalı tekne tonozla örtülüdür.

Onarım geçiren bina, halen ev olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Sofa’nın duvarları, sarmaşıkların ve çiçek demetlerinin resmedildiği bitkisel kalemışleri ile bezenmiştir. Bitkisel kalemışlerinin yanı sıra figür ve mimari konulu tasvirlerin işlendiği duvar resimleri de Sofa’daki bezemeler arasında dikkati çekmektedir. Konulu duvar resimleri, sıva üzerine yeşil, kırmızı, pembe, mavi, lacivert, kahverengi ve sarı kullanılarak işlenmiştir.

Sofa’daki duvar resimleri iki katlı olarak düzelenmiş tekne tonoz tavanın eteklerinde yer almaktadır (Foto. 820). Sofa duvarının bitiminde başlayan tavanın, birinci katının iç bükey duvar yüzeyleri, mavi renkle boyanmış ince sütunceler üzerinde yükselen yuvarlak kemerlerle sathi nişler şeklinde düzenlenmiştir (Foto. 821). Duvar yüzeyini kesintisiz dört yönden dolanan bu sathi kemer betimlemelerinin iç yüzeyine natürmortlar, tekil servi ağaçları, cami tasviri ve panter/çita(?) figürü işlenmiştir (Foto. 822). Panter/çita figüründe sarı renk ağırlıktadır. Sarı üzerine benekler siyah renkle noktasal tuşlar halinde işlenmiştir. Figürün başı cepheden, bedeni ise profilden verilmiştir. Figür, kalın bir iple sol yandaki ince gövdeli servi ağacına bağlanmıştır. Panter/çitanın(?) kuyruğu gövdesine paralel uzanmaktadır. Bağlı bulunduğu servi ağacı dışında etrafında mimari veya manzaraya dair, diğer bir deyişle nerede bulunduğu veya durduğuna dair herhangi bir betimleme bulunmamaktadır.

Panther/çita figüründen sonra, üç kemer gözlü son cemaat yeri bulunan ve çift kubbeli cami tasviri işlenmiştir (Foto. 823). Mimari tasvir, çok katlı iki cami yan yana işlenmiş izlenimi vermektedir. Sağ yandaki yüksek merdivenle camilere çıkılmaktadır. Şematik bir üslupta işlenen binaların cephelerindeki pencere açıklıkları, koyu siyah lekeler halinde resmedilmiştir. Cephe düzeni sarı ve krem renkli kare formlu geometrik yüzeyler halinde dönüşümlü işlenmiştir. Gri ve lacivert boyalı, üzerilerinde alemlerin yükseldiği kubbeler, yarım daire formudur. Mimari tasvirin etrafı küçük servi ağaçlarıyla çevrenmiştir. İki yandan servi ağaçları ile mimari kompozisyon sınırlanmaktadır. Bu servi ağaçları iki dallı olarak resimlenmiştir. Cami tasvirinin hemen yanındaki sathi niş şeklinde düzenlenmiş panodaki resim, tavanın çökmesinden dolayı tam olarak görülememektedir. Kalan izlerden bir meyve ağacının resimlendiğini söyleyebiliriz (Foto. 824). Meyve ağacı tasvirinden sonraki panoda yer alan natürmort tasviri, yıkılan çatıdan sızan sulara ve neme rağmen daha iyi durumdadır (Foto. 825). Soldaki servi ağacı, renkleri belli olamayacak kadar silinmiştir. Bu panoda iki servi ağacı arasında, yüksek kaideli kâse formundaki vazoda, demet çiçekler işlenmiştir. Merkeze yerleştirilen kasımpatı benzeri, taç yaprakları kırmızı konturlarla çizilmiş ve içi pembeye boyanmış çiçeğin etrafına simetrik yerleştirilmiş daha küçük kırmızı çiçekler ve yapraklar natürmortu oluşturmaktadır. Sofa girişinin sol yanında kalan duvardaki beşinci ve son panoda, yanlardan birer servi ağacıyla sınırlandırılmış ibrikli natürmort yer alır (Foto. 826). Gri renkli ibriğin sol yanında hilal şeklinde bir de lamba tasvir edilmiştir. İbrikten çıkan üç yeşil dalın etrafına sarı ve kırmızı çiçekler noktasal vuruşlarla resmedilmiştir.

Sofa girişinin karşısındaki duvarda, tavan eteğinin iç bükey yüzeyi, yuvarlak sathi kemerli üç pano halinde düzenlenmiştir. Birinci panoda, iki yandan birer servi ağacıyla sınırlanan kâse içinde, simetrik düzende yerleştirilmiş çiçekler bulunmaktadır (Foto. 827). İkinci panodaki duvar resminin sağ yanındaki servi ağacının bulunduğu yüzey yıkılmıştır (Foto. 828). Burada iki servi ağacı ile yanlardan sınırlandırılan natürmort, sofadaki diğer tasvirlerden farklıdır. İki ayaklı, yüksek gövdeli bir sehpanın üzerindeki vazoun içinde büyük çiçeklerden oluşan buket işlenmiştir. Vazonun iki yanı, sehpa üzerine yerleştirilen birer küçük ibrikle sınırlanmaktadır. Üçüncü panoda ise yine iki yanından servi ağaçları ile

sınırlandırılmış ve boşlukta asılı durur vaziyette tasvir edilen natürmort bulunmaktadır (Foto. 829).

Sofa girişinin sağ yanında kalan duvarda, tavan eteğinin iç bükey yüzeyi, yuvarlak sathi kemerli beş pano halinde düzenlenmiştir. İlk panoda iki servi ağacının arasından bir ibrik ve içindeki çiçekler görülmektedir (Foto. 830). İbriğin ağız kısmına yakın yüzeyde hilal şeklinde bir lamba resmedilmiştir. Evin sofa duvarlarında rastladığımız natürmort tasvirlerindeki şablon düzen, burada da aynıdır. Servi ağaçları natürmort tasvirlerinde, kompozisyonu iki yandan sınırlayan özellikte ve de dekoratif olarak sıkça uygulanmıştır. İkinci panoda da düzen değişmez. Servi ağaçları merkezdeki kâseli natürmortu sınırlar (Foto. 831). Üçüncü pano tavandan sızan sulardan ve nemden dolayı tahrip olmuştur (Foto. 832). Meyve ağacı güçlkle seçilebilmektedir. Ağacın dalları iki yandan simetrik sıralar oluşturacak şekilde birbirine paralel uzanmaktadır. Dallarda dizi halinde, büyüklükleri aynı ama sayıları farklılık gösteren dizi halinde sıralanmış sarı meyveler görülmektedir. Ayrıca panonun alttan, duvara yakın kısmında dökülmeler saptanmıştır. Dördüncü panoda diğer duvardaki gibi bir mimari tasvir yer alır (Foto. 833). Beşinci ve son panodaki tasvirin yarıya yakın bölümü duvar yüzeyindeki göçmelerden dolayı yok olmuştur (Foto. 834). Soldaki servi ağacının yeşil dallarlı ve natürmortun çiçekleri kısmen görülebilmektedir.

Sofanın yuvarlak kemerli giriş açıklığının üzerindeki duvar yüzeyinde, sathi kemerli nişler şeklinde düzenlenmiş üç pano yer almaktadır. Birinci panoda natürmort sistemi değişmez (Foto. 835). Yanlardaki servi ağaçlarının arasında kâseli natürmort işlenmiştir. İkinci panoda servi ağaçlarının arasında sehpa üzerindeki vazo ve içindeki çiçekler şablon tekniğinde aynen tekrarlanmaktadır (Foto. 836). Son panoda ise kâseli natürmort ve servi ağaçları görülmektedir (Foto. 837).

Çatının çökmesinden dolayı tonozun ayna kısmı çürüyerek dökülmüştür. Bu nedenle bitkisel kalemışlerinin büyük kısmının bozulduğunu ve silindiğini söyleyebiliriz. Köşelerde C kıvrımlı motifler simetrik işlenmiştir. Ortalarındaki alanlara ince gövdeli vazolar içinde çiçek buketleri tasvir edilmiştir. Tavanın ikinci katında kırmızı çiçekli sarmaşık bitkisel bordür ve *Barok* üsluptaki kartuşların ortasındaki madalyonlara işlenen servi ağaçları göze çarpmaktadır.

3.7.1.12. Gaziantep (Merkez) Mehmet Tayhan Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Bostancı Mahallesi, Mektep sokak, No: 2’de yer alır.

Fotoğraf No :838-843

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

Ev, iki katlı olup düzgün kesme taş kullanılarak yapılmıştır. Alt kattaki odaların girişleri avluya açılmakta, üst kattaki iki odaya ise avludan çıkılan bir merdivenle ulaşılmaktadır. Binanın avluya bakan cephelerinde alt sırada Kaş kemerli küçük pencere açıklıklarıyla, üst sırada yuvarlak kemerli pencere sıraları bulunmaktadır. Üst kattaki iki odanın pencere açıklıkları daha büyüktür ve oda cephelerinin tavana yakın duvar yüzeylerinde dikdörtgen formlu, küçük kuş pencereleri olarak tanımlanan pencere açıklıkları yer alır. Dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü evin, üst kattaki büyük odası içten dikdörtgen bir merkezin etrafına diyagonal yerleştirilmiş dört yamuk formlu dikdörtgen yüzeyle prizma şeklinde yapılmış tavanla örtülüdür (Foto. 838). Söz konusu odanın bu prizmal örtüsünün yüzeyi çinko levha (tudya) kaplanmıştır.

Eser onarım geçirmiş ve halen kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Evin avludan merdivenle çıkıla üst odasının prizma tavan yüzeyinde bitkisel bezemelerin yanı sıra manzara konulu resimlere de rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri, çinko levha (tudya) üzerine yeşil ve kahverengi tonları, turuncu, kırmızı ve sarı kullanılarak yağlıboya tekniğinde işlenmiştir.

Tavanın merkezindeki dikdörtgen formlu düz yüzey gri renkli, siyah geometrik motiflerin düzenli sıralar halinde birbirini takip ettiği ince şeritle çevrenmektedir (Foto. 839). Şeridin çerçevelediği dikdörtgen yüzeyin merkezinde yuvarlak formlu madalyon yer alır. Madalyonun etrafı adeta bir çiçek oluşturacak şekilde taç yaprakları andıran bir dizilişe sahip C kıvrımlı sekiz adet *Barok* karakterli kartuş yerleştirilmiştir. Kartuşların C kıvrımları gri renkle boyanarak siyahla iç konturları gölgelendirilmiştir. Merkezdeki madalyon dıştan gri ve içten siyah renkli iki ince şeritle çevrenmektedir. Madalyonun yüzeyine göl kıyısında küçük evlerin tasvir edildiği bir manzara kesiti resmedilmiştir. Yeşil renkli kara parçaları içerisinde

ince kollarının uzandığı göl resmin ön planından başlayarak arka plana doğru uzanmaktadır. Tavanın merkezindeki avizenin duvarla bağlantısını sağlayan bölüm manzara tasvirin orta bölümünü kapatmaktadır. Gölün üzerinde içinde siyah gölgeler halinde küçük figürlerin seçildiği yelkenli kayıklar seyir halindedir. Bunların balıkçı tekneleri olduğunu söyleyebiliriz. Sol yandaki kara parçasında yeşillikle içinde tasvir edilen evin bordoya yakın koyu kahverengi kırma çatısı, yan cephesi ve girişin bulunduğu ön cephesi görülmektedir. Evin arka planında sık işlenmiş yeşil tonlamalardan anlaşıldığına göre orman bulunmaktadır. Karşı kıyıda ise daha uzak planda işlenmiş ve cepheden tasvir edilen küçük kır evleri görülmektedir. Resmin üst kısmında gri renkli bulutlarla kaplı ve siyah kuşların uçtuğu gökyüzü ile manzara tasviri sonlanmaktadır. Özellikle evlerin yerleştirilişinde perspektif uygulandığını söyleyebildiğimiz manzara tasvirinde buna rağmen çocuksu bir anlatım vardır.

Tavanın merkezini çevreleyen prizmal yüzeylerdeki manzara tasvirleri oval formu madalyonların yüzeyine işlenmiştir. Bunlardan ilkinde ön planda yer alan dereye yüzen kuğular resmedilmiştir (Foto. 840). Kuğuların su içindeki ayakları ve siyah çizgilerle belirlenmiş yüz hatları detaylı işlenmiştir. Ön plandan başlayarak arkaya doğru uzanan küçük göl resimdeki derinliği artırmaktadır. Gölün sağ yandaki kıyısında önünde patika yol uzayan ve acemice çizilmiş basamaklarla girişine ulaşılan, kırma çatılı, tek katlı ve çatısı kiremitle kaplı ev tasvir edilmiştir. Evin ön cephesinde yuvalar kemerli girişin bulunduğu cephede ayrıca dikdörtgen iki pencere açıklığı bulunmaktadır. Üçgen alınlık bölümünde yine üçgen formu tek bir pencere açıklığı görülmektedir. Evin yan cephesinde yan yana sıralanmış üç adet yuvarlak kemerli pencere açıklığı işlenmiştir. Mimari öğelerin cephelerde dağılımı ve özellikle kırma çatısıyla ev, Gaziantep'in evlerine çok benzemektedir. Gölün karşı kıyısında ince gövdeleri üzerinde yelpaze şeklindeki dallarının aralarına serpiştirilen açık yeşil renkli yapraklarıyla iki yüksek ağaç bulunmaktadır. Bu ağaçların arka planında kalan manzara kesitinde siyah lekeler halinde gövdelerini görebildiğimiz, dalları ve yaprakları sık görünümlü bir izlenim yaratacak şekilde renk yüzeyleri halinde işlenmiş ağaçlar işlenmiştir. Böylece manzaranın devamının bir ormana veya küçük bir korulukla devam ettiğini söyleyebiliriz. Arka planda iki ayrı kola ayrılan gölün kolları arasında kalan üçgen formu küçük kara parçasının üzerinde de aynı şekilde sık bitki dokusuyla manzara devam etmektedir. Gökyüzü gri ve mavi renk

tonlamalarıyla işlenmiştir. Siyah lekeler halinde işlenen kuşlarla kompozisyon sonlanmaktadır.

İkinci madalyonun yüzeyinde, göl dere kıyısındaki iki ev ve patika yolda yürüyen bir çocuk figürü görülmektedir (Foto. 841). Bu resimde kompozisyonun sol yanında kalan göl üzerinde “Bekri” ismi okunmaktadır. Ressam imzasını resme atmıştır. Patika yolda tam cepheden, ayakta durur vaziyette işlenen çocuk figürü naif özelliktedir. Patika yol arka plana doğru gittikçe daralmakta ve çatıları kiremit kaplı, birisinin bacasından dumanın tüttüğü iki evin arasında kaybolmaktadır. Göl kıyısını küçük bitki toplulukları ve ağaçlar lekeler halinde renk yüzeyleri şeklinde çevrelemektedir. Ön plandaki uzun gövdeli ağaçların aynısı öndeki evin arka bahçesinde de yer alır.

Üçüncü madalyonun yüzeyine işlenen resim diğerlerinden konu itibariyle oldukça farklıdır. Gaziantep evlerinin duvar resmi programında karşımıza çıkan Mısır’a ait görüntülerle Mehmet Tayhan Evi’nin üst kat odasında da karşılaşmaktayız. Nil Nehri olduğunu tahmin ettiğimiz suyun iki yakasında palmiye ağaçlarının ve piramitlerin sıralandığı resimde sol yanda önünde kıvrılarak uzanan bir patika yol bulunan çadır dikkati çekmektedir (Foto. 842). Yolun nehirle birleştiği yerden bir insan figürü durmaktadır. Çadırın önündeki palmiye ağaçları ikisi küçük biri büyük olmak üzere resmin sol yanında kapladıkları alanla dikkati çeker. Koyu renkli gövdelerinin üzerinde yükselen geniş yaprakları ve meyveleri ayrıntılı işlenmiştir. Ağaçların gölgeleri dilberine düşmüştür. Piramitlerin sağ cepheleri daha koyu renklerle gölgelendirilmiştir. Resimde ışık-gölge oyunları renk tonlamalarıyla verilmiştir. Böylece kompozisyondaki derinlik hissi artırılmıştır. Nehrin sağ kıyısında küçük tepecikler halinde dizi halinde sıralanmış kayalar bulunmaktadır. Bu kayalık kıyının bitiminde yine toplu halde boyutları farklı palmiye ağaçları işlenmiştir.

Dördüncü madalyonun yüzeyine küçük bir göl kıyısında bulunan evler, patika yol ve insan figürünün işlendiğini görmekteyiz (Foto. 843). Ön plandaki manzara kesiti içinde patika yolda yürümekte olan şapkalı bir figür, kiremit kaplı kırma çatılarıyla boyut farkı gözetilmeksizin yan yana sıralanmış üç ev ve geri planda yüksek ağaçlardan oluşan sık bitki dokusuyla orman kesiti işlenmiştir. Figür diğer madalyonlarda olduğu gibi, anatomik yapı gözetilmeksizin, çocuk resimlerini

andıracak şekilde şematik biçimlenmiştir. Figürün kıyafetlerinin, başındaki şapkanın ve yüzündeki bıyık, göz gibi beden uzuvlarının detaylı işlendiğini söyleyebiliriz. Sağ yandaki sarı tonlarda boyanan gölün üzerinde, içinde balıkçıların bulunduğu yelkenli seyir halindedir. Gölün turuncu, sarı ve beyaza yakın renk oyunları güneşin batmakta olduğunu göstermektedir. Resimdeki gölün üzerindeki ışık-gölge oyunları ve evlerin sıralanışındaki boyut farklılıkları, acemice de olsa, perspektifin uygulanmaya çalışıldığını gösterir. Buna rağmen yine de naif bir üslup söz konusudur. Gölün karşı kıyısında yükselen ve önlü arkalı sıralanarak resimdeki derinlik etkisini artıran dağlar kompozisyonu, arka palanda sınırlamaktadır.

3.7.1.13. Gaziantep (Merkez) Mustafa Bağcı Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Tıslaki Mahallesi, Eski Telgraf sokak, No: 9’da yer alır.

Fotoğraf No :844-850

İnceleme tarihi :Ağustos 2009

Bina H.1302/M.1884 senesinde inşa edilmiştir⁸³⁵.

L planlı ev, biri bodrum kat olmak üzere, üç kattan oluşur. Üst katlardaki dizi odalar arasında boyuna kesitte yarı kat kot farkı bulunmaktadır. Binanın avluya bakan cephesinde yan yana sıralanmış, dikdörtgen formlu ahşap ve büyük pencerelerle, saçak hizasındaki Kaş kemerli küçük kuş pencereleri şeklinde düzenlenmiştir. Dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü eserde içten düz tavan ve tekne tonoz kullanılmıştır.

Bina onarım geçirmiştir ve halen ev olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Evin bodrum katı üzerine inşa edilen Büyük Odası’nın ahşap dolap kapakları üzerinde kalan duvar yüzeylerine mimari, meyve ağacı ve natürmort konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Konulu resimler sıva üzerine yeşil, kırmızı, sarı, turuncu, gri, mavi, pembe ve sarıya çalar açık yeşil tonlar kullanılarak işlenmiştir.

Büyük Oda’nın tavanı bölgede “sırıklı tavan” olarak anılan örtü sistemine sahiptir. Kırmızı renkte boyanan sıırıkların üzerine ince şeritler halinde siyah renkli geometrik motifler yapılmıştır. Odanın ahşap dolap kapaklarının üzerinde kalan

⁸³⁵ T.C. Gaziantep Valiliği, Gaziantep Kültür Envanteri, Gaziantep 2005, s. 400.

duvar yüzeylerine tekil olarak işlenmiş dini mimariye ait resimler bulunmaktadır. Resimler sarı renkli gövdeleri kenarlardan yeşille gölgelendirilen sütunce resimleriyle kenarlardan sınırlanan, üstten yuvarlak kemerli niş şeklindeki panolara işlenmiştir. Kuzey ve güney duvarlarında dört, doğu ve batı duvarlarında ise üçerden toplam on dört panoya mimari konulu resimler tasvir edilmiştir.

Odanın doğu duvarındaki ahşap dolaplar üzerinde kalan ve tavanla birleşen duvar yüzeyinde sütunce betimlemeleriyle birbirinden ayrılan üç adet pano yer alır (Foto. 844). Panolarda iki cami ve yandan çarklı gemi tasvir edilmiştir. En soldaki resim boyaların dökülmesine bağlı bozulmalardan dolayı kötü durumdadır (Foto. 845). İki taraftan merdivenle çıkılan tek cami tasvirinin silik ve grileşmiş konturlarıyla, küçük lekeler halinde seçilebilen pencere açıklıkları görülebilmektedir. Sağ yanda merdiven/basamak olarak tanımlayabileceğimiz mimari öge yuvarlak kemerli ve üzerinde alemleri bulunan, büyük olasılıkla cümle kapısı olarak tanımlayabileceğimiz, girişe acemice, sanki öylesine iliştirilmiş gibi bağlanmaktadır. Caminin sol yanındaki merdiven/basamakların detayları iyice kaybolmuştur. Pencere sıralarından caminin çok katlı ve anıtsal bir kuruluşa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Minarelerin ve merkezi kubbesinin olduğunu tahmin ettiğimiz bölümler tamamen silinmiştir.

Doğu duvarındaki ikinci panoda yine tekil işlenmiş son cemaat yeri, merkezi kubbesi ve önünde dizili üç atlı arabası ile tekil caminin tasvir edildiğini görmekteyiz (Foto. 846). Resmin sağ yanında nemlenmeye bağlı bozulmalar meydana gelmeye başlamıştır. Ön plandaki üç araba(?) tren vagonlarını andırır bir biçimde veya üç odalı binalar şeklinde arka arkaya dizilmişlerdir. Pencerelerden insan figürleri çok silik de olsa seçilebilmektedir. Çok katlı bir kuruluşa sahip caminin her bir katı kare formlu geometrik birimler halinde gri ve beyaz renklerin dönüşümlü kullanılmasıyla resmedilmiştir. Arka planda, alemleri merkezi kubbe ve iki yanında üzerlerinde sancakların dalgalandığı birer alem yer alır. Cami tasviri ön planda sağ ve sol yanlara yerleştirilen iki servi ağacıyla sınırlanmaktadır. Aynı servi ağaçları bu sefer daha küçük boyutlu olarak arka planda da camiye sınırlamaktadır. Ağaçların boy farkları perspektif kurallara göredir. Altı kemer gözünden oluşan son cemaat yerinde her bir kemer kavsinden aşağıya doğru sarkan kandiller (?) seçilmektedir. Bu siyah renkli üzerlerinde yuvarlak başlıkların olduğunu çok net olmasa da seçebildiğimiz

motiflerin sanduka (?) olması ihtimalini de düşünmekteyiz. Soldaki ilk kemer gözünde sağ yana doğru dalları eğilerek tasvir edilmiş servi ağacı bulunmaktadır.

Doğu duvarındaki üçüncü ve son panoda Büyük Oda'nın mimari ve natüremort ağırlıklı duvar resimlerinden konu itibarıyla farklı olan deniz, balıklar ve yandan çarklı gemi tasvir edilmiştir (Foto. 847). Yandan çarklı geminin siyah bacasından dumanlar tütmektedir. Soldaki gemi direğinde gri renkli sancak dalgalanır. Denizde ince lekeler halinde sağ yöne doğru hareket eden balık sürüsü detaylı işlenmiştir. Balık sürüsünde olduğu gibi gemi aksamalarında ve gövdedeki geometrik motifler de sanatçı tarafından detaylı bir şekilde tasvir edilmiştir. Mustafa Bağcı Evi'nin duvar resimlerini çalışan sanatçı hakkında yazılı kaynaklarda bilgiye rastlamadık. Ancak sanatçının deniz olan bir yerden Gaziantep'e gelerek evin resimlerinin yapımında çalıştığına dair bilgiler, araştırmacılar tarafından aktarılmaktadır.

Batı duvarında kemerli panoların iç yüzeyinde tekil mimari tasvirleri yer alır (Foto. 848). Birinci panoda, sol yanında bir servi ağacı bulunan, ilginç mimarisiyle, tekil cami tasvir edilmiştir (Foto. 849). Korint üslupta iki sütunun adeta bir kaide gibi taşıdığı merkezi kubbeli ve üç katlı caminin cepheleri kare formlu küçük geometrik birimler halinde işlenmiştir. Beyaz, yeşil ve kırmızı renkli söz konusu geometrik birimlerin her birine ikisi dikdörtgen olmak üzere dörder pencere açıklığı siyah lekeler halinde betimlenmiştir. Üzerinde alemle işlenen merkezi kubbenin iki yanında yine külahlarında alemlerin görüldüğü iki minare resmedilmiştir. Caminin sol yanındaki üzerinde sancağın dalgalandığı bir minare daha bulunmaktadır. Caminin önden arka plana doğru gittikçe daralan kütlesiyle derinlik sağlanmıştır. Cami gerçek görünümünün dışında kubbe, minare gibi sembolik elemanlarının vurgulandığı şematik bir anlatımla tasvir edilmiştir. Ayrıca camiyi alttan sınırlayan açık kırmızı tonda ince şeridin uçları arka plana doğru bir perde püskülü şeklinde kıvrılarak mimarinin belli bir esere ait olmasından daha çok dekoratif amaçlı duvar resimlerinde kullanılmış olduğunu düşündürmektedir. İkinci panoda yer alan mimari tasvirin bir tapınağa ait olduğunu düşünmekteyiz⁸³⁶ (Foto. 850).

⁸³⁶ Gaziantep Mustafa Bağcı Evi'nde söz konusu ilginç mimari tasvirden farklı duvarlar üzerinde üç adet bulunmaktadır. Kaynaklara göre bu mimari küçük bir kasaba yerleşimine ait olduğu bilgisi aktarılmaktadır. Arka arkaya sıralanan evlerin arkasından sütunların betimlendiği yorumu yapılmaktadır. Evin konulu duvar resimleri incelendiğinde özellikle mimari binaların dini eserlere ait olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte binalar cepheleri kare formlu geometrik birimler

3.7.1.14. Gaziantep (Merkez) Nadire Küllükoğlu Evi

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez’de, Suyabatmaz Mahallesi, Müftüoğlu sokak, No: 23-25’de yer alır.

Fotoğraf No :851-861

İnceleme tarihi :Eylül 2009

Binanın inşa tarihi bilinmemektedir.

Derinlemesine dikdörtgen planlı eser, dizi odalar biçimindedir. Ev, iki katlı olup düzgün kesme taş kullanılarak inşa edilmiştir. Binanın avluya bakan cephelerinde yuvarlak kemerli, dikdörtgen formlu, büyük ve çatıya yakın duvar yüzeylerinde daire planlı küçük pencere açıklıkları yer alır. Sokağa bakan cephelerde ise yuvarlak kemerli büyük pencere açıklıkları vardır. Söz konusu cephenin duvar yüzeyleri, koruma amaçlı çinko levhalarla kaplanmıştır. Dıştan kiremit kaplı kırma çatıyla örtülü ev, içten ahşap ve çinko levha (tudy) kaplı düz tavan ve tekne tonozla örtülüdür.

Onarım geçiren bina, halen ev olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: Evin bahçesinden merdivenle çıkılan Baş Odası’nın ve söz konusu odanın yanındaki yan odanın tavanlarında, bitkisel bezemelerin yanı sıra manzara konulu resimlere ve sembolik tasvirlerle rastlanmaktadır. Konulu duvar resimleri, çinko levha (tudy) üzerine yeşil, mavi, kahverengi, pembe ve gri kullanılarak yağlıboya tekniğinde işlenmiştir.

Başoda tavanının ve duvarların kesiştiği köşe bölümlerinde C kıvrımlı akantus yapraklarından oluşan, *Barok* üslupta kartuşlar işlenmiştir. Kartuşların bitkisel kıvrımlarından duvar yüzeylerine doğru uzayan şeritler, kesintisiz devam ederek, kalın süsleme kuşağını oluşturur (Foto. 851). Kuşakların iç yüzeyi, sarı zemin üzerine turuncu renklerle mermer taklidi motiflerle işlenmiştir. Bu süsleme kuşakları, duvarların tam merkezindeki bölümlerde, köşelerdeki kartuşların benzeri *Barok* üsluptaki motiflerle kesilmektedir. Başoda’nın düz tavanı en dıştan sarı, koyu yeşil ve kirli beyaz şeritlerle çerçevelenmektedir. En içte ise bir sütuncenin üzerine sarılmış izlenimi veren akantus yapraklarıyla, zincir motiflerinin dönüşümlü

olarak betimlenmektedir. Özellikle camilerin cephelerinin bu şekilde resimlendiğinden yola çıkarak söz konusu Korint üslupta sütunlara sahip mimari betimlemelerin de tapınak tasvirleri olduğunu düşünmekteyiz.

uygulandığı bordür yer alır. Tavan köşeliklerinde, palmet ve akantus yapraklarından oluşan *Barok* karakterli kartuşlar ve merkezlerindeki madalyonların yüzeyine işlenen manzara tasvirleri bulunmaktadır. Birinci madalyonda iki kemer gözlü taş köprü ve arka planda evlerin görüldüğü manzara tasviri bulunmaktadır (Foto. 852). Köprünün ilk kemer gözünün arkasında manzara devam etmektedir. Ufuk çizgisinde karşı kıyıya ait ağaç silüetleri seçilmektedir. Perspektif başarılıdır. Suyun yüzeyindeki ışığın kullanımı ve ağaçlardaki gölgelendirmeler de ustalıklıdır.

İkinci madalyondaki manzarada “Günbatımı” tasvir edilmiştir (Foto. 853). Arka planda öndeki göl kesitini iki yandan sınırlayan ufuk çizginde güneş batmaktadır. Suyun üzerindeki ışığın yansımaları başarılıdır. Kompozisyonun sağ yanında gölgeler içinde tasvir edilen sık bitki dokusuyla küçük bir koruluk tasvir edilmiştir.

Üçüncü madalyonda ön plandan arakaya doğru daralarak uzanan dere ve üzerindeki seyir halinde işlenmiş yelkenli, kompozisyonda dikkat çekmektedir (Foto. 854). Derenin sağ yanında bodur bitki topluluklarının kıyıda sıralandığını ve bunların arasından yüksek gövdeleriyle, türünü belirleyemediğimiz ağaçların yükseldiği görülmektedir. Karşı kıyıda daha önceki evlerde rastladığımız patika yol ve küçük evler yer alır. Kiremit kaplı kırma çatılarıyla evler dereden oldukça uzakta tasvir edilmiştir. Gri ve beyaz bulutların arasından görülen güneşin ışınlarıyla aydınlanmış gökyüzü ve kuşlarla kompozisyon sonlanmaktadır.

Dördüncü madalyondaki manzara tasviri ön plandaki dere ile başlamaktadır (Foto. 855). Resmin merkezine yerleştirilen dere, kara parçasını ikiye böler. Arka plana doğru kıvrımlar oluşturacak şekilde işlenen dereyle resimdeki derinlik etkisi artırılmıştır. Ön planda dereye yüzen üç kuğu yer alır. Derenin ufuk çizgisiyle birleştiği yerde sık görünümlü doğa kesiti işlenmiştir. Gri ve mavi tonlarda işlenen gökyüzü ile kompozisyon sonlanmaktadır.

Tavanın merkezinde C kıvrımlı dalların ucundan çıkan palmet motifleriyle birlikte, nilüfer çiçeğini andıran iri çiçeklerin simetrik işlenerek, dizi halinde dalların arasında sıralandığı oval formlu, bitkisel madalyon işlenmiştir (Foto. 856). Bu bitkisel çerçevenin içinde etrafı siyah boncuk motifli diziyle ve en içte kahverengi şeritle sınırlanmış oval formlu madalyon bulunmaktadır. Madalyonun iç yüzeyine

açık sarı zemin üzerine natürmort tasvir edilmiştir. Natürmort, kayısı, üzüm, armut, şeftali ve erik gibi meyvelerin yapraklarının arasında işlenmesiyle oluşmuştur.

Başoda'nın yanındaki yan odanın örtü sistemi tekne tonozdur. Odanın duvarlarında ve özellikle tonoz eteğinin duvarlarla birleşen bölümlerinde sıvada dökülmeler ve yıkılmalar vardır (Foto. 857). Çinko levha ile kaplanmış tonoz aynalığının dört köşesine S ve C kıvrımlı akantus yapraklarından gri renkli *Barok* üslupta kartuşlar işlenmiştir. Akantus ve palmet motiflerinin konturları siyahla belirlenmiş, yapraklar açık sarı renkle gölgelendirilmiştir. Kartuşların merkezinde iç içe iki kahverengi şeritle çerçevelenerek sınırları belirlenmiş daire formlu madalyonlar işlenmiştir. Madalyonlar üstten lacivert olarak boyanmış, konturları kahverengiyle çizilmiştir. Akantus yapraklarından çıkan kıvrım yapraklar ve palmetler madalyonları sağ, sol, üst ve alt yanlardan kavramaktadır. Madalyonların daire formlu yüzeylerine çeşitli manzara tasvirleri işlenmiştir. Birinci madalyonda deniz tasvir edilmiştir (Foto. 858). Sağ tarafta yandan çarklı bir gemi tasviri seyir halindedir. Boyada meydana gelen bozulmalardan dolayı resmin detayları tam olarak görülememektedir. Ancak ön plandaki denizin ufuk çizgisiyle birleştiği arka planda silüet halinde bir şehir görüntüsü seçilmektedir. Gemi geri ve beyaz işlenmiş köpükler arasında siyah gövdesi, bacası ve tüten dumanıyla kompozisyonda en dikkat çekici elemandır. Suyun üzerindeki ışık titreşimleri ustalıklıdır. İzlenimci bir üslupta tasvir edilen deniz ve gemi konulu bu manzara kesitinin İstanbul görünümü olduğunu düşünebiliriz.

İkinci madalyonda boyaların büyük bir kısmının silinmesine ve odada var olan nemden dolayı duvar sıvalarındaki kabarmalara rağmen yeşil ve kırmızı renkli, simetrik yerleştirilmiş iki sancak görülmektedir (Foto. 859). Osmanlı Arması resmedilmiştir.

Üçüncü madalyonda ise ikinci bir Osmanlı Arması tasviri yer alır (Foto. 860). İki yerine dört sancak işlenmiştir. İki kırmızı ve iki yeşil sancağın dışında kalan alanlar koyu yeşil renk yüzeyleri halindedir ve söz konusu yüzeylerdeki tasvirler seçilememektedir.

Dördüncü madalyonda çeşitli aletler resmedilmiştir (Foto. 861). Aletler belli bir zemin veya kaideye oturtulmamıştır. Boşlukta adeta bir çizim defterine yapılmış desenler halinde siyah-beyaz çizimlerdir. Üstte düzgün kesme taş ve tuğla sırasıyla

örülmüş bir duvar (?), fırın ve aletleri, sarı renkli bir haç (?), altta ise küpler, uzun saplı kova ve bir çift terlik göze çarpmaktadır.

Başoda ve yan odanın duvar resimleri arasında konu ve üslup açısından ayrılıklar vardır. Başoda'daki resimler daha çok kırsal kesimden manzara kesitleri olarak işlenmiştir. Yan odanın resimlerinin ise Osmanlı Arması, yandan çarklı buharlı gemi ve çeşitli iş aletleri olarak farklı konulardadır. Osmanlı Arması bu resimlerin Başkent'te bulunmuş, sarayda çalışmış bir sanatçının elinden çıkmış olabileceğini düşündürmektedir.

3.7.1.15. Gaziantep (Merkez) 441 Envanter Numaralı Ev

Konumu :Eser, Gaziantep Merkez'de, Seferpaşa Mahallesi, Kanavatçı Sokak, No:23'de yer alır.

Fotoğraf No :862-864

İnceleme tarihi :

Bina inşa kitabesine göre H.1325/M.1907 senesinde yapılmıştır⁸³⁷.

441 envanter numaralı ev iki ayrı evden oluşmaktadır⁸³⁸. Her iki bina da iki katlı ve düzgün kesme taştan inşa edilmiştir. Öndeki bina avluya bakmaktadır ve cepheleri yuvarlak kemerli, oval ve Kaş kemerli kuş pencereleri şeklinde düzenlenmiştir.

Onarım geçiren bina halen ev olarak kullanılmaktadır.

Duvar Resimleri: 441 envanter numaralı evin öndeki bölümünde saçak altındaki duvar yüzeyinde sembolik tasvirlerden oluşan duvar resimleri bulunmaktadır. Arkadaki evin Başodası'nın tavan süslemeleri ise bitkisel motifli kalemişlerinden yapılmıştır. Konulu resimler taş üzerine siyah ve gri renkler kullanılarak işlenmiştir.

Eserin giriş kapısının yer aldığı avluya bakan cephesinin saçak altındaki duvar yüzeyinde inşa kitabesi bulunmaktadır. Düzgün kesme taş üzerine kabartma olarak işlenmiş daire formlu kitabeliğin iki yanında Hayat ağacı'na boyunlarından zincirlerle bağlı iki aslan/kaplan figürü işlenmiştir (Foto. 862). Çatıdan sızan sulardan dolayı ve cephede yer almasından dolayı Hayat ağacı ve hayvan figürlerinin

⁸³⁷ Atalar, *Ayıntap Evlerinde Saklı Sanatlar Projesi*, İzmir 2009, s. 256.

⁸³⁸ Sahipleri İbrahim Halil Akınal ve Abdülkadir Dağdelen olarak geçen iki farklı kişidir. Kadastral durumunda her iki ev, Pafta 32(20 L-I b), Ada 628 (169) ve Parsel 44 olarak geçmektedir. Bkz. *T.C. Gaziantep Valiliği, Gaziantep Kültür Envanteri*, Gaziantep 2005, s. 614.

kısmen bozulmaya uğradığını söyleyebiliriz. Aslan/kaplan figürleri başları cepheden ve bedenleri profilden görünecek şekilde tasvir edilmiştir. Kula, göz, yeleler, vücutlarındaki benekler ve pençeleri detaylı işlenmiştir. Hayat ağacı'nın detayları çok fazla seçilmemekle birlikte lekeler halindeki dalları ve yeşil yaprakları kısmen de olsa görülebilmektedir.

Arka binanın dış merdivenle çıkılan Başodası'nın düz tavanı çinko levha (tudya) ile kaplanmıştır. Tavanı palmet ve Rumi kıvrımlarından bir bordür dört yönden çerçevelemektedir. Tavan köşeliklerine C kıvrımlarının sarmaladığı bir madalyon ve etrafına akantus, palmet ve Rumi dallarının girift işlenişiyle oluşturulmuş kartuşlar, sadece konturları belirlenerek, desen şeklinde işlenmiştir (Foto. 863). Madalyonların merkezinde çiçek buketleri yer alır. Çiçek buketlerinin her biri farklı çiçek türlerinden oluşmaktadır. Laleler, süsen çiçekleri, karanfil ve mavi renkli küçük çiçekler görülmektedir (Foto. 864).

4. KARŞILAŞTIRMA VE DEĞERLENDİRME:

4.1. Duvar Resimlerinin Uygulandığı Mimari Türleri:

XVIII. ve XIX. yüzyıllardaki Anadolu Duvar Resimleri mimari türüne göre incelendiğinde, “Katalog” bölümünde yer verilen, yedi bölgedeki toplam 75 esere göre, 29 cami, 3 türbe, 35 ev/ konak / köşk, 1 Dergah, 3 şadırvan, 1 çarşı, 1 muvakkithane, 1 Tarih Köşkü ve 1 Av Köşkü gibi farklı kullanım özelliklerine sahip yapı türlerinde karşımıza çıkmaktadır. Duvar resimleri, daha çok duvar ve tavan olmak üzere, örtü elemanlarının iç yüzeyinde veya geçiş elemanlarında da görülebilmektedir.

İncelenen eserlere göre ev, köşk ve konaklardaki duvar resimlerinin, özellikle Batı ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde yoğun olduğunu söyleyebiliriz. Sivil Mimari’de Batı Anadolu Bölgesi’nde İzmir-Büyük Kara Osman-Oğlu (Hacı Hüseyin Ağa) (XIX. Yüzyılın I. yarısı)⁸³⁹ ve Manisa- Yeni Han’da⁸⁴⁰ duvar resimlerinin görüldüğünü kaynaklara dayanarak söyleyebilmekteyiz. Manisa- Dilşikar Hamamı’nın (XVI. yüzyılın II. yarısı)⁸⁴¹ erkekler kısmının soğukluğunda yine kaynaklara göre⁸⁴², kalem işi bitkisel bezemelerin görüldüğü bilinmektedir. Bu yapıda *Barok* karakterli S ve C kıvrımlarından oluşan kartuşların merkezine çiçek buketleri şeklinde natürmort konulu duvar resimleri işlenmiştir⁸⁴³. Yerinde inceleme ve kaynaklara dayanarak, Batı Anadolu’daki duvar resimleri, sivil mimaride bina türü açısından değerlendirildiğinde, han, hamam ve kütüphanelerde de görüldüğü bilinmektedir. Manisa’da Hacı Eyüp Ağa (Çeşnigir) Kütüphanesi’nin (H.1221/M.1806)⁸⁴⁴ kubbe kavsi yüzeyinde gırlant şeklinde sıralanmış bitkisel

⁸³⁹ İzmir- Büyük Kara Osman-oğlu (Hacı Hüseyin Ağa) Hanı’nın üst katında batı kanat revak kemerlerinin tonoz içine doğru yaptığı girintilerin etrafı profilli silmelerle çerçevelenmiştir. Ayrıca, bu kanadın güney ucundaki, batıya doğru yönelen koridorun tonoz alınlığına sıva üzerine renkli boyayla kartuş içinde mimari konulu manzara betimlemesinin yer aldığını öğrenmekteyiz. Bkz. İ.Kuyulu, *Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, Ankara 1992, s. 60 ve Resim: 42.

⁸⁴⁰ Manisa Yeni Hanı’nın güney cephesinin üst kesiminde, girişin doğusuna doğru kaydırılmış iki panonun, kaynaklardan edindiğimiz bilgilerle, birinde dama taşı motiflerinin diğerinde ise bir yelkenli tasvirinin bulunduğunu söyleyebilmekteyiz. Bilgi için bkz. İ. Kuyulu, a.g.e., s. 79 ve H.Acun, *Manisa’da Türk Devri Yapıları*, Ankara 1999, s. 481 ve Fotoğraf 384’de kuzey cephenin çatı saçığında kıtık sıva üzerine yapılmış C ve S kıvrımlı *Barok* üsluptaki motifler görülmektedir.

⁸⁴¹ Eser, H.1083/M.1672–37 senesinden sonra cami ile birlikte onarım geçirmiştir. H. Acun, a.g.e., s. 532.

⁸⁴² H.Acun, a.g.e., s. 533.

⁸⁴³ H.Acun, a.g.e., s. 536’da Fotoğraf 421.

⁸⁴⁴ İ. Kuyulu, a.g.e., s. 100.

süslemeler ve kubbe eteğinde dizi halinde sırlanan kitap motiflerinin bulunduğunu kaynaklara dayanarak söyleyebilmekteyiz⁸⁴⁵.

Orta Anadolu Bölgesi'ndeki XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait sivil ve dini mimari eserler incelendiğinde, konak ve evlerde duvar resimleri yoğunluktadır. Yanı sıra Konya- Çelebi Dairesi (Misafirhanesi) (XIX. yüzyıl) ve Mevlana Dergâhı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür Odası) (H.1284/M.1867)'de duvar resimleri bulunmaktadır. Kayseri- Raşit Efendi Kütüphanesi (H.1210/M.1796)'de duvar resimleri bulunduğunu kaynaklara dayanarak söyleyebilmekteyiz.

Marmara Bölgesi'nde, mimari türüne göre duvar resimlerinin bulunduğu eserler değerlendirildiğinde, dini mimaride Edirne Muradiye Camii (H.839/M.1436), bugün için, ünik örnektir. Konak ve evlerde, söz konusu bölgede, sivil mimaride duvar resimleri yoğunluk kazanmakta Bursa- Sipahi Çarşısı (XV. yüzyıl) ve Edirne Meriç Köprüsü (Yeni Köprü) Tarih Köşkü (H.1258/M.1842) duvar resimlerinin rastlanması açısından önem taşımaktadır.

Akdeniz Bölgesi'ni değerlendirildiğinde, yaptığımız yerinde incelemelerle, bugün için, dini mimaride duvar resimlerine rastlamadığımızı söyleyebiliriz. Antalya- Tekelioğlu Evi (XIX. yüzyılın başı) ise bu bölgede sivil mimaride konulu duvar resimlerinin bulunduğu ünik eserdir.

Karadeniz Bölgesi'nde duvar resimleri incelendiğinde, dini mimaride Tokat'ın Zile İlçesi, Teke Köyü-Şeyh Nusreddin (Nusret) (XIV. yüzyılın II. yarısı), Yeşilce Köyü- Şeyh Eyük (Şeyh Mehmet) (XVI. yüzyılın II. yarısı) ve Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami/Şeyh Edhem Çelebi Tekkesi) (XIII. veya XIV. yüzyıllar) türbelerindeki duvar resimleriyle, dini mimaride yoğunluktadır. Sivil mimaride ise, söz konusu bölgede, iki şadırvan ve bir muvakkithanede duvar resimlerine rastlanmaktadır.

İlerde yapılacak olan yeni araştırmalar ve özellikle Batılılaşma Dönemi'nde Anadolu'nun çeşitli şehirlerine, kasabalarına hatta köylerine yapılan cami ve türbelerdeki kapsamlı onarım çalışmalarıyla raspa edilen duvarların altından yeni resimlerin veya boyalı nakışların çıkmasının olası olduğunu düşünmekteyiz. Nitekim Aydın Koçarlı Cihanoğlu Camii (H.1250-51/M.1834-35) bu çalışma sırasında belirlediğimiz ve söz konusu düşüncemizi destekleyen en önemli eserlerdendir. Daha

⁸⁴⁵ İ.Kuyulu, a.g.e., s. 111'de Resim 104.

önceki çalışmalarda sadece mihrap üzerindeki bölümde Mekke tasvirinin bulunduğu belgelenen camide, 2008 senesinde başlayıp 2009'da tamamlanan onarım çalışmaları sonucunda harim duvarlarında sıva altında gizlenen/kalan duvar resimleri ve çeşitli bitkisel bezemelerin işlendiği boyalı nakışlar ortaya çıkarılarak, duvar resimlerinin Anadolu ayağı için önemli yeni gelişmelerle karşılaşmıştır. Antalya- Tekelioğlu Evi'nin dış cephesinde ve Başoda duvarlarını tavan eteğinde çevreleyen 25–30 cm. genişliğindeki manzara şeritlerinin dışında, duvarlardaki panolarda natürmort ve İstanbul konulu resimlere 1995 senesinden sonra gerçekleştirilen kapsamlı restorasyon sırasında, yapılan raspa çalışmalarıyla rastlanmıştır. Yapılan onarımlara yeni duvar resimlerinin ortaya çıkarıldığı diğer eserler şöyle sıralanmaktadır: Aydın-Koçarlı Cincin Köyü (Abdülaziz Efendi) Camii, İzmir-Şadırvanaltı Camii, Yozgat-Ulu (Çapanoğlu) Camii ve Antalya- Tekelioğlu Evi.

4.2. Duvar Resimlerinin Mimari'de Yeri ve Konumu:

“Katalog” bölümünde incelenen eserler göz önünde bulundurularak, duvar resimlerinin mimari elemanlar üzerindeki dağılımının, tasvirlerin işlendiği yüzeylerin belirlenmesi yanında, “mimari tür-tema”, “mimari eleman-tema” ilişkilerine değinilerek kullanıldıkları bölümlerde nasıl düzenlendiklerinin ortaya konulmasıyla; böylelikle de binalardaki resimlerin, farklı bir yönüyle, yani “yüzey-tema” arasında, eğer varsa, belli düzen veya disiplinin varlığının ortaya konulmasıyla belirlenebileceğini düşünmekteyiz. Bu kapsamda, duvar resimlerinin gerek dini ve gerekse sivil mimaride bulundukları yerleri, dış kütle cepheleri ve iç mekân cepheleri olmak üzere, iki ana gruba ayırarak incelememiz mümkündür:

Dış kütle cepheleri: Binanın dışında kullanılan duvar resimlerinin iç mekâna göre, kullanıldığı yerler daha sınırlıdır. Düzen açısından değerlendirdiğimizde binaların iç mekânından geri kalmayacak şekilde, dış cephe kütlelerinde, betimlemelerin sadece düz değil, iç bükey, kavisli veya pahlı yüzeylere de rahatlıkla uygulandığını söyleyebiliriz. Dış kütle cephelerindeki duvar resimleri, gerek dini gerekse profan mimaride, duvar (doğu, güney ve batı), pencere alınlıkları, pencere aralarında kalan duvar yüzeylerinde, camilerde son cemaat yeri, Taçkapının doğu ve batı yönlerindeki

duvar yüzeyleri ile alınlık kısmı, mihrabiye nişlerinde, kubbeler ve kubbeye geçiş elemanlarıyla, tonozlarda kullanılmıştır.

Duvar resimleri camilerin dış kütlesinde, kuzey cephede, cephenin tüm yüzeyine işlenmiş olarak veya pencere alınlıklarında, pencere açıklıklarının arasında kalan duvar yüzeylerinde, Taçkapı alınlığında, taçkapının doğu ve batı yönlerinde yer alan mihrabiye nişlerinde, revakın doğu ile batı kemer alınlıklarında, kubbelerinde ve tonozlarda görülmektedir.

Batı Anadolu Mimarisi'nde, Afyon-Dazkırı- Kızılören Köyü (H.1312/M.1894-95), Koçarlı-Cincin Köyü (H.1200/M.1785), Denizli-Çivril Savran Köyü (XVIII. yüzyılın II. yarısı), Akköy-Belenardıç (Torapan) Köyü (H.1300/M.1884), İzmir- Kemalpaşa- Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa (H.1300/M.1893-94), Manisa- Sultan (Valide Mesir) (H.929/M.1522-23), Kula-Emre Köyü (H.954/M.1547-48), Manisa-Soma Damgacı (inşa tarihi bilinmemektedir) ve Soma Hızır Bey (H.1206/M.1791-92) camilerinin son cemaat yerlerinde, duvar resimleri bulunmaktadır.

Dini mimaride duvar resimlerinin bulunduğu en yoğun bölge Batı Anadolu'dur. Camilerin son cemaat yerlerindeki duvar resimleri, duvar yüzeylerinde, girişin iki yanındaki mihrabiye nişlerinde, revak tonoz/kubbelerinde, kubbeye geçiş elemanı pendantif ve kemer yüzeylerinde, saçak altı kısmındaki duvar yüzeylerinde ve pencere alınlıklarında yer almaktadır. Afyon-Dazkırı Kızılören Köyü Camii'nin son cemaat yeri kapalı mekân biçiminde düzenlenmiştir. Son cemaat yerinin güney duvarında, harime girişi sağlayan kapının iki yanındaki duvar yüzeylerinde mimari ve sembolik konulu duvar resimlerine rastlanmaktadır. Burada resimler sınırlayıcı şeritler veya bordürlerle düzenlenmiş panolar yerine duvar yüzeyinde farklı büyüklüklerde, boşluğa resmedilmişlerdir. Denizli- Çivril Savran Köyü Camii'nin son cemaat yeri bugün kısmen yıkılmıştır. Kalan izlerden son cemaat yerinin duvarlarının panolar halinde düzenlenerek içlerine bitkisel dekorasyon ve yazı kompozisyonunun bulunduğu boyalı nakışların işlendiği anlaşılmaktadır.

Manisa- Soma Hızır Bey Camii'nin (H.1206/M.1791-92) son cemaat yerinin kuzey cephesindeki mihrap nişlerinin iç bükey yüzeylerine duvar resimleri işlenirken, Afyon- Koçarlı Cincin Köyü Camii'nde ise batı yöndeki son cemaat

yerinin güney duvarındaki mihrabiye'nin üst bölümünde yer alan duvar yüzeyine mimari ve manzara konulu resimlerin tasvir edildiği görülmektedir.

Son cemaat revakını örten kubbe/tonoz yüzeylerine ve geçiş elemanlarına da resimler betimlenmiştir. İzmir-Kemalpaşa-Yukarı Kızılca Köyü Halil Ağa Camii'nin (H.1311/M.1884) tonoz eteklerini *Barok* üsluptaki S ve C kıvrımlı bitkisel motiflerden oluşan boyalı nakışlar dolanmaktadır. Doğu tonoz eteğinde ise perde/kumaş motiflerinin yüzeyine işlenmiş manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Manisa- Kula Emre Köyü Camii'nin (H.954/M.1547–48) son cemaat yeri pandantiflerinde ve kemerlerinde de duvar resimleri görülmektedir.

Manisa- Damgacı Camii'nin (inşa tarihi bilinmemektedir) son cemaat yerindeki duvar resimleri, kemerlerin dış ve saçak altındaki duvar yüzeylerinde yer alır. Damgacı Camii'nde dış kütle cephelerinde duvar resimleri uygulaması Batı Anadolu'daki diğer eserlerden farklıdır. Burada duvar resimleri dışa açık ve uzaktan görülebilecek şekilde düzenlenmiştir. Bu uygulamayla resimler, konumlarından dolayı dışa ve dış etkilere daha açık ve korunaksızdır. Bu nedenle resimlerde silinmeler, sıvaların dökülmesine bağlı kayıplar meydana gelmiştir. İzmir- Ödemiş-Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nde de durum aynıdır. Sadece resimler Damgacı Camii'nden farklı olarak binanın doğu, güney ve batı cephelerinde üst kat pencere açıklıkları arasında kalan yüzeylerde düzenlenen panolara işlenmiştir. Doğu, güney ve batı cephelerindeki resimler uygulandıkları yerden dolayı dışa ve dış etkilere karşı korunaklı değildir. Mehmet Ağa Camii'nin son cemaat yerini örten ve çatıyı taşıyan kemer yüzeylerindeki natüremort temalı duvar resimlerindeki sıvaların dökülmesine bağlı kayıplardan dolayı duvarlar beyaz badana ile sıvanmıştır. Güney cephesindeki panolardaki deniz konulu resmin alt bölümlerinde sıvalar kabarmış ve dökülmeler meydana gelmiştir. Camiyi örten kiremit kaplı çatının uzantısı olan geniş saçak, doğu, güney ve batı duvarlarında dış etkilere açık durumdaki duvar resimlerini kısmen korumuş ve resimlerin günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır. Caminin kuzey duvarındaki harim girişinin iki yanında Mekke ve Medine konulu duvar resimleri yer almaktadır.

Orta Anadolu Mimarisi'nde dış cephelerde görülen duvar resimleri Konya-Bozkır (Hisarlık) (H. 1282/M.1865), Konya- Hüyük Çavuş (H.1289/M.1872) ve Yozgat- Çapanoğlu (H.1193/M.1779-H.1208/M.1794–95) camilerinde

görülmektedir. Konya- Hüyük Çavuş Köyü Camii'nin son cemaat yeri bulunmamaktadır. Kuzey cephedeki raspa çalışmalarıyla bitkisel motiflerin ve yazı kompozisyonlarının bulunduğu boyalı nakışlara rastlanmıştır. Bu nedenle caminin kuzey cephesiyle birlikte, diğer cephelerinin de söz konusu bezemelerle işlenmiş olabileceğini düşünmekteyiz. Yozgat Çapanoğlu Camii'nin son cemaat revakının doğu ve batı kemer alınlıklarıyla, kapı alınlığında ve ortadaki kubbenin pandantiflerinde konulu duvar resimleri yer almaktadır.

Konya-Hüyük-Çavuş Köyü Camii, Konya-Bozkır-Hisarlık (Asarlık) Camii ve Denizli-Çivril- Savranköyü Camii'nin kuzey cephesinde sıva tabakasının dökülmüş olmasına rağmen bitkisel motiflerin ağırlık kazandığı boyalı nakışların varlığı görülebilmektedir. Konya-Bozkır-Hisarlık (Asarlık) Camii'nde kuzey cephe yatay ve düşey ince renk şeritleriyle bölümlenerek panolara halinde düzenlenmiştir. Panoların yüzeyine bitkisel ve sembolik motifler işlenmiştir. Çavuş Köyü ve Savranköyü Camileri'nin kuzey cepheleri panolara bölümlenmeden, sembolik geometrik bezeme ve bitkisel motiflerle bezenmiştir.

Aydın-Koçarlı-Cincin Köyü (Abdülaziz Efendi) Camii'nde kuzey cephedeki pencere alınlıklarında rastladığımız mimari-manzara veya manzara kesitlerinin işlendiği duvar resimleri yer almaktadır. Yozgat-Çapanoğlu Camii'nin kuzey cephesinde, girişin doğu ve batı yönünde kalan revak kemer alınlıklarında manzara içinde betimlenen mimari tasvirler bulunmaktadır. Camide son yıllarda yapılan onarım çalışmaları sırasında, dış cephelerde gerçekleştirilen raspa uygulaması ile söz konusu manzara tasvirleri ortaya çıkarılmıştır. Raspadan dolayı detaylar silinmiş renkler ise silikleşmiştir.

İzmir-Ödemiş-Bademli- Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin kuzey, doğu, güney ve batı cephelerinin üst kat pencere açıklıkları arasında kalan bölümler dikdörtgen veya kareye yakın dörtgen şeklinde panolara ayrılarak yüzeylerine bitkisel karakterli kompozisyonlardan oluşan boyalı nakışlarla birlikte manzara tasvirleri işlenmiştir. Dış cephe kütlerinin bu şekilde değerlendirildiği dini eserler içinde Kılıczade Mehmet Ağa Camii belgelediğimiz “Katalog” örnekleri içinde üniktir. Duvar resimlerinin günümüze ulaşabilen örneklerini incelediğimizde panolar şeklinde yüzeylerin düzenlenmesi ve içlerine konulu duvar resimleriyle, bitkisel motiflerin işlenmesi eserlerin iç mekânlarında görülmektedir. Cepheleri bezeyen

resimlerin ise, büyük olasılıkla onarımlar ve aşınmalar nedeniyle yok olduğu düşünülür⁸⁴⁶.

Manisa Soma Hızır Bey Camii'nin kuzey cephesindeki mihrap nişlerinin iç bükey yüzeylerine, pencere açıklıklarının aralarına ve batı kanadındaki mükebbirenin dolgusunda *Barok* karakterli kartuşların çerçevelediği madalyonların yüzeyine manzara konulu duvar resimleri işlenmiştir.

Afyon-Dazkırı-Çiftlik Köyü, İdris Köyü ve Kızılören Köyü camilerinin son cemaat yerleri doğu ve batı yönlerden birer duvar ile kapalıyken onarımlarla kuzey kısımlarına da ince bir duvar veya camekân eklenerek kapalı bir mekân haline dönüştürülmüştür. Eserlerin son cemaat yeri batı ve doğu duvar yüzeyleri panolar şeklinde düzenlenerek mimari tasvirlerle birlikte sembolik motiflerinde işlendiği görülmektedir. Dazkırı Kızılören Camii'nde durum biraz daha farklıdır. Son cemaat yeri kapalı bir mekân şeklindedir. Mimari tasvirler son cemaatin güney duvarında yoğunluk kazanır. Bu duvar aynı zamanda caminin kuzey cephesidir. Girişin iki yanındaki duvar yüzeylerinde herhangi bir kartuş veya çerçeveye gerek duyulmaksızın boşlukta anıtsal görünümlü cami tasviri işlenmiştir. Girişin batı yönünde ise yüksek kaideli bir havuz yer alır.

Soma Damgacı Camii'nin kuzeydeki son cemaat yerinin kemer yüzeyleri ve saçak altı kısmındaki duvar yüzeyindeki konulu resimlerle birlikte, ayrıca kadınlar mahfilinin açıldığı dışa çıkmalı ahşap verandanın konsolu da tamamen bitkisel karakterli boyalı nakışlarla bezenmiştir. Duvar resimlerinin belirtilen mimari elemanlar dışında ünik bir uygulamasına da Soma Hızır Bey Camii'nde rastlamaktayız. Son cemaat yerinin güney duvarının, batı duvarıyla kesiştiği pahlı kenarın üst tarafında, adeta bir mihrabiye şeklinde düzenlenmiş duvar köşesine, ilginç bir mimari kuruluş ve onun üzerinde sarı meyvelerden oluşan natürmort tasviri bulunmaktadır.

İzmir-Kemal Paşa-Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Cami'nin son cemaat yerinde doğu tonoz eteğinde perde/kumaş motifi üzerine işlenmiş manzara tasvirli duvar resimleri mevcuttur. Dış kütle cephelerini değerlendirirken son cemaat mekânının örtü sisteminin tonoz olduğu bu eserde tonoz eteğinde belli bir düzene

⁸⁴⁶ R.Arik, a.g.e., s. 135 ve Kuyulu, “*Bademli Kılıczade Mehmet...*”, s. 154.

sahip yüzeylerde duvar resmi uygulaması “Katalog” adı altında yaptığımız incelemelerde üniktir.

Dış kütle cephelerinde camilerde duvar resmi kullanımı son cemaat yerinde yoğunlaşırken profan mimaride ise durum daha farklıdır. Anadolu’nun farklı coğrafi bölgelerinde özellikle evlerde, konaklarda ve köşklere daha yoğun bir resim programıyla karşılaşabileceğimiz, artık bilinen bir gerçektir. İnceleme, belgeleme ve var olana ulaşabilme dini mimariye göre profan binalarda daha zordur. Gün ışığına çıkmamış birçok evin ve konağın duvarlarının resimlerle bezenmiş olduğunu düşünmekteyiz. Sahip veya sahibeleri el değiştirmiş mesken olarak kullanılan binaların elden geçirilmesi sırasında duvar sıvalarının altında kalmış resimlerle karşılaşılabilceğini düşünüyoruz. İç Anadolu Bölgesi’nde özellikle Kayseri İli’nde yaptığımız yerinde inceleme çalışmaları sırasında ise 1990’lı yıllara kadar kaynaklardan varlığını saptadığımız birçok evin, bugün yıkıldığını veya duvar resimlerinin dökülerek kaybolduğunu görmek mümkün olmuştur.

Batı Anadolu Bölgesi’nde “Katalog” bölümünde incelediğimiz dokuz sivil mimari eserden, İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı (XIX. yüzyılın I. yarısı), Urla- Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı (H.1250/M.1834), Manisa- Kula Beyazoglu (H. 1277/M.1860), Kula- Kaçıklar (XIX. yüzyılın I. yarısı) ve Kula Mehmet Külahçı evlerinde dış kütle cephelerinde duvar resimlerine rastlanmaktadır.

Beyazoglu Evi’nin kuzey cephesinde pencere araları ve çıkmaların alt kısımlarında kalan duvar yüzeylerine konulu duvar resimleri uygulanmıştır. Kaçıklar Evi’nin cephesindeki duvar resimleri ise çıkmalarla zemin katı dolduran bölümlerdeki yüzeylerde ve çatı ile duvarın birleştiği köşede bulunmaktadır. Mehmet Külahçı Evi’ndeki duvar resmi ise sokağa bakan cephedeki çıkmanın alt kısmında göze çarpar.

İzmir- Şadırvanaltı Camii’nin Şadırvanı’nda (XIX. yüzyılın I. yarısı) tonoz ve kemer alıklarında, Urla- Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı’nda ise (H.1250/M.1834) kubbe kavsi yüzeyine manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı (XIX. yüzyılın I. yarısı)’nın tüm cephelerinde, pencere açıklıkları arasında kalan duvar yüzeyleri panolar halinde düzenlenerek natürmort konulu duvar resimlerinin işlendiği görülmektedir. Bugün mevcut olmayan Muğla Milas Bahaeddin Ağa Konağı (inşa tarihi

bilinmemektedir)'nın ise doğu cephesinde ve eyvanın güneybatı köşesindeki dış cumba gibi çıkıntı yapan nişte duvar resimlerinin mevcut olduğunu öğrenmekteyiz. Akdeniz Bölgesi'ndeki duvar resimlerinin mevcut olduğu eserleri araştırmamız sırasında saptadığımız tek bina olan Antalya- Tekelioğlu Evi (inşa tarihi bilinmemektedir)'nin sokağa çıkıntısı olan misafir odasının dış cephesinde de manzara konulu duvar resmi yer almaktadır. Adı geçen örneklerde olduğu gibi duvar resimleri mimarının her türünde ve dış kütle cephelerinde gerek mimari-manzara gerekse natüremort konulu tasvirlerle karşımıza çıkmaktadır. Araştırmalara

göre, duvar resimlerinin binaların dış yüzeylerini bezemesi, yaygın olarak görülmektedir. “Katalog” kapsamında incelediğimiz binaların çoğunda dış kütle cephelerinde farklı yerlerde, iç mekân cepheleri kadar yoğun olmasa da konulu duvar resimlerinin yer aldığını söyleyebiliriz. Bunun nedeni ise, “geleneksel kalemîşi tekniğinin uygulanması” şeklinde düşünebiliriz. Yani, kuru sıva veya ahşap üzerine tutkal veya suyla karıştırılmış boyalarla duvar resimleri yapılmıştır. Bu nedenle, dış cephe kütlelerinde zaman içinde doğal koşulların yıpratmasından dolayı, bezemelerin tamamen veya kısmen silindiği, silikleştiği görülmektedir. Öte yandan çeşitli dönemlerde yapılan yenileme çalışmalarıyla da, var olan duvar resimlerinin veya boyalı nakışların üzerinin sıvanarak kapatıldığını ve bu bağlamda da yok olduğunu söyleyebiliriz.

Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi'nin (H.1272/M.1876) Sofa girişin dış cephesinde kemer köşeliğinde çiçekler ve yapraklarla işlenen bitkisel bezeme yer alır. Gaziantep İl Tüzel Kişiliği Evi'nde (H.1304/M.1886) çatı altındaki duvar yüzeyine, sembolik tasvirler işlenmiştir. Merdivenle çıkılan cami ve elinde iki uçlu kılıç bulunan insan yüzü olan aslan taş üzerine boyanarak işlenmiştir. H.1306/M.1888 senesine tarihlenen Hurşit Dai Evi'nde de dış cephe yüzeylerinde konulu duvar resmine rastlanmaktadır. Söz konusu resim üst katta yer alan oda girişinin hemen yanında yere yakın duvar yüzeyine işlenmiştir.

Elazığ Harput'ta bulunan Ulukent (Hüseyinik) Köyü'ndeki Havuzbaşı Köşkü'nde “Giriş” bölümünde de belirttiğimiz sebeplerden dolayı yerinde inceleme imkânı bulamadık. Köşkle ilgili kaynaklara dayanarak verdiğimiz bilgiler doğrultusunda Anadolu'da ikinci imzanın bulunduğu eser olması bakımından da ayrıcalıklı bir yeri olan eserin, Havuzbaşı mekânının yan duvarlarından birisinde

yatay dikdörtgen panoda manzara konulu duvar resmi mevcuttur. Dış kütle cephelerinde konutlarda rastladığımız duvar resimleri içinde Harput şehrini belgeleyen özel bir konuya sahip olan betimlemenin profan mimari içinde tek örnek olduğunu söyleyebiliriz. Evlerde veya köşklere İstanbul veya İzmir görünümünün panoramik betimlemesine daha çok iç mekân duvarlarında rastlamaktayız.

İç mekân cepheleri: Duvar resimleri, camilerde harimin doğu, güney, batı ve kuzey duvarlarıyla pencere aralarında kalan duvar yüzeylerinde, pencere ve kapı alınlıklarında, mahfil altını kesintisiz dolanan şeritlerde, mihrapta, kubbenin iç bükey yüzeyinde, kubbeye geçişi sağlayan pandantif ve tromplarda ve kubbe kasnağını dolanan şeritlerde kullanılmıştır. Kubbeli binalarda özellikle kubbe eteğini kesintisiz dolanan şeritlerde mimari-manzara konulu duvar resimlerine rastlamaktayız.

Camilerin, kubbe iç bükey yüzeylerini tümüyle kaplayacak şekilde veya kartuşlarla çevrelenen madalyonlar halinde konulu duvar resimleri işlenmiştir. Batı Anadolu Mimarisi'nde Afyon Sandıklı (H.780/M.1338), Manisa- Kırkağaç Çiftehaneler (H.1281/M.1864–65), Manisa- Kurşunlu (inşa tarihi bilinmemektedir), Manisa- Kula Emre Köyü (H.954/M.1547–48), İzmir Şadırvanalı (H.1040/M.1630) camilerinin kubbe kavislerinin yüzeyleri manzara ve mimari konulu duvar resimleriyle süslenmiştir. Ayrıca İzmir- Şadırvanalı Camii (H.1250/M.1834–35) ve Urla Hacı Turhan Kapan Camii (H.1250/M.1834) şadırvanlarının kubbe veya tonoz iç yüzeylerinde de konulu duvar resimleri görülmektedir. Manisa- Kırkağaç Çiftehaneler Camii'nin kubbe kavisinin duvar resimlerine zemin oluşturan yüzeyi, yeşil renkle boyanmış ve üzerine, pencere resimleri ve natürmortlar tasvir edilmiştir. Kubbe eteğinden başlayarak tepe noktasına doğru yükselen sekiz pencere motifi görülmektedir. Pencere betimlemelerinin önünde boyalı nakıştan, bir parmaklık/korkuluk motifi dizi halinde sıralanmaktadır. Aynı şekilde, Muğla Kurşunlu Camii'nin kubbe eteğini dolaşan boyalı nakıştan bir parmaklık motifi ve bunun üzerinde kıvrık dallarla çiçeklerin oluşturduğu dört kartuş içine manzara tasvirleri işlenmiştir.

Manisa-Kula Emre Köyü Camii'nin kubbe eteğinde, çiçek ve *Barok* süslemelerden meydana gelen dört bordür dolandır. Bu bordürlerden sonra, kubbe yüzeyi üç süsleme şeridiyle dört bölüme ayrılmıştır. Alttan itibaren birinci bölümde,

duvar yüzeyine boyanarak elde edilen pencere resmi, natürmort ve şehir manzaralarının tasvir edildiği panolar periyodik olarak sıralanmaktadır. Emre Köyü Camii'nde olduğu gibi tüm kubbe yüzeyine belli bir düzende yerleştirilen duvar resimlerine Muğla- Kurşunlu ve İzmir Şadırvanaltı camilerinde de rastlanmaktadır. Emre Köyü Camii'nin pencere tasvirleri, Kırkağaç Çiftehanlar Camii ile karşılaştırıldığında daha naif bir üsluptan bahsedebiliriz. Hâlbuki Kırkağaç Camii'nin kubbesinde dış mekân gibi resimlenmiş balkon ve pencerelerde, perspektif ustaca uygulanmış ve gerçekçi bir üslupla pencere pervazları ardında kıvrım yerleri belirtilerek aralanmış perdeler betimlenmiştir. Dış mekândan iç mekâna bir bakış söz konusudur ve böylece camimin harim kısmında, kubbe kavsi yüzeyinde bir dış mekân betimlemesi şeklinde uygulamıştır.

Manisa- Akhisar Zeytinlioğlu Kara Osman-Oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii (H.1160/M.1747) içten düz ahşap tavanla örtülüdür. Tavanın etrafını doğu, güney, batı ve kuzey yönlerden iç bükey kavisli geçiş kuşağı dolanmaktadır. Söz konusu kuşakta bitkisel betimlemelerin yer aldığı boyalı nakışlarla birlikte, mimari ve manzara konulu duvar resimleri yer alır. Aynı şekilde Muğla- Şeyh Camii'nin (inşa tarihi bilinmemektedir) harimini örten düz ahşap tavan eteğini, doğu, batı, kuzey ve güney yönlerden bir süsleme kuşağı dolanmaktadır.

Batı Anadolu Mimarisi'nde duvar resimlerini saptadığımız camilerin harim duvarları, *Barok* karakterli kartuşlara veya dikdörtgen veya kareye yakın panolara işlenen, konulu duvar resimleri bakımından oldukça zengindir. Kuzey, doğu, güney ve batı duvarlarında pencere açıklıkları arasında kalan yüzeylere, natürmort, manzara resimleri veya tekil cami ya da şehir görünümeleri halinde resimler betimlenmiştir. Manisa- Soma Hızır Bey (H.1206/M.1791–92), Denizli Acıpayam Yazır Köyü (H.1217/M.1802), Kula Emre Köy ve Kula Kurşunlu Camileri'nin (H.902/M.1496) harim duvarlarında gerek alt sıra, gerekse üst sıra pencere açıklıklarının aralarındaki yüzeylerde manzara tasvirleri yer almaktadır. Aynı zamanda da mimari manzara konulu ve genellikle de cami tasvirlerinin konu edildiği resimlerle harim duvarları bezenmiştir. Pencere açıklıklarının üzerinde kalan alanlar Koçarlı-Cincin Köyü Camii'nde olduğu gibi mimari ve manzara tasvirli duvar resimleriyle kartuşlar içinde yer alan madalyonların yüzeyine işlenerek adeta alınlık görüntüsü verilmiştir. Denizli Acıpayam Yazır Köyü Camii'nin harim duvarları resim olarak işlenen sütuncelerle

dikey ve yatay bölümlenerek, dikdörtgen ve kare panolar elde edilmiştir. Panoların yüzeyine natürmortlar işlenmiştir. Benzer şekilde harim duvarları taksim edilerek panolar şeklinde düzenlenen camiler içinde Dazkırı- Çiftlik Köyü, İdris Köyü ve Kızılören Köyü Camileri de bulunmaktadır. Resim olarak işlenen sütuncelerin yerine yatay ve dikey şeritler panolar düzenlenmiştir. Bugün mevcut olmayan ama duvar resimleri müze deposunda korunan Muğla- Fethiye- Seki Yaylası (Teke) Camii'nin duvar yüzeylerinin de panolar halinde düzenlenmiş olduğunu mevcut duvar resimlerine dayanarak söyleyebilmekteyiz.

Orta Anadolu Bölgesi'nde dini mimari içinde duvar resimlerini incelediğimiz Konya- Beyşehir Advancık, Bozkır (Hisarlık) ve Hüyük Çavuş Köyü Camileri'nin harim duvarının yüzeylerine mimari, bitkisel ve sembolik konulu resimler tasvir edilmiştir. Marmara Bölgesi'nde dini mimaride duvar resimlerinin bulunduğu bugün için bilinen Edirne Muradiye Camii üniktir. Eserdeki onarım çalışmaları sırasında harim duvarlarında yapılan raspa işlemleri sonucunda özellikle güney duvarında mihrap üzerindeki yüzeyde mimari kalıntıların bulunduğu betimlemeler görülmektedir.

Yozgat Başçavuş Camii'nin (H.1216/M.1801) mahfil döşemesi altındaki birer şerit halinde kuzeye, doğu ve batı duvarlarının dolanan şeritlerin yüzeylerine manzara tasvirleri işlenmiştir. Bu şekilde mahfil altındaki bölümlere manzara veya mimari tasvirlerin işlendiği benzer bir örnek ise Batı Anadolu Bölgesi'nde incelediğimiz Soma Hızır Bey Camii'dir.

Camilerin harim duvarlarında bezeme yoğunluğu güney duvarında ve mihrapta ağırlık kazanır. Özellikle mimari tasvirlerin kible duvarında yoğunlaştığını söyleyebiliriz. Soma Hızır Bey Camii kible duvarı ve mihrapta mimari tasvirlerin betimlendiği bina türü olarak önde gelen eserlerdendir. Denizli Acıpayam Yazırköyü Camii'nde ise mihrabın batı ve doğu yönlerinde kalan duvar yüzeylerinde manzara içinde tekil cami görünümünün işlendiğini görmekteyiz. Denizli Çivril Savranköyü Cami'nde ise güney duvarında ve mihrapta yoğun bitkisel bezeme programı ile karşılaşmaktayız. Farklı bir uygulama alanı olarak mihrabın doğu yönündeki sık bitki dokusu arasında sembolik anlamlı simgeler ve cami tasviri seçilmektedir.

Kubbe ve kubbeye geçiş elemanları ve özellikle de pandantiflerde, manzara, şehir ve mimari betimlemelere camilerin iç mekân cephelerinde rastlamak

mümkündür. Emre Köyü Camii'nin harim kubbesinde, geçiş elemanı olarak pandantifler kullanılmıştır. Pandantiflerde S ve C kıvrımlarından meydana gelen *Barok* üsluptaki kartuşlarının yüzeyine şehir ve manzara tasvirleri işlenmiştir. Muğla Kurşunlu Camii'nin kuzeydoğu ve kuzeybatı pandantiflerinde rastladığımız tek geminin işlendiği deniz konulu manzara tasvirleri bulunmaktadır. Batı Anadolu Bölgesi'nde Manisa ve Muğla'daki bu iki caminin dışında diğer eserlerin geçiş elemanlarında manzara veya mimari konulu duvar resimlerine yaptığımız yerinde incelemelerde rastlanmamıştır. Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii'nde kubbeye geçiş elemanı tromptur. Eserin her bir tropunda perde motifleri şablon tekniğinde birbirini tekrar etmektedir. Orta Anadolu Bölgesi için ise Yozgat- Çapanoğlu Camii'nin son cemaat yerinde giriş açıklığı önünde yer alan kubbeye geçişlerdeki pandantiflerin yüzeylerine natürmort konulu duvar resimlerinin işlenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Karadeniz Bölgesi'nde ise dini mimaride yoğun olarak duvar resimlerine türbelerde rastladığımızdan “Duvar Resimlerinin Uygulandığı Mimari Türleri” bölümünde değinmiştik. Tokat- Zile'de yer alan Teke Köyü- Şeyh Nusreddin (Nusret) (inşa tarihi bilinmemektedir), Yeşilce Köyü- Şeyh Eyük (Şeyh Mehmet) ve Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami) türbelerinin iç mekân duvar yüzeylerinde duvar resimleri bulunmaktadır. Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi'nde kubbe ve kubbeye geçişlerdeki pandantiflerin yüzeyleri bitkisel ve yazı motiflerinden müteşekkil boyalı nakışlarla bezenmiştir. Duvar yüzeylerinde ise manzara ve sembolik tasvirlerin yer aldığı konulu duvar resimlerine rastlanmaktadır. Şeyh Eyük (Şeyh Mehmet) Türbesi'nin (H.982-M. 1574) kuzey, doğu ve batı duvarlarını, tekke ikonografisini yansıtan sembolik konulu tasvirler, çeşitli meyvelerle, hurma ve servi ağaçlarının stilize işlendiği boyalı nakışlar süslemektedir. Musa Fakih Türbesi'nin güney duvarında şehir tasviri yer alırken; pandantiflerde bitkisel motifli boyalı nakışlar söz konusudur.

İç mekân cepheleri dışında bina türü olarak değerlendirebileceğimiz Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın kubbe içini kesintisiz ve çerçevesiz, bir bütün halinde kaplayan duvar resimlerinin varlığından bahsedebiliriz. Ayrıca Edirne-Meriç Köprüsü Tarih Köşkü'nün Manastır tonozlu tavanında, manzara içinde çeşitli

bina tasvirlerinin konu edildiği duvar resimleri mevcuttur. Her iki binanın da kubbe ve tonoz göbeği gökyüzü tasviriyle sınırlanmaktadır⁸⁴⁷.

“Katalog” bölümünde yedi bölgede detaylı incelenen sivil mimaride, dış mekân cephelerinde duvar resimlerine rastlanmakla birlikte iç mekân yüzeylerinde konulu tasvirlerle sıklıkla rastlanmaktadır. İç mekânda ev, köşk ve konakların Başoda ve Sofa bölümlerinin duvar yüzeylerine genellikle tavan eteklerini dolanan süsleme kuşaklarında ve tavan yüzeyleriyle şerbetlik olarak adlandırılan nişlerde konulu duvar resimleriyle birlikte, bitkisel motiflerden oluşan boyalı nakışlar dikkati çeker.

Batı Anadolu Mimarisi’nde sivil eserlerdeki duvar resimleri iç mekânda Sofa ve Başoda duvarlarında görülmektedir. Bugün mevcut olmayan İzmir- Ödemiş- Birgi Sandıkeminoğlu Evi (XIX. yüzyılın I. yarısı) ve Muğla- Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü’nde (H.1206/M.1791-H.1216/M.1806) Başodaları’nın duvar yüzeyleri panolar halinde düzenlenerek kent görünümü tasvir edilmiştir. Birgi Çakırağa Konağı’nın (H.1243/M.1827) ikinci katında Yazlık ve Kışlık olarak anılan iki ayrı oda da İstanbul ve İzmir konulu kent tasvirleri yer alırken; Sofa duvarındaki iki yandan sütuncelerle sınırlanan panonun yüzeyine ise Hayali bir kent tasviri betimlenmiştir. Manisa- Bayramtaştepe Evi (H.1234/M.1818–19) de bugün mevcut olmayan eserlerdendir. Üst kata çıkışı sağlayan merdivenlerin sofaya bakan iç duvarıyla; Başoda kapısının yer aldığı duvar yüzeylerinin pencere açıklıkları arasında kalan bölümleri panolar şeklinde olup konulu resimlerin işlenmiş olduğunu öğrenmekteyiz.

Başodalarda duvar resimlerinin yer aldığı panoların düzenlenmesi, Orta Anadolu Mimarisi’ndeki eserlerde de görülmektedir. Bugün birçoğunun mevcut olmadığını yaptığımız yerinde incelemelerde saptadığımız Kayseri İli’ndeki duvar resimlerinin varlığını kaynaklardan saptayabildiğimiz evlerin ve konakların Başoda veya Misafir Odası olarak adlandırılan ve genellikle ikinci katta yer alan odaların duvar yüzeylerinde ve şerbetliklerde konulu tasvirler yer almaktaydı. Tavan ve kubbe eteklerinde duvar resmi uygulamasına Konya Mevlana Dergâhı, Meydan_ Şerif (Mevlana Müzesi Müdür Odası) (H.1284/M.1867) ve Yozgat Nizamoğlu Konağı’nda

⁸⁴⁷ T.Okçuoğlu, a.g.t., s. 57’de “Kubbeli yapılarda süsleme kubbe eteğini boydan boya dolanan bir şerit içinde yer alır; Avrupa’daki örneklerde olduğu gibi, kubbenin içi tamamen kaplanmaz.” bilgisini aktarırken, tez kapsamında seçilen binalar üzerinden değerlendirme yapılarak, bu sonuca ulaşıldığını düşünmekteyiz.

(H.1292/M.1875) görülmektedir. Nizamoğlu Konağı'nda üst kat güneydoğu ve güneybatı yöndeki iki ayrı odanın duvar resimleri, tavan saçağını dört yandan kuşatan şeritler halindedir. Bugün mevcut olmayan ve XIX. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenen Konya- Şehri Ayin sokak 18 Numaralı evdeki duvar resimleri üst kat Sofa tavan yüzeyine işlenmiştir. Aynı şekilde tavandaki madalyonlarda natürmort konulu duvar resimleri uygulamasına Konya Mevlana Dergâhı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür Odası)'nda da görülmektedir. Karaman- Hacı Sami Tartan Evi'nin (XIX. yüzyıl ortası) üst kattaki Sofa'sının kubbe eteğindeki panolara ise konulu duvar resimleri işlenmiştir.

Duvar resimlerinin uygulandığı mimari tür açısından değerlendirildiğinde Bursa- Sipahi Çarşısı sivil mimaride ünik örnektir. Kubbeli mekânlardan oluşan çarşısının kubbeye geçiş elemanı pendentiflerin yüzeyine kıyı köşklarının konu edildiği manzaralar tasvir edilmiştir. Bursa Yenişehir Şemaki Evi (XVIII. yüzyıl), Çanakkale- Bayramiç Hadımoğlu Konağı, Antalya- Tekelioğlu Evi (inşa tarihi bilinmemektedir) ve Tokat Yağcıoğlu Konağı'nın (XIX. yüzyıl ortaları) Başodaları'nda konulu duvar resimleri bulunmaktadır.

Güneydoğu Anadolu bölgesi evlerinde Başoda'da yer alan konulu duvar resimleri duvar yüzeyleriyle birlikte aynı zamanda tavan yüzeylerine de işlenmiştir. Abdülkadir- Ali Şaşmaz, Abdülgani Özhalepli, Faruk Ahi, Gaziantep İl Tüzel Kişiliği ve Gülgün Evleri'nin duvarlarla birlikte tavan yüzeyleri konulu duvar resimleriyle süslenmiştir. Evlerin Başodaları'nda yoğunlaşan resimler “L” tipi ev olarak biline evin Sofa duvarlarında görülmektedir. Abdülkadir Kimya Evi (H.1273/M.1856) Gaziantep evleri içinde duvar resimlerinin Sofa duvarları, Batı Oda (Başoda), Doğu ve güney odaların duvarların tavanla birleştiği yüzeylerde panolara işlenmesiyle en yoğun kullanıldığı eserlerdendir.

Tema ve seçilen mimari eleman arasında bir bağlantının olup olmadığı da “Duvar Resimlerinin Mimaride Yeri ve Düzeni” başlığı altında üzerinde durmamız gereken sorulardandır. Yine aynı şekilde, doktora tez kapsamında incelediğimiz binalarda duvar resmindeki tema ve uygulandığı yüzey arasında herhangi bir bağlantının olmadığını düşünmekteyiz.

Soma Hızır Bey Camii'nin güney duvarında minber köşk kısmındaki açıklığa rastlayan duvar yüzeyine, ince, uzun dört sütun üzerine oturan yuvarlak kemerlerden

oluşan kubbeli bir baldaken tasvir edilmiştir. Buradaki, duvar resminin teması ile işlendiği yerin örtüşmesi, ünik örnek olarak düşünülebilir. Gövde yüzeyleri helezonlarla⁸⁴⁸ hareketlendirilmiş ince sütunlar, minber tahtının külahını taşıyan dört ahşap sütunu anımsatır. Öndeki ahşap sütunlarla duvar yüzeyindeki baldaken mimarinin sütunları, duvardaki derinlik izlenimini artırmaktadır. Minberin köşk kısmındaki açıklığa rastlayan duvar yüzeyinde betimlenen kubbeli baldakenin yerinin bilinçli seçilerek düzenlendiği düşünülebilir. Soma Hızır Bey Camii, konuyla seçilen yer arasında belli bir paralellik olduğunu göstermekle birlikte özellikle profan mimariyi incelersek tam tersi bir durumun söz konusu olduğunu da söyleyebiliriz. Günlük hayatın geçtiği mekânların duvarları veya pencere aralarındaki duvar yüzeyleri, Birgi'deki Çakırağa Konağı ve Sandıkeminoğlu Evi'nde olduğu gibi, kent görünümleri, cami, köşk gibi tek binanın konu edildiği mimari kesitler, natürmortlarla işlenmiştir. Konaklar ve evler için duvar resimlerinin kullanıldığı odalar içinse “Baş Oda” denilen ve genellikle üst katlarda yer alan, konuk kabul edilen büyük oda, diğerlerine oranla daha yoğun bir şekilde bezenmiştir. Birgi Çakırağa Konağı'nın ikinci katındaki kışık odasında İstanbul, yazlık odasında ise İzmir şehirlerine ait panoramalarla sofa duvarlarındaki panolarda çeşitli mimari betimlemelerle birlikte natürmortlar görülmektedir.

Yine aynı şekilde Bursa- Yenişehir Şemaki Evi'nin ikinci katında, soldaki büyük misafir odasında dolap kapakları üzerindeki duvar yüzeyinde bir İstanbul panoraması resmedilmiştir. Sofanın diğer ucundaki odada ise ocağın sol üst duvarında, oval formlu madalyonun iç yüzeyine betimlenmiş, daha küçük boyutlu bir İstanbul görünümü yer almaktadır. Yozgat Nizamoğlu Konağı'nda duvar resimlerinde betimleme mantığı biraz daha farklıdır. Resimler için binada seçilen mekân yine üst katta güneydoğu ve güneybatıda yer alan iki farklı odadır. Odaların tavan saçağını dört yandan kuşatan şerit halindeki yüzeylerde manzaralar tasvir edilmiştir. Manzara tasvirlerinin aralarına, *Barok* karakterli bitkisel bezemeli madalyonlar ve bunların içinde farklı figürlerden, konulu sahnelerden ve bitkisel bezeklerden oluşan tasvirler yerleştirilmiştir. Ağaçlıklı dere ve göl kıyılarının üzerindeki kayıklar, kara parçalarına dağılan insan ve çeşitli hayvan figürlerinden oluşan manzaralar, arasında *S* ve *C* kıvrımlarından oluşan *Barok* karakterli

⁸⁴⁸ T.Okçuoğlu, a.g.t., s. 120'de yüzeyi helezonlarla bezeli olan sütunların, III. Selim Dönemi'nde görülen yivli kaideler ve başlıklarla donatıldığı bilgisini aktarır.

madalyonlar içine yerleştirilmiş konulu kompozisyonlar, duvar resimlerindeki temalardır. Görüldüğü üzere figür konağın resimleri, hem belli bir konun işlenişi hem de figürün yer alması açısından ayrıcalıklı olarak değerlendirilmesi gereken istisnai eserler arasındadır.

Soma Hızır Bey Camii mihrabının dıştaki büyük nişinin kemer üzengisi seviyesinden yukarıya doğru, kıvrık akantus yaprakları ile süslü sütun parçaları, niş kemerini taçlandıran *Barok* karakterli kartuşu üst kısımlardan dolanan sarmaşık kırmızı güllerle, S ve C kıvrımlarından oluşan yoğun bir bezeme programı çevrelemektedir. S kıvrımlı palmetlerle kahverengi tonları kullanılarak, gölgelendirilerek boyanmış plasterlerin yanında natürmort tasvirleri bulunmaktadır. Kible duvarında, özellikle de mihrap nişinde, üzerine bıçak saplanmış kesik bir karpuzun yer aldığı natürmortun işlenmesi oldukça ilginçtir. Ancak, Soma Hızır Bey Camii (1791–92), Koçarlı Cihanoğlu Camii (1834–35) ve Tavas Hamamönü Camii (1847) mihrapları gibi manzara resimleriyle bezenmiş bilinen örneklerin sayısı azdır. Bu örneklerden Soma Hızır Bey Camii ve Tavas Hamamönü Camii’nde kompozisyonlar mihrap nişine, Koçarlı Cihanoğlu Camii’nde ise mihrap üzerine işlenmiştir⁸⁴⁹. Kılıczade Mehmet ağa Camii’nin mihrabı ise orman manzarasının anıtsal boyutta işlenmesi yönünden üniktir.

Duvar Resimleri ikonografik açıdan ele alındığında bina türlerine göre belli bir dağılım ve düzene bağlı kalmış mıdır? sorusu, konulu duvar resimlerinin binalardaki konumunu detaylı değerlendirirken üzerinde durulması gereken diğer bir sorundur. Kaynaklar⁸⁵⁰ bir kurala bağlı kalmanın mümkün olamayacağını belirtmektedir⁸⁵¹. Mekke-Medine tasvirlerini bu genel düşünceden ayrı tutmaktayız. Çünkü gerek bugüne kadar yapılan araştırmalar sonucunda, gerekse doktora tezimizde incelediğimiz bina türleri arasında Mekke-Medine tasvirleri dini mimaride karşımıza çıkmaktadır. Sivil mimari örneklerinden bugün için bahsetmek mümkün değildir. Ancak yapılacak onarım çalışmalarıyla duvarların raspa edilmesi sonucunda daha sonra profan mimaride Mekke-Medine tasvirlerine rastlayabilmek mümkün olacaktır. Bu konuda kesin bir hükme varmak, bugün için, oldukça güçtür. Mekke-

⁸⁴⁹ İ. Kuyulu, “*Bademli Kılıczade Mehmet Ağa...*”, s. 155.

⁸⁵⁰ R. Arık, a.g.e., s. 135’de konuların, yapı türlerine göre seçilmesi yolunda bir kural yoktur demenin mümkün olabileceği bilgisini aktarır.

⁸⁵¹ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 57’de “duvar resimlerinin, Mekke-Medine betimlemeleri dışında, ikonografik açıdan belli bir kurala bağlı olarak dağılmadığını” belirtir.

Medine tasvirleri yoğun olarak iç mekân cephelerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu tür tasvirler, genellikle, Mekke şehri ağırlıklı olarak tercih edilerek, camilerde harimin doğu ve güney duvarında belli bir disipline göre düzenlenmiş panoların yüzeyine işlenmiştir. Afyon-Dazkırı İdris Köyü, Manisa-Kula Kurşunlu, Aydın-Koçarlı Cihanoğlu; Denizli Baklan Boğaziçi Kasabası Eski ve Güney-Belenardıç Köyü Camileri'nin, özellikle kible duvarlarında, Mekke-Medine veya sadece tekil olarak Mekke'nin bulunduğu betimlemelere rastlanmaktadır.

İç mekânda Mekke-Medine tasvirlerinin mimaride yer aldığı yer ve düzen böyleyken, Manisa- Soma Hızır Bey ve İzmir- Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camileri'nde kuzey cephelerde girişin doğu ve batı yönlerdeki duvar yüzeylerine, söz konusu tasvirlerin uygulandığını görmekteyiz. Tokat- Zile Musa Fakih Türbesi'nin iç mekân duvarlarında da Mekke-Medine tasviri karşımıza çıkmaktadır. Görüldüğü üzere bu betimlemelerin camilerde yoğunluk kazanmasına rağmen yine de bina türlerine göre konunun saptandığı konusunda kesin bir hükümle sonuç getirmek, ileride yapılacak araştırmaları göz önünde bulundurarak, doğru olmayacağını düşünmekteyiz.

“Katalog” kısmında incelediğimiz gerek dini, gerekse profan eserlerde bulunan duvar resimlerine ayrılan yüzeyler de farklıdır. Soma Hızır Bey Camii, Birgi-Ödemiş Çakırağa Konağı ve bugün mevcut olmayan Milas Bahaeddin Ağa Konağı'nın kaynaklara dayanarak elde ettiğimiz bilgiler doğrultusunda duvar resimleri, dış cephelerden başlayarak iç mekâna kadar yayılmaktadır. Aydın-Koçarlı Cihanoğlu Camii'nde son yıllarda yapılan raspa çalışmaları sonucunda ise sadece mihrap nişi üzerinde değil, tüm duvarların kubbe eteği de dâhil olmak üzere, boyalı nakışlarla bezenip, konulu duvar resimleriyle doldurulduğu ortaya çıkmıştır. Buna karşılık caminin dış cephelerinde gerek boyalı nakış, gerekse duvar resmi bağlamında ize rastlanmamıştır. Bunun tersi de söz konusudur. Soma Hızır Bey Camii'nde kuzey cephede dini içerikli betimlemeler yoğunlaşırken, harimde ise natürmort, bitkisel bezemeler ve havuzlu konakların, Antik kalıntıların, çeşmelerin ve havuzlu köşklerin yoğunlaştığı bir manzara resmi konu olarak benimsenerek, uygulanmıştır.

Duvar resimlerinde konular ile konunun yer aldığı dinsel veya profan mimari arasınca bir ilişki sorgulandığında, herhangi bir bağlantı tespit edilememiştir.

Konuyla ilgili genelleme yapmak mümkündür. Şehir veya kasaba görünümüleri, manzara resmi, tekil veya manzara kesiti içinde değerlendirilen mimari betimlemeler tekil ya da tümüyle dini ve profan eserlerde bir arada kullanılmıştır. Özellikle cami tasvirli duvar resimlerinin sadece dini binalarda yoğunlaştığını söyleyemiyoruz. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi Mekke-Medine tasvirleri bu genellenenin dışında kalan ve sadece cami ve türbelerde karşımıza çıkan istisnai betimlemelerdir. Birgi Çakırağa Konağı, Sandıkeminoğlu Evi, Bursa Şemaki Evi ve Edirne İslam Eserleri Müzesi'nde yer alan, bir Edirne evine ait olduğunu düşündüğümüz panodaki betimlemelerde cami tasvirleri tekil veya şehir görünümüleriyle birlikte yer almıştır.

4.3. Duvar Resimlerinin Konuları:

4.3.1. Manzara Tasvirleri:

Anadolu'da Osmanlı Dönemi'ne ait XVIII. ve XIX. yüzyıllara tarihlenen, dini ve sivil eserlerdeki duvar resimlerinde, mimari tür gözetmeksizin manzara tasvirlerinin yoğun olduğu görülmektedir. Genellikle kent/şehir veya kasaba görünümüleriyle, toplu haldeki mimari veya cami, köşk, ev, antik kalıntı gibi tekil yapılar, manzara betimlemeleriyle birlikte kompozisyonlarda yer almaktadır. Diğer bir deyişle, manzara tasvirlerindeki mimari elemanlar, “profan bina merkezli”⁸⁵² veya “dini bina merkezli”⁸⁵³ betimlemelerin işlendiği kompozisyonlardır. Manzara kesitleri içinde betimlenen sivil binalar köşk, kasır, ev, saat kulesi, kale ve çeşme, dini yapılar ise cami, türbe ve namazgâh gibi binalardan oluşmaktadır. Marmara Bölgesi'ndeki geç dönem olarak tanımlayabileceğimiz, İlhan Koman Evi'nde ise Antik kalıntılarla birlikte, tapınak tasvirlerinin de yer aldığını görmekteyiz. Gaziantep İli'ndeki Mehmet Tayhan Evi'nde kır manzaralarıyla birlikte işlenen Mısır Piramitleri'ne ait görüntüler, Anadolu'daki duvar resimleri betimlemeleri içinde, bugün için üniktür.

Duvar resimlerinde manzara tasvirleriyle ilgili görüşler sanatçıların, Batılı biçimleri uygulamak için uygun ortamı manzara betimlemelerinde buldukları

⁸⁵² Bu tür betimlemelerin merkezi genellikle köşk, kasır, kule, ev, yalı gibi sivil konut türlerinden oluşur. T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 26.

⁸⁵³ T.Okçuoğlu, a.g.t., s. 26.

üzerinde yoğunlaşmaktadır⁸⁵⁴. Perspektif denemeleri, Batılı biçimlerin uygulandığının göstergesidir. Manzara tasvirlerinde, ağırlıklı olarak, ön planda deniz, göl veya nehir olarak tanımlayabileceğimiz su kenarlarıyla başlayan kompozisyonlar, arka plana doğru derinleşerek ufuk çizgisinde yükselen gökyüzü ile birleşmektedir. Bu derinlik etkisine rağmen seyir halindeki küçük insansız kayıklar, yelkenleri şişmiş kendi kendine denizde ilerleyen veya ufuk çizgisinde kaybolmak üzere olan gemiler, şehir/kent görünümünde kıyılarda dizi halinde verilmiş, az önce ateşlendiği çıkan dumanlarından anlaşılan toplar, insansız trenler, batılı biçimlerin içinde geleneksel üslubun da devam ettiğini gösterir. Yine de üçüncü boyutun bilinçli arayışları manzara tasvirlerinde açıkça görülmektedir. Orta Anadolu (Yozgat- Nizamoğlu Konağı ve Kayseri- Danyal Âşık Evi) ve Güneydoğu Anadolu (Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi) Mimarisi'nde incelediğimiz duvar resimlerinde, XIX. yüzyılda, figürlü resimlere veya portrelere rastlanması, batı tekniklerini uygulamak için anatomi bilgisinin çok hızlı bir gelişim söz konusu olmasa da, yavaş yavaş gelişmeye başladığını bize düşündürmektedir. “Figür Tasvirleri veya Figürlü Kompozisyonlar” başlığı altında detaylı incelenecek olan söz konusu betimlemelerde insan figürü, tekil olarak ele alınarak kompozisyonlarda yerini alırken, insan figürünün yanı sıra çok çeşitli hayvan figürlerinin de üzerinde durulacaktır.

Çok yaygın olmasa da incelediğimiz eserlerde, günlük yaşama dair bir takım objelerin de duvar resimlerinin konuları arasında olduğunu söyleyebiliriz. Kocaeli-İzmit Abdülaziz Köşkü'nün (1867–1871), birinci katta yer alan odanın tavan resimleri arasında müzik aletleri görülmektedir. Mevcut verilerimizle Abdülaziz Av Köşkü'nde görülen müzik aletli kompozisyonların bugün için ünik olduğunu söyleyebiliriz. Köşkün tavanında altın yaldızlı fon üzerinde bir tef bulunmakta, üzerinde pembe ve beyaz çiçeklerin girift bir biçimde müzik aletini dolandığı görülmektedir⁸⁵⁵. Diğer bir müzik aleti beşgen kartuş içinde yer alır. Kartuşun köşeleri akantus yapraklarıyla desenlendirilmiş, üst kısmı ise akantus yaprakları arasındaki büyük lotus çiçeğiyle taçlandırılmıştır. Çiçekler altın yaldızlı fon üzerine pembe renkle işlenmiştir. Natüralist çiçekler arasında görülen udun yanında aynı zamanda da notalar yazılı bir kâğıt bulunmaktadır⁸⁵⁶. Benzer şekilde diğer bir beşgen

⁸⁵⁴ G.Renda, “*Türk Resminde Manzara Geleneği*”, Sanat-Edebiyat, Sayı:1, Ankara 1975, s. 47.

⁸⁵⁵ T. Tanyol, a.g.t., s. 18 ve Fotoğraf 49.

⁸⁵⁶ T. Tanyol, a.g.t., s.19 ve Fotoğraf 50.

ve köşeleri bitkisel bezemeli kartuşun içinde ise udla birlikte üflemeli çalgılar resmedilmiştir. Gerçekçi anlatımlı pembe, mor çiçekler mavi müzik aletlerini çevrelemektedir⁸⁵⁷. Diğer kartuşta ise altın yıldızlı fon üzerine üflemeli çalgılarla birlikte üzerlerinde nota yazan kâğıtlar bulunmaktadır. Aralarına pembe ve beyaz renkli çiçekler serpiştirilmiştir⁸⁵⁸. Müzik aletleri tekil olarak değil de natürmort tasvirleriyle birlikte işlenmiştir. Renk çeşitliliği çiçeklerde yoğunudur. Pembe, kırmızı, yeşil ve beyaz kullanılmıştır. Motifler çeşitlidir. Çiçek motifleri ince fırça vuruşlarıyla resmedilmişlerdir. Benzer şekilde natürmort+müzik aletleri olarak tanımlayabileceğimiz tasvirler, İstanbul Beylerbeyi Sarayı⁸⁵⁹ ve Feriye Sarayı⁸⁶⁰ (Galatasaray Üniversitesi, Kütüphane Binası) Sarayı duvar resimlerinde görüldüğünü söyleyebiliriz.

Anadolu'da duvar resimleri arasında zamanla ilgili olduğunu düşündüğümüz tasvirler de yer almaktadır. İzmir- Şadırvanaltı Camii (1630) altındaki tonozlu geçitle, önündeki şadırvan arasında kemerli ve tonozlu bir bağlantı kurulmuştur. Tonozun kilit noktasına büyük bir saat kadranı resmedilmiştir. 1970'li yıllara ait fotoğraflarına baktığımızda son derece aşınmış olan ve bu nedenle detayların silindiği saatin 9 ve 12'yi gösterdiğini düşünmekteyiz. Son yıllarda yapılan onarım çalışmalarıyla, saatin yelkovan ve akrep kollarının boyutlarının hemen hemen birbirine eş olmasından dolayı zamanı belirleyici kesin bir sonuç söyleyememekteyiz. Benzer şekilde Yörük Köyü Sipahizade Konağı'nın (H.1294/M.1877) duvar resimleri arasında saatler bulunmaktadır. Başoda'nın pencere yanındaki duvar yüzeyinin üst tarafında mihrap biçimindeki panolar içinde ayaklı, çift kulplu vazolar ve bir duvar saati resmedilmiştir⁸⁶¹. Araştırmacılar duvar saatindeki zamanın sanatçının evdeki işini bitirdiği saati gösterdiğini ileri sürmektedir⁸⁶². Konağın diğer obje tasvirleri arasında Başoda'da bulunan ocağın üst tarafındaki duvar yüzeyindeki niş içinde nargile ve gaz lambası konan rafların

⁸⁵⁷ T. Tanyol, a.g.t., s. 19 ve Fotoğraf 51.

⁸⁵⁸ T. Tanyol, a.g.t., s.19 ve Fotoğraf 52.

⁸⁵⁹ Görsel için bkz. T. Tanyol, a.g.t., Fotoğraf 147.

⁸⁶⁰ Görsel için bkz. T. Tanyol, a.g.t., Fotoğraf 148.

⁸⁶¹ H. H. Biçici, a.g.m., s. 167 ve Fot.8.

⁸⁶² H. H. Biçici, a.g.m., s. 167.

duvarlarına resmedilen nargile ve gaz lambası tasvirleridir⁸⁶³. Diğer bir saat tasviri ise Sofa duvarında yer almaktadır.

Duvar resimlerinde görülen çeşitli obje tasvirlerinden Gaziantep- Nadire Küllükoğlu Evi'nin Başoda yanında bulunan yan odasındaki tavan resimleri arasında sarmaşık dallarla çevrelenen madalyon içinde meslekle ilgili çeşitli aletlerin resmedildiği görülmektedir. Bir çift terlik, derin küpler, fırın ve tanımlayamadığımız birçok alet tasvirde görülmektedir. Benzer şekilde Amasya- Sultan II. Bayezid Camii şadırvanı ve Merzifon- Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda Avrupai tarzda çeşitli mobilya tasvirleri işlenmiştir.

4.3.1.1. Mimari-Manzara Konulu Tasvirler:

Kompozisyonlarda ana konu binalardır ve yan eleman olarak ağaçlar, tepeler, dağlar, köprüler, denizler, akarsular, nehirler ve çeşmeler gibi bir şehir ya da kasaba dokusunda yer alabilecek doğaya veya kentte ait öğeler, şablon gibi, tasvirlerde tekrarlanmıştır. Dini mimarinin işlendiği kompozisyonlar da aynı şekilde, profan/sivil mimarinin ağırlıklı olduğu tasvirler gibidir. Dağların, tepelerin arasından camiler, türbeler yükselir. Türünü belirleyemediğimiz birçok ağacın yanında tanımlayabildiğimiz salkım söğütler, çınar ve yoğun olarak servi ağaçlarıyla, yan ve arka planlarda, yüksek minareli camiler sınırlandırılır. Etrafı dağlarla veya düz araziye serpiştirilmiş minyatür tekniğini anımsatan ağaçlarla çevrili Mekke-Medine tasvirleri ise, mimari-manzara betimlemelerinde sadece dini mimaride karşımıza çıkan ünik örneklerdir.

Ağaçların arasında sivri minareleri, kurşun kaplı merkezi kubbeleri ile çoğu kez anıtsal biçimlenişleriyle dikkat çeken camiler, kübik alt yapılarıyla klasik Osmanlı ve çoğu zaman da Başkent'in selâtin camilerini yansıtır. Aralarında kırma veya düz kırmızı damlı mahalle veya sokak aralarının küçük ahşap/taştan camileri de manzara resimlerinin ana temasında yer alan dini mimari tasvirlerindendir.

XIX. yüzyıl, Osmanlı Sanatı'nda bir dönüm noktasıdır. Batılı teknikler sanatın her alanına etki ederek, bilinçli bir perspektif ve gölgelendirme esasına dayalı resim anlayışı, özellikle duvar resimlerinde, kendini hissettirmektedir. Duvar resimlerinin Başkent ve Anadolu'da camilerde, türbelerde, evlerde ve konaklarda

⁸⁶³ Görsel için bkz. H. H. Biçici, a.g.m., s. 172'de Fotoğraf 8.

benimsenen bir süsleme anlayışı olmasıyla birlikte, manzara tasvirleri de anıtsal yüzeylere taşınmıştır. Bademli-Kılıczade Mehmet Ağa Camii (inşa tarihi bilinmemektedir) Anadolu’da manzara tasviri kullanılan eserler içinde üniktir. Harimin güney duvarına doğu ucundan başlayarak minbere kadar uzanan yemyeşil ağaçlarla çok zengin bir orman manzarası işlenmiştir. “Kır ve Orman Manzaraları” başlığı altında Kılıczade Mehmet Ağa Camii detaylı değerlendirilecektir. Kırmızı veya beyaz fırça tuşlarıyla işlenen ağaçlar gölgeli yaprakları incecik gövdelerinin üzerinde yükselmektedir. Mimariyi sınırlayan veya ona plan ya da zemin oluşturan bir manzara betimlemesi söz konusu değildir. Tekil, kendi başına hem de anıtsal boyutlarıyla tüm duvar yüzeyine kaplayarak caminin harim kısmında farklı ve renkli bir atmosfer yaratan orman tasviri Anadolu’da duvar resmindeki manzara geleneğine farklı bir boyut getirmiştir. Ön ve arka planlara büyüklü küçüklü yerleşen ağaçlar mekâna üç boyutlu bir anlam katmaktadır.

Duvar Resimleri, İstanbul (Başkent) ve Anadolu’da eş zamanda hızla benimsenir ve yayılmaya başlar. Bu ortamda, geleneksel bir sanat dalı olan kalemişi duvar nakkaşlığı da yeni bir programa uymuş ve duvar ressamlığına dönüşmüştür⁸⁶⁴. Duvar Resimleri’nin ortaya çıkışı, XVIII. yüzyılın son çeyreğine, I. Abdülhamit (1774–1789) ve III. Selim (1789–1807) dönemlerine rastlar. “Avrupa kültürel anlamda Osmanlı İmparatorluğu’nu etkilemiştir.” sözünden hareketle, “ XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı Mimari Süslemesi’nde Avrupa etkileri var mıdır?” sorusunu sormak gerekir. Avrupa Mimarisi’nde XVIII. ve XIX. yüzyıllarda yaygın olan üslupların üzerinde durarak soruyu yanıtlamak “Duvar Resimleri”nin Başkent, Anadolu ve Rumeli ayaklarındaki sürecini doğru ve yerinde saptamalarla değerlendirebilmeyi sağlayacaktır.

Bu nedenle duvar resimlerinde “manzara tasvirleri” Batılı bir biçimde resim anlayışının İmparatorluk sınırlarında yayılmaya başladığı sırada, daha bir önem kazanır. Küçük boyutlu yüzeylerden herkesin rahatlıkla görüp, ulaşabileceği, böylelikle de daha çok kişiye hitap edebilecek manzara tasvirleri anıtsal plana sıçramıştır. İstanbul’da Kavafyan Konağı (1750), Anadolu’da ise Manisa- Soma Hızır Bey (1791/92), Yozgat- Başçavuş (1800–01), Kula- Emre Köy (1808/9) Camileri’nde erken tarihli özellikle mimari-manzara konulu duvar resimleriyle

⁸⁶⁴G. Renda, “Resim ve Heykel” ..., s. 935.

karşılaşmaktayız. Kaynaklardan edindiğimiz bilgiye göre Bursa Abdal mahallesi'ndeki Ev⁸⁶⁵, 1768 senesine ait resimleriyle, Anadolu'da en erken tarihli duvar resimlerine sahipti⁸⁶⁶.

Anadolu'da XVIII. yüzyılın ikinci yarısında rastladığımız manzara tasvirleri, XX. yüzyılın başlarına kadar yoğunluğu azalarak devam etmiştir. Manzara resimleri “Şehir Tasvirleri” diğer bir deyişle, “belli bir yerin tasviri”⁸⁶⁷ ve “Hayali Manzaralar” olmak üzere iki başlık altında, Anadolu'da XVIII. ve XIX. yüzyıla ait dini ve sivil mimaride, incelenerek, değerlendirilmiştir.

4.3.1.1.1. Şehir Tasvirleri:

Duvar Resimleri'nde, şehir tasvirleri, yelkenli gemilerin ve insansız kayıkların yüzdüğü denizlerle çevrili, ikiye/üç'e ayrılmış kara parçaları üzerine yan yana istiflenen beyaz boyalı, kırmızı damlı evler, ince minareli camiler ve aralarındaki ağaçlardan oluşan panoramik görüntüler şeklinde işlenmiştir. Kıyıya yakın camilerin, evlerin ve köşklerin konu edildiği bu görüntülerde, İstanbul, İzmir, Bodrum, Ege Bölgesi, Urla, Harput şehir tasvirleriyle, cami ve türbelerde ise Mekke-Medine betimlemelerini görmektediriz. Belirtilen şehirlerin konu edildiği resimler, ilk bakışta nereye ait oldukları kesinlikle belli olan tasvirlerdir. Bunların dışında manzara kompozisyonunda ön plana çıkan mimariye veya mimarinin içinde tasvir edildiği kırılık, ormanlık ve özellikle nehir, deniz veya akarsu gibi manzara elemanlarına dayanarak betimlenen görüntünün gerçekte nereye ait olduğu konusunda saptamalarda bulunmak mümkündür.

Anadolu'da Mekke-Medine tasvirleri duvar resimlerinde, sadece dini binalarda karşımıza çıkmaktadır. Duvar resimlerindeki şehir tasvirleri incelendiğinde “belli bir yerin” tasviri tanımlamasını ilk bakışta tereddütsüz saptayabileceğimiz betimlemelerdir. Batı Anadolu Bölgesi Mimarisi'nde incelenen duvar resimlerinde, Mekke-Medine şehir tasvirlerinin cami duvarlarında betimlenmesi yaygındır. Aydın-Koçarlı Cihanoğlu (1834/35), Denizli-Baklan Boğaziçi Kasabası Eski

⁸⁶⁵ Bursa'nın İstanbul'a yakınlığı göz önüne alınarak, bu evdeki resimlerin bir istisna olduğunu kaynaklardan öğrenmekteyiz. Aynı zamanda Anadolu'ya XVIII. yüzyılın sonlarında yapılmış oldukları söz konusu kaynaklarda belirtilmektedir. G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde...*, s. 125 ve ayrıca bkz. İ. Kuyulu, a.g.t., s. 233.

⁸⁶⁶ Bursa'da gerçekleştirdiğimiz alan araştırması sırasında söz konusu ev yerinde bulunamamış ve 2000'li yılların ortasında geçirmiş olduğu yangınla yok olduğu öğrenilmiştir.

⁸⁶⁷ R.Arık, a.g.e., s. 120.

(H.1188/M.1774–75), Akköy- Belenardıç (Toraman) Köyü (H.1301/M.1885–86), İzmir- Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa, Manisa- Kula, Kurşunlu (H.902/M.1496), Soma Hızır Bey (H.1206/M.1791–92) camilerinde Mekke- Medine tasvirleri dikkati çeker. Bölge itibariyle değerlendirdiğimizde, Batı Anadolu’da altı camide söz konusu şehir tasvirlerinin yoğun olduğunu söyleyebiliriz. Orta Anadolu Bölgesi’nde Konya- Bozkır, Hisarlık (Asarlık) Camii’nin (H. 1282/M.1865) güney duvarında alt bölümde yer alan panolarda vazoda çiçekler, servi ve hurma ağaçları ile mihrabın doğu yönünde Kâbe tasviri bulunur. Kâbe betimlemesinde revaklı avlunun kubbeleri ile Mekke şehri evleri kırmızı renkli yarım daire formu geometrik şekillerle birbirine bitişik sıralanarak gösterilmiştir. Boğaziçi Kasabası Eski, Belenardıç Köyü Camileri’nde ve Orta Anadolu’daki Hisarlık Camii’nde Mekke şehri tekil olarak resmedilmiştir. Kompozisyon primitif üslupta ve şematiktir. Renkler bu camilerdeki Mekke şehri tasvirlerinde sarı, yeşil, mavi ve kırmızı olarak mimariyi oluşturan geometrik biçimleri belirleyicidir. Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii’nin (1834–35) mihrap üzerindeki duvar yüzeyinde Mekke şehri işlenmiştir. Şehrin arka planındaki düz arazi üzerine belli bir düzende, aralıklarla ve aynı boyda serpiştirilmiş ağaçlar minyatürleri anımsatır. Kâbe’nin etrafını düz damlı, pencereli evleriyle çevreleyen Mekke şehri betimlemesi burada da tekildir.

Kâbe konulu duvar resimlerinin bulunduğu eserlerde, ayrıca tek cami tasvirine rastlamak mümkündür. Kâbe ve cami aynı duvar üzerinde farklı panolarda olduğu gibi ayrı duvarlarda da yer alabilmektedir. Afyon-Dazkırı İdris Köyü, Afyon-Koçarlı Cihanoğlu, Denizli-Baklan Boğaziçi Kasabası Eski, Denizli-Güney-Belenardıç (Toraman) Köyü ve Konya-Hisarlık (Asarlık) Camileri’nde Kâbe tasvirleriyle birlikte tekil camilere de rastlamak mümkündür.

Mekke şehir tasvirleri (Kâbe tasvirleri), XVII. yüzyıldan⁸⁶⁸ başlayarak, mimariden önce İznik ve Kütahya çinilerinde karşımıza çıkmaktadır. Özellikle Tekfur Sarayı’nın ürünü olan Kâbe’nin betimlendiği sıratlı çiniler, İstanbul’da çeşitli camilerde süsleme malzemesi olarak, duvarlarda kullanılmıştır⁸⁶⁹. Bu camilerin önde

⁸⁶⁸ XVI. Yüzyılın ilk yarısında halifeliğin Osmanlılara geçmesiyle Türk Resim Sanatı’nda Mekke-Medine tasvirlerinin yapılmaya başlandığı görülmektedir. XVII. yüzyılın ilk yarısının sonlarına tarihlenen serlerde Kâbe tasvirli çinilerinin görülmesi ise bu betimleme geleneğinin bu tarihten başlayarak önem kazandığının göstergesidir. Bilgi için bkz. S.Erken, “*Türk Çiniciliğinde Kâbe Tasvirleri*”, Vakıflar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: IX, Ankara, 1971, s. 297.

⁸⁶⁹ Erken, a.g.m., s. 314, 315.

gelenleri İstanbul'da Yeni Valide Camii (1597–1663), Eyüp Cezri Kasım Paşa Camii (1725) ve Hekimoğlu Ali Paşa Camii (1734)'dir. İstanbul- Ayasofya Müzesi'nin apsis duvarının kuzey tarafında bulunan açıklığın doğu kenarını süsleyen çini levhalarda Tabakzade İznikli Mehmed Bey'in imzası ve H.1053/M.1643 tarihi okunmaktadır⁸⁷⁰. Eyüp Cezeri Kasım Paşa Camii'nde Harem- Şerîf ile birlikte bazı bazı kutsal binalar ve dağlar; Hekimoğlu Ali Paşa camii'nde ise Mekke şehri perspektif kurallara uygun, realist üslupla betimlenmiştir. Anadolu'da ise Kastamonu- Küre Hocapaşa (H.1087/M.1676), Niğde- Muratpaşa, Kütahya- Ulu Camileri'nde Mekke- Medine tasvirli çini levhalara rastlanmaktadır. Ayrıca kitap resminde ve halılarda Mekke ve Medine tasvirleri kullanılmıştır. Konya Mevlâna Müzesi'nde bulunan resimli Arapça yazmaların neredeyse tümü, Muhammed b. Süleymân el-Cezûlî'nin Delâ'ilü'l-Hayrât adlı dua derlemesinin Osmanlı nüshalarıdır⁸⁷¹. Mekke- Medine tasvirleri söz konusu nüshaların resimleri arasında yer alır. İstanbul- Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde yer alan bir halı üzerine Kâbe tasviri dokunmuştur⁸⁷².

Kâbe tasvirli çinilerin çoğunluğu bugün insitu olarak İstanbul ve Anadolu camilerinde korunurken; Almanya'da Özel Koleksiyon'da, İstanbul Topkapı Sarayı çini seksiyonunda ve Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde, Londra Victoria and Albert ile Paris- Louvre, Kahire İslam Eserleri ve Arap Müzeleri'nde de Kâbe tasvirli çinilere rastlanmaktadır. Kâbe tasvirli çinilerin sayıca az oluşu, özel sipariş üzerine üretilmiş oldukları düşüncesini akla getirmektedir. Bununla birlikte bazı çinilerin üzerlerinde vakfiyelerin yer alması bu düşüncüyü güçlendirmektedir⁸⁷³. Çok azında imza bulunmaktadır. İmzaya rastlanan Kâbe tasvirli çiniler arasında İstanbul Ayasofya Müzesi (Tabakzade İznikli Mehmed Bey imzası), Topkapı Sarayı Harem Dairesi'nin

⁸⁷⁰ Konuyla ilgili bilgi için bkz. Erken, a.g.m., s. 298. Ayrıca K. Otto Dorn, *Das Islamische Iznik*, Berlin, 1941, s. 141 ve T. Öz, *Les Faiences Turc*, London, 1933, s. 54.

⁸⁷¹ S. Bağcı, *Konya Mevlânâ Müzesi Resimli Elyazmaları*, İstanbul, 2003.

⁸⁷² S.Erken, a.g.m., s. 319'da Türk ve İslam Eserleri Müzesi'nde 287 envanter numaralı halı üzerinde Kabe tasviri dokunduğu bilgisi aktarılmaktadır. Söz konusu halıda çevre bordürü ile dikkörtgen bir çerçeve içine alınmış olan Kâbe ve etrafını çeviren şebekeler dekoratif motifler halindedir. Bkz. S.Erken, a.g.m., s. 319 ve Resim 32-33.

⁸⁷³ S.Erken, a.g.m., s. 316'da "Birbirinden ufak nüans farklarıyla ayrılmış değişik kompozisyonlar halinde işlenmiş olan bu çinilerin belirli çini ustalarına sipariş üzerine yaptırıldığını, ancak çiniyi yapan ustanın daima bir önce işlemiş olduğu kompozisyonun tesirinden kurtulamayarak, diğer bir siparişi, gene bu kompozisyonun işlenişinde daima farklı bir görüş açısı içinde bulunmaktadır. Yaptığı bütün değişikliklere rağmen, gene de, başka çiniler üzerinde imzası bulunmasa dahi aynı ustanın elinden çıktığı belli olmaktadır." bilgisini aktarmaktadır.

üç ayrı bölümünde bulunan Kâbe tasvirli çini panolar (aynı usta tarafından üretildiği kesinlik kazanmış bu üç panodan ikisinde Teberdar Keşşah Ali İskenderiye imzası bulunmaktadır) ve Kahire Türk-İslam Eserleri Müzesi'ndeki (orta kısımdaki küçük bölmeye çiniyi yapan ustanın ismi olan Ameli Ahmet yazılmıştır) çini panolarda Kâbe betimlerini yapan ustaların isimlerine rastlanmaktadır. Anadolu'da XVIII. ve XIX. yüzyıllarda incelediğimiz duvar resimlerinde, camilerde ve türbelerde rastladığımız Kâbe tasvirli betimlemelerde usta ismine rastlanmamıştır. Çinilerde imzası bulunmasa da üslup açısından aynı ustaya ait oldukları saptanabilmektedir. Saray tarafından sipariş üzerine yapılmış olmaları da zaten ustaların belli kişiler olabileceklerini bugün için göstermektedir. Duvar resimlerinde ise durum daha farklıdır. Genelde Anadolu duvar resimlerinde usta ismi sınırlıdır. Kâbe tasvirlerinin bulunduğu eserlerde usta ismine rastlanmayışı bu betimlemelerin “kimin tarafından yapıldığı” konusu, bugün ulaştığımız sonuçlar dahi, hala daha aydınlatamamaktadır. Bugün için elimizde mevcut olan Kâbe tasvirli duvar resimlerinin en eskisi Denizli-Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii (H.1188/M.1774–75)'dir.

Camiler dışında türbelerde de, Mekke (Harem-i Şerif) tasvirleriyle karşılaşmaktayız. Karadeniz Bölgesi'nde bulunan Tokat'ın Zile İlçesi'nde iki türbenin duvarlarında manzara ve mimari tasvirler bir arada işlenmiştir. Zile'nin Teke Köyü'ndeki Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi'nin güney duvarında tekil Mekke tasviri görülürken, yine aynı şekilde Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami) Türbesi'nde de Mekke tasviriyle karşılaşmaktayız. Sivrihisar Haznedar Mescidi'nde⁸⁷⁴ ise Kâbe tasviri, mihrap duvarında, mihrap ile güney-batı köşedeki mukarnaslı tromp arasında kalan duvar yüzeyindedir⁸⁷⁵.

İzmir-Ödemiş Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin (inşa tarihi bilinmemektedir) kuzey cephesindeki harime girişinin doğu yönünde kalan duvar yüzeyine Medine, batı yönüne Mekke şehirleri tasvir edilmiştir. Aynı şekilde hem

⁸⁷⁴ Haznedar Mescidi H.1273 senesinde Selçuklu devlet adamı Necibüddin Mustafa tarafından yaptırılmıştır. Daha sonraki yıllarda yapılan onarımlarla orijinal durumunu kaybetmiştir. 1970'li yıllarda yapılan onarım çalışmaları sırasında ortaya çıkarılan Kâbe tasvirli duvar resmi üslup özellikleri açısından değerlendirildiğinde, XVIII. yüzyılın başına tarihlenmektedir. S.Dilaver, “Osmanlı Sanatı'nda Kâbe Tasvirli Bir Fresk”, Belleten, Cilt: XXXIV, Sayı: 133–136, Ankara, 1970, s. 255, 256; T. Özalp, *Sivrihisar Tarihi*, Eskişehir, 1961, s. 71, 81.

⁸⁷⁵ S. Dilaver, a.g.m., s. 257'de “Anadolu Selçukluları'ndan sonra günden güne önemini yitiren Sivrihisar'ın bu küçük mescidinde, böyle bir fresk oluşunun ilgi çekici” olduğu bilgisini aktarır. Ve aynı şekilde makalenin yayına hazırlandığı sıralarda da Bursa Ulu Camii'nde Kâbe tasvirli bir duvar resminin varlığının saptandığından bahseder. Bkz. S. Dilaver, a.g.m., s. 257'de 8 numaralı dip not.

Mekke hem de Medine şehirlerinin iki ayrı kompozisyon şeklinde yan yana düzenlendiği eserler içinde Manisa-Kula- Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) (H.902/M.1496) ve Manisa-Soma Hızır Bey (H.1206/M.1791–92) camileri yer almaktadır. Kurşunlu Camii’nde tasvirler harimde mihrap duvarında, üst pencerelerin iki yanında kubbeyi taşıyan sekizgen kasnağın hemen altındaki duvar yüzeyine işlenmiştir. Soma Hızır Bey Camii’nde ise Mekke ve Medine şehirler iki ayrı kompozisyon halinde dış cephe kütlelerinden kuzeyde giriş açıklığının doğu ve batı yönlerindeki pencere üstlerine işlenmiş *Barok* üsluptaki kartuşlara resimlenmiştir. Soma Hızır Bey Camii’ndeki Mekke- Medine tasvirleri iki şehrin betimlendiği eserler içinde şimdilik bilinen en erken tarihli camidir. Muğla Kurşunlu Camii’nde bulunan resimler daha geç tarihlidir. İnşası XV. yüzyılın sonuna tarihlenen bu eserde H.1270/M.1853⁸⁷⁶ senesine ait bir onarım kitabesi bulunmaktadır. Canlı renklerle resimlenen Mekke ve Medine şehirlerinde perspektifin uygulandığı, gerçekçi üslup gözlemlenir.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde XX. yüzyılın başlarına ait evler içinde de Mekke-Medine tasvirlerine rastlanmıştır. Güllüoğullarının Evi H.1327/M.1909 senesine tarihlenir. Başoda’da tavan köşelerinde yer alan Barok üsluptaki kartuşlara mimari-manzara konulu tasvirler işlenmiştir. Mekke-Medine tasvirleri iki kartuşta tasvir edilmiştir. Söz konusu ev Gaziantep İli’nde incelediğimiz evler içinde tavan resimleri arasında Kâbe ve Mescid-i Nebvi tasviriyle üniktir.

Batı Anadolu (Ege) Bölgesi duvar resimleri bakımından araştırmamızda, hem mimari türü, hem de konu bakımından farklı eserlerle karşımıza çıkmıştır. İzmir-Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı (H.1205/M.1834)’nın kubbe kavsine işlenmiş deniz manzarasında adalar, kıyı kasırları ve yelkenli gemiler tasvir edilmiştir. Bu geniş panoramik görüntüde Urla İskelesi, karşı adalar ve konaklar resmedilmiştir. Yine İzmir’de bulunan Şadırvanaltı Camii’nin (H.1040/M.1630) yanındaki Şadırvanı (H.1250/M.1834–35), altındaki geçide bağlayan tonozda, İzmir’den çeşitli görüntüler betimlenmiştir. Şadırvan tarafındaki kemer alınlığında ise yapılar topluluğu tasvir edilmiştir. Kaynaklara göre⁸⁷⁷ yapıların arkasındaki parmaklı bölüm, köprü olmalıdır

⁸⁷⁶ Z. Eroğlu, *Muğla Tarihi*, İzmir, 1939, s. 137.

⁸⁷⁷ G. Renda, a.g.e., s. 145.

ve buranın İzmir’de Karantina⁸⁷⁸ olabileceği düşünülmektedir. Manisa- Soma Damgacı Camii’nin doğu yöndeki ikinci kemer kavsî boyunca sıralanan küçük evlerin yanı sıra, ağaçlar arasında, Ege Bölgesi’ne⁸⁷⁹ özgü kırmızı kiremit çatılı, çıkmalı bir evin işlendiğini görmekteyiz. Bu görüntülerin Ege Bölgesi’nden manzara kesitleri olduğunu düşünmekteyiz. Birgi Çakır Ağa Konağı’nın Yazlık Odası’nda görülen İzmir şehri betimlemesi, şehir panoramaları içinde yer alır ve Karşıyaka, Kadifekale ve Sarıkışla ile belirlenmiştir⁸⁸⁰.

İstanbul manzarası olduğunu düşündüğümüz duvar resmi sayısı oldukça fazladır. Bu resimler kanı olmanın ötesine geçememektedir. Bunun nedeninin başında ise, resimlerle ilgili yazılı belgeler bulunmayışı ve imzasız oluşları gelmektedir. Anadolu’nun Başkent’ten uzak şehrinde, kasabasında hatta köyünde bulunan dini ve profan binaların duvarlarını süsleyen bu resimlerin varlığı düşündürücüdür. XIX. yüzyılın ilk yarısında yapıldığı tahmin edilen Birgi Çakırağa Konağı (XIX. yüzyılın I. yarısı), Birgi Sandıkeminoğlu Evi (XIX yüzyılın I. yarısı), Datça’daki Mehmet Ali Konağı (1801), Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı (1875), Amasya Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı (XIX. yüzyılın II. yarısı) ve XIX. yüzyılın son çeyreğine tarihlenen Yenişehir Şemaki Evi’nde⁸⁸¹, İstanbul şehrinin tasvir edildiği, resimlerin bulunduğunu söyleyebiliriz.

Köşk, kasır, yalı, kule ev gibi sivil binalarda cami, mescit ve türbelerden oluşan dini binaların şehir tasviri içindeki yoğunluğu önemlidir. Tüm bu saydıklarımız bir kent görünümünde, hatta çeşmeler ve köprülerde dâhil olmak üzere, betimlenen başlıca unsurlardır. İstanbul için aranacak simgeler ise, genellikle Boğaz, Haliç, Galata Kulesi, Beyazıt Kulesi, Kız Kulesi, Topkapı Sarayı, Sarayburnu ve altı, minaresi ile Sultan Ahmed Camii’dir. Tüm bu unsurlar panoramik görüntü içinde toplu halde iki veya Şemaki Evi, Çakırağa Konağı, Sandıkeminoğulları Evi olduğu gibi, üç ayrı kıyının üzerinde istiflenerek sıralanır. Böylece, “belli bir bölge/belli bir yerin tasviri”, örneğin Galata veya Haliç seçilerek, yine deniz kıyısına

⁸⁷⁸ Karantina’nın yanından geçen bir dere bugün de bulunmaktadır. Karantina’nın yapılış tarihini araştırmacılar 1840’a yakın olarak vermektedir. Bu bilgiden hareketle orijinali XVII. Yüzyıla inan söz konusu caminin, şadırvanının üstündeki kitaplık bölümü de H.1250/M.1834–35 olmalıdır. Resimleri ise 1834–35 senesine tarihlemek doğru olacaktır. Bkz. G.Renda, a.g.e., s. 145 ve Baykara, *İzmir Şehri ve Tarihi*, İzmir, 1973, s. 52.

⁸⁷⁹ İ.Kuyulu, a.g.m., s. 70.

⁸⁸⁰ R.Arik, a.g.e., s. 121.

⁸⁸¹ R.Arik, a.g.e., s. 120,121.

doğru denize doğru dökülecekmiş hissi uyandıran üst üste istiflenmiş evleriyle İstanbul şehri tasvir edilmektedir. İstanbul’u -ki burada söz konusu olan herhangi bir şehir değil, İmparatorluğun Başkent’i olması gibi önemli bir de ayrıcalığı vardır- tarihi yarımada, Galata ve Üsküdar olmak üzere üç adaya bölüp betimleme anlayışı, Anadolu duvar resimlerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu büyük şehri, daha doğrusu Başkent’i imgeleyen bir gösterim biçimidir. İstanbul hem görüntüsü hem de imparatorluk yönetiminin merkezi olması bakımından özellikle de Anadolu’nun küçük şehirlerindeki konakların ve evlerin vazgeçilmez betimlemesi olarak duvar yüzeylerindeki yerini almıştır. Reşadiye Mehmed Ali Ağa Konağı, Yenişehir Şemaki Evi, Birgi Çakırağa Konağı ve Birgi Sandıkeminoğulları Evi’ndeki mimari-manzara tasvirlerinde İstanbul görünümüleri ön plana çıkmaktadır.

Batı Anadolu Bölgesi’nde Manisa İli’nin Kırkağaç İlçesi’nde bulunan Çiftehanlar Camii(H.1281/M.1864–65)’nin kompozisyonlarında Minyatür geleneğine bağlayabileceğimiz özelliklerin yanı sıra, yeni resim anlayışının belirtileri sayılabilecek özellikler de görülmektedir⁸⁸². Harimin kuzeyindeki panolardan birinde, denizin ayırdığı Anadolu ve Rumeli Hisarları ile sol tarafta üst üste istiflenmiş yapı toplulukları tasvir edilmiştir.

Karadeniz Bölgesi’nde, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’nın kubbe kavsini kaplayan ve birçok sahnenin bir arada betimlendiği Zileli Emin imzalı duvar resminde ise, Başkent tüm ihtişamıyla betimlenerek, adeta Osmanlı Dünyası’nın kapıları, bu küçük Anadolu kasabasında, ardına kadar açılarak izleyiciye sunulmuştur. Şadırvanın resimleri, çok zengin bir konu çeşitliliği ve anlam katmanı içerir. Söz konusu olan belli bir kentin veya öykünölmüş coğrafyasının anlatımından daha çok, resimde var olan imgeler ve nesneler aracılığıyla o günün Osmanlı şehir görünümünün hem coğrafya, hem de zaman kesiti açısından tasarımıdır⁸⁸³. Yine aynı şekilde bu defa Amasya’daki Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı’ndaki resimler İstanbul’un (Başkent’in) kendi dönemine ait yaşantısını camileri, evleri, bahçeleri, kaleleri, top arabaları, Avrupa tipi eşyalarıyla, kısaca tüm ihtişamıyla tasvir etmektedir.

Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi duvar resimleri konularının çoğunun Avrupa’dan hayali görünüm olmaları yönünden Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde

⁸⁸² İ.Kuyulu, “Kırkağaç Çiftehanlar Camii” ..., s. 115.

⁸⁸³ B.Tanman, a.g.m., s.511.

incelediğimiz eserler içinde üniktir. Avrupa görünümlü resimlerin yanı sıra evin duvarlarında Kız Kulesi, Fenerbahçe Kemeru gibi İstanbul'a ait belirleyici yerlerin görünümleleriyle, Başkent manzaraları ön plana çıkmaktadır.

Karadeniz Bölgesi'nde, "yüzyıllar boyunca duvar resmi yapan yetkin ustaların" olduğu bilgisini kaynaklar aktarmaktadır⁸⁸⁴. Tokat- Yağcıoğlu Konağı'nın (XIX. yüzyıl) Başodası'nın yüklük üzerindeki duvar yüzeyinde, manzara tasviri içinde verilen, cami tasviri bulunmaktadır. Camii kubbesini ve arkasının yan yana sıralanmış ağaclar çevrelemektedir. İlk bakışta Amasya eserlerinden birisi olabileceği düşüncesini akla getiren bu cami, Amasya'daki camilere benzemez⁸⁸⁵. Dört minareli oluşu İstanbul camilerini akla getirmektedir. Bundan hareketle, Yağcıoğlu Konağı'nda karşımıza çıkan camili manzara betimlemesinin İstanbul'a ait olabileceği düşünülür. Yine de arka plandaki tepeler II. Bayezid Camii ve şadırvanının bu resimde tasvir edildiğini araştırmacılara düşündürmektedir⁸⁸⁶.

İstanbul şehrinin betimlenmesi dışında "belli bir yerin" tasviri düşüncesini uyandıran ve manzara kesitleri içinde yer alarak, ait oldukları kompozisyonun ana temasını oluşturan çeşitli binaların işlendiği duvar resimleri mevcuttur. Örneğin, Amasya- II. Bayezid Külliyesi'ndeki (1840) muvakkithanenin güney duvarındaki manzara konulu duvar resmi, yine kır manzarası içinde tasvir edilen binalarla başlar. Bu duvardaki manzara kompozisyonunda tam ortadaki büyük cami tasviri ilginçtir. Burada muvakkithanenin de dâhil olduğu Amasya II. Bayezid Külliyesi tasvir edilmiştir. Caminin doğusunda yer alan dar cepheli binalar, külliye'deki imareti, kubbeli bölüm Şehzade Osman Türbesi'ni canlandırdığı gibi caminin doğu duvarının çıkıntılı biçimi de gerçek görünüme uygundur. Batıdaki bina topluluğu ise kubbeli bölümüyle medreseyi göstermektedir. Külliye tasvirinin iki yanındaki bina toplulukları, külliye'nin çevresindeki yapılardan esinlenerek çizilmiş olmalıdır. Sağda ikisi daha belirgin olan üç kubbeli bina, külliye'den pek uzak olmayan Yörgüç Paşa Camii'nin arkadan görüntüsüne benzetilebilir.

Yine muvakkithanenin kuzey duvarındaki manzara konulu duvar resminde yine bir kır manzarası tekrarlanır. Kale tasvirleri, türbe veya tekke olduğunu düşündüğümüz kubbeli binalar ve dar cepheleriyle, dizi halinde yan yana sıralanmış

⁸⁸⁴ G.Renda, a.g.e., s. 161.

⁸⁸⁵ G.Renda, a.g.e., s. 161.

⁸⁸⁶ G.Renda, a.g.e., s. 161.

pencereleri, beşik çatılarıyla Amasya ve çevresinde çok sayıda bulunan ama kesin mevki belirleyemediğimiz oldukça ilginç evler işlenmiştir. Sonuç olarak muvakkithanenin duvar resimleri bize “belli bir yerin tasvirini” verdiği gibi, aynı zamanda da XIX. yüzyılın ortalarında, külliyenin konumlandığı çevrenin portresi hakkında bilgi vermektedir.

Yozgat Çapanoğlu Camii’nin (1777/9) kuzey cephede harim bölümüne girişi sağlayan kapı açıklığının alınlığında manzara konulu duvar resmi bulunur. Tepelerin ardından kahverengi ve sarı renk tonlarında düzgün kesme taş bir duvarla çevrili küçük bir konak betimlenmiştir. Tepeler arasına kurulmuş düzgün kesme taşla çevrelenmiş ikisi kırma çatı ile örtülü ve bu binaların tam ortasında dikey olarak kurulmuş bir kuleyi andıran diğer bir bina tasvir edilmiştir. Kaynaklara göre bu mimari betimlemeler, Çapanoğlu Sarayı’na ait olmalıdır⁸⁸⁷. Söz konusu caminin kuzey revakının batıdaki kemer alınlığında küçük tepelerin ardındaki şehir dokusu, arka plandaki sarı tonlardaki sahra ve gökyüzü seçilmektedir. Evlerin arasında üç katlı kule dikkati çeker. Bu manzara tasviri büyük olasılıkla Yozgat Şehri’ne aittir⁸⁸⁸. Kule ise şehrin merkezinde bulunan Saat Kulesi’dir.

Çanakkale- Bayramiç Hadımoğlu Konağı’nda da (H.1211/M.1769) aynı durum söz konusudur. Konağın iki odasında manzara konulu duvar resimleri bulunmaktadır. Kuzeybatıdaki odanın manzara resminde denize akan ırmağın kıyısına yerleştirilmiş evler ve köşkler Başkent’in sık rastlanan Boğaz görüntülerini akla getirir. Söz konusu manzara tasviri için araştırmacılar, Çanakkale kıyılarına ait olabileceği gibi sık rastlanan Başkent’te ait görünümlerden olabileceği düşüncesini aktarmaktadır⁸⁸⁹. Öte yandan Hadımoğlu Konağı’ndaki gerek üslup gerekse manzara konulu tasvirlerde gözlemlenen mavi ve beyaz tonlamalı bulutlu gökyüzü, kuşların uçuşması, tepelerin üzerindeki ağaçların renk lekeleri halinde belirtilmesi Başkent’in duvar resimlerinde uygulanan betimleme anlayışını akla getirmektedir. Başkent üslubunu konu itibarıyla yansıtan bir diğer resim ise Edirne- İslam Eserleri

⁸⁸⁷ H. Acun, *Bozok Sancağı (Yozgat İli)’nda...*, s. 20’de kitabe üzerinde ortadaki dalgalı tepeler arasına kurulmuş kırma çatılı, iki katlı iki uzun yapı ile kulevari üç katı binanın Çapanoğlu Sarayı’na ait olduğundan bahseder.

⁸⁸⁸ R.Arık, a.g.e., s.27.

⁸⁸⁹ G.Renda, a.g.e., s. 132’de konuyla ilgili şu bilgiyi aktarır: “ Kırmızı damlı, dikdörtgen pencerele evler, masmavi gökyüzünde kıvrımlı bulutların arasında uçuşan kuşlar ve tepelere serpiştirilmiş ağaçlardaki renk tonlaşmaları, I. Abdülhamit ve III. Selim Dönemleri’nin Başkent resim üslubunu andırır.”.

Müzesi'nde bulunan eski bir Edirne Evi'ne ait panodur. 28 Ağustos 2009 tarihinde müzede gerçekleştirdiğimiz inceleme sırasında bulunduğu seksiyondan, restorasyonu yapılmak üzere kaldırılan panoda, kıyıya yakın kasırların betimlendiği manzara konusu işlenmiştir. Meriç Kıyıları'ndan görüntü olabileceği izlenimi veren kompozisyondaki mekân kurgusu ve perspektif etki dikkati çekmektedir.

Belli bir yerin tasviri olarak değerlendirebileceğimiz diğer duvar resimleri ise şöyledir: Milas-Bahaeddin Konağı (19 yy'ın ortaları)'nda Bodrum Kalesi ve Limanı'nın, Amasya Gümüşlü Camii'nde (XIX. yy son çeyreği) kubbe eteğindeki madalyonlarda Amasya'dan ve Yeşilırmak boylarından görüntüler olabileceğini söyleyebiliriz.

4.3.1.1.2. Hayali Tasvirler:

Osmanlı Sanatı'nın modernleşme süreci içinde yer alan duvar resimlerini değerlendirdiğimizde, sanatçıların doğaya karşı tutkulu ve vazgeçilmez hayranlığı olduğunu söyleyebiliriz. Böylece, araştırmamız sırasında, Anadolu'nun her bölgesinde, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda, sanatçıların manzara kesitleri içine mimariyi taşıyarak, belli bir yerin görüntüsü olmanın dışında, esinlenmeye dayalı kompozisyonlar da betimlemişlerdir. Manzara kesitlerini, mimariyi betimledikleri her resme taşımışlardır. Tabiat her zaman ağır basmıştır. Farklı boyutlarda işlenen tekil veya grup halindeki ağaçlarla, binalar çevrelenmiş, hatta arka planda, özellikle servi ağaçları, dizi halinde betimlenerek kompozisyon sınırlanmıştır. Şehir ve bölge olarak tanımlayabildiklerimiz dışında kalan ve manzara kesitleri içinde yükselen mimari anlatımlarla karşımıza çıkan görüntülerin, hayali betimlemeler olduğunu söyleyebiliriz.

Batı Anadolu Bölgesi, Aydın-Koçarlı- Cincin Köyü, Denizli- Acıpayam Yazır Köyü, İzmir-Kemalpaşa-Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa), Manisa-Kula Emre Köyü, Manisa-Soma Damgacı ve Hızır Bey ile Muğla-Şeyh Camileri'nde hayali manzara görüntülerinin işlendiği duvar resimleri bulunmaktadır. Son yapılan onarımlarla ortaya çıkarılan İzmir- Şadırvanaltı Camii'nin kubbe kavsinde pano yüzeyleriyle, *Barok* üsluptaki kartuşlarla çevrili madalyonlara işlenen manzara tasvirlerinde de belli bir bölge tanımlı yapmak mümkün olmamıştır. Bu resimlerinde hayali tasvirler olduğunu söyleyebiliriz. Batı Anadolu Bölgesi'ndeki sivil binalar

içinde, Manisa- Kula Kaçıklar (XIX. yy, I. yarısı) ve Mehmet Külâhçı Evleri'nin (XIX. yy, I. yarısı) dış cephelerinde betimlenen mimarının odak alındığı ve manzaranın çevrelediği resimler için de, belli bir konum üzerinde yoğunlaşarak, tanım yapma zorluğu vardır. Bu nedenle söz konusu evlerin dış cephe yüzeylerine işlenen tasvirlerin de tamamen sanatçının hayal dünyasındaki kompozisyonlar olduğunu söyleyebiliriz. Bu resimlerdeki manzara kesitleri içindeki mimari doku camilerden, küçük mescitlerden, köşk ve evlerin istiflenerek aralarına küçük yolların, köprülerin ve çeşmelerin, hatta Orta Anadolu Bölgesi'nde bulunan Başçavuş Camii'nde namazgâh ve kepenkli dükkânların eklendiği mimari betimlemeler yer almaktadır. Mimari ön planda dursa da etraflarını çevreleyen doğa kesitlerinde çeşitli ağaçlar, üzerlerinde çoğunlukla minyatürleri anımsatan bitki topluluklarıyla küçük kara/arazi parçalarına hayali manzaralar işlenmiştir. Manisa- Soma Hızır Bey Camii'nin (1791-92) gerek dış cephe kütleleri, gerekse harim duvarları manzara kompozisyonlarıyla süslenmiştir. Harimde batı yöndeki yan kapı üzerinde yer alan set halindeki havuzlarıyla tasvir edilen kıyı kasrı İstanbul'daki Sadabad Kasrı'nın hayali görüntüsüdür⁸⁹⁰. Caminin balkon eteğinin hemen altındaki duvar yüzeylerinde yer alan resimler çerçevesiz kompozisyonlardır. Söz konusu resimler ağaçlarla birlikte köprülerin, fiskiyeli küçük havuzların, Antik kalıntıların, hayali köşklerin tasvir edildiği betimlemelerdir.

Konya-Çelebi Misafirhanesi (XIX. yüzyıl) ve Mevlana Dergâhı-Meydan-ı Şerif Odası'nın (H.1284/M.1867) duvarlarını çepeçevre dolanan manzara panolarında ana tema üzerinde yelkenli ve buharlı gemilerin dolandığı, küçük kayıkların resmedildiği hayali sahil manzaraları bulunmaktadır. Mevlana Dergâhı'ndaki resimlerde dikkati çeken denize akan ırmaklar, kıyılar, kıyılara yakın konumlanmış iki katlı kâgir köşkler, yelkenlilerle birlikte uzakta ufukta kaybolmakta olan buharlı gemi gibi unsurlar İstanbul'u anımsatmaktadır. Orta Anadolu Bölgesi'nde Konya ve Kayseri şehirlerinde karşımıza çıkan duvar resimlerinin zengin doğa, Batı anlatımlı perspektif kurallara bağlılık ve aynı tip yalılarla manzara kompozisyonlarındaki ağaçlar İstanbul üslubunu anımsatır. Bu resimlerin

⁸⁹⁰ G. Renda, a.g.e., s. 127.

İstanbul'dan gelen veya Batı'da yetişmiş ustalar tarafından Anadolu'da uygulandığını araştırmacılar kabul etmektedir⁸⁹¹.

Belli bir yere ait teşhis güçlüğüne rağmen, hayali manzara tasvirlerinin bazen, bir bölgenin genel özelliklerine uygunluk gösterdiklerini söyleyebiliriz. İstanbul'a ait simgelerin varlığı direkt şehrin adını koyabilmemizi sağlamaktadır. Hayali olduğunu varsaydığımız manzara tasvirlerinin de barındırdığı bazı simgelerden yola çıkarak, hangi bölgeye, şehre veya mimariye ait olduğu konusunda fikir yürütebilmekteyiz. Soma Hızır Bey Camii'nin harim kısmında mahfil altını dolanan kartuşlarla sınırlanmış duvar yüzeylerine işlenen tasvirlerden, Antik kalıntılara ait betimlemeler, Ege Bölgesi'ne ait simgeler olarak değerlendirilebilir. Edirne-Meriç Köprüsü (Yeni Köprü) Tarih Köşkü'ndeki manzaralar için de aynı mantık, doğa kesitlerinin içindeki mimari binaların nereye ait oldukları veya kimlikleri konusunda bize ipuçları vermektedir. Tarih Köşkü'nün manastır tonozunun yüzeyindeki manzara tasvirli duvar resmi kuzey, doğu, güney ve batı yüzeyleri bir bütün olarak düşünüldüğünde panoramik bir şehir görüntüsünü akla getirir. Bu düşünceden hareketle manzara tasvirinin büyük olasılıkla Meriç Nehri kıyılarından görüntülere ait olduğunu söyleyebiliriz⁸⁹². Amasya Gümüşlü Camii'nin (XIX. yüzyılın son çeyreği) kubbe eteğinde görülen manzara betimlemelerinin de, eğer Urla kıyılarının ve Amasya'da Yeşilirmak boylarının doğrudan doğruya gözlemine dayanmıyorlarsa, yine kendi bölgelerinden esinlenerek yapılmış hayali tasvirler olması gerektiği kaynaklarda belirtilmektedir⁸⁹³.

Kesinlikle bir çevre teşhisi yapmasak da bir bölgenin genel özelliklerinde, manzara tasvirlerinin ve mimari betimlemelerin uygunluk gösterdiğini söylerken, aksini kanıtlayan duvar resimlerine rastlamak mümkündür. Yozgat Çapanoğlu Camii'nde şehrin, Çapanoğlu Camii'nin ve Saat Kulesi'nin izlerinden, belli bir yerin tasvirine dair düşüncelerimiz olduğu gibi, mahfil katındaki tonoz kavsine işlenen mimari manzara konulu duvar resimleri hakkında, kesin bir söz söylemek, şimdilik

⁸⁹¹ G. Renda, a.g.e., s. 165.

⁸⁹² Edirne Yeni Köprü (Meriç Köprüsü) Tarih Köşkü'nün tonozundaki manzara tasvirli duvar resminde belli bir bölge teşhisi, öncelikle kaynaklar incelendiğinde, tespit edilememiştir. Bununla birlikte köprünün inşa edildiği mevki de göz önüne alınarak büyük olasılıkla, Edirne-Karaağaç yolu üzerinde, şehre ait küçük koruluklar içindeki evlerin ve konakların tasvir edilmiş olduğu yüksek ihtimaldir. Çünkü manzara tasvirinde özellikle şematik olarak tüm resimlerde ana eleman olan dere/nehrin işlenmiş olması bölgenin genel özellikleri ile uygunluk göstermektedir.

⁸⁹³ R. Arık, a.g.e., s. 123.

mümkün değildir. Bir deniz kıyısında işlenen köşklere ve camilerden ibaret resimlerin Yozgat'a ait olmadığı söylenebilir. *Barok* karakterli bitkisel kartuşlar içinde duvar resimleri tasvir edilmiştir. Tonozun doğu, güney, batı ve kuzey yüzeylerinde tasvir edilen kartuşlar, sivri kemerli bir alınlığı andırırlar. Doğudaki kartuşta, deniz kenarında, bahçe içinde, dört minareli bir cami betimlenmiştir. Önünde iskelesi bulunan ve büyük ihtimalle İstanbul'daki yalı camilerinden birisinin tasvirine ait olduğunu düşündüğümüz resmin sağ yanındaki denizde, seyir halinde iki küçük kayık ve ufukta bir gemi tasvir edilmiştir. Belli bir çevreyi teşhis edemediğimiz tüm bu manzara tasvirleri, sanatçının hayal dünyasının ürünleridir.

Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi İstanbul görünümünü teşhis edebildiğimiz resimlerinin yanında hayali tasvirlerin de yoğunluk kazandığı daha çok Avrupa şehirlerine ait olduğunu düşündüğümüz betimlemelerle duvarları resimlenmiştir. Evin Başodası, hayali manzara kesitlerinin yoğunluk kazandığı bölümüdür. Başoda'daki panolarda işlenmiş denize açınla bir kanal çevresinde sütunlu, tarihi yapılar, yine deniz kenarında gün batımının işlendiği, giriş merdivenlerinde heykellerin bulunduğu yalı/köşk/saray sanatçının hayali tasvirleri olmalıdır. Büyük bir kilise veya saray resmi olarak adlandırabileceğimiz bir diğer panoda ise önde sütunlarla desteklenen galerili alanın gerisinde sekiz destek üzerine oturan kubbeli birim görülmektedir. Abdülkadir Kimya Evi'nin mimarının merkezde dikkati çektiği manzara tasvirleri içinde betimlenen hayali tasvirlerine benzer şekilde Gaziantep'te Nadire Küllükoğlu Evi'nde de deniz/göl kıyısında köprülerin, yüksek kuleli binaların işlendiği nereye ait olduklarını tam olarak söyleyemeyeceğimiz tasvirlerle rastlanmaktadır.

Marmara Bölgesi'nde, XX. yüzyılın başına tarihlenen Edirne- İlhan Koman Evin'de ise Antik kalıntılarla birlikte, Yunan tapınaklarının tasvir edilmesi, hayali manzaraların farklı dönemlerde evlerin, konakların veya köşklere duvar resimlerinde konu olarak işlendiğini göstermektedir.

4.3.1.2. Deniz Konulu Tasvirler:

XVIII. ve XIX yüzyıllarda Anadolu'da incelediğimiz duvar resimlerinde deniz konulu tasvirler yaygındır. Başta İstanbul olmak üzere, İzmir, Bodrum gibi panoramik şehir tasvirlerinde deniz resimlenen bölgeyi belirleyen öğedir. Genellikle

kent tasvirleriyle birlikte deniz konulu tasvirlerle rastlamaktayız. Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii (1834–35), Manisa- Soma Hızır Bey Camii (1791–92), İzmir- Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi (XIX. yüzyılın I. yarısı), Manisa- Bayramtaştepe Evi, İzmir- Urla Hacı Kapan Camii Şadırvanı (H.1250/M.1834), Bursa- Yenişehir Şemaki Evi (XVIII. Yüzyıl), Çanakkale- Bayramiç Hadımağa Konağı (H.1211/M.1769), Antalya- Tekelioğlu Evi ve Tokat- Madımaklar (Madımağın Celal'in Evi) Evi'nde görülen şehir tasvirleri denizle çevrilidir.

Şehir tasvirlerinin yanı sıra denizle birlikte “Gemi tasvirleri” başlığı altında ayrıntılı inceleyeceğimiz gemili kıyı tasvirleri de, deniz konulu resimlerde görülmektedir. Şehirleri çevreleyen denizin üzerinde özellikle İstanbul tasvirlerinde yelkenli kadırgalar ve insansız saltanat kayıkları seyir halinde işlenmiştir. Kıyıda yer alan kale ve denizde seyir halinde veya sahile demirlemiş, yelkenleri toplanmış gemi tasvirleri, deniz manzaralı tasvirlerde kompozisyonu tamamlayan unsurlardır.

Bademli- Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin güney cephesindeki pencere araları, çeşitli form ve büyüklüklerde panolar halinde düzenlenmiştir. İnşa tarihi bilinmeyen caminin süslemeleri, H.1291/M.1874–75 yılına aittir. Cephenin batı yönündeki panoda gölge-ışık oyunları ve doğru perspektif arayışları ile deniz manzarası işlenmiştir. Direkt deniz konulu bu kompozisyon Anadolu'da XIX. yüzyıl duvar resimleri incelendiğinde üniktür. XX. yüzyıla tarihlenen Edirne'deki Saadet Yardım- Bahattin Öğütmen Evi'nin zemin kattaki kuzeydoğu mekânında yer alan duvar resimlerindeki deniz konulu manzara tasviriyle, İlhan Koman Evi'ndeki (1908) yelkenlilerin içinde seyir halinde verildiği deniz manzarası Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin manzara kompozisyonuyla karşılaştırıldığında benzer üslup özellikleri görülmektedir. Kılıczade Mehmet Ağa Camii'ndeki deniz tasvirini ünik kılan diğerlerinde doğa kesitlerinin arasına mimari tasvirler de katılmaktadır. Muğla Şeyh Camii (1830–31), Urla Kapan Camii Şadırvanı (1834), İzmir Şadırvanaltı Camii geçit tonozu, Muğla Kurşunlu Camii (1853) mimari tasvirler arasında deniz görünümüleri işlenmiştir.

Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi'nde XIX. ve XX. yüzyıla tarihlenen duvar resimlerinde Başoda'nın iki panosunda deniz konulu manzara tasvirleri bulunmaktadır. Her iki resimde ön planda deniz tasviriyle başlayan İstanbul manzaralarıdır. İlk panoda Kız Kulesi resmedilmiş ve arka planda İstanbul silueti

görülmektedir. Aynı tasvirin benzeri H.1327/M.1909 senesine tarihlenen Güllüoğullarının Evi'nin Başoda tavan resimleri arasında da yer almaktadır. Ön planda denizle başlayan resim Kız Kulesi'nin arkasındaki İstanbul silueti ile sonlanmaktadır. Kız Kulesi ve deniz tasvirleri ve arka planda işlene İstanbul silueti Abdülkadir Kimya Evi ve Güllüoğullarının Evi'nde⁸⁹⁴ başarılı ışık-gölge kullanımıyla kartpostal ve gravürleri⁸⁹⁵ anımsatır. Denizden kente bakış söz konusudur. İstanbul şehrinin belirleyici ögesi denizdir. Şehirle ayrılmaz bir bütünlük içinde olan dalgalı veya durgun betimlenen denizde kalyon, yelkenli ve insansız küçük tekneler işlenmiştir. Abdülkadir Kimya Evi'nin Başodası'ndaki diğer bir panoda ise Fenerbahçe Feneri betimlenmiştir. Fenerin yanında denizde seyir halinde buharlı gemi işlenmiştir. Gaziantep Yetkin Evi'nde ise ((H.1329/M.1908) Sofa kemerinin iç yüzünde yer alan deniz tasvirinde üç savaş gemisi işlenmiştir. Koyu renk lekeleriyle gölgelendirilen fırtınalı deniz tasviri betimlenmiştir.

Abdülkadir Kimya Evi'nin Doğu Odası'ndaki üç oval formulu madalyonda deniz tasvirleri görülmektedir. İlk tasvirde bir koy veya boğaz resmedilmiş arka planda karlı dağlar ve solda küçük bir kulübe yer alır. Evin Başodası'ndaki “Dağ Kulübesi ve Balıkçılar” resmiyle üslup ve konu yönünden benzerlik gösteren resim kartpostalları⁸⁹⁶ anımsatmaktadır. Benzer şekilde Edirne'deki Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi'nin manzara resimleri arasında da kartpostalları anımsatan deniz ve kulübe tasvirine rastlanmaktadır. Bu resimlerdeki ortak üslup perspektif ve ışık kullanımının oldukça başarılı verilmesidir.

Deniz manzarasıyla birlikte deniz Feneri ve arka planda kale tasviri Abdülkadir Kimya Evi'nde görülmekte ve Anadolu'da üniktedir. Surlarla karşılıklı işlenen Deniz Feneri resminde zaman, gün batımıdır. İstanbul'da deniz tasviriyle birlikte Deniz feneri betimlemesine Eski harbiye Nezareti, İnkılâp Tarihi Enstitüsü'nde Senato Binası olarak kullanılan binada konu olarak fener resimlerinin duvar resimlerine yansıdığı kaynaklarda belirtilmektedir⁸⁹⁷.

Denizden Sultanahmet manzarası da yine Abdülkadir Kimya Evi'nde gerek kompozisyon, gerekse üslup açısından başarılıdır.

⁸⁹⁴ G. Renda-T.Erol, *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, “Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler”, İstanbul, 1980, s. 59, resim 44.

⁸⁹⁵ N.A. Sevin, *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*, Ankara, 2006.

⁸⁹⁶ E. Kalender, a.g.e., s. 29.

⁸⁹⁷ E. Kalender, a.g.e., s. 30.

4.3.1.3. Kır ve Orman Manzaralı Tasvirler:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu’da incelediğimiz Osmanlı duvar resimlerinde “Kır ve Orman Manzaraları” duvar resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Bu resimlerde seyir noktası çoğunlukla ön planda yer alan düz arazi ve üzerine dağılan bitki veya ağaç topluluklarıdır. Kır ve orman manzaraları arasında mimari binalar işlenmektedir. Evler, köşkler, camiler, türbeler ve çeşmeler kır manzaraları arasına yerleştirilmiştir. Kır manzaraları, içinde kırmızı damlı evler, suda yüzen ince gövdeli kayıklar ve çeşmelerle Anadolu’da bilinen en erken tarihli ve bugün mevcut olmayan eser Bursa Abdal Mahallesi’ndeki Ev’de (H.1182/M.1768)⁸⁹⁸ işlenmiştir.

Bursa, Abdal Mahallesi’ndeki Ev, kaynaklardaki fotoğraflarından edindiğimiz bilgiler doğrultusunda Anadolu’da manzara resimlerinin XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yayılmaya başladığını göstermektedir. İlk olarak sivil mimaride ve Marmara Bölgesi’nde karşımıza çıkan kır manzarası içinde çeşitli mimari binaların resmedildiği duvar resimleri, Anadolu’da yalnız evlerde değil camilerde de bulunmaktadır. Manisa- Soma Hızır Bey Camii (1791–92)’nin gerek dış cephe kütleleri, gerekse iç mekân duvarları farklı konularda duvar resimleriyle süslenmiştir. Mihrap nişi tepeliğindeki kır manzarasında cami tasviri yer alırken, minberin batısında yer alan görünümde ise Ege Bölgesi’ne has iki katlı taş evlere benzeyen bir konak ve arkada uzayan bahçesi görülmektedir. Batı revak duvarında ise, yine iki katlı, kırma çatılı evler manzara kompozisyonunda ağırlıklı mimari öğeler olarak görülmekte ve ön planda taş köprü ile kompozisyon başlamaktadır. Mihraptaki kır manzarası içinde cami tasvirleri, Aydın- Koçarlı Cincin Köyü Camii’nde bulunmaktadır. Eserin, batı yöndeki son cemaat yerinin güney duvarındaki mihrap nişi alınlığında yüksek ağaçlarla çevrelenerek küçük bir korulukta betimlenen cami tasviri görülmektedir. Söz konusu caminin iç mekân duvarlarında, pencere alınlıklarında betimlenen *Barok* üsluptaki kartuşlara ikili veya üçlü ağaç grupları içinde küçük evler işlenirken, bazı pencere alınlıklarında ise küçük bir koruluğu veya ormanı anımsatan ağaç topluluklarının betimlendiği görülmektedir.

⁸⁹⁸ Manzara resimleri XVIII. yüzyılın II. yarısından itibaren Anadolu’ya yayılmıştır.

Pencere alınlıkları üzerindeki küçük ağaçlıklarla işlenen ve orman izlenimi veren bu manzara kesitleri çerçevesizdir.

XVIII. yüzyıla ait “kır ve orman manzaralı” bir diğer eser, Çanakkale-Bayramiç, Hadımoğlu Konağı (H.1211/M.1796)’dır. Konağın iki odasının duvarların üst kısmını tavan eteği boyunca dolanan iki renkli manzara şeritleri dikkati çeker. Bu manzara şeritlerinde beyaz üzerine yeşil tonlamalarda çizilmiş ağaçlar bulunmaktadır. Ağaçlar bir koruluğa veya ormandan bir kesitin dizi halinde tekrarlanan betimlemelerine ait olmalıdır. Benzer şekilde Acıpayam- Yazır Köyü Camii’nde de kır manzaraları içinde evlerin ve camilerin resimlendiği manzara şeridi görülmektedir. Antalya Tekelioğlu Evi’nin tavan eteğinde de süsleme şeritlerine rastlanmaktadır. Burada deniz manzarası ağırlıkta olup yelkenli gemiler sahil kıyısında resmedilmiştir. Kara parçaları üzerindeki iki katlı, kırma çatılı evler dizi halinde küçük ağaçlardan oluşan orman/koruluk olarak tanımlayabileceğimiz doğa görüntüleriyle sınırlanmaktadır. Yozgat- Başçavuş Camii’nin kır manzaraları arasında yer alan camilerden, evlerden oluşan manzara tasvirleri mahfil döşemesi altında, birer şerit halindeki yüzeylerde yer alır. Kır manzaralarında servi ağaçlarıyla birlikte işlenen çapraz yerleştirilmiş ikili Söğüt Ağaçları, Başçavuş Camii’nde görülmektedir. Aydın-Koçarlı, Cihanoğlu Camii (1834–35)’nin restorasyon çalışmaları sırasında ortaya çıkarılan duvar resimleri içinde kubbe eteğini kesintisiz, pencere açıklıklarının alt hizasından dolanan ince süsleme şeridinde ağaçlıklı tepelerle birbirinden ayrılıp, sınırlanan küçük şehir ve kıyı tasvirleri yer alır. Bu kıyı tasvirlerinde yelkenli gemiler ağırlıklı olarak işlenirken, kırsal alanlarda camiler, bahçeli, Ege Bölgesi’ne özgü köşkler ve konakların arasında yeşil tonlamalarla gölgelendirilen tepelerin üzerinde yel değirmenleri görülmektedir. Ağaçlar arasına yerleştirilmiş kırmızı damlı evler Muğla- Şeyh Camii (XVI. yüzyıl yapısıdır; H.1246/M.1830-31’de onarım geçirmiştir) ve Muğla- Kurşunlu Camii’nde ((H.1270/M.1853)’de yer alır. Şeyh Camii’nde denizde seyir halinde verilen yelkenliler kıyıda ağaçlar arasında görülen evlerle verilmiştir. Kurşunlu Camii’nin kır manzaraları arasında işlenen küçük bir bağ evi, bahçe duvarı ve kuyusu, arka plandaki ağaçlarıyla kartpostal resimlerini andırmaktadır. Her iki camide işlenen resimlerin, özellikle geç tarihli Kurşunlu Camii kır manzaraları değerlendirildiğinde,

XIX. yüzyılın ilk yarısında batıya açık, batıya yakın merkezlerde daha ileri bir resim üslubunun varlığının ortaya çıktığının bir göstergesi olduğu ileri sürülmektedir⁸⁹⁹.

Orta Anadolu Bölgesi'nde görülen gerek dini gerekse sivil mimarideki duvar resimlerinde özellikle cami konulu tasvirlerle mimariye ağırlık verildiğini söyleyebiliriz. Bugün birçoğu mevcut olamayan Kayseri Evleri'nde ise eski fotoğraflarından saptayabildiğimiz kadarıyla, Batı Anadolu'da bugün mevcut olan ve tez kapsamında incelediğimiz kır ve orman manzaralı resimlere benzerlikler görülmektedir. Gesi Bürüngüz'deki Mehmet Özmen Evi (H.1223/M.1808)'nde manzara kompozisyonları arasında görülen kırmızı damlı evler, kayıklar, türbe ve İstanbul görünümüleri bilgiyle uygulanan derinlik kavramları ve uyumlu renkleriyle Anadolu'da karşımıza çıkan önemli duvar resimleridir. Yozgat Başçavuş Camii resimleriyle, Mehmet Özmen Evi arasında benzer yönler yoğunluktadır. Bununla birlikte bütün kır manzarası olarak tanımlayabileceğimiz kompozisyonlarda, kırmızı damlı, çoğunlukla iki katlı evler, yeşillikler arasında kepenkleri açık pavyonlar, kuleler, camiler, türbeler, fiskiyeli havuzlar, çoğunlukla taş köprüler, suda yüzen yelkenliler, yel değirmenleri, su kuyuları, bağ evleri ve çeşmeler, kır manzaralarında sık rastlanan motiflerdir.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde Abdülkadir Kimya Evi, Güllüoğulları Evi, Hayriye Elçin- Hatice Dilim Evi (H.1316/M.1898), Nadire Küllükoğlu Evi ve Mehmet Tayhan Evi'nde görülen manzara tasvirleri deniz, göl ve nehir kıyısındaki evlerin, ağaçlıklı koruların, balıkçı teknelerinin resimlendiği kartpostalları anımsatan görünümlerdir. Mehmet Tayhan Evi'nde kır manzaraları içinde figürler ve Mısır Piramitleri'ne ait görüntüler eklenmiştir. Anadolu'da Batı ve Orta Bölgeleri'nde XVIII. yüzyıl sonu ve XIX. yüzyıl başına tarihlenen manzara kesitlerinde kır görünümüleri içine yerleştirilen mimari kompozisyonlar Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde farklı mimari türlerinin betimlendiği daha geç tasvirler olarak değerlendirilebiliriz. Bu geç dönem duvar resimlerinde yeşilin açık veya koyu tüm tonlarıyla işlenen doğa anlatımlarında aynı zamanda başarılı ve tekili ışık-gölge kullanımıyla zamanın farklı anlarına ait görüntülerde saptanmıştır. Gün batımındaki bir dere veya göl kıyısının günün akşam saatlerine ait almış olduğu renkler sanatçı/sanatçılar tarafından başarıyla betimlenmiştir.

⁸⁹⁹ G.Renda, a.g.e., s. 152.

Sadece orman tasviri Anadolu’da Osmanlı Dönemi eserleri içinde Bademli-Kılıczade Camii’nde üniktir. Anıtsal boyutlarda orman tasviri Anadolu’da ilktir. Tek tek işlenen ağaç tasvirlerine Denizli İli’ndeki Baklan- Boğaziçi Kasabası Eski ve Güney (Belenardıç) Köyü (1884) Camileri’nde rastlanmaktadır. Ayrıca Mudanya-Mirzeoba Köyü Ahmed Ağa Camii’nde de büyük boyutlu tekil işlenmiş ağaç motifleri bulunmaktadır⁹⁰⁰. Kılıczade Mehmet Ağa Camii’nin orman manzarası, şimdilik bilinen ünik örnektir. Edirne- Muradiye Camii’nin harim bölümünde doğu ve batı duvarlarında yapılan restorasyon çalışmalarıyla ortaya çıkarılıp, korumaya alınan duvar resimlerinde, büyük boyutlu, çeşitli ağaç tasvirlerine ait fragmanlar görülmektedir. Bu fragmanlardan Edirne-Muradiye Camii’nin doğu ve batı duvarlarında, Bademli Kılıczade Camii’nin orman tasvirine göre, dekoratif üslupta ağaçlarla bir orman tasvirinin yapılmış olduğunu düşünebiliriz. Emre Köyü Camii’nin manzara tasvirlerinde çok katlı yüksek evler yoğun olarak işlenmiştir. Doğu duvarındaki panoda şehir manzarasının arasına yerleştirilen meyve ağaçları ve serviler kompozisyona küçük bir koruluk izlenimi vermektedir. Bademli Kılıczade Camii’nin orman manzarası kadar derinlik etkisi ön plana çıkmasa da büyük boyutlu ağaçlarla çevrili evlerden oluşan Emre Köy Camii’nin koruluk tasviri şehir manzara kesiti içinde ağaçların yoğun olarak kullanımı ve kompozisyonda ön plana çıkmasıyla dikkat çeker. Ağaçlar geriye doğru gidildikçe küçülmekte böylece acemice de olsa bir perspektif uygulanmaya çalışıldığı gözlemlenir. Kiraz Ağacı’na asılı sepete benzeri, bu defa kovanın asılı olduğu ağaç motifini Birgi-Çakırağa Konağı’nın dış cephesinde yer alan küçük bir koruluk içinde resmedilen ev ve kuyu tasvirinde görmekteyiz.

Tekil ağaç motiflerinin görüldüğü diğer eserler, Afyon- Dazkırı Kızılören Köyü Camii (H.1312/M.1894–95), Afyon- Sandıklı Ulu Camii (H. 780/M. 1338), Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii (H.1250/M.1834), Denizli- Akköy Belenardıç (Toraman) Köyü Camii (H.1301/M.1885–86), Konya- Beyşehir Advancık Camii (XIX. yüzyıl) ve Konya- Bozkır Hisarlık Camii (H. 1282 (M.1865)’dir. Dazkırı Kızılören Köyü Camii’nin son cemaat yeri doğu duvarında tek ağaç motifi işlenmiştir. Türünü belirleyemediğimiz ağacın dallarına küçük yeşil yapraklar işlenmiştir. Afyon Sandıklı Camii’nin kubbe kavsinde, bugün mevcut olmayan,

⁹⁰⁰ İ.Kuyulu, “Bademli Kılıczade Mehmet...”, s. 155 ve ayrıca bkz. Anonim, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Cilt: IV, Ankara 1986, s. 712 ve Res. 69.

orman ve mimari tasvirlerin yer aldığı küçük manzara kompozisyonları işlenmişti. Kompozisyonlarda anıtsal bir ağacın (meyve ağacı) altında kurulu küçük şehir kompozisyonları görülmektedir. Bugün mevcut olmayan bir ağacın altında işlenmiş küçük şehir tasvirleri Sandıklı Ulu Camii'nde incelediğimiz duvar resimlerinde içinde ünik olduğunu söyleyebiliriz.

Denizli- Akköy Belenardıç (Toraman) Köyü camii, Konya- Beyşehir Advancık Camii ve Bozkır Hisarlı Camileri'nin duvarları panolar halinde düzenlenmiştir. Söz konusu camilerdeki panolara mimari konulu duvar resimlerinin yanı sıra bitkisel bezemeler de işlenmiştir. Bu yoğun bitkisel örgünün içinde ağaç tasvirleri görülmektedir. Mavi, kırmızı, yeşil ve lacivert renklerin kullanıldığı ağaçlar stilize işlenmiştir. Boşlukta duran Servi, Hurma, Mersin ve kırmızı meyveleriyle Elma (?) Ağaçları betimlenmiştir. Servi Ağacı sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Camilerin duvarları boşluk kalmamacasına bitkisel betimlemelerin yer aldığı panolarla doldurulmuştur. Ağacı andıran stilize kıvrım dallar, kırmızı çiçekli/tohumlu(?) türünü belirleyemediğimiz ağaçlar, bitkiler, Meyve Ağaçları ve özellikle serviler, Türk halk resmi'nin doğa manzarası olan güzel çiçekli, köşklü, çardaklı, fiskiyeli Cennet Bahçesi'ne uymaktadır⁹⁰¹. Servi Ağaçları ruhun göğe yükselişini sembolize eder. Bu nedenle özellikle camilerin duvar resimlerindeki yoğunluklarını bu sebepten dolayı olduğunu söyleyebiliriz.

Son yıllarda özellikle duvar resimleri üzerine yapılan araştırmalarda “betimleme anlayışı” ön plana çıkmıştır. Bu anlayışla ilgili resimlere konu olan özellikle manzara tasvirlerinde yer alan kır, orman, korulu ve aralardaki nehirler, akarsular, göller ve denizler üzerine görüşler ortaya atılmıştır. Bu görüşler içinde geçmişten günümüze kadar önemini koruyan cennet imgesinin İslam Sanatı'ndaki yansıması ele alınmıştır⁹⁰². Cennet Bahçesi⁹⁰³, “cennet” mitini temsil eder. Araştırdığımız kaynaklarda su, ağaç, köprü, çeşme gibi “Cennet” imgesini oluşturan öğeleri, içinde barındırması açısından en başarılı örneklerin bahçe düzenlemelerinde

⁹⁰¹ S, Ögel, “Eski Bir Ankara Evi” Türkiye'miz, Sayı:8, 1972, s. 41.

⁹⁰² T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 31.

⁹⁰³ H. Sarkowicz, *Bahçelerin ve Parkların Tarihi* (Çev: Ersel Kayaoğlu), Ankara, 2003, s.13'de “Serin suların hızla aktığı ve “göze güzel görünen ağaçlar”ın sürekli yeşerdiği, olgunlaştığı ve meyve verdiği cennete benzer bir bahçe, edebiyatta ve (daha sonra da) resim sanatında cennetlerin konumlandırılmasında sürekli yeniden ortaya çıkan bir mekan imgesine dönüşmüştür.” bilgisi aktarılmaktadır.

görüldüğünü kaynaklar aktarmaktadır⁹⁰⁴. Manzara konulu duvar resimlerinde özellikle kır tasvirleri arasında yer alan göl kıyısı, akarsular ve nehir betimlemelerinin dini ve sivil mimari eselerin iç mekânlarında geniş yer bulmasını “cennet” imgesinin tasvir edildiği konusuna düşüncelerimizi yoğunlaştırmaktadır. Anadolu’da duvar resimleri üzerine yapılacak her araştırma gelecekte bu sorunların ve resimlerin yoğunluğuna göre dönemlerinde neyi imledikleri konusunda yeni verilerin toplanacağına inanmaktayız. Görünen şu ki, İslam kültüründe bahçe mimarlığına büyük önem verilmektedir. Bu önemin de farklı nedenleri olduğunu düşünebiliriz⁹⁰⁵.

4.3.2. Mimari Tasvirler:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu’da incelediğimiz Osmanlı Dönemi duvar resimlerinde “Mimari tasvirler” başlığı altındaki değerlendirmemizi “Dini Bina Merkezli” ve “Sivil Bina Merkezli” başlıklarla gruplandırarak⁹⁰⁶ incelemek bölgeler arasındaki konu dağılımının mimari türlerdeki ağırlığını belirleyici olmuştur. Köşk, yalı, ev, kasır, çeşme, kepenkli pavyon/dükkânlar, kale gibi mimari binaların konu edildiği resimleri “sivil bina merkezli” tasvirler olarak gruplayabiliriz. Öte yandan Mekke- Medine şehir tasvirlerinin yanı sıra camiler ağırlıkta olmak üzere türbe ve namazgâh betimlemeleri şehir dokusu içinde veya tekil olarak (cami, türbe ve evler) dini ve sivil mimaride incelediğimiz duvar resimlerinde yer almaktadır. Yozgat-Başçavuş Camii’nde Armudi formulu çeşmeler arasında yer alan camilerle birlikte kepenkli pavyon/dükkânlar üniktir. Yanı sıra aynı camide ağaçlar arasında bir de namazgâh betimlenmiştir. Gaziantep Evleri’nde farklı türdeki tekil bina türlerine rastlanmaktadır. Abdülkadir-Ali Şaşmaz Evi’nde Başodası’nda kilise tasviri

⁹⁰⁴ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 31’de yer alan dip not 50’de İslam bahçelerindeki cennet sembolizminin birçok yazar tarafından ele alındığı bilgisi aktarılırak; E. MacDougall-R.Ettinghausen, *The Islamic Garden*, Washington D.C. 1976 ve E.B. Moynihan, *Paradise as a Garden in Persia and Mughal India*, New York 1976 adlı yayınlar referans verilmektedir.

⁹⁰⁵ Bu nedenleri Okçuoğlu, Jonas Lehrmann’a dayanarak açıklamaktadır. Bkz. Okçuoğlu, a.g.t., s. 32 ve J.Lehrmann, *Earthly Paradise: Garden and Courtyard in Islam*, Berkeley 1980, s.33’de “Koşullar elverdiğince, Güney İspanya’dan Kuzey Afrika’ya ve Doğu Akdeniz kıyılarına (Levant), oradan İran, Afganistan ve Hindistan’a kadar İslam dünyası çevresinde bahçeler inşa edilmiştir. Bu cazibenin üç nedeni vardır. İlki, Kuran’daki cennet bahçelerinden referans alarak, mümine bir ödül olarak vaad edilen cennet fikridir. İkincisi, özellikle İran topraklarında İslam öncesi kültürlerde de köklü geçmişi bulunan saray bahçeleri, üçüncüsü ise, bölgenin kuru ve sıcak iklimine pratik bir önlem olarak bahçenin varlığıyla zihinlerdeki çöl imgesini kırıp dışarının zorlu dünyasından kaçarak, içeride (bahçede) rahatlamaktır.” bilgisi aktarılmaktadır.

⁹⁰⁶ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 26.

bulunmaktadır. Van- Akdamar Kilisesi ana kütlesi, çan kulesi ve yan binalarıyla tek renk olarak çizilmiştir. Diğer bir kilise tasviri ise Gaziantep İl Tüzel Kişiliği Evi'nde (1886) yer alır. Geçirdiği restorasyon çalışmalarından sonra Butik Otel olarak kullanılan evin Sofa girişine göre karşı duvarında beyaz üzerine siyah ve mavi renkler kullanılarak çizilmiş iki kilise tasviri yer alır. Gaziantep'te bulunan Abdülkadir Kimya Evi ve Mustafa Bağcı Evi'nde çok katlı cepheleriyle arka planda Antik sütunlarla sınırlandırılan tekil mimari tasvirler görülmektedir. Mustafa Bağcı Evi'ndeki tekil tasvirler çoğunlukla camilerdir. Abdülkadir Kimya Evi'nin Sofa duvarlarında yer alan ve iki yandan birer natürmort motif ile sınırlanan tekil bina betimlemelerinin dini veya sivil bir yapıya ait olduğunu söylemek güçtür. Mustafa Bağcı Evi'ndeki cami tasvirlerinde olduğu gibi Abdülkadir Kimya Evi'nde karşımıza çıkan bina betimlemeleri çok katlı cepheleri, kemer sıralarıyla hareketlendirilen katları, bol pencere açıklıkları ve arka planda yükselen Korint üslupdaki sütunlarıyla dikkati çekmektedir.

Bir manzara içinde dini ve sivil binaların birlikte kullanıldığı kompozisyonlar da bulunmaktadır. “Şehir Tasvirleri” başlığı altında detaylı incelediğimiz kompozisyonlarda sivil ve dini yapılar bir arada kullanılmıştır. Belli bir yerin tasviri içinde bulunan camiler, evler ve diğer mimari türlerle tanımlanabildiği gibi genellikle kır ve orman tasvirleri içinde hayali manzara kesitlerinde de rastlanmaktadır.

4.3.2.1. Camiler:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu'da incelediğimiz duvar resimlerinin yer aldığı Dini binalarda en yaygın kompozisyon ögesi camilerdir. Ağaçların arasında sivri minareleri, kurşun kaplı merkezi kubbeleriyle şehir dokusu içinde anıtsal biçimlenişleriyle dikkat çeken camiler, kübik alt yapılarıyla klasik Osmanlı ve çoğu zaman da Başkent'in selâtin camilerini yansıtmaktadır.

Önceki bölümlerde değerlendirmesini sunduğumuz mimari-manzara tasvirlerindeki cami betimlemeleri, dini ya da sivil binaların yanında, şehir veya daha küçük yerleşim alanları içinde, farklı mimari binalarla muhtelit işlenmiştir. Bunun yanı sıra duvar resimlerinde, tekil cami tasvirleri de revaçtadır. Afyon'da Dazkırı Çiftlik Köyü, İdris Köyü, Kızılören Köyü Camileri, Beyşehir- Çavuş Köyü Camii, Aydın-Koçarlı- Cincin Köyü, Denizli-Acıpayam Yazırköyü ve Baklan-Boğaziçi

Kasabası Eski Camileri, İzmir-Kemalpaşa-Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa), Manisa-Kula Emre Köyü, Soma-Damgacı ve Soma Hızır Bey Camileri, Konya-Beyşehir Advancık Camii, Yozgat-Çapanoğlu Camii'nde genellikle Süleymaniye, Selimiye, Sultanahmet gibi ünlü camilerin modelleri⁹⁰⁷ resmedilmiştir. Görüldüğü üzere Batı ve Orta Anadolu Bölgesi'nde tek cami motifi yoğundur. Tekil betimlenen cami resimlerinde kompozisyon yanlarda ve arka planda dizi halinde işlenen genellikle servi ağaçlarıyla sınırlandırılır. Diğer bir uygulamada ise camiler, farklı türdeki ağaçlar arasına yerleştirilerek bir çeşit manzara kompozisyonu sağlanmaktadır. Böylece duvar resimlerinde karşımıza çıkan cami tasvirlerinin hem anlam hem de üslup yönünden önemini belirlemek gerekmektedir. Anlam yönünden cami, Allah'a ibadet edilen yer olduğu için kutsal sayıldığı ve bu sebeple yazılı vesikalarda "Mübarek Mescit" "Cami- i Şerif" ibarelerinin sıkça kullanıldığı belirtilmektedir⁹⁰⁸. Bu bilgiden ulaşacağımız sonuç duvar resimlerinde sıklıkla karşımıza çıkan cami motifinin anlam olarak "kutsallık" atfedilen bir sembol haline dönüştüğüdür.

Cami motiflerini XIX. yüzyıl boyunca birçok duvar resminde görmek mümkündür. En erken tarihli olan cami motifinin görüldüğü eser, Denizli- Acıpayam Yazır Köyü Camii'dir (H.1217/M.1802). Mihrap duvarında camili kompozisyonlar vardır. Manisa- Kula Emre Köyü Camii (H.954/M.1547-48) kitabesine göre H.1223-37/M.1808/9-1821/22 yılları arasında duvar resimleriyle süslenmiştir⁹⁰⁹. Caminin güneybatıdaki pandantifinde *Barok* üsluptaki kartuşa deniz kenarında tekil cami tasviri işlenmiştir. Diğer cami motifi ise kubbede bulunmaktadır.

Afyon Sandıklı Ulu Camii'nde mihrabın üzerine rastlayan bölümlerdeki kartuşların arasında yer alan cami tasvirlerinden sağ taraftakinin altında "*resm-i Sultan Ahmed Cami-i Şerifi*" ve sol taraftakinin altında ise "*resm-i Tophâne-i Âmire Camii Şerifi*" yazıları okunmaktadır. Camiye gerek kurgu gerekse çevredeki öğeleriyle betimlemeye çalışan sanatçı, aynı zamanda ismini de yazarak Afyon'daki Ulu Camii'nin kubbesine Başkent'in selâtin camilerini belgelemiş olmaktadır. Aynı durum Denizli-Akköy-Belenardıç (Toraman) Köyü Camii'nde de görülmektedir. Bugün, son cemaat mekânının üst kat olarak değerlendirdiğimiz bölümünün güney duvarında, üç şerefeli, dört minaresi olan merkezi kubbeli cami tasviri yer

⁹⁰⁷ R.Arık, a.g.e., s. 126.

⁹⁰⁸ Y.Önge, "*Anadolu Sanatı'nda Cami Motifi*", Önasya, Cilt: 4, İstanbul 1968, s. 10.

⁹⁰⁹ R.Bozer, a.g.m., s. 15.

almaktadır. Ana kubbenin önündeki yarım kubbenin içinde “Sultan Selim Cami-i Şerifi” yazısı okunur. Bu yazı, tasvirin, Edirne Selimiye Camii örnek alınarak yapıldığını göstermektedir⁹¹⁰. Kütahya- Tavşanlı, Kurşunlu Camii’nin mihrap duvarında altında H.1228/M.1813 senesinin yazılı olduğu hayali Süleymaniye Camii tasviri yer alır⁹¹¹. Minarelerinin arasında mahyalar asılıdır. Denizli- Çivril, Savran Köyü Camii (XVIII. yy II. yarısı)’nin mihrap duvarının doğu yönündeki tekil cami tasvirinin minarelerinin arasında da benzer şekilde mahyaların asılı olduğu görülmektedir. Söz konusu Savran Köyü Camii daha şematik ve naif bir üslupla işlenmiştir. Tavşanlı Dedebalı Camii 1970 yılında onarım geçirmiştir. Eski fotoğraflarından eserin kubbe kavsinde cami tasvirlerinin olduğunu görebilmekteyiz⁹¹². Benzer şekilde Amasya Gümüşlü Camii’nin XIX. yüzyıla tarihlenen boyalı nakışları arasında cami motifinin de bulunduğunu kaynaklara dayanarak belirleyebilmekteyiz. Kuzey duvarındaki mahfil bölümün kemer yüzeyine işlenmiş olan cami Edirne Selimiye’yi anımsatmaktaydı. Amasya- Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii’nin (H. 1077/M. 1666) kubbesindeki cami motifinin ise İstanbul Süleymaniye Camii olduğunu söyleyebiliriz.

Sivil mimaride de tek camii tasvirli, duvar resimleriyle karşılaşmaktayız. Milas Bahaeddin Ağa Konağı (XIX. yüzyılın ilk yarısı), Karaman- Hacı Sami Tartan Evi (XIX. yüzyılın ilk yarısı), Tokat Yağcıoğlu Konağı (XIX. yüzyılın sonu) ve Safranbolu Mustafa Kavsa Evi’nde cami tasvirleri görülmektedir. Hacı Sami Tartan Evi’nde Sultan Ahmed Camii tasvir edilmiştir.

Gaziantep İli’nde bulunan evlerde belgelediğimiz cami tasvirleri, üslup yönünden diğer bölgelerden farklıdır. Mustafa Bağcı Evi’nin Büyük Odası’nda bulunan dört duvar resminden birinde cami motifi işlenmiştir. Merkezi kubbeli mekân tasarımıyla ön cepheden tasvir edilen caminin üç kemer gözlü son cemaat yeri belirtilmiştir. Gri ve turuncu renkler kullanılmış, kubbe eteğinden çıkan C kıvrım dalları iki yandan camiye sınırlandırmıştır. Doğu ve batı duvarlarındaki diğer üç cami tasviri bugüne kadar belgelediğimiz diğer bölgelerdeki tekil betimlemelerden üslup bakımından oldukça farklıdır. Cepheden işleniş ve şematik biçimleniş değişmezken, çok katlı izlenimi veren mimari unsurların üst üste istiflenerek verilmesi ön plana

⁹¹⁰ Ş.Çakmak, “*Belenardıç (Torapan) Köyü...*”, s.22.

⁹¹¹ G.Renda, a.g.e., s. 153’de Resim 118.

⁹¹² G.Renda, a.g.e., s. 153’de Resim 119.

çıkılmaktadır. Batı duvarındaki tasvirde arka planda yükselen Korint başlıklı sütunlar görülmektedir. Gaziantep “L” Tipi Ev olarak adlandırdığımız eserin Sofa duvarında üç kemerli dört sütun üzerinde yükselen çok katlı cami motif görülmektedir. Sağ taraftaki yüksek merdivenle çıkılan caminin etrafı servi ağaçlarıyla sınırlanmaktadır. Gaziantep İli’nde tekil cami tasvirlerinin işlendiği duvar resimlerinde renk kullanımı sınırlıdır. Genellikle beyaz ve gri renkler yoğunluktadır. Açık sarı ve pembe renklerle de çok katlı cephelerin boyandığını söyleyebiliriz.

Batı Anadolu Bölgesi’nde incelediğimiz eserlerdeki duvar resimlerinde cami motifinin farklı kullanımı da söz konusudur. İzmir- Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii (H.1311/M.1893–94), Manisa- Sultan (Valide Sultan) Camii (H.929/M.1522–23) ve Manisa- Akhisar, Zeytinliova Kara Osman- Oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii (H.1160/M.1747)’de kubbeye geçişlerde kullanılan pandantifler içindeki kartuşlara veya tavan eteğini dolanan süsleme kuşağındaki yine kartuşlarla sınırlanan yüzeylere tekil cami tasvirleri işlendiği görmekteyiz. Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii ve Sultan (Valide Sultan) Camii’nde kubbe eteğindeki perde/kumaş motif olarak tanımlayacağımız yüzeyler üzerine cami tasvirleri bulunmaktadır. Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii’nde incelediğimiz duvar resimlerinde yer alan, küçük bir koruluğu anımsatan yeşil zemin üzerine boyanmış, küçük, iki yandan minarelerle sınırlandırılan cami tasviri bugün için üniktür. Cami tasviriyle birlikte perde motifleri üzerinde yine aynı şekilde tekil olarak işlenmiş kuleli kaleler ve küçük konaklar motif gibi işlenmiştir. Bu yapıların nereye ait olduğu konusunda fikir yürütemiyoruz. Ancak yapı türünü kule, minare, kubbe gibi mimari öğeleri belirleyerek söyleyebiliyoruz.

Duvar Resimlerine konu olan cami tasvirleri, Anadolu’da farklı malzeme ve tekniklerde de betimlenmiştir. Kastamonu- Eligüzel veya İbni Neccar Camii’nin güney cephesinde, güneydoğu köşeye yakın ve kesme taş kaplama üzerine sıvadan kabartma çizgilerle şematik işlenmiş cami tasviri bulunmaktadır⁹¹³. Samsun- Bafra Ulu Camii’nin güney cephesinde, benzer şekilde şematik cami motifinin taş üzerine işlendiğini söyleyebiliriz.

⁹¹³ Y.Önge, a.g.m., s. 10.

Şadırvanlarda, minberlerde, çeşmelerde, mezar ve kitabe taşlarında cami motifinin kullanıldığını söyleyebiliriz⁹¹⁴. Konya- Akşehir Ulu Camii'nin mihrap önü kubbesinde ve güney cephesinde bulunan alçı pencerenin iki tarafında birer minaresi bulunan merkezi kubbeli cami motifinin işlenmiş olduğunu kaynaklar doğrultusunda belirleyebilmekteyiz⁹¹⁵. Aynı şekilde duvar resimlerini incelediğimiz Tokat-Yağcıoğlu Konağı'nın Sofa'ya bakan penceresinde de çift minareli cami tasviri yer alır⁹¹⁶.

Batı Anadolu Bölgesi'nde hazire ve mezarlıklarda, XVIII.-XIX. yüzyıllara ait mezar taşları üzerinde cami motifi tekil olarak veya cami kompozisyonlu tasvirlerde yoğun bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. H.1150–1315(M.1737–1897) yılları arasındaki dönemde sınırlı bu mezartaşlarını, 165 yıllık bir zaman dilimi içinde yapıldığı bilgisine ulaşmaktayız⁹¹⁷. Mezartaşlarının yanı sıra İzmir- Gaffarzade (Çakaloğlu Han)⁹¹⁸ (H.1226/M.1805), Dönertaş Sebili⁹¹⁹ (H.1229/M.1814) ve Zeytinlioğlu, Karaosmanoğlu⁹²⁰ (H.1225/M.1810) Sebilleri'nde natüralist bitkisel örgünün çevrelediği *Barok* üsluptaki bezemeler veya perde motifinin çevrelediği yüzeylerde, kabartma tekniğinde cami tasvirleri işlenmiştir. Ayrıca Urla, Kapan Camii Şadırvan (H.1250/M.1834) kitabesinde⁹²¹ tek minareli cami motifi görülmektedir. İzmir Müzesi (Agora)⁹²² bulunan şehir tasvirinin işlendiği kabartma panoda merkezi kubbeli, tek minareli cami tasviri kompozisyonun ön planında, resmin merkezinde yer alır.

4.3.2.2. Türbeler:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu'da incelediğimiz duvar resimlerinde cami tasviri gerek şehir betimlemeleri gerekse tekil olarak yaygın kullanılırken, mimari tür içinde türbelerin de yer aldığını söyleyebiliriz. Türbe tasviri, camiler kadar yoğun değildir.

⁹¹⁴ R.Arık, a.g.e., s. 126.

⁹¹⁵ Y.Önge, a.g.m., s. 11.

⁹¹⁶ M.Akok, "Tokat Şehrinin Eski Evleri", İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi, Sayı: II, Ankara, 1958, s. 141.

⁹¹⁷ G.Tunçel, *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezartaşları*, Ankara, 1989, s. 249.

⁹¹⁸ G.Tunçel, a.g.e., s.244'de 256, 257 ve 258 numaralı fotoğraflar.

⁹¹⁹ G.Tunçel, a.g.e., s.245'de 259, 260 ve 261 numaralı fotoğraflar.

⁹²⁰ G.Tunçel, a.g.e., s. 246 ve 247'de 262, 263, 26 265 ve 266 numaralı fotoğraflar.

⁹²¹ Tunçel, a.g.e., s. 248'de 267 ve 268 numaralı fotoğraflar.

⁹²² Tunçel, a.g.e., s. 248'de 269 ve 270 numaralı fotoğraflar.

İncelediğimiz yedi bölgede türbe tasvirli duvar resimlerini tespit ettiğimiz eserler, Aydın- Soma, Hızır Bey Camii, Karaman- Hacı Sami tartan Evi, Tokat-Zile, Teke Köyü, Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi, Yeşilce Köyü- Şeyh Eylük (Şeyh Mehmet) Türbesi (H.982-M. 1574), Amasya- Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı (XIX. yüzyılın son çeyreği) ve Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'dır (H. 1077/M. 1666). Bu tespitlerimiz XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu genelinde yaptığımız tespitlerimize dayanmaktadır. Bugünkü mevcut durumun sonucunda beş eserde türbe tasvirlerine yer verildiğini söyleyebilmekteyiz. Türbe tasvirlerinin de, tıpkı cami motiflerinde olduğu gibi, üslup ve anlam olarak duvar resimlerindeki yerinin belirlenmesi gereklidir.

Soma Hızır Bey Camii'nin minber köşk kısmındaki açıklığa rastlayan duvar yüzeyine betimlenen baldaken türbe üniktir. İçinde sanduka yoktur. Bu şekilde işlenen türbe tasviri bugünkü sonuçlarımızla değerlendirdiğimizde benzeri bilinmektedir. Böylece, duvar resminin teması yani türbe tasviriyle işlendiği yerin örtüşmesi, ünik örnek olarak düşünülebilir. Tokat-Zile, Teke Köyü, Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi, Yeşilce Köyü- Şeyh Eyük (Şeyh Mehmet) Türbesi, Amasya- Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı (XIX. yüzyılın son çeyreği) ve Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda görülen türbe tasvirleri de baldaken plandadır. Amasya- Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı'nda betimlenen türbenin üzeri kurşun kaplıdır. İçinde ahşap sanduka bulunur. Türbenin sağ yanında kırmızı sancak dalgalanmaktadır⁹²³. Amasya- Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı'ndaki türbe tasviriyle Zile- Teke Köyü, Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi'ndeki betimleme üslup bakımında birbirine benzemekle birlikte burada sandukanın üzerinde "Seyyid Ahmed Rafia Kaddesallahü Sırrehu'l A'bdî"⁹²⁴ yazılıdır. Türbenin sağ tarafından dışa doğru birbirine paralel olarak işlenmiş sancaklar çıkmaktadır⁹²⁵. Zile- Şeyh Eylük Türbesi'nde yer alan duvar resimleri içinde betimlenen türbe tasviri baldaken planıyla diğer örneklerle benzer. Burada türbe ile birlikte kandillerin de

⁹²³ M. Aksel, *Türklerde Dini Resimler*, Yazı-Resim, İstanbul, 1967, s. 61'de yazı-resimler üzerinden yaptığı değerlendirmelerde "Başlık" bölümünde, Levha'lardaki semboller arasında yer alan bayrak için "Bayraklar Rûfâî tarikatının özelliklerini taşırlar." Bilgisini aktarmaktadır. Bu bilgi Bu bilgi Mustafa izzet imzalı, Türk-İslam Eserleri Müzesi'nde bulunan "Çifte Ali'ler arasında istifli yazı ile bir taç şekli"nin konu edildiği levha üzerine yazılmıştır.

⁹²⁴ H. Çal, a.g.m., s.

⁹²⁵ M. Aksel, a.g.e., s. 61'deki 27 numaralı resimde, Rûfâîlik, Bektaşilik sembollerinin bir arada kullanıldığı yazı-resim Levha görülmektedir.

kompozisyona katıldığını görmekteyiz. Baldaken türbe tasvirinin içinde “Seyyid Ahmed Rafia” yazısından hareketle türbedeki resimlerin Rufai Tarikatı’na ait olduğu düşünülebilir⁹²⁶. Nusret Türbesi’ndeki kırmızı ve tekil kullanılan sancak yerine, Eylük Türbesi’nde iki yeşil sancak, türbe motifinin iki yanında yer alır.

Tokat-Zile, Teke Köyü, Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi, Yeşilce Köyü-Şeyh Eylük (Şeyh Mehmet) Türbesi (H.982-M. 1574) ve Amasya- Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı (XIX. yüzyılın son çeyreği)’ndaki türbe tasvirlerinde sandukalar işlenmiştir. Buna rağmen türbelerin veya sandukaların kime ait olduğu konusunda, elde ettiğimiz veriler doğrultusunda bugün için bir sonuca ulaşmak mümkün olmamıştır. Ancak Zileli Emin imzasını taşıyan duvar resimleriyle bilinen Amasya-Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’ndaki türbe tasviri üzerine son yıllarda yapılan incelemeler doğrultusunda söz konusu türbenin kime ait olduğuna dair bilgiler aktarılmaktadır. Burada baldaken türbenin etrafında bayrak veya sikkeler dışında teber, keşkül, Hurma Ağacı’nda sallanan nefir ve taç gibi tarikatlara ait semboller bir arada verilmiştir. Dört sütuna oturan baldaken türbeyi Merzifonlu yaşlılar “Seyyid Ahmet Rifai” olarak adlandırırlar⁹²⁷. Osmanlı halk resmi ve ikonografyası açısından kompozisyonda bulunan en ilginç tarikat amblemidir⁹²⁸. Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’ndaki ve Zile- Eylük Türbesi’ndeki ortak motif sandukaya doğru yukardan sarkan kandillerdir. Kandiller pirin ruhaniyetini simgeler. Sandukanın başucundaki köşelerde Seyyid Ahmet Rifai’ye iki kere kutbiyyet makamının verildiğini simgeleyen, üzerinde pirin adı ve lakapları yazılı iki sancak görülür⁹²⁹.

Benzer şekilde, Hacı Sami Tartan Evi’nin sofa kubbesi eteğinde yer alan panolardan birinde görülen türbe tasviri için araştırmacılar, II. Mahmut’un türbesi yorumunu ileri sürerler⁹³⁰.

Türbe tasvirlerinde örtü sistemi kubbedir. Genelde kurşun kaplı olduğunu belirtmek için gri tonlarda boyanmaktadır. Zile- Eylük Türbesi’ndeki türbe tasvirinde

⁹²⁶ H. Çal, a.g.e., s. 364 ve H. Çal, a.g.m., s.28,29.

⁹²⁷ R. Arık, a.g.e., s.74 ve B.Tanman, a.g.m., s.497.

⁹²⁸ “Osmanlı dünyasının birbirine oldukça uzun yörelerinde (Merzifon, Amasya, İstanbul, Kosova, Tunus) değişik tekniklerle (Kalemişi, Taş baskısı, Cam altına boyama) karşımıza çıkan, ayrıntı ve renklendirmede birtakım yerel özellikler arz etse de ana hatları hiç değişmeyen bu türbe tasviri gerçekten Rifaiyye piri Seyyid Ahmet Rifai (1106–1182)’nin Basra civarındaki, Umm Ubeyde köyündeki türbesini temsil etmektedir.” Bkz.B. Tanman, a.g.m., s.497.

⁹²⁹ B. Tanman, a.g.m., s.497.

⁹³⁰ G.Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim...*, Ankara 1977, s. 154.

kubbe lacivert çizgilerle belirtilmiş ve araları mavi renkle boyanmıştır. Kubbenin kiremitle kaplı olduğu belirtilmiştir. Perspektif acemicedir. Kubbeyi taşıyan sütunlar incecik işlenmiş ve Zile'deki örneklerde ise boyutları farklıdır. Hacı Sami Tartan Evi'nde II. Mahmud Türbesi olarak tanımlayabileceğimiz tasvir ise ayrıntılar çizilmemiş, canlı renkler kullanılmıştır.

4.3.2.3. Kaleler:

XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait Anadolu'da incelediğimiz eserlerde yer alan duvar resimleri içinde cami, türbe, köşk, konak, saray, ev, çeşme ve benzeri mimari tasvirler içinde kale tasvirlerinin gerek şehir dokusu içinde gerekse tekil olarak yoğun olarak resmedildiğini görmekteyiz. Deniz konulu tasvirlerde ise kıyıya yaklaşan yelkenli gemilerle birlikte kara parçası üzerinde şehre, kasabaya veya yerleşim birimine ait görüntülerden önce kale tasvirlerinin öncelikli olarak yer aldığını görmekteyiz. Tüm bu betimleme mantığı içinde kale tasvirlerinin duvar resimlerinin konuları arasında görüldüğü eserleri şöyle sıralayabiliriz: Aydın-Koçarlı Cihanoğlu Camii, İzmir Kemalpaşa Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii, Manisa Kırkağaç Çiftehanlar Camii, Manisa-Kula Emre Köyü Camii, Manisa- Soma Hızır Bey Camii, Manisa- Soma Damgacı Camii, İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı, Muğla- Milas Bahaeddin Ağa Konağı, Amasya- Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, Amasya- Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı, Elazığ ve Harput-Ulukent (Hüseyin) Köyü, Havuzbaşı Köşkü.

Manisa- Soma Hızır Bey Camii'nin (H.1206/M.1791-92)⁹³¹ mahfilin kuzeyde, bir loca gibi öne çıktığı bölümde, caminin harimdeki duvar resimlerinin en geniş ve en kalabalık kompozisyonu yer almaktadır. Bir körfezin kıyısında sağda bir kale, kalenin de sağında üç kadirga ve kayıklar, solunda üst üste yığılmış küçük evlerden müteşekkil konutlarla, arka planda ağaçların betimlendiği bir kent görünümünü tasvir edilmiştir. Kaleler, mazgallar, mazgallarından dışarı bakan toplar, köşe kuleleri, sancaklar ile donatılmıştır. Atmosferin geneli durağandır. Kadirgaların büyüklüğü neredeyse kale ve şehir kadardır. Burada hayali (?) bir tasvirin işlenmiştir. Bununla birlikte, kale mazgallarından dışarı bakan toplar ve sahile yakın kadirgalar bir savaş sahnesinin işlenmiş olduğunu düşündürmektedir. Benzer şekilde insansız

⁹³¹ R.Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, 1988, s.32 ve Arık, *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu'da Üç Ahşap Camii*, Ankara, 1973, s.10.

kayıklar, kadirgalar ve dumanları çıkan toplardan oluşan savaş sahnesini Yörük Köyü Kurtoğlu Evi'nde (H.1283/M.1866) görmekteyiz. Söz konusu sahnede, insansız tekerlekli bir toptan atılan güller yelkenli gemilerin ve kayıkların üzerine düşmektedir. Buharlı ve yandan çarklı olan geminin çıkardığı siyah dumanlar gözle görölmektedir. Kurtoğlu Evi'nde belli ki açık denizde bir savaş söz konusudur. Yine de insansız iki yönden kadirgaları, buharlı ve yandan çarklı gemiyi kuşatan toplar, bir kıyı şeridini ve bu kıyı şeridinde de fethedilmek üzere olan bir şehrin varlığını duyumsatır. Benzer şekilde yine Yörük Köyü'nde Sipahizade Konağı'nda (H.1294/M.1877) kıyıya yaklaşmakta olan bir yelkenli ve kıyıda üzerindeki saatten dolayı Saat Kulesi'ni(?) anımsatan, kale olabileceğini de düşündüğümüz (?) üzerinde sancağın dalgalandığı bir yapı görölmektedir.

İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, Amasya, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii şadırvanı ve Harput, Ulukent (Hüseyin) Köyü, Havuzbaşı Köşkü'nde olduğu gibi kale tasvirleri, duvar resimlerinde var olan şehir, kasaba, bölge betimlerinin nereye ait olduklarını belgelemek açısından da önem taşımaktadır. Birgi Çakırağa Konağı'nın (XIX. yüzyılın I. yarısı) yazlık odasında yer alan İzmir panoramasındaki şehir dokusu içindeki camiler ve evlerin arasından sıyrılarak yüksek tepe üzerinde yerini alan tepedeki kale seçilmektedir. Araştırmacılar buranın Kadifekale⁹³² olduğunu belirtmektedir⁹³³. Manisa-Kula Emre Köyü Camii'nde burcunda kırmızı bayrağın dalgalandığı kale tasviri bulunmaktadır. Kompozisyona genel olarak bakıldığında İzmir Körfezi'nin tasvir edildiğini düřünebiliriz⁹³⁴.

Bugün mevcut olmayan Muğla- Milas Bahaeddin Ağa Konağı'ndaki kale tasvirinde, anıtsal biçimlenişiyle kale duvarları şehri çevrelerken, İzmir Kemalpaşa Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii'nde ise iki yandaki kulelerinden, burçlarında dalgalanan sancağından tanımladığımız şematik kale betimlemesi karşımıza çıkmaktadır.

⁹³² A. İ. Gencer, *Bahariye'de Yapılan Islâhât Hareketleri ve Bahariye Nezâreti'nin Kuruluşu* (1789–1867), Ankara, 2001, s.5'de “Rumeli'ye birçok seferler tertip eden Umur Bey, buraya ‘Umureli’ denilmesine vesile olmuştur. Fakat Umur Bey'in yaptığı bu deniz seferlerinden endişeye düşen ve Papa'nın önyak olduğu bir Haçlı donanması 1344 senesinde İzmir'e bir çıkarma yaparak Kadifekale'yi zapt etmiş, ayrıca bir de müstahkem bir kale inşa ettirmiştir ki, İzmir'in bu bölgesine uzun süre “Gâvur İzmir” denmiştir.” bilgisi aktarılmaktadır.

⁹³³ R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir...*, s. 88; G. Renda, *Batılılaşma Dönemi Türk Resim...*, s. 148 ve İ. Kuyulu, “Çakırağa Konağı”, Birgi, Tarihi, Tarihî Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları, Ankara, 2001, s. 145.

⁹³⁴ R. Bozer, “Kula-Emre Köyü'nde...”, s. 18.

Görüldüğü üzere duvar resimlerine konu olan kale tasvirleri çoğunlukla bir şehir kıyısında veya şehir panoraması içinde betimlenirken, belirleyici simgelerinde detaylı işlendiğini söyleyebiliriz. Manisa-Kula Emre Köyü Camii ve Manisa Kırkağaç Çiftahanlar Camii'nde olduğu gibi kalenin bulunduğu kıyıya yaklaşan gemilerde bayraklar dalgalanmaktadır. Tekil işlenen sancak ve armalar da bulunmaktadır. İzmit- Abdülaziz Av Köşkü'nün manzara ve natürmort konulu duvar resimleri arasında okların, arma ve sancakların da işlenmiş olduğunu söyleyebiliriz. Araştırmacılar sancak ve okların savaş ile ilgili objeler olduğunu ileri sürmektedir⁹³⁵.

4.3.2.4. Saraylar, Köşkler, Evler, Konaklar:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu'da incelediğimiz Osmanlı Dönemi'ne ait duvar resimlerinde cami tasvirleri yoğundur. Saraylar, köşkler, konaklar, kasırlar ve evler dini mimari tasvirlerinden daha fazladır.

Batı Anadolu Bölgesi'nde duvar resimlerinde, panoramik şehir tasvirlerinin bulunduğu eserleri şöyle sıralayabiliriz: Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii, İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı, Sandıkeminoğlu Evi, Manisa- Bayramtaştepe Evi ve Muğla- Datça, (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü (Konağı). Saraylar, köşkler, konaklar ve evler toplu olarak şehir görünümüleri içinde üst üste istiflenmiş, yan ve ön cepheleri genellikle belirtilmiş, kırmızı renkli kırma çatıları ve düz damlarıyla evler, göze çarpmaktadır. Başta Başkent İstanbul olmak üzere, İzmir, Bodrum, Harput gibi yerleşim yerlerine mimari-manzara grubunda detaylı olarak ele aldığımız panoramik resimler, aynı zamanda belli bir yerin tasviri olduklarından dolayı tarihi belge niteliği de taşımaktadır. Duvar resimlerindeki evler ve köşkler kullanılan yapı elemanları açısından değerlendirildiğinde belli bir bölgenin karakteristik yerleşim ve yaşam mekânları bakımında da tanımlanmasını sağlamaktadır. Duvar resimlerinde doğa tasvirleri içinde belirlediğimiz saraylar, köşkler, konaklar ve evler gibi, profan mimariye ait tasvirler, günün resim anlayışı içinde, döneminin mimari anlayışını, türünü ve özelliklerini de yansıtmaktadır.

İstanbul, İzmir, Bodrum veya Harput gibi şehir görünümüleri içinde yer alan köşkler, konaklar ve evler, ister ait oldukları yer, isterse hayali bir yer olsun, belli bir yapı fikrini yansıtmaları bakımından önem taşımaktadır. Batı Anadolu Bölgesi'nde

⁹³⁵ Ş. Yum, *Milli Saraylarda Duvar ve Tavanlarda Yer Alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1991, s.45

yaptığımız yerinde inceleme sonucunda ulaştığımız mevcut bilgiler doğrultusunda belirlediğimiz Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii, İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı, Sandıkeminoğlu Evi, Manisa- Bayramtaştepe Evi ve Muğla- Datça, (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü (Konağı)'nda evler kara parçaları üzerinde yan yana ve üst üste istiflenerek sıralanmıştır. Aralardaki merkezi kubbeli camiler, minare saylarına göre belli bir yere ait olup olmadıkları üzerine fikir ortaya koymamıza yardımcı olmaktadır. Kara parçalarının kıyıya yakın bölümlerinde genellikle kemerli revak sırasıyla ön plandaki bahçelere veya terasa/verandaya açılan kuruluşlarıyla küçük köşkler veya konaklar yer almaktadır. Benzer şekilde mimari-manzara kompozisyonları içinde salt mimari olarak da değerlendirebileceğimiz kırmızı damlı ve kırma çatılı evlerin yoğun olduğu panoramik görüntülere Marmara, Akdeniz ve Karadeniz Bölgeleri'nde, yerinde yaptığımız incelemeler sonucunda ulaştığımız dört eserde de izlenmektedir: Bursa- Şemaki Evi, Çanakkale- Bayramiç Hadımoğlu Konağı, Antalya- Tekelioğlu Evi ve Tokat- Madımaklar (Madımağın Celal'in) Evi. Şemaki Evi'ndeki panoramik görüntülerde karşımıza çıkan evler, Çakırağa Konağı ve Cihanoğlu Camii'ndeki kadar yoğun işlenmemiştir. Buradaki evler iki katlı ve düz damlı görünümüleriyle kompozisyonu arka planda ve yanlardan sınırlamaktadır. Tekelioğlu Evi'nde restorasyonlarla ortaya çıkarılan yeni duvar resmindeki panoramik şehir görüntüsünde, evlerdeki perspektif uygulama ve cephelerdeki pencere açıklıklarının homojen biçimlenişi, tek tek ele alınarak öndeki köşkların kenarları tutturulmuş perdelerine kadar betimlenen, ayrıntılı işçilik göze çarpar. Madımaklar Evi'nin soldaki panosunun yarısı bugün mevcut değildir. Mazgallarından topların görüldüğü surlarla çevrili şehir dokusundaki konaklar iki katlı ve geniş saçaklıdır. Ödemiş Birgi- Çakırağa Konağı'nın kışlık odanın dış duvar yüzeyinde diğer mimari tasvirlerden daha farklı ve yatay pano yüzeyine işlenmiş kaleli kent görüntüsü⁹³⁶ bulunmaktadır. Manzaranın sol yanında *Korint* sütun başlıklarının taşıdığı yuvarlak kemerleriyle bir konak, karşı kıyıda ise tepelik arazide üst üste istiflenmiş kırmızı çatılı evler görülmektedir. Konağın önünde, karo taşlarıyla kaplanmış bir teras uzanmaktadır. Benzer şekilde Urla- Kapan Camii Şadırvanı'nda işlenen deniz tasviriyle birlikte verilen konak tasvirlerinin, kemerlerle karo taşlı teraslara açılmış olduğunu görmekteyiz. Bornova- Hüseyin Baba Evi'nin

⁹³⁶ Burada kartpostal, kitap resmi veya gravür benzeri Batılı bir eserin örnek tutulduğu açıkça belli olmaktadır. R.Arık, a.g.e., s. 89.

kapı alınlığındaki bahçe içindeki köşk tasvirinde de terasın mermer zemini iki renkli işlenmiştir. Birgi Çakırağa Konağı, Urla Kapan Camii Şadırvanı ve Bornova-Hüseyin Baba Evi'ndeki⁹³⁷ üslup benzerliği konusunda araştırmacılar, bunların aynı sanatçı üslubunun ürünü olabileceği düşüncesini ileri sürmektedir⁹³⁸.

Manisa- Kula Emre Köyü Camii'nin⁹³⁹ duvar resimlerinde görülen evler, incelediğimiz duvar resimleri içinde eldeki mevcut veriler doğrultusunda üniktir. Önlerinde şematik merdivenlerin sıralandığı, kiremit kaplı kırmızı çatılarıyla dikkat çeken evler, üç ile altı kat arasında değişen biçimlere sahiptir. Benzer şekilde, Orta Anadolu Bölgesi'nde yer alan Safranbolu- Kıranköy Misak-ı Milli Mahallesi'nde⁹⁴⁰ yer alan H. 1297/M.1879 senesine ait evin Başodası'nın tavan eteğini çevreleyen manzara resimleri arasında, kırma çatılı, geniş saçaklı üç ve dört kat arasında değişen cephelerinde pencere açıklıkları detaylı işlenmiş yüksek evlerin tasvir edildiğini görmekteyiz. Yozgat Başçavuş Camii'nde mahfil altı bölümde ve Nizamoğlu Konağı'nın tavan eteklerinin manzara tasvirli duvar resimlerinin bulunduğu süsleme şeritleri dolanmaktadır. Nizamoğlu Konağı'nda ağaçlar arasında bulunan daire ve dikdörtgen kemerli çok sayıda pencereye sahip evler, kırma çatılı ve çok katlıdır. Başçavuş Camii'nde ve Nizamoğlu Konağı'nda kır manzarası ön plana çıkmaktadır. Emre Köy ve Safranbolu'da ise çok katlı bina tasvirine odaklanan bir kompozisyon anlayışı bulunmaktadır.

Cami tasvirleri kadar anıtsal, detaylı ve belli bir yere ait olduğu konusunda fikir söylemek zor olsa da, gerek dini, gerekse sivil mimaride tekil olarak saray, köşk, konak veya ev motiflerine rastlamak mümkündür. Bunlar çoğunlukla bir manzara kesiti içinde *Barok* üsluptaki kartuşların merkezindeki madalyonlara işlenmişlerdir. Aydın- Koçarlı Cincin Köyü Camii, Manisa- Sultan (Valide Mesir) Camii, Akhisar- Zeytinlioğlu Kara Osman-Oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, Manisa-

⁹³⁷ Bornova- Hüseyin Baba Evi fotoğrafı için bkz. G. Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk...*, s. 147'de Resim 113.

⁹³⁸ G. Renda, a.g.e., s. 147.

⁹³⁹ R. Bozer, "Kula-Emre Köyünde Resimli Bir Camii", ..., s. 18'de Emre Köyü Camii'ndeki çok katlı evler için şu bilgi aktarılır: "Manzaralarda dikkat çeken iki husus vardır: Birincisi hiçbir şehir manzarasında cami ya da minare gibi İslâmi karakterli yapılara yer verilmeyişi, ikincisi ise geleneksel Türk Evi'ne benzemeyen ve üç ile altı kat arasında değişen apartmanların(?) resmedilmiş olmasıdır. Bu konuda, sanatçının duyup hayal ettiği veya gidip gördüğü Avrupa şehrinden kesitler resmettiği düşünülebilir. Bu evler <apartman> karakteriyle tam olarak benzerlik gösteren bir örnek şimdilik Anadolu duvar resimlerinde bilinmemektedir."

⁹⁴⁰ Safranbolu-Kıranköy Misâk-ı Milli Mahallesi'ndeki Evin resimleri için bkz. R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, Ankara 1988, s. 143'de Resim: 119 ve Resim: 120.

Soma Hızır Bey Camii, Muğla- Kurşunlu Camii, İzmir- Şadırvanalı Camii ve Bursa-Sipahi Çarşısı.

Panoların yüzeyine veya çerçevesiz olarak işlenen konak ya da köşk olarak tanımlayabileceğimiz tekil mimari örneklerle rastladığımız eserleri ise şöyle sıralayabiliriz: Manisa- Kırkağaç Çiftehanlar Camii, Soma Hızır Bey Camii, İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa, Kula Kaçıklar Evi, Mehmet Külahçı Evi, Yozgat- Ulu (Çapanoğlu) Camii, Karaman- Hacı Sami Tartan Evi, Nevşehir- Avanos İhsan Balta Evi, Antalya- Tekelioğlu Evi, Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi. Manisa- Çiftehanlar Camii ve Hacı Sami Tartan Evi’nde Çırağan Sarayı olarak panolara betimlenen konak/saray tasvirleri, canlı renklerle boyanmıştır. Kırkağaç Çiftehanlar Camii’nde karşımıza çıkan iki yapılı manzara kompozisyonu mimari açıdan değerlendirildiğinde, tasarımı başarılı kompozisyonudur. Soma Hızır Bey Camii’nin harim duvarlarında karşımıza çıkan mimari-manzara konulu tasvirler ayrı üniteler halinde duvar yüzeylerine işlenmiştir. Havuzlu konaklar ve iki katlı köşkler çerçevesiz olarak ve arka plan veya gökyüzü gibi resimdeki fon unsurları kullanılmadan verilmişlerdir. Köşk ve konaklar, kırılık alan olduğunu anladığımız yeşil renkli düz arazi veya küçük tepelikler üzerine kuruludur. Benzer şekilde Birgi, Çakırağa Konağı’nda gördüğümüz kulevari ve kubbeli yan binaları ve arka plana doğru uzayan cepheleri ile betimlenen köşklere Hızır Bey Camii’ndekilerden farklı olarak yarlarda genellikle servi ağaçlarıyla binalar sınırlandırılmıştır. Birgi’de arka küçük gruplar halinde, genellikle servi ağaçlarıyla küçük koruluklar resmedilmiştir. Çerçevesiz ve ayrı üniteler halinde değil panolara işlenmiştir. Kula Kaçıklar Evi ve Mehmet Külahçı Evleri’nin cephelerinde ve çıkma altlarındaki köşk tasvirleri panolara resmedilmiştir. Bahçe içinde iki katlı evler/köşkler özellikle Kula Kaçıklar Evi’nde gördüğümüz betimlemeler Antik binaları andırmaktadır. Benzer şekilde Avanos İhsan Balta Evi’nin Köşk Odası’nın doğu duvarında bahçe içinde konak tasvir edilmiştir.

Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi’nin Başodası’ndaki iki panoda yer alan duvar resimlerinin birinde gün batımında bir konak, diğerinde ise yalı tasvir edilmiştir. Üslup ve kompozisyon bakımında Anadolu’da incelediğimiz ve bugünkü mevcut bilgilerimiz doğrultusunda karşımıza çıkan konak ve köşk tasvirleri arasında bu resimler üniktir. Yalı resmi deniz kenarındadır ve ağaçlar içinde tasvir edilmiştir.

Bugün için bu yalının nereye ait olduğu konusunda fikir yürütmemiz mümkün değildir. Büyük bir kilise (?) veya saray tasviri olarak değerlendireceğimiz diğer resimde ise merdivenlerle çıkılan yüksekçe bir yerde bulunan yapı dikkati çekmektedir.

Duvar resimlerinin konularını oluşturan pastoral manzaralar, köşk, kasır, evler, konaklar, su yolu, köprü, mesire yerleri, gibi öğelerden oluşmaktadır. Çoğunlukla naif bir üslupla işlenen tasvirlerde, Batı merkezli değişmeye başlayan XVIII. yüzyıl Osmanlı yaşantısının yansıtıldığı kabul edilmektedir. Batı Anadolu Bölgesi'nde yoğunlaşan duvar resmi tasvirlerinin Anadolu'da hüküm süren ayanların, zenginliğin en açık göstergesi olan mimarlık ve dekorasyon alanında İstanbul ile yarış halinde olduğu düşünülmektedir⁹⁴¹.

4.3.2.5. Çeşmeler ve Havuzlar:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu'da Osmanlı Dönemi duvar resimlerini incelediğimizde kır manzaralı içinde betimlenen evler, köşkler ve yalılarla birlikte camiler, türbeler, hanlar, Antik Dönem'e ait kalıntılar ve havuzlu bahçeler, Yozgat Başçavuş Camii'nde (H.1215/M.1800–01) çeşmeler, namazgâh ve kepenkli dükkân tasvirleri de görülmektedir. Caminin doğu duvarındaki ilk kartuş (güneye doğru), derelerle üç bölüme ayrılmış kara parçaları üzerindeki bina gruplarını içerir. Ortadaki kara parçasında, *Barok* üslupta, armudi profilli/görünümlü çeşme dikkat çekicidir. Benzer şekilde, yine Yozgat İli'nde Nizamoğlu Konağı'nın (XIX. yüzyılın II. yarısı) güneybatıdaki odasının doğu duvarının tavan eteğinde yer alan duvar resimlerinde, çeşme tasviri görülmektedir. Başçavuş Camii'nden farklı olarak burada, kubbeli ve baldaken planlı bir çeşme tasvir edilmiştir. Çeşmenin hemen önünde atların su içmesi için yalaklar bulunmaktadır. Atların ve figürlerin oluşturduğu grup hemen çeşmenin ön planına yerleştirilmiştir.

İstanbul- Topkapı Sarayı Harem dairesi, I. Abdülhamit Odası (Aynalı Oda)'nın girişindeki koridor duvarına yan yana üç manzara panosu yerleştirilmiştir⁹⁴². Bu resimlerde, girintili çıkıntılı kıyıları, köşkleri, kasırları ve

⁹⁴¹ T. Okçuoğlu, a.g.t., s.36'da Serez ayanı Yusuf Muhlis Paşa (Ö.1843) Serez'deki konağına divanhanenin duvarları için Venedik'ten getirdiği boy aynalarını, II. Mahmud'un 'sinirlenmesi' üzerine kırdırtmak zorunda kalmıştır." bilgisini aktarmaktadır.

⁹⁴² G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim...*, s. 86.

kayıklarıyla Boğaziçi resmedilmiştir. Resimlerde yer alan çeşmenin kitabelik kısmında H.1194/M.1780 senesi okunmaktadır. Başkent merkezli duvar resimlerinde bu şekilde çeşme kitabelerine tarih yazıldığını görmekteyiz. Bu nedenle çeşmelerin yer aldığı manzara tasvirlerinin ait oldukları yılı belirlemekte resimlerde betimlenen çeşmelerin önem taşıdığını söyleyebiliriz. Anadolu’da yerinde yaptığımız incelemeler sonucunda elimizdeki mevcut bilgiler ışığında tespit ettiğimiz Başçavuş Camii ve Nizamoğlu Konağı’ndaki çeşmelerde tarihe rastlanmamıştır. Ancak başçavuş camii’nde m kır manzarası içinde yer alan kepenkli pavyon/dükkân olarak tanımlayabileceğimiz mimari betimlemelerde tarihin yazılı olduğunu görmekteyiz⁹⁴³.

Araştırmacılar, su ile ilişkili olarak duvar resimlerinde betimlenen çeşmelerin, cennet sembolizminin yansıtıldığı mimari yapıtlar olduğunu ileri sürmektedir⁹⁴⁴. İslam Bahçeleri’nin tarhlar içinde doğal olarak serpiştirilmiş çiçekleri, çeşmeleri, selsebilli havuzları ile bir cennet dekoru sergilediği aktarılır⁹⁴⁵. Çeşme ve sebillerin üzerinde cennete atıfta bulunan kitabeler rastlandığı bilinmektedir⁹⁴⁶.

Çeşme tasvirlerinin yanı sıra Anadolu’da Osmanlı Dönemi’ne ait tez kapsamında incelediğimiz eserlerdeki manzara tasvirleri içinde veya tekil olarak havuz tasvirlerinin bulunduğunu söyleyebilmekteyiz.

Havuz betimlemelerinin bulunduğu eserleri şöyle sıralayabiliriz: Afyon-Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, Manisa- Kırkağaç Çiftehaneler Camii, Manisa- Soma Hızır Bey Camii, İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı, Urla- Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı.

Soma- Hızır Bey Camii’nin özellikle mahfil altı resimlerinde yer alan köşkler, Antik kalıntılar arasındaki havuz tasvirlerini, Ankara- Dedeboyak Evi ile İstanbul- Eminönü Cedid Havatin Türbesi’nin içindeki resimlerin çağrıştırdığı “cennet” imgesiyle aynı bakış açısından bakarak değerlendirebiliriz. Manzaralar içinde fiskiyeli havuzdan yükselen sular, havuzlu köşk, Antik kent kalıntısı⁹⁴⁷,

⁹⁴³ Konuyla ilgili olarak bkz. “Duvar Resimlerinde Tarihendirme ve Sanatçı Sorunu”

⁹⁴⁴ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 31-38.

⁹⁴⁵ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 32.

⁹⁴⁶ Konuyla ilgili olarak bkz. T. Okçuoğlu, a.g.t., s.34’te Azapkapı Saliha Sultan çeşmesi, Defterdar Saliha Sultan çeşmesi ve Nuruosmaniye Külliyesi’nin çeşmesinde, cennet pınarının selsebille sembolize edildiği aktarılmaktadır. Ayrıca çeşme kitabeleri için dip not 62’de A. Egemen, İstanbul’un Çeşme ve Sebilleri, İstanbul 1993 kaynak olarak gösterilmektedir.

⁹⁴⁷ T. Okçuoğlu’na göre; “yıkıntı halindeki Antik kent resmi için bile, -resmin dini bir yapı içinde bulunması nedeniyle-, Kuran’da görkemli kentler inşa eden, zenginliklerinden dolayı gurura

köşkler, hayali yapılar, ağaçlar, köprüler ve sular resimlenmiştir. Köşk, çeşme, nehir, ağaç ve havuz gibi öğeler “Cennet” imgesiyle örtüşmektedir. Benzer şekilde, Manisa- Kırkağaç Çiftehanlar Camii’nin mahfil altı bölümlerde yer alan iç bükey kavisli yüzeylere işlenmiş resimlerde cami, ev, kışla ve kule gibi mimari tasvirlerin yanı sıra tekil havuz da resmedilmiştir. Söz konusu resimler bir galerinin duvarlarına asılmış tablolar gibidir⁹⁴⁸. Kırkağaç Çiftehanlar Camii’nin kubbe kavsine işlenen pencere resimleri, aralardaki sepetlerde verilen meyve natürmortları ve mahfil altındaki mimari-manzara tasvirleri bir bütün olarak değerlendirildiğinde harim kısmı bir “Cennet” bahçesini anımsatmaktadır. Afyon- Dazkırı Kızılören Köyü Camii’nin son cemaat yerinin güney duvarında, harim girişinin batı yönünde kalan duvar yüzeyinde boyutlarıyla incelediğimiz diğer havuz tasvirlerinden ayrılan ünik bir betimleme yer almaktadır.

4.3.3. Natürmortlar:

Anadolu’da duvar resimlerinde konulu mimari ve manzara tasvirlerinin yanı sıra yoğun bir grup olarak natürmortlarla karşılaşmaktayız. Söz konusu natürmortları değerlendirirken çeşitli çiçek ve meyve tasvirleriyle birlikte tekil meyve ağacı⁹⁴⁹ olarak resmedilenleri de bu başlık altında değerlendirmeye çalışacağız.

Lale Devri’nde Fransa ile olan yakın ilişkilerle başlayan kültürel alandaki Batılı değişimlerin mimari süslemeye de yansımış olması gerektiği kaynaklarda belirtilmektedir⁹⁵⁰. Bu konudaki görüşü destekleyecek günümüze kadar ulaşabilen eser Topkapı Sarayı’nda yer alan III. Ahmed “Yemiş Odası”dır. Boyayla betimlenen nişler içinde saksıların, vazoların ve sepetlerin içinde çeşitli çiçek ve meyvelerden oluşan natürmortlar tasvir edilmiştir. Karanfiller, tomurcuk veya gonca halinde katmerli güller, laleler, sümbüller, nergisler, kasımpatıları ve türünü

kapılıp Tanrı’ya sırt çeviren ve sonunda onun gazabına uğrayan kavimlere ve onların harap kentlerine birçok gönderme bulunmaktadır” bilgisini aktarmaktadır.T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 37.

⁹⁴⁸ İ.Kuyulu, “*Kırkağaç Çiftehanlar Camii*”..., s. 114.

⁹⁴⁹ Özellikle camilerin harim duvarlarında şablon tekniğinde tekrarlanan bitkisel bezemelerden farklı olarak genellikle tekil halde resmedilmiş çeşitli meyve ağacı tasvirlerine de rastlamaktayız. Özellikle Nar Ağacı, Zeytin Ağacı, İncir Ağacı veya Dut Ağacı gibi gerek mimari süslemede gerekse el sanatlarında karşımıza çıkan çeşitli tasvirler “bereket, bolluk, barış ve güç” gibi sembolik anlamlar taşımaktadır. Karşılaştırma ve Değerlendirme Bölümü’nün “Sembolik Tasvirler” konu başlığı altında “Ağaç” tasvirlerine yeniden değinilecektir.

⁹⁵⁰ R.Arik, a.g.e., s.23.

belirleyemediğimiz zengin bir çiçek programı natüralist⁹⁵¹ sayılacak tarzda işlenerek Yemiş Odası'nın duvar yüzeylerini kaplamaktadır. Çiçeklerin yanı sıra duvarların tavana yakın üst bölümlerinde kare formlu yine içleri niş şeklinde resmedilmiş panolara sepetler içinde nar, erik, kayısı, üzüm, elma, ayva gibi, porselen kâseler içinde, meyvelerin bulunduğu natürmortlar işlenmiştir.

XVII yüzyıla kadar özellikle Osmanlı Süsleme Sanatı'nda baş ögesi çiçekler, yapraklar ve dallardan oluşan farklı malzemeler üzerinde görebileceğimiz bitkisel bezemeler meyve motifleriyle daha da zenginleşerek bir kompozisyon içinde işlenmeye başlanmıştır. Aynı yüzyıla ait Gazneli Mahmud Albümü'nde gördüğümüz natürmortlar, adeta bağımsız bir biçimde, III. Ahmed "Yemiş Odası"nın duvarlarına büyük ölçekte aktarılmış gibidir.

Lale Devri'nde çiçekli vazolar, meyve dolu çanaklar duvarları süslerken, yüzyılın ikinci yarısında bunların yerini *Barok* ve *Rokoko* üsluptaki kartuşların içerisine yerleştirilmiş manzara resimlerinin aldığını daha önceki bölümlerde değinmiştik. Manzara için geçerli olan bu verinin aynı şekilde natürmort kompozisyonlar için de kullanıldığını söyleyebiliyoruz. Çoğu kâseler, yüksek kaideli vazolar içinde yer alan buket çiçeklerden ve meyvelerden oluşan bu kompozisyonlar Anadolu'da dini ve profan eserlerde yoğun olarak karşımıza çıkmaktadır. Camilerin, evlerin ve konakların cepheleri ve iç mekân duvarları dikdörtgen, kareye yakın dörtgen şeklinde şeritlerle panolara tanzim edilerek, özellikle pencere açıklıkları arasında kalan yüzeylere meyve ve çiçek motiflerinden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Şeritlerle düzenlenmiş panoların dışında *Barok* üsluptaki kartuşlara veya bağımsız olarak, çerçevelenmeden, natürmortların özellikle camilerde harim duvarlarıyla mihrapta yer aldığı görülmektedir. Genel olarak birçoğunda ışık-gölge ve perspektif gibi resim tekniklerinin uygulandığını söyleyebiliriz.

4.3.3.1. Çiçekler:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu'da duvar resimlerini incelediğimiz bölgelerde "natürmort" başlığı altında değerlendirdiğimiz çiçek motiflerinin dini ve sivil mimari eserlerde yoğun olarak işlendiğini söyleyebiliriz.

⁹⁵¹ R.Arik, a.g.e., s.23.

Batı Anadolu Bölgesi'nde demet halinde veya vazo içine yerleştirilmiş çiçek buketlerinden oluşan natürmort tasvirlerini tespit ettiğimiz dini eserler şöyle sıralanabilir: Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii, Denizli- Acıpayam, Yazırköyü (Hacı Ömer) Camii, İzmir- Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) Camii, Ödemiş- Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii, Manisa- Sultan (Valide Mesir) Camii, Akhisar- Zeytinlioğa Kara Osman- Oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, Kırkağaç Çiftehanlar Camii, Kula Emre Köyü Camii, Manisa- Soma Damgacı Camii, Soma Hızır Bey Camii ve Muğla- Kurşunlu Camii.

Koçarlı Cihanoğlu Camii, Yazırköyü (Hacı Ömer) Camii, Zeytinlioğa Kara Osman-Oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, Kırkağaç Çiftehanlar Camii, Kula Emre Köyü Camii ve Muğla Kurşunlu Camii'nde yer alan tekil demet (bağlanarak oluşturulmuş deste) veya vazolar içinde buketler halinde yerleştirilmiş kompozisyon düzenleriyle karşımıza çıkan natürmort tasvirleri iç mekân duvarlarında yer alır. İzmir- Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü (Halil Ağa) ve Manisa- Sultan (Valide Mesir) Camileri'nde diğer eserlerdeki natürmort tasvirlerinden daha farklı bir üslupla duvar yüzeylerine işlenmiş natürmort tasvirleriyle karşılaşırız. Kubbe kavsi yüzeyine işlenen kıvrım yerleri belirtilmiş perde/kumaş tasvirleri natürmortlara zemin oluşturmaktadır. Her bir perde/kumaş yüzeyine naif üslupta, gölgelendirme ve derinlik kaygısı güdülmeden dekoratif olarak küçük çiçek demetleri işlenmiştir. Ödemiş- Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii ve Manisa- Soma Damgacı Camii'nde dış kütle cephelerinde natürmortların işlenmiş olduğunu görmekteyiz.

Batı Anadolu Bölgesi'nde demet halinde veya vazo içine yerleştirilmiş çiçek buketlerinden oluşan natürmort tasvirlerini tespit ettiğimiz sivil eserler ise şöyle sıralanabilir: İzmir- Şadırvanalı Camii Şadırvanı (H.1250/M.1834–35), İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı, Ödemiş- Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü ve Milas- Bahaeddin Ağa Konağı. Gerek dini gerekse sivil mimaride natürmort kompozisyonlarında çiçeklerin türünü saptamak mümkün değildir. Çeşitli renklerde küçük kır çiçeklerinden, güle, karanfil ve laleye kadar çeşitli çiçekler betimlenmiştir. Bağlanarak oluşturulmuş destelerden veya genellikle yüksek kaideli vazolar içindeki demetler yaprakların arasından adeta fışkıran çiçekler halinde işlenmiştir. Kırkağaç Çiftehanlar Camii ve İzmir- Şadırvanalı Camii Şadırvanı'ndaki çiçek demetleri vazosuz işlenmiştir. Şadırvan pendentiflerinden ters

asılarak resmedilen demetler ince bir bağla bağlanmıştır. Kırkağaç Camii'nde de benzer şekilde daha sade ve bağla bağlanarak işlenmiş lale, karanfil ve mavi renkli buğday başakları ikili demetler halinde görülmektedir.

Batı Anadolu Bölgesi'nde vazolu veya vazosuz olarak, herhangi bir zemine veya arka plan betimlenmeden adeta boşlukta asılı durumda resmedilen natürmort tasvirleri yoğundur. Bununla birlikte son yıllarda yapılan restorasyon çalışmaları sonucunda Aydın-Koçarlı Cihanoğlu Camii'nde (1834/35) farklı düzenlerde resmedilen tasvirlerle rastlamıştır. 2008–2009 yıllarında yapılan onarım çalışmalarında caminin harim duvarları yeniden elden geçirilmiştir. Bu çalışmalar sırasında duvarlardaki raspa işlemi sonucunda, yeni resimlere rastlanmıştır. Ortadaki panolara natürmort tasvirleri işlenmiştir. Doğu duvarındaki natürmort yüzeyleri *Barok* üsluptaki kartuşlarla işlenmiş köşelerden öne doğru pahlanmış bir dolap motifi üzerinde işlenmiştir. İnce dallarından çıkan küçük yeşil yaprakları ve sarı meyveleriyle Limon/Ayva ağacının tasvir edildiğini düşünmekteyiz. Kompozisyon merkezdeki ağacın sol ve sağ yanında yer alan beyaz vazo içindeki karanfiller ve iki limon/ayva motifiyle üçlü bir düzende oluşturulmuştur. Mihrabın doğu yönündeki duvar yüzeyinde, üst sıradaki vitraylı pencere açıklığının iki yanında kareye yakın dikdörtgen iki pano yer alır. Her iki panoda da natürmort tasvirleri işlenmiştir. Natürmortlar panoların üst köşelerinden tutturularak kıvrımları belirtilmiş perde motifleri ile çerçevelenmektedir. Batı yönündeki duvar yüzeyi de yine doğu yönde olduğu gibi panolar halinde düzenlenmiştir. Minberin sağ yanındaki ilk panoda üstten tutturularak, kıvrım yerleri aşağıya doğru belirtilmiş perde motifi, bu defa boşlukta bir ipin ucuna asılı çeşitli meyvelerden oluşan natürmort tasvirini çevrelemektedir. Vitraylı pencere açıklığının sağ yanındaki panoda ise dallarıyla birlikte armutlar tasvir edilmiştir. Batı duvarında pano düzeni doğu duvarıyla aynıdır. Ortadaki panoda natürmort yer alır. Aydın- Koçarlı Camii'nde olduğu gibi ikili veya üçlü düzenler halinde natürmortların belli bir kompozisyon şeklinde düzenlenmesine Denizli- Acıpayam Yazır Köyü ve Emre Köyü Camileri'nde de rastlanmaktadır. Bu kompozisyonlarda kendi içlerinde renk lekeleriyle gölgelendirmelere, ön ve arka planda sıralanarak kompozisyonun genelinde derinlik etkisi yaratılmasına sanatçılar tarafından özen gösterilmiştir.

İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii deniz konulu manzara tasvirleri gibi natürmort kompozisyonlarıyla da Anadolu'da karşılaştığımız duvar resimlerinin yer aldığı eserler içinde en ilgi çekici binalardandır. Son cemaat yerinin revak kemerlerinin iç ve dış yüzeylerinde çiçek buketleri işlenmiştir. Aynı şekilde Denizli, Acıpayam, Yazırköyü camii'nin harim duvarlarındaki panolarda vazo ve kâseli düzenlemelerin dışında, beyaz fon üzerine boşlukta duran ince bir şeritle sap kısımlarından bağlanmış çiçek buketleri bulunmaktadır. Kılıczade Mehmet Ağa Camii'nin güney cephesinde ise iki pencere açıklığını da aralarına alan farklı form ve boyutlarda düzenlenmiş panolara deniz konulu manzara tasvirleriyle birlikte natürmortlar da işlenmiştir.

Profan mimari içinde İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı (XIX. yüzyılın ilk yarısı), duvarlarına işli natürmort kompozisyonlar bakımında oldukça zengindir. Avluya bakan üst katlarda cephelerde, pencere aralarında kalan duvar yüzeylerine işlenen dikdörtgen panolarda madalyonlar, girlandlar, çeşitli kaplar ve vazolar içinde çiçekler, kumaşlar işlenmiştir. İkinci kattaki ana eyvan konumundaki bölümün duvarlarındaki panolarda yer alan natürmortlarda çiçeklerle birlikte çeşitli meyve motifleri de bulunmaktadır. İnce şeritlerle bağlanmış buket halindeki çiçekler üst katta sofaya açılan odaların duvarlarında yoğundur. Yine aynı tarihe XIX. yüzyılın ilk yarısında inşa edilmiş olan Birgi, Sandıkeminoğlu Evi'nin manzara tasvirlerinin bulunduğu panolar dışında kalanlarda yüksek kaideli vazolar içinde çiçek demetlerinin betimlendiğini görmekteyiz.

Manisa, Kula Emre Köyü Camii'nde (1547/48)⁹⁵² natürmortlar yine Denizli, Acıpayam Yazır Köyü Camii'nde olduğu gibi en yaygın süsleme konusu olarak karşımıza çıkar. Çift kulplu sürahi, ibrik ve kâse içine yerleştirilen çiçek ve meyvelerden meydana gelmektedir. Tekil veya üçlü düzenlemeye gidildiğini söyleyebiliriz. Üçlü düzenlemelerde merkezdeki vazo veya kâsenin iki yanına daha küçük birer kâse yerleştirilerek içlerine çeşitli meyveler yerleştirilmiştir. Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii'nin onarım sonrasında ortaya çıkan harimdeki natürmortlarda da aynı şekilde üçlü düzenlemelerin söz konusu olduğuna değinmiştik. Cihanoğlu Camii'nde söz konusu Emre Köyü Camii'nden farklı olarak

⁹⁵² Duvar resimlerinin yapım yılı H.1223–37 (M.1808/9–1821–22)'dir.

meyveler veya çiçekler kâseler içinde değil zemine belli bir düzene göre yerleştirilmişlerdir.

Orta Anadolu Bölgesi'nde demet halinde veya vazo içine yerleştirilmiş çiçek buketlerinden oluşan natürmort tasvirlerine tespit ettiğimiz dini eserlerde, bugün için rastlamak mümkün olmamıştır. Ancak Başçavuş Camii'nin kuzey, doğu ve batıdaki mahfil katı duvarlarında vitraylı pencere açıklıkları arasında kalan duvar yüzeylerinde daire formu madalyonlar işlenmiştir. Bu madalyonlar bir yazı bir bitkisel bezemeli olmak üzere duvar yüzeylerine değişimli yerleştirilmiştir. Madalyonların içinde siyah zemin üzerine natüralist üslupta işlenmiş kırmızı güllerden oluşan çiçek buketleri, vazosuz olarak tasvir edilmiştir.

Orta Anadolu Bölgesi'ndeki sivil eserleri incelediğimizde, çiçeklerden oluşan natürmort tasvirlerinin bulunduğu eserleri şöyle sıralayabiliriz: Karaman- Hacı Sami Tartan Evi (XIX. yüzyıl ortaları), Kayseri- Gesi Bürüngüz'deki Mehmet Özmen Evi (H.1223/M.1808), Yozgat- Nizamoğlu Konağı (XIX yüzyılın II. yarısı) ve Sivas- Kangalağası Konağı (H.1294/M.1877). Bugün yerinde yaptığımız incelemelerde kısmen ayakta olan fakat duvar resimlerinin bulunduğu başoda'nın yıkıldığını tespit ettiğimiz Gesi Bürüngüz'deki Mehmet Özmen Evi'nin duvar Yüzeylerine Başçavuş Camii'nde olduğu gibi madalyonlar işlendiğini tespit etmekteyiz. Madalyonlarda manzara tasvirleri bulunmakta ve etrafları ise çiçek demetleriyle çevrelenmektedir. Sivas- Kangalağası Konağı'nda yer alan çiçek buketlerinden işlenmiş natürmort tasvirleri bölgedeki diğer evlerde bulunan benzer tasvirlerle karşılaştırıldığında üslup olarak kartpostalları anımsatmaktadır.

Marmara Bölgesi'ndeki dini eserlerden Edirne- Muradiye Camii'nin harim duvarlarında bugüne gelebilen boyalı nakışların ve mihrap duvarında mimari konulu duvar resimlerinin varlığını söyleyebiliriz. Bununla birlikte çiçek tasvirlerinin meyve ağaçları arasında işlendiğini de kalan izlerden görmekteyiz. Marmara Bölgesi'nde yaptığımız yerinde inceleme sırasında vazolu ve vazosuz olarak gruplayabileceğimiz natürmort konulu tasvirlerin bulunduğu sivil mimarideki eserleri şöyle sıralayabiliriz: Bursa- Yenişehir Şemaki Evi (XVIII. yy), Çanakkale- Bayramiç, Hadımoğlu Konağı (H.1211/M.1769), İzmit- Sultan Abdülaziz Av Köşkü (XIX. yüzyılın II. yarısı) ve İzmit- Sırrı Paşa Konağı (XIX. yüzyılın II. yarısı). Hadımoğlu Konağı'nın dış cephesinde yer alan ve eserin inşa tarihinin yazılı olduğu kitabede vazo içinde açık

sarı renkli çiçekler betimlenmiştir. Şemaki Evi'nin şehir tasvirinin iki yanında vazoda içinde çiçekler yer alır. Şemaki Evi ve Hadımoğlu Konağı'nın şehir tasvirleri dışında kalan duvar yüzeylerinde adeta şablon gibi Barok kartuşlarla birlikte vazoda çiçekler tekrarlanmaktadır. Marmara Bölgesi'ndeki duvar resimleri incelendiğinde İzmit'teki Abdülaziz Köşkü ve Sırrı Paşa Konağı'nın natürmort tasvirlerinin natüralist üslupta ve gerçekçi anlatımla tasvir edildiklerini söyleyebiliriz. Her bir natürmort farklı bir düzende, renk çeşitliliğinde ve farklı türlerdeki çiçeklerle birlikte meyvelerin kullanıldığı tasvirler olarak karşımıza çıkmaktadır. Abdülaziz Köşkü'nün zemin katta yer alan ve 1 numaralı oda olarak adlandırdığımız mekânının duvarlarında sepetten ve saksıdan çıkan çiçekler işlenmiştir.

Karadeniz Bölgesi'nde Tokat- Latifoğlu Konağı'nın cami ve gemi konulu duvar resimlerinin dışında panolar içinde şablon gibi tekrarlanan, ibrik şeklindeki gri renkli vazolar içine yerleştirilmiş çiçek buketleri Batı Anadolu Bölgesi'nde incelediğimiz birçok dini ve sivil mimarideki natürmortlarla benzer özelliklere sahiptir.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde natürmort konulu vazolu veya vazosuz çiçek motiflerine sıkça rastlanmaktadır. Sivil Mimari'de yerinde incelediğimiz vazolu ve vazosuz natürmort konulu tasvirlerin yer aldığı eserleri şöyle sıralayabiliriz: Abdülkadir Kimya Evi, Mustafa Bağcı Evi, Abdülkadir-Ali Şaşmaz Evi, Faruk Ahi Evi, "L" Tipi Ev, Abdülgani Özhalepli Evi, Hicabi Sanbur Evi, Kocaoğlu Çıkmazı 2 No'lu Ev, Hösükoğlu Alesi Evi, Coşkun Uğurlu Evi, İzzet Gafuroğlu Evi, Gaziantep İl Tüzel Kişiliği Evi, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğüne ait Ev, Memik Akdoğan-Ali İhsan Büyükuncu Evi, Nevzat Kılınç Evi, Şerif Sokak'taki Ev ve 441 Envanter numaralı Ev.

XV. yüzyılda stilize çiçek motiflerinin natürmort mantığında kullanıldığını belgelerden öğrenmekteyiz. Bursa- Atik Mustafa Türbesi'nde vazolu veya vazosuz stilize çiçeklerden oluşan natürmortlara rastlanmaktadır⁹⁵³. XVI. yüzyıldan başlayarak mezar taşlarında natürmort tasvirlerine rastlamak mümkündür. XVII. yüzyıldan başlayarak çiçek tasvirleri mezar taşlarında, taş süslemelerde, kitaplarda, levhalarda, fermanların üst köşelerinde ve tuğraların etrafında, duvar resimlerinde,

⁹⁵³ G. Ünver, "Osmanlı Sanatı'nda Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri", Vakıflar Dergisi, Cilt: 9, Sayı: IX, Ankara 1971, s. 321; ayrıca bkz. S. A. Ünver, "Türk Sanatında Çiçek ve Buketler", Türkiye'miz, Sayı:22, 1977, s. 15-17.

ahşap pencere ve dolap kapaklarında, yaygın olarak görülmektedir⁹⁵⁴. Kula- Hacı Recepler Evi'nin⁹⁵⁵ (XVIII. yüzyıl) pencere ve dolap kasalarının dik kenarlarında natürmortlar görülür. Bunlar çift kulplu sürahi içine konulmuş çiçek demetleridir ve her kenarda üçer tanedir. Güney duvardaki pencerelerin aralarında kalan kısımlar ahşapla kaplanarak, buralara pencere boyu yüksekliğinde, yine çift kulplu sürahi içine konulmuş çiçek demetleri şeklinde natürmortlar işlenmiştir⁹⁵⁶. Kula Emre Köyü Camii duvar resimleri arasında yer alan natürmort konulu tasvirlerle Hacı Recepler Evi'nin ahşap üzerine işlenen natürmort konulu vazoda çiçekleri bölgede farklı malzeme üzerinde natürmort konulu tasvirlerin sanatçılar tarafından benimsenerek sivil mimaride uygulandığını göstermektedir. Ankara Ulucanlar Mahallesi'nde bulunan Dedebayrak Evi'nin perde duvarının üst kısmında, sağ ve solda dış panoda karanfil demetli iki çiçek vazosu bulunmaktadır⁹⁵⁷.

4.3.3.2. Meyveler:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu'da duvar resimlerini incelediğimiz bölgelerde “natürmort” başlığı altında değerlendirdiğimiz meyve motiflerinin dini ve sivil mimari eserlerde yoğun olarak işlendiğini söyleyebiliriz.

Batı Anadolu Bölgesi'nde meyve motiflerinden oluşan natürmort tasvirlerini tespit ettiğimiz dini eserler şöyle sıralanabilir: Aydın- Koçarlı, Cihanoğlu Camii (1834–35), Aydın- Koçarlı Cincin Köyü Camii (1785), Denizli- Acıpayam Yazırköyü Camii (H.1217/M.1802), Manisa- Akhisar, Zeytinlioğlu Kara Osman-Oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii (H.1160/M.1747), Sultan (Valide Mesir) Camii (H.929/M.1522–23), Kırkağaç Çiftehanlar Camii (H.1281/M.1864–65), Soma- Damgacı Camii ve Soma- Hızır Bey Camii (H.1206/M.1791–92).

Manisa- Sultan (Valide Mesir) ve Soma Damgacı Camileri'nin dış cephelerinde meyvelerden oluşan natürmortlara rastlanırken diğer eserlerde tasvirler harim duvarlarına işlenmiştir. Aynı şekilde Aydın, Koçarlı Cincin Köyü Camii'nin (1785) Batı cepheindeki son cemaat yerinin güney duvarında yer alan mihrabiye'nin üst kısmındaki duvar yüzeyi kalın kahverengi şeritlerle sınırlanan üç pano şeklinde

⁹⁵⁴ G. Ünver, a.g.m., s. 322.

⁹⁵⁵ R. Bozer, Kula Evleri, Ankara 1988 ve R. Bozer, “Kula Evlerinden Seçkin Bir Örnek: Hacı Recepler Evi”, Bilim Birlik Başarı, Sayı: 49, 1987, s. 25.

⁹⁵⁶ R. Bozer, a.g.e., s. 26'da Fot. 13.

⁹⁵⁷ S. Ögel, “Eski Bir Ankara Evi”, Türkiyemiz, Sayı: 8, 1972, s. 41.

düzenlenmiştir. Kartuştaki S ve C kıvrımlarının iç yüzeyinde çeşitli çiçek ve meyvelerden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Kumaş kıvrımlarına kâse şekli verilerek, içlerine nar, elma, armut, kayısı ve incir gibi meyvelerden oluşan natürmortlar işlenmiştir. Vazo, kâse veya herhangi bir objenin içinde değil de kumaş/perde olarak tanımlayabileceğimiz motifle birlikte meyvelerin işlenmesine Manisa, Kula Emre Köyü Camii'nde de görülmektedir. Kubbe kavsini dolanan benzer şekildeki S ve C kıvrımlı kumaş motifi içinde yine meyvelerden oluşan kompozisyonlar bulunmaktadır. Kubbe kavsinde meyvelerden oluşan natürmortlar, Kırkağaç Çiftehanlar Camii'nde kubbe eteğinden başlayarak yükselen sekiz pencere motifinin arasına yerleştirilmiştir. Sepetler içine yerleştirilmiş fındık ve üzüm gibi meyveler natüralist üslupta işlenmiştir.

Denizli, Acıpayam Yazırköyü Camii (1802) harim duvarlarının yüzeyi, resim olarak işlenen sütuncelerle dikey ve yatay bölümlenerek, dikdörtgen ve kare panolar elde edilmiş, böylece üç katlı bir yüzey görüntüsü sağlanmıştır. Bu panolara çeşitli bitkisel bezemeler ve ağırlıklı olarak natürmortlar işlenmiştir. Natürmortlar kâseler içindeki üzüm, nar, erik, elma gibi meyvelerden ve bir kaide üzerinde yükselen vazolar içindeki çiçek demetlerinden oluşmaktadır. Manisa, Soma Damgacı Cami'nde de kulplu vazo içinde çiçek buketleriyle birlikte sepetler içindeki meyve motifleri dikkati çeker. Batı Anadolu Bölgesi'nin İzmir- Şadırvanaltı Camii Şadırvanı (H.1250/M.1834-35), Ödemiş- Birgi Çakırağa Konağı ve Muğla- Milas Bahaeddin Ağa Konağı gibi profan eserlerde de çiçeklerle birlikte meyve motiflerinin işlendiğini söyleyebiliriz.

Manisa, Soma, Hızır Bey (1790/2) ve Yozgat, Çapanoğlu Camileri'nde adeta bir tablo gibi işlenmiş natürmortlar bulunmaktadır. Yozgat, Nizamoğlu Konağı'nda da benzer şekilde natürmortlara rastlamaktayız. Sivas- Kangalağası Konağı, Kocaeli Sırrı Paşa Konağı ve Abdülaziz Av Köşkü'nde yer alan natürmortlarda farklı meyveler işlenerek natürmortlar gerçekçi üslupla adeta yağlıboya resimleri gibi işlenmişlerdir.

Yozgat, Lök Köyü, Karacabey Konağı'nda (H.1305/M.1907) manzara içine dağılan meyveler ve çeşitli nesnelerden oluşan ünik bir natürmort dikkati çeker. Manzara resminin tam merkezinde bir Armut Ağacı tasviri, kompozisyonu ortadan ikiye ayırır. Ağacın gövdesine dayalı iki adet sandalye tasvir edilmiştir. Üzerinde

bıçak bulunan karpuz, semaver, çay bardağı, demlik ve yerde duran üç adet armut gerçek boyutlarından daha büyük ve sandalyelerle aynı boyutta betimlenmiştir.

Gaziantep İli'nde yer alan Hayriye Elçin-Hayriye Dilim Evi'nin (H.1316/M.1898) tavan resimlerinde nar ve kayısı (?) gibi meyve motiflerinin yanında Anadolu'da incelediğimiz eserlerde karşımıza farklı bir motif çıkar. Evin tavan göbeğinde yer alan natürmort motifleri simetrik bir kuruluşa sahiptir. Bu simetrik kompozisyon anlayışı içinde meyveler ve çiçekler şablon tekniğinde işlenmiştir. "Bereket Boynuzu" olarak adlandırılan gövdeleri helezoni yapıya sahip nesnelerin içinden çıkan çiçeklerin arasına meyveler işlenmiştir. Benzer şekilde Kocaoğlu Çıkmazı 2 No'lu Evin Başodası'nın tavan köşeliklerinde de, içinden çiçek buketleri çıkan Bereket Boynuzları'nın arasında natüralist üslupta armut ve ayva(?)/kayısı(?) motifleri betimlenmiştir.

4.3.4. Figürlü Kompozisyonlar ve Figür Tasvirleri:

Anadolu'da çoğu manzara ve natürmort konulu, XVIII. ve XIX. yüzyıllarda ait eserlerde dış cephe kütlelerinde ve iç mekân duvarlarında uygulanan duvar resimleri kartuşlarda, tavan eteklerini dolanan kesintisiz kuşaklarda veya duvar yüzeylerine tanzim edilen dörtgen panolarda işlenmiştir. Manzara resimlerinde deniz, kıyı sahil şeridinde yer alan mimari dokunun veya tekil binaların tasvir edildiğinden bahsetmiştik. Küçük göller, nehirler, deniz görünüşleri, köprüler, fiskiyeli havuzlar, bahçeler, dağlık ve tepelik araziler, çiçekli bahçe terasları, tarhlar, kimi zaman kümeler halinde bulutlu, kimi zaman ise mavi ve gri tonlamalarla bir arka fon oluşturan gökyüzünün altında betimlenmekteydi. Böylesine yoğun bir doğa, çiçek ve meyve betimlemelerinin yanında resimlerin tümünde ortak özellik hiçbirinde insan figürüne rastlanmayışıdır. Kaynaklarda bu genellemenin dışında kalan İstanbul ve Anadolu'daki iki eserin dışında, duvar resimlerinin profan ve dini binalarda yaygın bir kullanım alanına sahip olmasına rağmen, figüre rastlanmayışı üzerine farklı yorumlar yapılmaktadır. Bu düşüncelerden biri, "duvar resimlerinde yaygın olarak betimlenen temaların seçiminde İslam dünyasındaki dinsel-düşünsel altyapının belirleyici" olduğudur⁹⁵⁸. Temanın belirleyiciliğinde dinsel düşünsel alt yapının varlığını söyleyebilmek adına İslam düşüncesi ve sanatının detaylı olarak direkt

⁹⁵⁸ T.Okçuoğlu, a.g.t., s. 28.

konuyla ilgili yapılacak araştırmalarda ele alınarak incelenmesiyle varılacak sonuçlara ihtiyacımız olduğunu düşünmekteyiz⁹⁵⁹.

Anadolu’da XVIII. ve XIX. yüzyıl zaman sınırlamasına bağlı kalarak yedi bölgede bulunan gerek dini gerekse sivil eserlerde yaptığımız incelemeler sonucunda araştırmacıların ortak düşüncesi olan, “bu dönemde esas olan figürsüz süslemelerdir” tezi üzerine yeni veriler eklemek mümkün olmuştur. Araştırmalarda Kayseri, Yozgat ve Safranbolu yörelerinde bazı azınlık evlerinde insan ve hayvan figürlerinin işlendiği, “figürlü kompozisyonlar” adı altında değerlendirebileceğimiz, resimler karşımıza çıkmaktadır. Manzara tasvirleri veya belli bir tema içinde karşımıza çıkan ve “figürlü kompozisyonlar” olarak gruplayabileceğimiz duvar resimlerinde ayrıca tekil “figür tasvirleri”ne de rastlanmaktadır. Bu iki ana başlık içinde duvar resimlerinde kullanılan figür motiflerini ise üç gruba ayırmak mümkündür: “İnsan figürleri”, “hayvan figürleri”, “fantastik figürler” ve “sembolik figürler”.

Gerek incelemeye tespit ettiğimiz, gerekse bugün mevcut olmayan eserlerle ilgili kaynaklara dayanarak oluşturduğumuz verilerle “figürlü kompozisyonlar” veya “figür tasvirleri”nin bulunduğu eserleri şöyle sıralayabiliriz: İzmir- Bergama, Talat Paşa Mahallesi’ndeki Ev (1902), Muğla- Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü (Konağı) (H.1206/M.1791 veya H.1216/M1806), Manisa- Kula Beyazoğlu Evi (H.127/M1860), Manisa- Kula Mehmet Külahçı Evi (XIX. yüzyılın I. yarısı), Muğla- Milas Bahaeddin Ağa Konağı, Kayseri- Sarı Mustafa Kavsa Evi, Kayseri- Danyal Aşık Evi, Yozgat- Nizamoğlu Konağı (XIX. yüzyıl II. yarısı), Kocaeli- İzmit Sultan Abdülaziz Av Köşkü (H.1284–1288/M.1867–1871), Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi, Hayriye Elçin-Hayriye Dilim Evi, “L” Tipi Ev, Mehmet Tayhan Evi, Gaziantep- Alaybey Mahallesi Güzelce Sokak Güleç Çıkmazı’ndaki Ev ve Hurşit Dai Evi.

Yozgat Nizamoğlu ve İstanbul- Bebek Kavafyan Konakları’nın figür tasvirleri, Hristiyan azınlığın ürettiği istisna örnekler olarak bilinmektedir⁹⁶⁰. Yozgat Nizamoğlu Konağı’ndaki resimler, figür ve figür kullanımı açısından oldukça ilginç örneklerdir. Konağın üst katında eyvanın güneydoğusunda ve güneybatısında kalan odaların duvar resimlerinde konulu tasvirler bulunmaktadır. Tevrat’ta geçen bir sahne kurgulanmıştır. Savaş sahnelerinin önünde tabur halinde sıralanan generaller

⁹⁵⁹ Konuyla ilgili olarak bkz. M. İpşiroğlu, *İşlam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul, 2009 ve O.Grabar, (Türkçeye çeviren: Nuran Yavuz), *İşlam Sanatının Oluşumu*, İstanbul, 1958, s. 58.

⁹⁶⁰ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 29.

ve askerler manzarayı arka planda bırakarak kompozisyonun ana teması olarak işlenmiştir. Savaş ve askerlerle ilgili sahnelerin dışında göllerin arasındaki kır alanları içindeki atlar, kuşlar, develer, kuzuların da işlendiğini görmekteyiz. Söz konusu pastoral görünümde aynı zamanda çiftçi ve avcı figürleri de bulunmaktadır. Ayrıca denizkızı gibi fantastik ve çift başlı kartal gibi sembolik figürlerin de kompozisyonlarda işlendiğini görmekteyiz. Benzer şekilde, Manisa-Kula Beyazoğlu Evi'nin (1860) kuzey cephedeki girişi üzerinde, başlarında taçla resmedilen, kahverengi tonlarda boyanmış çift başlı kartal figürleri bulunmaktadır. Söz konusu evin yine sokağa bakan cephesinin, çıkma altlarında kalan bölümlerdeki süsleme kuşaklarında yandan resmedilmiş lacivert renkli kuş figürleri bulunmaktadır. Nizamoğlu Konağı'nın üst kattaki sofanın güneye bakan kısmının kuzey tavan saçağındaki duvar resmi programı biri büyük, diğeri küçük iki kuş figürü ile başlar. Her iki kuş figürü de Beyazoğlu Evi'nde olduğu gibi yandan resmedilmiştir. Çift başlı kartal figürü bugün mevcut olmayan Bahaettin Ağa Konağı'nın dış cephe yüzeylerindeki duvar resimleri arasında da görülmekteydi. Eyvanın güneybatı köşesindeki niş, dışarıya doğru cumba gibi bir çıkıntı yapmaktaydı. Dış bükey yüzeye mavi renk akantus yapraklarının simetrik düzenlendiği bir alan içine yerleştirilmiş çift başlı kartal figürü tekil olarak yer almaktaydı.

Anadolu'daki duvar resimlerinin konu edildiği kaynaklarda bugüne kadar, "figürlü tasvirler" söz konusu olduğu zaman adı geçen tek eser Nizamoğlu Konağı'dır. Fakat konuyla ilgili farklı bulgulara da rastlanmaktadır.

Nizamoğlu Konağı'nın belli bir tema odaklı tasvirlerinin yanı sıra üst kat sofa tavan eteklerini dolanan süsleme kuşaklarında pastoral görünümde çeşitli hayvan figürleri yer alır. Benzer şekilde İzmit- Kocaeli Abdülaziz Köşkü duvar resimlerindeki pastoral betimlemelerde çeşitli hayvan figürlerinin yer aldığını görmekteyiz. Nizamoğlu Konağı'nda seyir noktası pastoral görünümlere odaklanmaktadır. Hâlbuki Abdülaziz Av Köşkü'nde doğa görünümleri, ön planda işlenen hayvan figürlerine fon oluşturmaktadır. Zemin kat salonunun tavanında kuzey bölümde yer alan ve birinci kattaki dört numaralı oda olarak adlandırabileceğimiz mekânda manzara kesiti içinde önde koşan aslan figürleri verilmiştir. Her iki eserin manzara görünümleri içinde betimlenen hayvan figürleri için söyleyebileceğimiz ortak benzerlik hareket halinde verilen figürler olmalarıdır.

Bahaettin Ağa Konağı, Gaziantep “L” Tipi Ev ve Gaziantep- Hurşit Dai Evi’nde de aslan figürleri görülmektedir. Abdülaziz Av Köşkü’ndeki aslan figürlerinin yer aldığı duvar resimlerini “figürlü kompozisyonlar” olarak değerlendirirken, Hurşit Dai Evi ve Bahaettin Ağa Konağı’ndaki tekil aslan figürlerini “sembolik figürler” olarak tanımlamanın daha doğru olacağını düşünmekteyiz. Gaziantep “L” Tipi Ev’deki aslan figürü acemice çizilmiştir. Sarı renkle boyanarak üzerindeki siyah lekeler yarıntılı işlenmiş olan figür boğazından geçirilen bir iple Servi Ağacı’na bağlanarak tasvir edilmiştir. Diğer bir aslan figürü yine tekil olarak Orta Anadolu Bölgesi’nde karşımıza çıkmaktadır. Kayseri- Sarı Mustafa Kavsa Evi’nin orta holü duvar yüzeyinde insanı andıran yüz hatlarıyla, sağ ayağı yukarda hareket halinde verilen aslan figürünün işlenmiş olduğunu görmekteyiz⁹⁶¹.

Abdülaziz Av Köşkü’nün zemin kat salon tavanında ise koşan aslan ve geyik figürleri çok basit çizgilerle betimlenmiştir. Birinci kattaki dört numaralı odada yer alan aslan ve geyik figürleri ise daha stilize verilmiştir⁹⁶². Bulundukları doğanın içinde kullanılan yeşil, kahverengi ve mavinin tonları daha gerçekçi ve natüralist üsluptadır. Perspektif başarılıdır. Benzer şekilde Nizamoğlu Konağı’nın hareket halinde verilen hayvan figürleri içinde perspektifin başarılı ve içinde yer aldıkları doğanın yeşil ve kahverengi tonlarda gerçeğe yakın resimlendiğini söyleyebiliriz.

Nizamoğlu Konağı’nda görülen kuşlar, ördekler, aslanlar, atlar ve diğer hayvan figürleriyle insanlar, küçük figürler halinde otların, bitki topluluklarının, küçük tepelik arazilerin ve ağaçların arasında dağılmıştır. Yanı sıra primitif köprüler, binalar, küçük su birikintileri, ırmaklar ve göller pastoral görünüm içinde dağılarak geleneksel minyatür sanatını anımsatan bir üslupla işlenmişlerdir. Benzer şekilde minyatürleri anımsatan bir diğer betimleme ise ağaçlardan daha büyük işlenen ve profilden verilen kuşlardır. Tarlasını sürmekte olan çiftçi ve elinde kılıcıyla atlı süvari betimlemesi de yine Nizamoğlu Konağı’nın figürleri arasında yer alır. Gaziantep İli’nde benzer şekilde çalışan insanların betimlendiğini görmekteyiz. Fakat bunlar küçük kulübelerinin kıyısına kurulduğu göllerde, kayıklarında avlanmakta olan balıkçılarıdır. Elinde kılıcıyla atında tasvir edilen süvari figürüne Kayseri Danyal

⁹⁶¹ V.İmamoğlu, Geleneksel Kayseri Evleri, Ankara 1992, s. 58’de, Kayseri’de hayvan figürlerinin Hristiyan evlerinde kullanılmış olduğu bilgisi aktarılmaktadır.

⁹⁶² T. Tanyol, a.g.t., Fotoğraf: 9, Fotoğraf: 15 ve Fotoğraf: 38.

Aşık Evi’nde de rastlamak mümkündür. Buradaki figür seyir noktasının odağına yerleşerek manzara kesiti içinde adeta anıtsal bir kurguyla karşımıza çıkmaktadır.

XIX. yüzyılın sonlarına doğru küçük, fakat büyük ölçekli insan figürlerinin bazı Anadolu şehirlerinde duvar resimlerinde uygulanmaya başladığı bilgisi araştırmacılar tarafından aktarılmaktadır⁹⁶³. Yozgat, Kastamonu, Safranbolu ve Kayseri’de karşımıza çıkan örnekler arasında yer alan Danyal Aşık Evi’ndeki⁹⁶⁴ atlı figür XIX. yüzyılın sonuna tarihlenmektedir. İnsan figürüne odaklanan duvar resimleri Nevşehir-Ürgüp şehrindeki bazı evlerin duvarlarında görülmektedir. Bu figürler anıtsal Danyal Evi’nde olduğu gibi anıtsal işlenmiştir. Resimler, XIX. yüzyılın sonuna ve XX. yüzyılın başına tarihlenmektedir⁹⁶⁵. Benzer şekilde bir diğer anıtsal figür betimlemesinin, Ürgüp- M. Altan Evi’nin niş yüzeyine resmedilmiş olduğunu görmekteyiz⁹⁶⁶.

Hareket halinde verilen hayvan figürleri örneklerine İstanbul (Başkent)’da yer alan eserlerde rastlamak mümkündür. XIX. yüzyıla tarihlenen bu eserleri şu şekilde sıralayabiliriz: Dolmabahçe Sarayı, Beylerbeyi Sarayı, Feriye Sarayları, Yıldız Sarayı kompleksine bağlı Malta ve Çadır Köşkü. Tavan resimlerinde hareket halindeki çeşitli hayvan figürlerini bu eserlerde görmek mümkündür.

Anadolu’da XIX. yüzyılın sonu ve hatta XX. yüzyılın başlarında duvar resmi geleneğinin hala daha sürdüğünü bugün ulaştığımız mevcut verilerden hareketle söyleyebiliriz. Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde yaptığımız incelemelerde ulaştığımız sonuçlar bu bölgede söz konusu tarih dizini içinde evlerde duvar resimlerinin yapıldığını bize göstermiştir. Gaziantep’te duvar resimleri genellikle konak tipi evlerin özelliklerindendir. Belli bir yer olarak belirleyemediğimiz manzara tasvirleriyle birlikte, portre işçiliği bakımında oldukça ustaca betimlenmiş figürlerle

⁹⁶³ Bkz. R. Arık, *Batılılaşma Dönemi Anadolu...*, s. 133 ve İ. Kuyulu, “*Anatolian Wall Paintings...*”, s. 18.

⁹⁶⁴ G. Renda ve T. Erol, *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, Cilt: I, İstanbul 1980, s. 17’de XIX. yüzyılın sonlarında, XX. yüzyılın başlarında ülkemizde duvar resmi geleneğinin sürdürüldüğü anlaşılmaktadır. Kimi yeni gelişmelerden söz edilebilir bu dönemde. Örneğin, XIX. yüzyıl sonlarında yapılmış birkaç azınlık evinde, figürlü duvar resimlerine rastlanması önemli bir aşamadır. Nitekim Yozgat ve Kayseri’deki evlerde bu tür resimler vardır. Fakat bunlar ürkekçe yapılmış denemelerdir ve figürler oldukça ilkelidir. Kayseri- Danyal Aşık Evi’nin duvarlarındaki atlı figürü, minyatür geleneğinin iki boyutlu çizimlerinden farklı değildir.” Bilgisi aktarılmaktadır.

⁹⁶⁵ İ. Kuyulu, “*Anatolian Wall Paintings...*” s.18.

⁹⁶⁶ M. Kaya, “Eski Ürgüp Evleri’nde Duvar Resmi”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 17, Ankara 1992, s. 48’de Fotoğraf: 1.

karşılaşmaktayız. Bu figürler, Avrupalı giysileriyle oldukça ilgi çekicidir. Evlerin XIX. yüzyılın sonlarına ve XX. yüzyılın başlarına tarihlenmektedir. Birçok evde çoğunluğunu gayri Müslim ustaların yaptığı melek figürlerinin betimlendiği dinsel resimler de bulunmaktadır⁹⁶⁷. Resimlerin çoğunda yağlıboya kullanıldığını söyleyebiliriz. Ayrıca bu bölgede Anadolu duvar resimleri bakımından figürlü örneklerle rastlanması önemli bir aşamadır. Gaziantep İli'nde Abdülkadir Kimya Evi, Hayriye Elçin-Hayriye Dilim Evi, “L” Tipi Ev, Mehmet Tayhan Evi, Gaziantep-Alaybey Mahallesi Güzelce Sokak Güleç Çıkmazı'ndaki Ev ve Hurşit Dai Evi'nde figürlü duvar resimleri bulunmaktadır. Abdülkadir Kimya Evi'nde, Kayseri ve Ürgüp'te rastladığımız anıtsal olarak tanımlayabileceğimiz figürlere benzer şekilde “figürlü kompozisyon” veya “figür tasvirlerinden” oluşan duvar resimleri yer alır. Hem insan hem de hayvan figürleri farklı panolarda genellikle manzara betimlemeleriyle birlikte veya fon olduğu tasvirlerde karşımıza çıkmaktadır. M. Altan Evi ve Danyal Aşık Evi'ndeki figürler, minyatür geleneğinin iki boyutlu çizimlerini anımsatmaktadır. Hâlbuki Abdülkadir Kimya Evi'nde perspektif başarılı ve anatomik açıdan gerçekçi anlatım ön plandadır. Bunlar ya Başkent'ten getirilen sanatçıların, özellikle de yabancıların, ürünleri ya da İstanbul (Başkent) modellerine göre yapılmış olmalıdır.

Abdülkadir Kimya Evi'nin Batı Oda veya Başoda olarak adlandırılan mekânın, duvarlarındaki panolarda işlenen manzara kompozisyonlarında figürler yoğundur. Manzara içinde veya manzaranın fon oluşturduğu figürler anıtsal işlenmiştir. Hayvan figürleri arasında geyikler, köpek, develer, kuzular, inekler ve iki aslan görülmektedir. Başoda'daki ilk panoda göl kıyısındaki doğanın içinde geyik figürleri görülmektedir. Beylerbeyi Sarayı Mermer Köşk'te⁹⁶⁸, Sultan Abdülaziz Av Köşkü'nde⁹⁶⁹, Dolmabahçe Sarayı Camlı Köşk'te⁹⁷⁰ ve Yıldız Sarayı Çadır Köşkü'nde daha naif üslupta pastoral görünümde geyiklerin tasvir edilmiş olduğunu biliyoruz⁹⁷¹. Köprü üzerinden geçen deve kervanı resmi ise evin

⁹⁶⁷ A. Atalar, *Osmanlı Dönemi Antep Evleri*, İstanbul, 2004.

⁹⁶⁸ E. Kalender, a.g.e., Resim: 15.

⁹⁶⁹ Y. Erdem, “İzmit'te Sultan Abdülaziz Sarayı”, *Türkiyemiz*, Sayı: 30, (Basım Yeri belli değil), 1980, s.6.

⁹⁷⁰ G. Renda, “Millî Sarayların Resim sanatı Açısından Önemi”, TBMM Millî Saraylar Sempozyumu, (15-17 Kasım 1984), İstanbul 1985, s. 174.

⁹⁷¹ E. Kalender, a.g.e., s.21 ve 22'de “Yalnız duvar resimlerinde değil, tuval resminde de manzara içinde ceylan ve geyik resimlerinin dönem içinde uygulandığını görüyoruz. 1903 tarihli Halid

Başodası'nın girişe göre sağ köşesinde yer almaktadır. Deve Kervanı ve öndeki figüre odaklı olan resmin dönemin resim sanatında moda olan Orientalizm⁹⁷² akımı örneği olarak yapıldığı düşünülmektedir⁹⁷³. Girişe göre karşı duvardaki bir köpek ve iki çocuğun resimlendiği kompozisyona yine doğa kesiti fon oluşturmaktadır. Yine aynı şekilde doğanın fon oluşturduğu bir arka plan önünde resmedilen biri büyük diğer daha küçük iki kız çocuğu girişin tam karşısındaki duvarı ortasındaki panoda bulunmaktadır. Elinde çiçeklerle pastoral görünüm içindeki gösterilen figüre Yıldız Porselenleri⁹⁷⁴ üzerinde de rastlanmaktadır⁹⁷⁵.

Abdülkadir Kimya evi'nin Başodası'ndaki resimler arasında iki panoda dini tasvirler olarak değerlendirebileceğimiz “Çocuk ve Kuzu” ile “Bulutlar arasında Melek” figür tasvirleri yer almaktadır. “Çocuk ve Kuzu” adlı kompozisyondaki figürün Hz. İsa'yı betimlediğini düşünmekteyiz. Bulutların arasındaki melek figürünün ise benzer şekilde İstanbul Büyükkada'daki Köşklerde, Topkapı Saray Müzesi Koleksiyonu'nda, Yıldız Porseleni olan bir sürahinin üzerinde⁹⁷⁶ görmek mümkündür⁹⁷⁷. Evin dolap nişlerinde ahşap üzerine küçük çocukların arasında melek figürünün bulunduğu kompozisyonlara rastlamak mümkündür.

“Hayvan Mücadele” sahnesinin yer aldığı kompozisyon Abdülkadir Kimya Evi'nin Başodası'ndaki girişe göre sol duvar üzerindeki panoda yer alır. Bu mücadele sahnesinin, mevcut bilgilerimiz sonucunda Anadolu'da ünik olduğunu söyleyebiliriz. Başkent (İstanbul)'da ise Camlı Köşk ve Ahır Köşk'te hayvan mücadele sahnelerinin işlendiği görülmektedir. Bir geyik ve aslan figürünün yer aldığı bu mücadele sahnesi dışında yine aynı odada da bu kez, manzara kesiti önünde Romalı giysileri içinde, uzun saçlı bir figür ve aslan tasvir edilmiştir. Söz konusu figürlü kompozisyonun “Aslan ve Samson” resmi olduğunu söyleyebiliriz.

Naci'nin peyzaj içinde bir geyik resmi, tuval resimleri içinde konunun beğeni kazandığını gösteren örneklerden biri olarak kabul edilebilir.” bilgisini aktarmaktadır.

⁹⁷² Orientalizm için bkz. S. Germaner- Z. İnankur, Oryantalizm ve Türkiye, İstanbul 1989 ve W. B. Denny, “Quotations in and out of Context: Ottoman Turkish Art and European Orientalist Painting”, Muqarnas, Sayı: 10, ..., 1993, s.219-230.

⁹⁷³ E. Kalender, a.g.e., s. 23.

⁹⁷⁴ Konuyla ilgili olarak bkz. Ö. Küçükerman, Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası, İstanbul 1987.

⁹⁷⁵ E. Kalender, a.g.e., s. 24.

⁹⁷⁶ Yıldız porseleni olan bir sürahinin üzerinde “Bende-i Adam” imzalı melekler yer alır. Konuyla ilgili olarak bkz. Ö. Küçükerman, a.g.e., s. 149.

⁹⁷⁷ E. Kalender, a.g.e., s. 25.

Samson⁹⁷⁸ gücü ile tanınmaktadır. Topkapı Sarayı H.2153 numaralı albümün 29v sayfasında “Aslan ve Samson” figürlerinden oluşan kompozisyonun yer aldığını öğrenmekteyiz⁹⁷⁹.

Abdülkadir Kimya Evi’nin Doğu Odası’ndaki duvar resimlerinde manzara tasvirleri ağırlıktadır. Bu tasvirlerde kıyıya yakın avlanmakta olan balıkçı tekneleri ve içinde karaltı halinde işlenmiş insan figürleriyle, doğa içinde çeşitli hayvan tasvirleri dikkat çekmektedir. Söz konusu odadaki pencere açıklığı üzerinde yer alan duvar resminde ise fantastik bir figür işlenmiştir. Mitoloji konulu figür Eros’tur. Anadolu’da incelediğimiz eserlerdeki figürlü tasvirleri değerlendirdiğimizde Eros figürü Abdülkadir kimya Evi ile sınırlı kalarak ünik örnek olarak şimdilik söyleyebileceğimiz resimdir. Üstelik nü olarak betimlenmiştir. Benzer fantastik figür ama daha naif bir üslupta, Nizamoğlu Konağı’nda işlenen denizkızı tasviridir.

Gaziantep’in eski mahallelerinden olan Alaybey’de bulunan Güzelce Sokak, Güleç Çıkmazı’nda bulunan evin tavan resimleri arasında simetrik işlenmiş dört adet aslan başlı ejderha motifi bulunmaktaydı. 2000’li yılların ortalarında yıkık durumda olan ev, tescilli olmadığından dolayı bir süre sonra tümünden yıkılmıştır. Bugün mevcut değildir. Tavan göbeğindeki dört adet aslan başlı ejderhanın, fantastik figürler olarak, bugünkü mevcut verilerimize dayanarak Anadolu’da ünik olduğunu söyleyebiliriz. Bıyıklı, yeleli ve dili dışarıda görünen aslanın sırtında ejderhayı andıran palmet motifi şeklinde kantlar yapılmıştır. Sarmaşık şeklindeki akantus yaprakları arasında işlenen figürlerin derisi de yılanı benzetilmiştir⁹⁸⁰. Yalnızca iki ayakları görünen fantastik motiflerin gözleri insan gözünü andırmaktadır. Benzer şekilde Kayseri Sarı Mustafa Kavsa Evi’ndeki, daha önceden de belirttiğimiz gibi, aslan figürünün yüzü insana benzemektedir.

Görüldüğü üzere figür, bugünkü mevcut bilgilerimizle, manzara veya mimari tasvirler kadar yoğun olmasa da Anadolu duvar resimlerinde belli oranda ve Batı, Orta ve Güneydoğu Anadolu Bölgeleri’nde tasvir edilmiştir. Çeşitli hayvan figürlerinin yanında Kula- Mehmet külahçı Evi’nin iç mekânında yer alan deniz

⁹⁷⁸ J. Rabby, “Samson and Siyah Qalam”, Islamic Art I, New York 1981, s. 160 ve 161’de Siyah Kalem minyatürlerinde vurgulanan figürün Samson olduğunu belirterek, Avrupa gravürlerinden kopya edilmiş olabileceğini ifade eder. E. Kalender, a.g.e., s. 27’de Rabby’nin aktarmış olduğu bilgiden yola çıkarak Siyah kalem minyatürlerinde vurgulanan Avrupa Gravürleri etkisinin, bu resim için de geçerli olabileceğini yazar.

⁹⁷⁹ Bilgi için bkz. E. Kalender, a.g.e., s.27.

⁹⁸⁰ Fotoğraflar için bkz. A. Atalar, a.g.e., s. 158.

konulu duvar resmindeki balık figürleri yer alır. Oran kaygısı olmadan neredeyse şehirdeki binalara eş büyüklükte resmedilmişlerdir. Muğla- Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü'nün duvar resimleri arasında da hayvan figürleri yer alır. Hayali İstanbul manzarası içinde betimlenen hayvan figürleri farklı boyutlardadır. Esas itibariyle sanatçının geleneksel minyatür anlayışından kopmadığını söyleyebiliriz. Hayali şehir ve kır görünümleri arasına yerleştirdiği hayvan figürlerinde oran kaygısı yoktur. Leylek ve ağzındaki yılan, geyikler, kuşlar, balıklar ve özellikle de üçlü balık grubu ayrıntılı işlenmiştir.

4.3.5. Taşıt Tasvirleri:

XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait Osmanlı Dönemi, Anadolu duvar resimlerinde, ulaşım araçları olarak gemi ve tren tasvirleriyle karşılaşmaktayız. Gemi ve tren tasvirleri duvar resimlerini tarihlememiz açısından önem taşımaktadır. Bu tasvirler dışında Orta Anadolu Bölgesi'nde Sucuoğlu Konağı'nda (1904) farklı taşıt tasvirleriyle karşılaştığımızı söyleyebiliriz. Duvar resimleri, konağın hariciye denilen ve misafirlerin ağırlandığı bir tür Başoda olarak tanımlayabileceğimiz mekânının duvar yüzeylerinde panolar halinde düzenlenerek işlenmiştir. Doğu duvarında işlenmiş olan İstanbul panoraması içinde, Sarayburnu'nun yer aldığı gökyüzü bölümüne zeplin ve uçak gibi dönemin hava taşıtları işlenmiştir. Bu tasvirlerin İstanbul panoraması içinde yer alarak dondurulmuş bir anın izlekleri olmanın dışında sanatçının hayal dünyasına ait betimlemeler olarak değerlendirebiliriz. Benzer şekilde batı duvarındaki Edirne şehri panoramasında da zeplin ve küçük bir uçağın resmedildiğini görmekteyiz. Sanatçının hayal dünyasının ürünü olduklarını düşündüğümüz zeplin ve uçak gibi dönemin hava taşıtlarının betimlendiği Orta Anadolu'nun bu evinde, konağı yaptıran, Hüseyin Efendi'nin⁹⁸¹ de duvar resimlerini yapan sanatçıya sipariş ettiğini düşünebiliriz. Yine de sanatçının gördükleri ve bu gördüklerinin etkileşimlerini yorumladığını da düşünmekteyiz.

4.3.5.1. Gemiler:

⁹⁸¹ Sucuoğlu Konağı'nın, evin üçüncü kuşaktan sahibi olan Hüsnü Sucu'nun verdiği bilgi doğrultusunda, dedesi Hüseyin Efendi'nin yaptırdığını öğrenmekteyiz. Bkz. Y. Özbek, a.g.m., s. 329.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu’da incelediğimiz Osmanlı Dönemi duvar resimlerinde, deniz konulu tasvirler yaygındır. Başta İstanbul olmak üzere, İzmir, Bodrum gibi panoramik şehir tasvirlerinde deniz, resimlenen bölgeyi belirleyen öğedir. Genellikle kent tasvirleriyle birlikte deniz konulu tasvirlerle rastlamaktayız. Büyük şehirler denizlerle çevrilidir. Şehirleri çevreleyen denizin üzerinde, özellikle İstanbul tasvirlerinde, yelkenli kadırgalar ve insansız saltanat kayıkları seyir halinde işlenmiştir. Kıyıda yer alan kale ve denizde seyir halinde veya sahile demirlemiş, yelkenleri toplanmış gemi tasvirleri, deniz manzaralı tasvirlerde kompozisyonu tamamlayan unsurlardır. Deniz manzaralı tasvirlerde, “yelkenli gemiler” ve “buharlı gemiler”in tasvir edilmesi akla, asıl amacın, ünlü gemilerden birinin veya bundan alınan ilhamla yapılan hayali bir gemi betimlemesi olduğunu⁹⁸² getirmektedir. Yozgat Çapanoğlu Camii (1777/9), Muğla Kurşunlu ve Şeyh Camileri’nde rastladığımız yelkenli ve gemili kıyı tasvirleri bu başlık altında değerlendirilebilir. Belli bir şehir veya kıyı kompozisyonuna dâhil olan denizde seyir halinde tasvir edilen gemilerin yanı sıra duvar resimlerinde tekil gemilerin de işlenmiş olduğunu görmekteyiz.

Tarihin hemen her döneminde denizler, birleştirici özelliklerinden dolayı medeniyetleri birbirine yaklaştıran, kültür alışverişini sağlayan, sosyal, ekonomik ve teknik alanlarda meydana gelen gelişmeleri yaygınlaştıran, devletlerarası siyasi ilişkileri düzenleyen önemli bir unsur olmuşlardır⁹⁸³. XIV. ve XV. yüzyıllarda bir kara imparatorluğu görünümünde olan Osmanlı Devleti XVI. ve XVII. yüzyıllarda deniz imparatorluğu haline gelmiştir. Anadolu ise coğrafi konumu dolayısıyla Asya’nın Batı’ya uzanan bir yarımadasının teşkil etmesi ve Avrupa ile Asya kıtalarının arasında yer alması, kıtalar arasındaki deniz ve kara yollarının birleşme yeri olması bakımından son derece önemli bir durum arz etmektedir⁹⁸⁴. Doktora tez çalışmamız sırasında yedi bölgede gerçekleştirdiğimiz incelemelerimizde, hemen hemen her bölgede deniz konulu tasvirlerin bulunduğunu Osmanlıların denizciliğe verdikleri önemin, sadece kıyı şehirlerinde değil, aynı zamanda Anadolu’nun iç bölgelerinde de etkin rol oynadığını düşünmekteyiz.

⁹⁸² R.Arık, a.g.e., s. 129.

⁹⁸³ A. İ. Gencer, Bahariye’de Yapılan Islâhât Hareketleri ve Bahariye Nezâreti’nin Kuruluşu (1789–1867), Ankara 2001, s. VII (Önsöz’den).

⁹⁸⁴ A. İ. Gencer, a.g.e., s. 1.

Denizle çevrili şehirlerle veya kıyı tasvirlerinde seyir halinde işlenen gemi, saltanat kayığı veya balıkçı teknesi tasvirlerinin bulunduğu, gerek dini, gerekse sivil eserleri şöyle sıralayabiliriz (XVIII. XIX. yüzyıllarla birlikte ve XX. yüzyıl başlarına ait eserlerde listede yer almaktadır):

Aydın- Koçarlı Cihanoğlu Camii, Manisa- Kırkağaç Çiftehanlar Camii, Manisa- Soma Hızır Bey Camii, Manisa- Soma Damgacı Camii, İzmir- Şadırvanaltı Camii, Muğla- Kurşunlu Camii, Şeyh Camii, İzmir- Bergama Talat Paşa Mahallesi'ndeki Ev, Bergama Ulu Camii Mahallesi'ndeki Ev, İzmir- Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı, Sandıkeminoğlu Evi, Urla- Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, Manisa- Bayramtaştepe Evi, Muğla- Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü (Konağı), Bahaeddin Ağa Konağı, Kayseri- Öztaşçı (Çırak Mustafa) Evi, İmamoğlu Evi, Sarı Mustafa Kavsa Evi, Ürgüp- Sucuoğlu Konağı, Yozgat- Ulu (Çapanoğlu) Camii, Mevlana Dergâhı- Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür Odası), Yozgat- Nizamoğlu Konağı, Şemaki Evi, Edirne- Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, Çanakkale- Bayramiç Hadımoğlu Konağı, Edirne- İslam Eserleri Müzesi'ndeki Edirne Evi Duvar Resmi, Antalya- Tekelioğlu Evi, Tokat- Madımaklar (Madımağın Celal'in) Evi, Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi, Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi, Anıtlar ve Müzeler Genel Müdürlüğüne Ait Ev ve Mehmet Tayhan Evi.

Manisa-Soma Hızır Bey Camii mahfilinin kuzeyde, bir loca gibi öne çıktığı bölümde, bir körfezin kıyısında sağda bir kale, kalenin de sağında üç kadırga ve kayıklar, solunda üst üste yığılmış küçük evlerden müteşekkil konutlarla, arka planda ağaçların betimlendiği bir kent görünümünü tasvir edilmiştir. Benzer şekilde Urla- Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, Manisa- Kırkağaç Çiftehanlar Camii, Antalya- Tekelioğlu Evi ve Manisa- Kula Emre Köyü Camii'nde olduğu gibi şehir kıyısında demirlemiş anıtsal görünümlü gemi tasvirlerine rastlamaktayız.

Kıyıda yer alan kale ve denizde seyir halinde veya sahile demirlemiş, yelkenleri toplanmış gemi tasvirleri, deniz manzaralı tasvirlerde kompozisyonu tamamlayan unsurlardır. Denizin veya geminin tekil olarak ele alındığı duvar resimleri mevcut mudur? Aydın-Koçarlı Cincin Cihanoğlu ve Beyşehir-Doğanhisar Destiğin Köyü camilerinde tek başına, “bir portre”⁹⁸⁵ niteliği taşıyan gemi tasvirleri bulunmaktadır. Tekil gemi tasvirleri, duvar resminde yer aldığı kıyının veya bölgenin

⁹⁸⁵ R.Arik, A.g.e., s. 129.

nereye ait olduğunu belgelemekle kalmıyor, aynı zamanda bulunduğu binanın inşa tarihi hakkında da, ipuçları üzerinden bir değerlendirme ve saptama yapmamızı sağlamaktadır. Soma Damgacı Camii'nin kuzey cephesinde dördüncü kemer açıklığı hizasındaki kartuşun merkezindeki oval madalyonun yüzeyine yandan çarklı buharlı gemi resmedilmiştir⁹⁸⁶. Buharlı geminin⁹⁸⁷ tasviri caminin duvar resimlerinin tarihlenmesinde bize yol göstermektedir. Geminin hareketiyle denizde dalgaların oluşması ve bacadan tüten dumanlar renk tonlamalarıyla oldukça başarılı bir şekilde işlenmiştir.

İzmir- Ödemiş-Birgi Çakırağa Konağı'nın batı cephesinde üç ayrı yatay dikdörtgen yüzeyde, denizde seyir halinde üç yelkenli işlenmiştir. Karaman-Hacı Sami Tartan Evi'nin (XIX. yüzyılın ilk yarısı) üst kat sofasındaki ve Safranbolu-Mustafa Kavsa Evi sofasındaki resimler içinde yelkenli gemi tasvirleri yer almaktadır. Hacı Sami Tartan Evi'nin gemi tasvirlerinden birinde yandan çarklı bir vapur resmedilmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nda yandan çarklı gemilerin Boğaz sularına ilk indirilişi 1828 senesidir. İlk yandan çarklı gemi olan “Sür'at”ın Karaman'da XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlenen evin duvarlarında yer aldığını düşünebiliriz.

İç Anadolu Bölgesi'nde Yörük Köyü'nde Kurtoğlu Evi ve Sipahizâde Konağı'nın duvar resimleri arasında gemi tasvirleri bulunmaktadır. Kurtoğlu Evi'nde yer alan gemi tasvirlerinde bir savaş sahnesinin betimlenmiş olduğunu söyleyebiliriz.

Gemi tasvirlerine Çanakkale seramikleri üzerinde de rastlanmaktadır. Atina Benaki Müzesi'nde, İstanbul Çinili Köşk'te ve İznik Müzesi'nde seramik tabaklarda yelkenli gemi tasvirleri işlenmiştir⁹⁸⁸.

4.3.5.2. Trenler:

Dünya Ulaşım Tarihi'ni incelediğimizde XIX. yüzyıl, ulaşım alanında “demiryolu çağı” olarak bilinir. Bu bilgi Anadolu'da incelediğimiz binalarda karşımıza çıkan tren tasvirleriyle ilgili, bize önemli veriler sunmaktadır.

⁹⁸⁶ Buharlı gemiler, ilk kez Osmanlı ülkesine 1827 yılında gelmiştir. Bkz. İ.Kuyulu, “Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatı'ndan Yeni Bir...”, s.76.

⁹⁸⁷ II. Mahmud İngiltere'den buharlı gemi getirtmiştir. Halk bu ilk gemiye “buğu gemisi” adını vermiştir. Padişah imparatorluk sınırlarından ilk kez görülen bu yeni gemiyle Boğaz'da geziler yapmıştır. N. Sakaoğlu, *Bu Mülkün Sultanları 36 Osmanlı Padişahı*, İstanbul 1999, s. 428.

⁹⁸⁸ Konuyla ilgili olarak bkz. A. Akarca, “Gemi tasvirli Bir Çanakkale Tabağı ve Ressamı”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII, (1976-1977), İstanbul, 1977, s. 1-19.

Öncelikle Osmanlı İmparatorluğu'na “demiryolunun” ne zaman ve nasıl ulaştı? sorusuyla başlamak gerekiyor. Sorunun zaman cevabı, Kırım Savaşı'nın (04 Ekim 1853–30 Mart 1856) sonrası olarak verilebilir. Kırım Savaşı ve ardından Paris Antlaşmasıyla (1856) Osmanlı İmparatorluğu yoğun bir şekilde modernite öğeleriyle karşı karşıya gelmiştir⁹⁸⁹.

Osmanlı topraklarında ilk demiryolunun yapılması fikri Kırım Savaşı'nın hemen sonrasında İmparatorluğun gündemine taşınmıştır. Bu veriden hareketle duvar resimlerinde daha önceki araştırmalarla yer almayan “Tren veya Kara Tren” tasvirleriyle ilgili -ki özellikle profan mimaride karşımıza çıkmaktadır- hem eserin hem de resimlerin yapım tarihleriyle ilgili belirleyici, sağlam bilgilere ulaşılabileceğini söyleyebiliriz. Ticaret sözleşmelerini anlamlı kılacak temel dönüşümlerin 1856 senesinde Islahat fermanı ile gündemleştirilerek, yürürlüğe girdiğini de göz önünde bulundurarak demiryolu hatları sayesinde Osmanlı ticaretinin Avrupa ekonomisiyle bütünleştiği gerçeğine ulaşabiliriz. Tez kapsamında tren veya demiryolu tasvirlerine rastlayışımız böylesi önemli bir sürecin, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ekonomik dönüşümün de, söz konusu duvar resimleriyle, sanatçıların bizzat tanıklığında, belgelendiğini de düşünmekteyiz.

Demiryolları ile ilgili ilk girişimler İzmir-Aydın, İzmir-Kasaba güzergâhları Batı Anadolu ve İzmir Limanı bağlantısını kurmaya yönelik girişimlerdi⁹⁹⁰. Haydarpaşa veya Sirkeci istasyonlarının inşa edildikleri zamanı simgelediğini göz önünde bulundurarak, böylesi bir değişimin izlerini duvar resimlerinde bulabilmenin de Anadolu ayağındaki değerlendirmelerimize yeni bilgiler ve veriler kattığını söyleyebiliriz.

Demiryolu zaman kavramını değiştirip mekânı genişletirken, Anadolu XIX. yüzyılın ikinci yarısında konakların ve evlerin duvar yüzeylerine de yeni bir tema ekliyordu. Zileli Emin imzalı, Merzifon Kara Mustafa Paşa Şadırvanı'nın kubbe kavsine işlenmiş duvar resimlerinde, tren tasviri yer almaktadır. Kubbe eteğindeki yazı kartuşlarıyla paralel uzanan sahilde *Sarayburnu*'ndan kıvrılarak *Sirkeci*'ye doğru uzanan İstanbul-Edirne tren hattında⁹⁹¹, buharı tüten bir lokomotif ve

⁹⁸⁹ Z. Toprak, “*Demiryolu, Devlet ve Modernite*”, Demiryolu Tren Çağı, İstanbul 2003, s. 12.

⁹⁹⁰ Z. Toprak, a.g.m., s. 13.

⁹⁹¹ Karal, a.g.e., s.270.

vagonları⁹⁹² görülür. Demiryoluna son veren rıhtım, yatay uzanan kıyının karaya doğru girinti yaptığı yerdedir. İstanbul-Edirne tren hattı resmin yapıldığı tarihten bir yıl önce işletmeye açılmıştır. Kubbe kavsinin kuzey ortasına yakın konumla, üzerinde stilize çiçek ve yapraklardan oluşan tepelikte yer alan, ayaklı bir masa aynası⁹⁹³ görünümündeki oval madalyon içerisinde, sene H.1292(M.1875) yazılı kitabe bulunmaktadır.

Demiryolu ve istasyonlar Osmanlı'da modernizm sürecinin simgesidir. Bununla birlikte ekonominin canlılığının ve hareketliliğinin de göstergesidir. Bu nedenle Kara Mustafa Paşa Şadırvanı'nda özellikle sanayiye ait bir takım binaların mesela fabrika gibi ve de aletlerin yer alması, bir başka açıdan bizim için önem taşımaktadır. Zileli Emin sadece bu resimleri yapan kişi olarak değil, aynı zamanda da, sanattan anladığı kadar Başkent'te Tanzimat ve Islahat Fermanlarıyla birlikte yaşanan büyük değişimin de farkında olan, aydın bir kişiliği temsil etmektedir. Kırsal kesime demiryolu, hem bütün haşmetiyle yani demirden yapısıyla giriyor, hem de sanat geleneğinde benimsenen belli tasvirlerin dışında yeni bir betimleme ögesine yer açıyordu.

Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı (H. 1077/M. 1666) ve Amasya-II. Bayezid Camii Şadırvanı (XIX. yüzyılın son çeyreği)'nda tren tasvirleri görülmektedir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın inşa tarihi XVII. yüzyıl olmakla birlikte resimler, H.1292/M.1875 senesine aittir. Amasya şadırvanında tren tasviriyle birlikte, Galata Köprüsü'ne benzer bir kalıntı ve kırmızı çatılı evler betimlenir. İstanbul görünümüne sanatçının odaklandığını söyleyebiliriz. Alt sırada dizi halinde işlenen tepeler, burada da devam etmektedir Bu defa tepelerin ardındaki manzara kesitinde şadırvanın duvar resimlerinde karşımıza çıkan kırmızı damlı evlerin arasında tren, top arabası ve sandalye gibi unsurlar tasvir edilmiştir. Söz konusu belli bir kentin veya öykünülmüş bir coğrafyasının anlatımından daha çok resimde var olan imgeler ve nesneler aracılığıyla o günün Osmanlı şehir görünümünün hem coğrafya hem de zaman kesiti açısından bir tasarımı olduğunu düşünmekteyiz.

⁹⁹² İstanbul-Edirne arasındaki tren hattının Sarayburnu'ndan kıvrılarak Sirkeci'ye ulaşan kesimi, üzerindeki vagonlarla çocuksu bir gerçekçilik içinde tasvire aktarılmıştır. B. Tanman, a.g.m., s.493.

⁹⁹³ R. Arık, a.g.e., s.77 ve M.Çerkez, a.g.t., s.91.

XIX. yüzyıllarda Anadolu’da tez kapsamında detaylı incelediğimiz ve tren tasvirinin bulunduğu diğer eserler şöyle sıralanmaktadır: Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi (H.1273/M.1856-H.1275/M.1859), Mustafa Bağcı Evi (H.1302/M.1884) ve Yetkin Evi (H.1329/M.1911). Abdülkadir Kimya Evi’nin Sofa kemer kavsinde Barok kartuşlar içinde, karşılıklı iki manzara kompozisyonu yer alır. Bu kompozisyonlardan sağ tarafta oval çerçeve içinde kuleli binalar ve hayali şehir canlandırılmıştır. Şehir sur duvarlarıyla çevrilidir. Ön planda sur duvarları üzerinde yer alan ve bir tünelin çıkışı olarak tanımlayabileceğimiz geçitten ön plana doğru oldukça şematik ve çocuk resimlerini anımsatan biçimlenişle tren yolu yer almaktadır. Önde lokomotif ve arkada iki vagon şehirden uzaklaşmaktadır. Renkler kısıtlıdır ve perspektif yoktur. Benzer şekilde Mustafa Bağcı Evi’nin Büyük Odası’ndaki duvar resimleri arasında cami ve tren(?)⁹⁹⁴ tasviriyle birlikte resimlenmiştir. Abdülkadir Kimya Evi’ndeki tren tasviri gibi, burada da şematik bir anlatım söz konusudur. Az renk kullanılmıştır. Zamanla resmin üzerinde meydana gelen deformasyonlardan dolayı detayların silinmiş olduğunu görmekteyiz. Bu nedenle tren vagonları yan yana duran üç taşıtın atlı arabalar olması da olasıdır. Burada görebildiğimiz kadarıyla tekerlekler üzerinde duran her bir kütlenin caminin cephelerindeki pencere açıklıklarına benzer şekilde düzenlendiğini ve üçlü birimlerin her birinin üzerinin de gri kubbelerle örtüldüğüdür.

Gaziantep- Yetkin Evi, Bey Mahallesi Kayacık Ara sokak No:11’de yer almaktadır⁹⁹⁵. Sofa duvarlarındaki resimlerin konuları ve anlatımları çok farklıdır. Ekim 2009 tarihinde eserin yerinde incelenmesi sırasında Sofa’daki duvar resimlerinin ve kalemî süslemelerinin zaman içerisinde yine çatıdan sızan suların dolayısıyla tahrip olarak, dökülmelerin başladığını tespit etmek mümkün olmuştur. Evin, Sofa’daki duvar resimleri diğer Antep evleriyle karşılaştırıldığında konu ve üslup bakımından farklıdır. Sofa girişinin karşısındaki güney yöndeki duvar resimlerinde dört farklı tasvir bulunmaktadır. Batı duvarında ise tek resim yer alır ve burada bir

⁹⁹⁴ Buradaki tasvirin tren olup olmadığı konusunda tereddütlerimiz bulunmaktadır. Çatıdan sızan suların dolayısıyla söz konusu resmin üzerinde deformasyonlar meydana gelmiştir. Detaylar seçilememektedir. Bu nedenle tren(?) tasviri olarak bugün için yorumlamaya çalıştığımız ve üzerinde yine de soru işaretlerinin olduğu söz konusu taşıtlarla ilgili, yan yana sıralanmış arabalar olabileceğini de düşünmekteyiz.

⁹⁹⁵ A. Atalar, Ayıntap Evlerinde Saklı Sanatlar Projesi, Gaziantep 2009, s. 79.

saray ve bahçesi resmedilmiştir⁹⁹⁶. Doğu duvarında ise cami ve külliyesiyle birlikte yine bir saray tasvir edilmiştir⁹⁹⁷. Giriş kemerinin iç alınlıklarında fırtınalı denizde seyir halinde verilmiş gemiler⁹⁹⁸ ve demir konstrüksiyon bir köprü üzerinde vagonlarıyla önde lokomotiften oluşan tren⁹⁹⁹ işlenmiştir. Anadolu’da XIX. yüzyıla ait duvar resimlerinde belirlediğimiz diğer tren tasvirleriyle karşılaştırıldığında Yetkin Evi’ndeki betimlemede seyir halinde, köprü üzerinden geçmekte olan ve lokomotifinin arkasında on vagonun bağlı bulunduğu daha gerçekçi bir anlatımla manzara içinde tren tasvirinin verilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Kemer köşeliğine denk gelen resimde yüksek köprü üzerinden geçmekte olan tren ve vagonları görülmektedir. Arka planda tepeleri gri ve beyaz renklerle gölgelendirilmiş yüksek bir dağ yer almaktadır. Daha sonra yapılacak olan detaylı araştırmalarda tren ve doğa manzarasının ait olduğu yerle ilgili bilgilere ulaşılabileceğini düşünmekteyiz. Yetkin Evi’ndeki gerek savaş gemilerinin gerekse tren tasvirin bulunduğu resimler diğer Gaziantep evleriyle karşılaştırıldığında daha detaylı bir işçiliğin ve perspektifin ön plana çıktığı doğa betimlemelerinin yer aldığını söyleyebiliriz.

Bağdat (XIX yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başı)¹⁰⁰⁰ ve Hicaz (1900–1908)¹⁰⁰¹ demiryollarının yapıldığı tarihler¹⁰⁰² göz önüne alındığında, söz konusu yüzyıllar içinde Anadolu’da duvar resimleri konuları arasında tren tasvirlerinin de yapılmaya başladığını düşünmekteyiz. Bununla birlikte Sinop- Gerze Yakup Ağa Konağı’nın Başodası’nın duvar resimleri arasında bulunan tren tasviri, inşa tarihi bilinmeyen eseri tarihlememize yardımcı olmuştur¹⁰⁰³. Söz konusu resimde, yuvarlak kemerli altı

⁹⁹⁶ A. Atalar, a.g.e., s.83’de Sofa batı duvarındaki saray ve bahçesinin fotoğrafı bulunmaktadır. Saray bahçesi içinde resmin merkezine fiskiyeli bir havuz yerleştirilmiştir. Arka planda ise deniz görülmektedir. Mermer korkulukların gerisinden başlayan denizin kıyısında çok katlı bir bina betimlenmiştir.

⁹⁹⁷ Fotoğraf için bkz. A. Atalar, a.g.e., s. 83.

⁹⁹⁸ Fotoğraf için bkz. A. Atalar, a.g.e., s. 82. Sofa kemerinin iç yüzeyinde yer alan iki resimden birisidir. Üç savaş gemisi resimlenmiştir.

⁹⁹⁹ Fotoğraf için bkz. A. Atalar, a.g.e., s. 82.

¹⁰⁰⁰ K. Beydilli, “Bağdat Demir Yolu”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 4, İstanbul 1991, s. 442–444.

¹⁰⁰¹ U. Gülsoy-W. Ochsenwald, “Hicaz Demir Yolu”, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi, Cilt: 17, İstanbul 1998, s.441–445.

¹⁰⁰² Konuyla ilgili olarak bkz. H. Acun, “Sinop-Gerze Yakup Ağa Konağı”, Prof. Dr. Yaşar Koprıman’a ARMAĞAN, Ankara 2003, s. 105.

¹⁰⁰³ H. Acun, a.g.m., s. 104 ve 105’de “Konağın banisi hakkında sağlıklı bir bilgiye sahip olamadık. Bu nedenle tarihlendirmeleri bezemelerinden ve duvar resimlerinden hareketle, XIX. yüzyıl sonlarına veya XX. yüzyıl başlarına tarihledik. Tarihlendirme yaparken de; 1- Mahalli söylentiler ve binanın durumundan, 2- Manzara resimlerinin benzerliği bakımında İzmit Sultan Abdülaziz Av Köşkü (1867–1871 Mimar Sarkis Balyan) ve Sırrı Paşa Konağı (XIX. yüzyıl II. yarısı) tavan ve

gözlü bir köprü ve köprü üzerinden geçen, katarlı ev biçiminde düzenlenmiş buharlı tren tasvir edilmiştir¹⁰⁰⁴. Düzgün kesme taş köprü üzerinden kompozisyonun sol yanına doğru seyretmekte olan buharlı trenin vagonları cepheleri pencereci, kırma çatıyla örtülü ve iki katlı evler şeklinde düzenlenmiştir.

4.3.6. Sembolik Tasvirler:

Anadolu'da duvar resimlerini tespit ettiğimiz eserlerde sembolik olarak değerlendirebileceğimiz ve bir takım anlamları olabileceğini düşündüğümüz manzara ve mimari dışında kalan semboller bulunmaktadır. Hatta natürlmort tasvirlerinin bir kısmında da aynı şekilde sembolik anlamlar yükleyebileceğimiz tasvirler olduğunu söyleyebiliriz.

Afyon, Dazkırı İlçesine bağlı İdris Köyü (1902) ve Kızılören Köyü camilerinin son cemaat yeri ve harim duvarlarında sembolik anlamları olduğunu düşündüğümüz bazı tasvirler vardır. İdris Köyü Camii'nin son cemaat yerinin batı duvarında kare formlu pano içinde tüfek, barutluk, kılıç, tabanca, heybe ve bayrak resmedilmiştir. Benzer tasvirler Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski ve Belenardıç (Toraman) Köyü Camilerinde de görülmektedir. Kızılören Köyü camii'nin son cemaat yeri güney duvarının doğu yönünde diğer rastladığımız örneklere göre daha büyük boyutlu ve bir kalenin burçlarında dalgalanan sancak işlenmiştir. Afyon ve Denizli İlleri'nde rastladığımız bu tür camilerin harim duvarlarında rastladığımız ortak tasvirlerden "Cennet-Cehennem" tasvirli panolar ilgi çekicidir. Cennet-Cehennem tasviri olarak değerlendirdiğimiz benzer motiflere sahip duvar resmine ayrıca Tokat, Zile, Teke Köyü Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi'nin kemer kavsii ile üzengisi arasında kalan yüzeyde altta yan yana olmak üzere beş, üstte de yine yan yana üç tasvir işlenmiştir. Bu tasvirlerin yanında sembolize ettikleri anlamlar sanatçı tarafından yazılmıştır. Cennet-Cehennem tasvirleriyle birlikte yer alan diğer sembolik motifler arasında Sır'at Köprüsü, Tuba Ağacı, terazi ve Hz. Muhammed'in ahrette cemaatini altında toplayacağına inanılan üçlü sancağı, yelpaze

duvar resimlerine benzer; 3- Saat kulesini bir iki resimde kullanması ve saat kulelerinin Anadolu'da yayılması düşünüldüğünde, 4-Bağdat (XIX. yy sonu-XX. yy başı) ve Hicaz (1900–1908) ve demiryollarının yapıldığı tarihler yani tren yollarının popüler olduğu dönemler göz önüne alındığında, Gerze Yakup Ağa Konağını XIX. yy'ın sonu ile XX. yy'ın başlarına tarihleyebiliriz." bilgisi aktarılmaktadır.

¹⁰⁰⁴ Fotoğraf için bkz. H. Acun, a.g.m., s. 109'de Fotoğraf-8.

şeklinde iki ağaç ve üçlü vaaz kürsüleri yer almaktadır. İdris Köyü Camiinin doğu duvarında Cennet-Cehennem tasviri olarak değerlendirdiğimiz üç pano yan yana sıralanmıştır. Cehennem tasvir içinde yer alan Sır'at Köprüsü, kazanlar, üçlü sancak daha şematik gösterilmiştir. Kazanların üzerinde genellikle ince bir şerit halinde yer alan çizgi, Sır'at Köprüsü'nü temsil etmektedir. Sembolik anlamları etkili kılan hem geometrik biçimlenişler, hem de canlı renklerin kullanılmış olmasıdır. Renkler, sarı, yeşil, kırmızı ve siyah ağırlıklıdır. Şey Nusreddin (Nusret) Türbesi'nde her sembolün üzerine ayrıca yazılarla da açıklamaları yazılırken, Afyon ve Denizli'deki camilerde sadece geometrik betimlemelerle sembolik tasvirlerin betimlendiğini görmekteyiz.

Bunların hepsinin tekke ikonografisine dayalı, sembolik anlamlı tasvirler olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde son yıllarda üzerinde araştırmalar yapılan Amasya, Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nın resimlerinde de benzer sembolik anlamlar üzerinde durulmuştur¹⁰⁰⁵. Zileli Emin imzalı şadırvan kubbe kavsini süsleyen tasvirlerde yer alan, baldaken türbe, teber, keşköl, hurma ağacında sallanan nefir, taç ve sikkeler çeşitli tarikatlara ait simgelerdir. Merzifonlular, bu gruptaki tasvirlerden baldaken türbeyi "*Seyyid Ahmet-i Rufai*"; keşköl, teber ve yazı çekmecesini grubunu "*Abdülkadir Geylani*" olarak nitelendirmektedir¹⁰⁰⁶. Kare planlı türbe, Osmanlı halk resmi ve ikonografyası açısından kompozisyonda bulunan en ilginç tarikat amblemidir¹⁰⁰⁷. Kubbenin içinde asılı olan kandil sandukaya doğru sarkmaktadır ve pirin ruhaniyetini temsil eder. Sandukanın başucundaki köşelerde Seyyid Ahmet Rifai'ye iki kere kutbiyyet makamının verildiğini simgeleyen, üzerinde pirin adı ve lakapları yazılı iki sancak görülür¹⁰⁰⁸. Türbenin soluna keşköl asılı başka bir teber, bunun soluna üzerinde makas, divit, hokkalar bulunan bir yazı çekmecesini¹⁰⁰⁹, nefir asılı bir hurma ağacı¹⁰¹⁰ ve kesme taş örgülü kaide üzerine yerleştirilmiş bir derviş sikkesi işlenmiştir. Kitabenin hemen sağındaki otağın iki yanında, baş taraflarına sikke asılı birer sandukadan, sağdaki *Mevlevi*, soldaki

¹⁰⁰⁵ B.Tanman, a.g.m., s.511.

¹⁰⁰⁶ R.Arik, a.g.e., s.74; B.Tanman, a.g.m., s.496-498'de türbenin gerçekten de Rifaiyye tarikatını temsil ettiğini ifade etmekle birlikte derviş sikkесinin Kadiriye tarikatını, türbenin her iki yanındaki teber, keşköl ve hurma ağacına asılı nefirin Kalenderriyye tarikatı ile bunun 14. yüzyıl Anadolu'sundaki bir türevi olan Rum Abdallarını simgelediğini belirtir.

¹⁰⁰⁷ B.Tanman, a.g.m., s.497.

¹⁰⁰⁸ B.Tanman, a.g.m., s.497.

¹⁰⁰⁹ B.Tanman, a.g.m., s.498'de bu öğelerin ilmiye sınıfının amblemleri olabileceğini söyler.

¹⁰¹⁰ Nefir Kalenderriyye tarikatının ve bunun 14. yüzyıl Anadolu'sundaki bir türevi olan Rum Abdallarının amblemleridir. Bkz. B.Tanman, a.g.m., s.498.

Bektaşî tarikatlarını ifade eden bu grup, *Konya* diye anılmaktadır¹⁰¹¹. Anlamları bilinen bu tasvirlerin yanı sıra açıklığa kavuşturulmamış bazı öğeler mevcuttur. Ulu ağaç tasviri bunlardan biridir. Ağaç gövdesinin alt seviyesine açılmış bir kapı, dalların arasına gizlenmiş bir konut, dala asılı vaziyette büyük bir kılıç ve ağacın biraz sağında boşlukta duran bir tespihin anlamı açıklanamamaktadır.

Görüldüğü üzere Anadolu’da cami ve türbelerde bulunan duvar resimlerinde rastladığımız bir takım obje motiflerinin ve geometrik düzenlemelerin dinsel açıdan belli sembolik anlamları vardır. Konulu tasvirlerle birlikte duvarlarda rastladığımız yazılar genellikle madalyonlar içinde son cemaat veya harim duvarlarına işlenmiştir. Allah’ın ve dört Halife’nin adları ile Kuran’dan ayetler yazılıdır. Denizli, Akköy, Belenardıç (Toraman) Köyü Camii’nin son cemaat yerinin kuzey duvarındaki panolara, içinde yazıların bulunduğu madalyonlar işlenmiştir. Bu yazılarda Kuran’da “Eshab-ı Kehf” diye anılan yedi mağara erenleri veya yedi uyuyanlar olarak bilinen Müslümanlar ve Hıristiyanlarca da kutsal sayılan kişilerin adları¹⁰¹² yazmaktadır. Sırasıyla Yemliha¹⁰¹³, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeşatayus¹⁰¹⁴ ve Kıtımr’in¹⁰¹⁵ isimleri okunmaktadır. Belenardıç (Toraman) Köyü Cami madalyonlar içine yazılarıyla belli bir konuyu anlatan bugün için bilinen ünik eserlerdir.

Sembolik anlamlar yükleyebileceğimiz kompozisyonlar, başlı başına bir konulu resim veya resmin bir ünitesi ya da olarak karşımıza çıkmaktadır. Kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre Milas, Bahaeddin Ağa Konağı’nda sembolik anlam yüklenebilecek söz konusu durumların hepsini akla getirecek tasvirler bulunmaktaydı. Konağın doğu cephesinde Haçlı armasını andıran çift aslan, güney cephesinde çift başlı kartal kompozisyonları yer almaktaydı¹⁰¹⁶. Benzer şekilde çift başlı kartal motifine, Yozgat, Nizamoğlu Konağı’nın üst katta sofanın güneydoğusunda kalan odanın güney duvarındaki Barok üsluptaki kartuş içine

¹⁰¹¹ R. Arık, a.g.e., s.77; B. Tanman, a.g.m., s.495-496.

¹⁰¹² Hazreti Ali’ye göre adları sırasıyla: Yemliha, Mekselina, Mislina, Mernuş, Debernuş, Şazenuş, Kefeşatayus, bir de köpekleri Kıtımr’dir. Kur’an’daki Kehf suresinin 10. ayetinde bu kişilerin duaları belirtilmektedir.

¹⁰¹³ İsmi yazdığı madalyonun yüzeyinde silinmeler meydana geldiğinden dolayı okunmasında güçlüklerle karşılaştık. Ancak Eshab-ı Kehf hikâyesinden hareketle tüm madalyonların içinde yazan isimler okunduğunda geriye “Yemliha” kalmıştır.

¹⁰¹⁴ Hikâyeye göre gençler inançlarını korumak için şehre yakın bir dağ yönüne gittiler. Yolda giderken Kefeşetayus ismindeki bir çoban onların inancına katıldı ve yedincileri oldu.

¹⁰¹⁵ Çobanın köpeği Kıtımr’de onlara katılarak, arkalarından takip etti.

¹⁰¹⁶ R. Arık, a.g.e., s.133.

işlenmiş olarak adeta bir armayı andırır şekilde işlendiği görülmektedir. Manisa, Kula Beyazoğlu Evi'nin (1860) kuzey cephesindeki giriş açıklığının, yuvarlak kemer karnındaki lacivert renkli kalın şeritle çevrelenmiş madalyonun iç yüzeyine, çift başlı, stilize kartal figürleri tasvir edilmiştir. Soldaki kartal kanatlarının arasında, siyah kabzalı, lacivert renkli bir bıçak tutmaktadır. Kartal başlarının üzerinde tepesindeki haçıyla betimlenmiş kral tacı bulunmaktadır. Özellikle Bahaeddin ağa Konağı'ndaki çift başlı kartal arması için araştırmacılar şu bilgiyi aktarmaktadır: “Bir taşra eşrafının evinde böyle heraldik kompozisyonların bulunması, bunların ille de bir aile arması olduğunu göstermez.”¹⁰¹⁷. Bu görüşün bulunduğu yıllardan günümüze tez çalışmamıza eklediğimiz iki farklı yerden çift başlı kartal motifinin bulunduğu eserlerle aynı fikri paylaştığımızı söyleyebiliriz. Çift başlı kartal motifi Anadolu'da özellikle Selçuklular Dönemi'ne ait yapıtlarda yaygın olarak karşımıza çıkmaktadır.

“Natürmort” başlığı altında değerlendirmeyip “Sembolik Tasvirler” olarak gördüğümüz konulu duvar resimleri, Anadolu'da hem dini hem de profan mimaride karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle Milas Bahaeddin Ağa Konağı'nın kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda söz konusu tasvirlerden üzerine bıçak saplanmış karpuz motifiyle birlikte işlenen birçok meyve tasvirinin bulunduğunu söyleyebiliriz. Benzer şekilde Afyon, Dazkırı İdris Köyü, Afyon, Koçarlı Cihanoğlu, Manisa, Kula, Emre Köyü ve Manisa, Soma Hızır Bey Camileriyle, Birgi, Ödemiş Çakırağa, Yozgat Nizamoğlu ve Yozgat, Lök Köyü Karacabey Konakları'nda üzerine bıçak saplanmış, bir dilimi kesilmiş, içi ve çekirdekleri görünen karpuz motifi işlenmiştir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nda ise karpuz dilimlenmiş ve bir kâse içine yerleştirilerek dilimler arasına bıçak saplanmış bir şekilde tasvir edilmiştir.

Bereket sembolü olarak kabul edilen nar, incir, üzüm, hurma, zeytin, buğday başağı, dut, kavun, karpuz gibi meyveler kaynaklardan edindiğimiz bilgiler doğrultusunda Anadolu'da el dokumalarında, işlemelerde, taş ve metal işçiliğinde, seramik ve pişmiş toprak eserlerde zengin çeşitlilik göstermiştir¹⁰¹⁸. Kavun ve karpuz gibi meyveler içinde çok çekirdeği olması nedeniyle bereket sembolü olarak kabul

¹⁰¹⁷ R. Arık, a.g.e., s.133.

¹⁰¹⁸ G.Gültekin, “*Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi*”, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume3/5 Fall 2008, s. 12.

edilmiştir¹⁰¹⁹. Anadolu sanatçının bereketi temsil meyve motiflerini malzeme veya mimari tür gözetmeksizin belli bir kompozisyona dahil ederek veya tekil olarak gerek mimari süslemeye gerekse el sanatlarına yansıttığını söyleyebiliriz. Nitekim Aydın, Koçarlı cincin Köyü Camii'nin harim duvarlarında, pencere açıklıkları üzerinde alınlık gibi işlenen *Barok* karakterli kartuşların S ve C kıvrımlarının sonlandığı kısımlarda nar motiflerine rastlamaktayız. Bereket sembolü olarak narın bu kartuşlarda resmedilmesi gerçeği yanında form olarak da sanatçının kompozisyona bu motifi uygun görerek tercih ettiğini de düşünmek mümkündür. “Karpuz+bıçak” motifinin bir bereket sembolü olarak kabul görüp resmedildiği fikrine katılmakla birlikte yine de Aydın, Koçarlı, Cihanoğlu ve Manisa, Soma Hızır Bey Camileri'nde mihrabın sol üst kısmında yer alması düşündürücüdür. Her iki cami de tasvir edilen “karpuz+bıçak” motifinde üslup farklılıkları olmasına rağmen resmedildikleri yer ve kompozisyon kurgusu açısından benzerlikler bulunduğunu belirtmeliyiz.

Anadolu'da manzara konulu duvar resimlerinde türünü belirleyebildiğimiz ve bu özellikleriyle de diğerlerinden ayrılarak ön plana çıkan ağaçlar işlenmiştir. Söz konusu ağaçlar manzara kompozisyonunda toplu halde tasvir edildiği gibi tekil olarak da camilerin son cemaat veya harim duvarlarında dörtgen panoların yüzeyine betimlenmiştir. İnce şeritlerle çerçevelenen panoların yüzeyinde yer aldıkları gibi, aynı zamanda, çerçevelenmeden de duvar yüzeylerine tasvir edildikleri görülmektedir. Bu ağaçlardan en sık karşılaştığımız Servi Ağacı'dır. Bunun dışında Yozgat, Başçavuş Camii'nin manzaralarında başka hiçbir eserde karşılaşmadığımız şekilde çapraz kurgulanmış salkım-söğüt ağaçları yer alır. Hurma Ağacı Hz. Muhammed(S.A.V)'in ağacı olarak Mekke-Medine tasvirlerinde betimlenmektedir. Denizli, Belenardıç (Toraman) Camii'nde Kâbe tasvirinin etrafında stilize Hurma Ağaçları'ı resmedilmiştir. İslamiyet'te cennete özgü ağaçlar arasında yer alan Hurma, ölümle yaşam arasında bir köprü oluşturarak “sonsuz yaşamı” simgelemektedir¹⁰²⁰. Merzifon Kara Mustafa paşa Şadırvanı'nın kubbe kavsindeki tasvirler içinde Galata

¹⁰¹⁹ Türklerin eski çağlardan beri tanıdığı kavun, kagun kökünden gelmektedir ve Türkçedir. Uygurlar, Orta Asya ve Uzakdoğu'da karpuzculuğun babası ve önderi olarak görülmüştür. Karpuz ekimini Orta asya'da geliştiren Türkler, bunu Anadolu'ya getirmişlerdir. G.Gültekin, a.g.m., s.14 ve bkz. S.Ögel, *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 2, Ankara 2000, s. 227-230.

¹⁰²⁰ Gültekin, a.g.m., s.13 ve bkz. B. Oğuz, *Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar*, İstanbul 1983, s.24-31.

sırtlarının tasvir edildiği İstanbul manzarasının sol yanında kalan caminin bahçesinde yeşil yapraklarının arasından iri meyveleriyle resmedilmiş iki Hurma Ağacı işlenmiştir. Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası eski Camii'nin harim batı duvarında, cami tasvirinin sol yanında Hurma Ağacı dikkati çeker. Manisa, Kula Emre Köyü Camii'nde Hurma Ağacı'nın yanı sıra Kiraz Ağacı da betimlenmiştir.

Anadolu'da duvar resimlerinde XVIII. yüzyıldan itibaren perde motifi dış kütle cephelerinde ve harim duvarlarında kent görünümünü çerçeveleyen mantıkla sıkça kullanılmaktadır. Mihrap nişinde genellikle bir kandil motifi ile birlikte XVIII. yüzyıldan başlayarak XX. yüzyılın ilk yarısına kadar, yaptığımız incelemelerde karşılaştığımız Konya İline bağlı ilçe veya köylerdeki küçük ölçekli camilerde ve Anadolu'nun birçok farklı bölgesinde kullanıldığını söyleyebiliriz. Perde, süsleme ve çerçeveleme özelliğinin olmasının yanı sıra simgesel anlamlar da içermektedir.

Mihrap içini süsleyen duvar resimlerinde ise perde motifine daha farklı bir anlam yüklenebilir¹⁰²¹. Mihrap içinde resmedilen perde genellikle iki tarafa toplanmıştır. Kandil motifi ile birlikte ele alındığında oluşan, “perde+kandil” ikili kompozisyonu farklı anlamlar aramamızı ve özellikle de mihrap nişine uygulanmalarıyla neyi simgeledikleri üzerine düşünmemizi sağlıyor. Son yıllarda yapılan araştırmalarda duvar resimlerindeki simgelerin anlamları üzerine veriler oluşturulmaya başlandığı görülmektedir. Bu araştırmaların önerdiği düşünce şudur: “Perde ve kandil kompozisyonu ele alındığında, perdelerin bu iki âlemi (bu dünya-öteki dünya) ayıran simgesel bir öge olduğu, o dönemin deyimiyle ‘ilahi nurun müşahade edilebilmesi için açılması gereken hicabı/setri (perdeyi) temsil ettiği’dir.”¹⁰²². Anadolu'da İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa, Aydın, Koçarlı, Cincin köyü, Denizli, Belenardıç (Toraman) Köyü ve Manisa, Soma Damgacı Camileri'nin mihrap nişlerine, “perde+kandil” betimlemeleri tasvir edilmiştir. Denizli, Acıpayam Yazır köyü Camii mihrap nişindeki “3 kandil+perde” kompozisyonuyla üniktir. Denizli, Çivril, Savran Köyü'nün mihrabında ise perde

¹⁰²¹ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.51.

¹⁰²² T.Okçuoğlu, a.g.t., s.51'deki 84 numaralı dip notta metnin içinde yer verdiğimi bilgiyle ilgili olarak şu yayını aktarmaktadır: Tasavvuf İlmine Dair Kuşeyri Risâlesi, ed. Süleyman Uludağ, İstanbul 1981, 205-206; *Ebû Nasr Serrâc Tûsi, el-Lüma'*, (*İslâm Tasavvufu, Tasavvufla İlgili Sorular-Cevaplar*), ed.H. Kâmil Yılmaz, İstanbul 1996, s. 344-345. Sözü geçen araştırmalar tez çalışmamız sırasında yaptığımız kaynak taramaları esnasında ulaşılmış gözden geçirilmiş ve sonuç olarak perde+kandil ikilisiyle özellikle mihrap nişinde uygulanan kompozisyonlarda “bu dünya ve öteki dünya”yı ayıran simgesel bir öge olduğu düşüncesine bugün için bağlı kalınarak, “Karşılaştırma-Değerlendirme” bölümü bu düşünce doğrultusunda yön kazanmıştır.

temasının farklı bir uygulanişı söz konusudur. Mihrap üzerinde daire formu pencere açıklılığının etrafı, kat yerleri belirlenmiş perde ile çevrenlenmiştir. İç mekândan dışa açılan pencere, perde ile çevrenlenerek derinlik etkisinin artırıldığını düşünebiliriz. Camilerin dışında yine bir niş gibi düzenlenen iç bükey yüzeyde perde motifinin uygulandığı tek eser ise Amasya, II. Bayezid Külliyesi'nde yer alan Muvakkithane'nin duvar resimleri arasında bulunmaktadır.

4.4. Duvar Resimlerinde Üslup Özellikleri:

Anadolu'da XVII.-XIX. yüzyıllara tarihleyebildiğimiz, farklı bölgelere dağılan eserlerde tespit ettiğimiz Osmanlı Dönemi duvar resimlerinde, "üslup özellikleri"nin üç başlık altında değerlendirildiği bilinmektedir. R. Arık, Anadolu'da duvar resimlerinde sanat anlayışı ve temel tutum bakımından üç genel üslubun varlığına dikkat çekişi "Duvar Resimlerinde Üslup Özellikleri" başlığı altındaki karşılaştırma ve değerlendirme verilerimizi, doğru ve etkin bir şekilde aktarmak amacımıza yön vermiştir. Bu üç genel üslup şöyledir: "Minyatür özellikleri (veya geleneksel anlayış) ağır basan resimler", "Hem geleneksel, hem de Batılı özellikler gösteren resimler" ve "Doğrudan doğruya Batılı nitelikli resimler"¹⁰²³. Bu yaklaşım, duvar resimlerinin tarihlendirilmesi, ayrıntılı anlatımı, teknik ve üslup analizlerinin belirlenmesini sağlamıştır. Bununla birlikte son yıllarda yapılan çalışmalarda ise, duvar resimlerinin çözümlenmesinde, yöntem açısından resimler birer metin olarak ele alınarak, içinde bulundukları bağlamdan hareket edilerek, barındırdıkları anlam katmanları irdelenmektedir¹⁰²⁴.

Geleneksel anlayışın devam ettiği resimler: Arık'ın tespitlerinden yola çıkarak, yeni eklediğimiz eserler içinde geleneksel üslup özellikleri gösterenler var mıdır? Sorunun yanıtından önce "minyatür geleneğine bağlılık/geleneksel anlayış" olarak yorumlanan başlıca özellikleri öncelikli olarak belirlemek gerekiyor.

Geleneksel anlayışın ağır bastığı duvar resimlerinde, sahne, genel olarak kuşbakışı denecek biçimde, yüksek bir bakış noktasından gösterildiği halde, binalar

¹⁰²³ R. Arık, a.g.e., s.134.

¹⁰²⁴ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 71 ve konuyla ilgili olarak bkz. S. H. Eldem, Türk Bahçeleri, İstanbul 1976 ve B. Tanman, a.g.m., s. 491-521.

ve bazı ayrıntılar cepheden bakışla yansıtılmıştır¹⁰²⁵. Manisa, Soma Hızır Bey ve Denizli Acıpayam Yazırköyü Camileri'ndeki mimari manzara konulu duvar resimlerinde cami, konak veya ev gibi binaların betimlenmesinde cepheler farklı bakış açılarıyla işlenmiştir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii (1666)'nin manzara resimleriyle ilgili olarak kaynaklardan bilgi edinmekteyiz. Çeşitli dönemlerde yapılan onarımlarla caminin harim duvarlarındaki resimler sıva altında kalmıştır. Yine mevcut bilgilere dayanarak harimin doğu duvarında kubbeyi taşıyan sağır kemerin alınışındaki tek pencerede de yine *Barok* karakterli kartuş içine alınmış manzara tasvirinin bulunduğu anlaşılmaktadır¹⁰²⁶. Daha çok uzaklık ve yakınlık kavramlarının resimde perspektifle verilmesinden çok, sanki istifleme yöntemiyle minyatür geleneğine bağlayabileceğimiz bir resim anlayışı esastır.

Perspektif bakımından ters bir tutum göze çarpar¹⁰²⁷. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii'nin söz konusu manzara betimlemesinde, cami duvarının arkasında bulunan ağaçlar, şematik resmedilmiştir. Sol taraftaki tabiat betimlemesinde ise, belli ki uzakta izlenimi verilmeye çalışılan, küçük tepeler bulunur. Arka fonda yükselen dekoratif ve büyük ağaçlarda ise perspektif yoktur. Küçük tepeler, şematik ağaçların yanında büyük ölçekli binalar işlenmiştir. Cami tasvirinde türbenin alt kısmında betimlenmiş küçük tepeler geleneksel anlayış düşüncesinde ters perspektif özelliği düşüncemizi doğrulamaktadır.

Mimari-manzara konulu resimlerde cami, türbe, ev ve köşk gibi karşılaştığımız betimlemelerin çoğunluğunun anonim oldukları konusuna değinmiştik. Cami, türbe gibi bina fikrini yansıtan şemalar, yani kavram resmi niteliğinde karşımıza çıkmaktadır¹⁰²⁸. Afyon-Dazkırı-İdris Köyü, Denizli-Baklan-Boğaziçi Kasabası Eski ve Çivril-Savran Köyü camilerinde rastladığımız tek cami tasvirlerinde tüm bina, hiç hacmi olmayan, şematik ve yüzeysel bezeme öğeleri şeklinde işlenmiştir. Tüm camiye oluşturan mimari öğeler, renklerden ve geometrik dizilerden adeta şablon tekniği kullanılmış gibi birbirine tıpa tıp benzer biçimlerde resmedilmiştir. Minare sayısı, revak sırası gibi detaylarla caminin kimliği tahmin edilebilmektedir. Sadece tekil cami tasvirlerinde değil, kent görünümleri için de aynı

¹⁰²⁵ R. Arık, a.g.e., s.136.

¹⁰²⁶ R. Arık, a.g.e., s.68.

¹⁰²⁷ R. Arık, a.g.e., s.136.

¹⁰²⁸ R. Arık, a.g.e., s.136.

düşünce söz konusudur. Şehre ait belli görüntüler ön plana çıkarken ve daha büyük betimlenirken, geriye kalan ne varsa, ardı ardına ve üst üste istiflenmişlerdir. Bunlar Tarih-i Sultan Bayezid ve Süleymannâme'deki kale kuşatmalarıyla liman tasvirleri gibi, yine XVI. yüzyıl minyatürlerinden beri görmeğe alıştığımız kompozisyon biçimleridir¹⁰²⁹.

Merzifon Kara Mustafa Paşa Şadırvanı'ndaki tasvirde, sanatçı tarafından, birçok ögenin yanına açıklayıcı yazılar yazılmıştır. XVI. yüzyıl minyatürleri akla gelmektedir. Nitekim söz konusu yüzyıl, Osmanlı haritacılığı açısından önemli bir dönemdir. Rengârenk boyanmış haritalarda çok süslü rüzgârgüllerine, şehir ve kale görüntülerine, bayraklara, gemi resimlerine, hayvanlara, kuşlara, bitkilere hatta hükümdar portrelerine veya aziz, azize resimlerine rastlanır¹⁰³⁰. Kuşbakışı şehir görüntülerinde limanlar, önemli şehirler ve şehirdeki tarihi alanlar detaylı bir şekilde belirtilir. Kıyıdaki yelkenliler ve donanma gemileri detaylı işlenir. Kuşatılan kalelerin konumları, önemli kıyılar pusula çizimleriyle belirtilirken rüzgâr adları ise baş harfleriyle işlenmiştir. Haritalarda birçok ögenin yanında açıklayıcı yazılar yazılmıştır.

Duvar resimlerinde geleneksel anlayışın ağır bastığını gözlemlediğimiz bir diğer özellik ise bitki motiflerinin natüralist nitelikte işlenmiş olsalar da yine de soyut ve dekoratif biçimlenişleri minyatür anlayışı çerçevesinde kalmaktadır.

Geleneksel ve Batılı özellikleri bir arada gösteren resimler: Her ne kadar İstanbul ayağı için söylenmiş olsa da, geleneksel kitap resminden batı anlamında resme geçiş evresinde duvar resimlerinin önemli bir yeri vardır. Başkent ve Anadolu'da aynı anda gelişen ve benimsenen duvar resimlerinin tamamen Batılı üslubun özelliklerini taşıdıklarını söylemek bu yeni resim dalının anlaşılmasında yeterli olmayacağını söyleyebiliriz. Geleneksel anlayışın ağır bastığı özelliklere sahip olan duvar resimlerinin de çoğunlukta olmadığını ve çok az eserle sınırlı kaldığını görmekteyiz. Doğrudan doğruya Batılı üslupların benimsenmesi de kolay olmamıştır. Bu nedenle hem geleneksel hem de Batılı özellikleri kompozisyonlarında görebildiğimiz duvar resimleri, geçiş döneminin arada kalmış karakterini temsil etmektedir.

¹⁰²⁹ R. Arık, a.g.e., s.137.

¹⁰³⁰ S.Bağcı-F.Çağman-G.Renda-Z.Tanıdı, *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara, 2006, s.71.

Genel kompozisyon kuruluğu ve öğelerin yerleştirilmesinde oldukça başarılı bir perspektif uygulamasına rastlanmaktadır. Geleneksel özellik detaylarda kendini gösterir. Perspektif tam oturtulmamıştır. Bu durum, genel ve detay arasında perspektif uyumsuzluğu yaratır. Denizli-Acıpayam Yazırköyü Camii'nde(1802) mihrabın doğu ve batı yönlerine manzara içinde birbirine oldukça benzeyen, bu yüzden ortak bir model veya esin kaynağını düşündüren iki cami tasviri işlenmiştir. Doğü yöndeki, dikdörtgen planlı, tek kubbeli kübik bir camide detaylara özen gösterilmiştir. Genel kompozisyon şemasında binalarla etraflarını çevreleyen ağaçlar arasındaki boyut farkı, derinlik hissini kuvvetlendirmektedir. Buna rağmen cami tasvirinde detaylar gözden geçirildiğinde kubbeli kısımlarla ana binanın tam oturtulmamış bir perspektifle ve naif bir yalınlıkta resmedildiğini söyleyebiliriz. Doğadaki natüralist anlayışa karşılık, ağaçların mimariyle denge sağladığındaki dekoratif ve şematik işleniş, üslup bakımından minyatürleri hatırlatmaktadır.

Geleneksel ve Batılı özellikleri bir arada gösteren resimlerde, genel kuruluş ve unsurların kompozisyona dağılımı yenidir. Buna karşın ayrıntılardaki görüş açısı şaşmakta ve genel içindeki perspektif uygulamaya ters düşmektedir. Yine Acıpayam Yazır Köyü Camii'nde doğu duvarının güney duvarıyla birleştiğı alanda yer alan, kareye yakın dikdörtgen formlu panonun yüzeyinde, manzara tasviri içinde betimlenen cami işlenmiştir. Mimari elemanların perspektife uygun dağılımı genel bakışla kavranmaktadır. Detaylar gözden geçirildiğinde en ince ayrıntısına kadar işlenen unsurlarla geleneksel üsluba bağılı kalındığını söyleyebiliriz.

Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane'nin (1840) duvar resimlerinde genel kompozisyon içinde ağaçlarla mimari arasındaki genel uyumda perspektif oranlıdır. Amasya şehrine ait olduğunu düşündüğümüz mimari tasvirler özenle işlenmiştir. İlkel de olsa mekân denemeleri ve manzara içine binaların yerleştirilmesi önemlidir. Muvakkithane'nin resimleri üzerine yapılan araştırmalardaki yorumlar bize daha önce belirttiğimiz çalışma yöntemlerinde farklı bir anlamını da ortaya koymaktadır. Duvar resimlerinin konularında hareketle bölgenin veya mimari-manzara kompozisyonunda odak noktası olan yapının veya bölgenin tanımlanması amaçlanmıştır. Bu yaklaşım, duvar resimlerini bir fotoğraf, görsel bir belge olarak kabul ederek, bunun sonucunda günümüze var olan veya

olmayan eserler hakkında fikir yürüterek¹⁰³¹, dönem hakkında bilgilere ulaşılmaya çalışılmıştır. “Duvar Resimlerinde Tarihendirme ve Sanatçı Sorunu” bölümünde de detaylı olarak üzerinde duracağımız bu çalışma yönetiminde duvar resimlerinin tarihlendirilmesi bakımında üzerinde hala daha önemle durulması gerektiğini düşünmekteyiz.

Birgi-Çakırağa Konağı’nın (XIX. yüzyılın ilk yarısı), ikinci kattaki, kışlık odanın dış duvar yüzeyine işlenmiş, kaleli kent görüntüsü bulunmaktadır. Ön plandaki konaktan denize ve kente bakış söz konusudur. Manzaranın sol yanında *Korint* sütun başlıklarının taşıdığı yuvarlak kemerleriyle bir konak, karşı kıyıda ise tepelik arazide üst üste istiflenmiş kırmızı çatılı evler görülmektedir. Konağın önünde, karo taşlarıyla kaplanmış bir teras uzanmaktadır. Konak perspektif kurallarına bağlı bir kuruluşa sahiptir. Ayrıntılara baktığımızda ise *Korint* tarzı başlıklarıyla detaylı işlenen sütunların üzerine atılan yuvarlak kemerler, kavisli şeritleri anımsatacak kadar beceriksizcedir. Burada perspektifli bir görünüm sağlanmaya çalışılmış, ancak gerek kemerler ve sütunlar gerek karo taşlarıyla kaplı zemin oldukça başarısız betimlenmiştir. Tüm bu öğeler ait oldukları bütünden soyutlanarak, dekoratif anlayışta işlenmektedir. Bu tutumla sanatçının Batılı yenilikleri benimserken geleneksel çizgisini de koruduğunu bize göstermektedir.

Batılı nitelikte veya Başkent üslubuna bağlanan resimler: Anadolu’da rastladığımız bir grup duvar resminde gölgeleme, renk kullanılışı ve desen özellikle doğa görünümünde oldukça başarılıdır. Geleneksel ve Batılı etkilerin birlikte görüldüğü resimlere oranlara daha az eserde söz konusu resim etkilerini bulabilmekteyiz. İstanbul Topkapı Sarayı Harem resimleriyle hemen hemen aynı etkileri Anadolu’daki örneklerde de yakalamak mümkündür. Nitekim Yozgat Başçavuş Camii (1800–1), III. Selim Dairesi’ndeki manzara tasvirlerini andıran tabiat görüntüleriyle oldukça başarılıdır.

Anadolu’da rastladığımız bu duvar resimlerinin Başkent üslubuna eş düzeyde tasvirler olduğunu söyleyebiliriz. Yozgat-Başçavuş Camii’ndeki camiler, otağlar, küçük köşkler, kameriyeler arasında dolanan akarsularla kompozisyon olarak düşünüldüğünde hepsi ayrı konumda olup, aynı zamanda da aralardaki kartuşlara

¹⁰³¹ T. Okçuoğlu, a.g.t., s. 71.

rağmen birbirinin devamı gibi akıp güden görüntüler halindedir. Bu akla daha önce de belirttiğimiz gibi, III. Selim Odası'ndaki duvar resimlerini akla getirir. Cami'deki manzara görüntülerinde yer alan ağaçlarda, mimaride ve diğer manzara elemanlarında perspektif hatalar gözlenmesine rağmen gölgeleme, renk kullanışı ve desen başarılıdır.

Renda'da¹⁰³² Yozgat'taki Çapanoğlu Sarayı ile ilgili şu ilginç nota rastlamaktayız: "Kinnneir, Yozgat'taki sarayı anlatırken, odaların bazılarında gördüğü boyamalardan söz eder."¹⁰³³ Bu küçük bilgiden yola çıkarak saray duvarlarında görülen bu boyamaların manzara kompozisyonları olabileceğini düşünmek gerekliliğini kaynaklar belirtmektedir.

Batılı nitelikte veya Başkent üslubunu yansıttığı düşünülen diğer bir duvar resmi bugün Edirne İslam Eserleri Müzesi'nde bulunmaktadır¹⁰³⁴. Kompozisyonun büyük bir bölümünün dökülmesine rağmen kent dokusu, önündeki deniz ve üzerindeki kayıklar seçilmektedir.

Manisa-Soma Hızır Bey Camii içindeki duvar resimleri özellikle ağaçlarda ve zemindeki tonlamalarıyla ilgi çekicidir. Belirtilen bu özellikler XVIII. yüzyılın ilk yarısında Levnî'nin minyatürlerinde görülen ağaçları andırmaktadır¹⁰³⁵. Her resimde göze çarpan tepelerin ardı ardına düzenli sıralar oluşturacak şekilde işlenmesi de minyatürleri akla getirmektedir. Cami'nin harim kısmındaki mahfil altını boydan boya dolanan mimari-manzara tasvirli resimler çerçevesiz kompozisyonlardır. Birbirlerinden *Barok* karakterli kartuşlarla ayrılarak, kenarlardan sınırlandırılmışlardır. Eserin *Barok* üsluptaki kartuşları ve diğer duvar yüzeylerine işlenen boyalı nakışları İstanbul'da I. Abdülhamit ve III. Selim Dönemi'ndeki¹⁰³⁶ binalarda rastladığımız türdendir. Özellikle mihrap duvarındaki manzara resimleri Başkent üslubuna yakındır.

Anadolu'daki duvar resimlerinde "üslup" başlığı altında ele aldığımız ve incelediğimiz genel resim özelliklerinin dışında diğer bir unsur ise kompozisyonlardaki çerçeveleme mantığıdır. Soma Hızır Bey Camii için

¹⁰³² G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim...*, Ankara 1977, s. 135.

¹⁰³³ Bkz. R. Arık, a.g.e., s.136.

¹⁰³⁴ 28 Ağustos 2009 tarihinde müzede yaptığımız inceleme sırasında teşhirde yer alan panonun bir Edirne Evi'ne ait olduğunu tespit ettik. Duvar resminde kısmen silinmelere ve dökülmeler olduğundan dolayı teşhirden depoya kaldırıldığı tarafımızdan tespit edilmiştir.

¹⁰³⁵ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim...*, Ankara 1977, s.130.

¹⁰³⁶ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim...*, Ankara 1977, s.130.

belirttiğimiz Barok kartuşların Başkent üslubunu yansıtması bilgisi bize farklı bir bakış açısıyla resimlerin nasıl sınırlandırıldığı konusuna yöneltmiştir. Söz konusu camide resimler, duvar yüzeyine etraflarında çerçeve düzenlenmeden işlenmiştir. *Barok* kartuşlar, resimleri daha doğrusu konuları birbirinden ayıran hem işlevsel, hem de süsleme öğesi olarak değerlendirilebilir. Bu aşamada duvar resimlerinin çerçevelenmesi üzerine bazı gözlemler ve saptamaları aktarmamız gerekmektedir. Manisa-Soma Hızır Bey Camii mahfil altında tüm harim duvarlarını dolanan mimari-manzara konulu duvar resimlerinin çerçevesiz olarak kullanılışı ile üniktir.

Duvar Resimlerinin Çerçeveleme Üslubu Üzerine Değerlendirmeler: Duvar resimlerinin mimaride kullanıldığı yapı elemanlarının değerlendirilerek eserler üzerindeki yomlarımıza daha önce değinmiştir. Anadolu’da konulu duvar resimleri, duvarın örtü sistemiyle birleştiği yüzeylerde şeritler halinde, kubbe kavsinde, geçiş elemanlarında, harim duvarlarında düzenlenen panolarda, Barok üsluptaki kartuşların yüzeylerinde ve niş içlerinde yer alır. Barok üsluptaki kartuşlar yapılan ışık-gölge oyunları ile plastik etkileri güçlendirilmiştir. İzleyicide resimlerin etrafındaki çerçevenin bir çizim değil, duvara asılı gerçek bir tablonun çerçevesi olduğu yanılsaması yaratır¹⁰³⁷.

Öte yandan bazı duvar resimlerinin etrafı da, düz, sade ince veya kalın şeritlerle sınırlandırılmıştır. Bu şeritler son cemaat veya harim duvarlarını dikey ve yatay yönlerde tanzim ederek panolara ayırmaktadır. Afyon-Dazkırı İdris Köyü (1902) ve Denizli-Baklan- Boğaziçi Kasabası Eski Camii’nde (XVIII. yüzyılın II. yarısı) duvarlar panolar şeklinde düzenlenerek içlerine bitkisel bezeme ile birlikte konulu mimari tasvirlerin işlendiğini görmekteyiz.

Aydın-Koçarlı Cihanoğlu Camii’nde (1834–35) yapılan raspa çalışmaları sonucunda kubbe eteğini çepeçevre dolayan dar manzara şeridi ortaya çıkmıştır. Üstten ve alttan turuncu renkli şeritlerle sınırlanan bu kesintisiz işlenen manzara şeridinde, dizi halinde küçük tepecikler arasında ağaçlar, çift katlı evler, avlulu köşkler, merkezi kubbeli küçük camiler, yel değirmenleri ve kuyular göze çarpar. Bu manzara dizisi üstten ve alttan borda renkli kalın şeritlerle sınırlanmıştır. Kare veya dikdörtgen şekilli yalın çerçeveler, yazma kitaplarda da kullanılırdı¹⁰³⁸. Sayfaların

¹⁰³⁷ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.47.

¹⁰³⁸ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.55.

kenarlarına yapılmış çerçevelere “cetvel”¹⁰³⁹ adı verilmektedir. Anadolu’da özellikle kubbe eteğini ve Denizli-Acıpayam Yazır Köyü Camii’nde (1802) olduğu gibi mahfil tavanının etrafını dolanan araları Barok üsluptaki kartuşlarla kesilen manzara konulu duvar resimleri düz, tek renk ve yalın olmak üzere alttan ve üstten şeritlerle sınırlandırılarak çerçevelenmiştir. Manzara şeritleri genellikle 25–30 ve 40 cm. genişliğindedir.

Denizli-Acıpayam Yazırköyü Camii’nde (1802) ise harim kısmının duvar yüzeyleri, resim olarak işlenen sütuncelerle dikey ve yatay bölümlenerek, dikdörtgen ve kare panolar elde edilmiş, böylece üç katlı bir yüzey görüntüsü sağlanmıştır. Panolara çeşitli bitkisel bezemeler ve ağırlıklı olarak natürmortlar işlenmiş, ayrıca doğu duvarının güneydeki tavan eteğine bitişik, güney duvarının doğu yönündeki, batı duvarının ortasında ve mihrabın iki yanındaki toplam beş panoda ise manzara içinde çeşitli cami görünüşleri adeta tablo gibi duvarlarda tasvir edilmiştir.

Bu aşamada “tablo” mantığını değerlendirirsek, XVIII. yüzyıla kadar Osmanlı süsleme geleneğinde duvara seyir amaçlı nesne/nesnelerin asılmadığı söyleyebiliriz. XVII. yüzyılda üzerlerinde Allah, Muhammed ve dört Halife’nin adlarının yazılı olduğu seyirlikten çok inanç nesnesi olarak hilyeler karşımıza çıkmaktadır. Daha önceki dönemlerde söz konusu yazılar Arap harfleriyle özellikle dini eserlerin harim duvarlarında madalyonlar veya dörtgen formlu yüzeyler içinde bezeme ögesi olarak yer almaktaydı. Duvar resimleri geleneğinin başladığı dönem doğru gidersek yazı, harim duvarlarının üst kesimlerindeki panolarda veya kartuşlarla çerçevelenmiş olarak bulunmaktadır.

Tablo asmak ile çok farklı bir geleneğe dayansa da, duvara levha asmak Osmanlı toplumunun görsel hafızasına uzak değildir¹⁰⁴⁰. Anadolu’da incelediğimiz duvar resimlerini, çerçeve içine alınan bir tablo mantığı olarak görmek doğru mudur? Duvar resimlerini değerlendirirken gelenek ve batılı daha doğrusu önceden aktarılan kendi döneminin yenilikleri üzerine bir değerlendirme gerçekleştiriyoruz. Resimde perspektif, ışık-gölge hatta renk anlamında Batılı olan yeniye parantez açarken, duvardaki konulu tasvirlerin tablo mantığı içinde değerlendirmenin yanlış olacağını

¹⁰³⁹ *Cetvel*: Eski yazma kitaplarda sayfaların kenarlarına çizilen çerçeve. Tek çizgi ile yapılmış olanlarına “tek cetvel”, çift çizgililerine “çift cetvel” adı verilirdi. Bkz. M.Sözen-U.Tanyeli, a.g.e., s. 52.

¹⁰⁴⁰ T.Okçuoğlu, a.g.t., s.47.

söyleyebiliriz. Ancak Batı'nın duvara tablo asmak geleneğini, duvar resimlerinde değerlendirirken süsleme sanatındaki bir yorumu gibi düşünmek gerekliliğini araştırmalar belirtmektedir.

Anadolu'da eserleri üzerinde yaptığımız incelemelerde, Tokat Madımaklar Evi'nin (Madımağın Celal'in Evi) (XIX. yüzyıl ortaları)'inde tablo mantığına göre değerlendirdiğimiz farklı bir uygulama söz konusudur. Evin sofasında, pabuçluk bölümündeki dolaplar ile tavan arasında kalan duvar yüzeyine, enine dikdörtgen olarak kenarları siyah, kalın yeşil şeritlerle üç bölüme ayrılmış panoların yüzeyinde, manzara konulu duvar resimleri tasvir edilmiştir. Panolar İstanbul'un üç farklı yerini göstermektedir. Her konu birbirinden ince şeritlerle ayrılırken aynı zamanda kendi içlerinde de köşeleri eğrisel çizgilerle yumuşatılmış çerçeveler içine alınmıştır. Bu şekilde düzenlenen konulu tasvirler duvarda tablo gibi algılanmaktadır. Aydın-Koçarlı Cihanoğlu Camii'nin (1834–35) onarım sonrası ortaya çıkan duvar resimlerinde doğu duvarının güney yönü ile batı duvarının güney yönünde kalan büyük panolarda ilginç bir uygulama söz konusudur. Söz konusu panoların yüzeyine koyu yeşil zemin üzerine işlenmiş kırmızı çiçeklerini seçebildiğimiz, madalyonlar yer alır. Sarı bir şeritle çevrelenmiş bu madalyonlar, ince bir şeritle duvara/boşluğa asılı bir şekilde işlenmişlerdir. Yozgat-Başçavuş Camii'nde (1800–1) mahfil duvarlarında, vitraylı pencere açıklıkları arasındaki Barok üslupta resmedilen kemerli nişlerin içinde, aynı şekilde duvara asılmış gibi işlenen ve kenarları bitkisel bir bordürlerle çevrelenen madalyonlar bulunmaktadır. Duvar kenarlarına denk gelen bölümlerdeki madalyonların içine yazılar, ortadakilerde ise çiçek buketleri işlenmiştir.

Yozgat- Lök Köyü Karacabey Konağı'ndaki duvar resmi söz konusu tablo mantığının, artık en açık bir şekilde, “seyir” amaçlı duvarda yer aldığını söyleyebiliriz. Binanın manzara tasvirinden oluşan tek duvar resmi alt kattaki oturma odasının ocak nişinin, gözgözlerin ve şerbetliğin bulunduğu duvarın tam karşısındaki kuzey duvarı üzerindedir ve bir tablo gibi düzenlenmiştir. Manzara tasvirini en dışta kahverengi bordür adeta bir çerçeve gibi çevreler. Üstten yine resim olarak zincir deseni oluşturulmuş, böylece duvar resmi duvara bir tablo gibi asılmış bir şekilde resmedilmiştir. Edirne-Hafızağa Konağı'nın manzara resimlerinin etrafları kalın kahverengi çerçevelerle çevrilerek, duvarda asılı duran tablo şeklinde düzenlenmiştir.

“Tablo mantığı” doğrultusunda duvar resimlerinin adeta bir çerçeve varmışçasına resmedilerek duvarda asılı duru vaziyette işlenmesi Gaziantep Evleriyle ilgili “Katalog” çalışmamız tamamladığında daha gelişerek yeni üslup özellikleri karşımıza çıkacaktır.

Daha önce “Sembolik Tasvirler” başlığı altında değerlendirdiğimiz duvar resimlerinde perde tasvirine, üslup özelliklerini saptamaya çalışırken, çerçeveleme mantığı içinde yeni bir anlam yüklememiz mümkündür. Perde, duvar resimlerinde sıklıkla kullanılan bir motiftir. Duvar resimlerinin gerek boyutları gerekse mekânda yer alışlarında perdenin tasvirleri, izleyicinin dikkatini yoğunlaştıracak bir şekilde çerçevelediğini söyleyebiliriz. Bir bakıma iç mekânın kapalı dünyasından dışarıya pencere açılırken, bir bakıma da teknik olarak ışık-gölge yardımıyla derinlik etkisi yaratılır.

Perdenin hem teknik, hem de motif olarak değerlendirildiği Anadolu’daki eserlerden şu örnekleri sıralayabiliriz: Afyon-Dazkırı Çiftlik Köyü, Aydın-Koçarlı Cihanoğlu ve Aydın-Koçarlı Cincin Köyü Camileri... İzmir-Kemalpaşa Yukarı Kızılca Köyü Camii’ndeki tekil işlenmiş mimari tasvirlerle ise perde motifi, zemin oluşturmaktadır. Kıvrımları belirtilmiş, üstte iki tarafından tutturulmuş ve eteğinde su motifi bulunan perde motifleri, II. Mahmut Dönemi’nin resim programının özellikleriyle benzeşmektedir¹⁰⁴¹. Manisa-Kula Beyazoğlu Evi’nin kuzeydeki giriş cephesinde konulu duvar resimleriyle birlikte perde motiflerinin ayrıca bir süsleme şeridi oluşturacak şekilde işlenmesi ilginçtir.

4.5. Duvar Resimlerinde Teknik ve Malzeme:

Anadolu’da duvar resimlerinde, kuru sıva üzerine¹⁰⁴² boyamayla yapılan tasvirler ağırlıktadır. Bunlar daha önce de belirttiğimiz gibi geleneksel kalem işi tekniğinde işlenen betimlemelerdir. “Fresko” tekniği ise yaş sıva üzerine suda çözülmüş boya pigmentleri kullanılarak yapılan duvar resimleridir¹⁰⁴³.

XIX. yüzyılın ortalarına kadar İstanbul ve Anadolu’da yapılan duvar resimleri kuru sıva üzerine uygulanmıştır. Zemin ahşap olduğunda, üzeri ince bir

¹⁰⁴¹ İ.Kuyulu, “İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar...”, s. 61.

¹⁰⁴² Kuru sıva üzerine suyla çözelti halinde bir boya kullanılarak yapılan fresk tekniğine “fresco secco” denmektedir. Yaş sıva tekniğine oranla daha dayanıksız sonuçlar vermektedir. M.Sözen-U.Tanyeli, a.g.e., s. 86.

¹⁰⁴³ M.Sözen-U.Tanyeli, a.g.e., s. 86.

tabaka alçı ya da tutkallı üstübeç ile kaplanmış ve bunun üzerine tutkal veya su ile karıştırılmış boyalarla şekiller çizilmiştir¹⁰⁴⁴. Aslında bu teknik, Osmanlı Süsleme Sanatı'nda yaygın olarak karşımıza çıkan “kalem işi”¹⁰⁴⁵ denilen nakışların uygulamasıdır. Kalem işi ise, boya ile mimaride çeşitli malzeme üzerine tezyini mahiyette yapılan süslemelere, Türk Sanatı'nda nakış veya süslemelerin uygulanmasında kullanılan fırçaya “kalem” adı verildiğinden¹⁰⁴⁶ yapılan sanat da aynı isimle anılmaktadır.

Osmanlı bezeme sanatları arasında, sıva, ahşap, bez, deri, taş veya mermer üzerine çeşitli boyalar ve kimi zaman altın varakla yapılan kalem işi nakışlar özel bir yer tutar. Duvara sıva üzerine yapılan bezemelerde bu boyaların uygulanması ya doğrudan ana zemine, ya da kabartma alçı bezeklerin üzerine yapılır. Birinci yöntem daha önce de değindiğimiz gibi kullanılan fırçalara kalem denildiğinden kalem işi; ikincisi ise, alçı kabartma için kullanılan malaya işaret etmek üzere, malakâri adıyla kullanılmaktadır¹⁰⁴⁷.

Kaynaklardan edindiğimiz, yukarda aktarmaya çalıştığımız bilgiler ışığında, Anadolu'da incelediğimiz yetmiş beş eseri, “Katalog” aşamasında değerlendirirken ve konulu tasvirleri tanımlarken, daha genel bir anlam taşıyan¹⁰⁴⁸ “duvar resmi” terimini kullandık. İncelediğimiz tüm eserlerde konulu duvar resimlerinin yanı sıra tezyini bakımdan, bitkisel, geometrik ve yazıyla duvarların yoğun bir şekilde süslendiğini söyleyebiliriz.

Anadolu'da gördüğümüz duvar resimlerinin kuru sıva üzerine boyama tekniğiyle yapılmış olduğunu bugünkü mevcut verilerimiz doğrultusunda söyleyebiliriz. Miralaygil imzalı, Harput Havuzbaşı Köşkü'ndeki şehrin panoramik görüntüsünün işlendiği duvar resmi, karakalemle işlenmiştir. Malzeme ve teknik olarak Harput'taki eser, Anadolu'da duvar resmine rastladığımız binalar içinde üniktir.

¹⁰⁴⁴ G.Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim...*, Ankara 1977, s. 78.

¹⁰⁴⁵ Kalem işi tekniğiyle ilgili geniş bilgi için bkz. S. İrteş, “*Kalemişlerimizin Bugünü ve Yarını*”, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu 17–19 Nisan 1985. Tebliğler, Ankara, 1985, s. 425–428.

¹⁰⁴⁶ C. Nemlioğlu, *15. 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi'nde Kalem İşleri*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1989, s.3.

¹⁰⁴⁷ S. Bağcı, “*Osmanlı Mimarisi'nde Boyalı Nakışlar*”, Osmanlı Uygarlığı II, Ankara, 2002, s.737.

¹⁰⁴⁸ G. Renda, *Batılılaşma Dönemi'nde Türk Resim...*, Ankara 1977, s. 78.

XIX. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak Başkent'teki duvar resimlerinde gözlemlediğimiz Batı tekniklerinin yaygınlaşması Anadolu için de geçerlidir. Artık geleneksel kalem işi nakış tekniği yerini yağlıboyaya bırakmaya başlar. Doğrudan sıva veya ahşap üzerine boyanan betimlemelerin yanı sıra çoğu kez ahşap tavan ya da duvarların kaplama tahtaları üzerine deri veya keten bezi gerilerek bir çeşit tuval oluşturulmuş ve resim üzerine boyanmıştır¹⁰⁴⁹. Gaziantep- Hayriye Elçin-Hayriye Dilim Evi, Nadire Küllükoğlu Evi, Güllüoğullarının Evi, Mehmet Tayhan Evi, Kocaoğlu Çıkmazı'ndaki Ev, Güleç Çıkmazındaki Ev¹⁰⁵⁰ (tescilli olmadığı için yıkılmıştır) ve İzzet Gafuroğlu Evi¹⁰⁵¹,ndeki tavanlar “tudy” adı verilen saca kaplanmış ve bu malzemenin üzerine yağlıboya uygulanarak konulu resimler ve bitkisel bezemelerden oluşan süslemeler yapılmıştır.

Yağlıboya tekniği çok daha hassas bir çalışma gerektirir ve bununla birlikte ton farklılıklarını belirtmeye olanak tanımaktadır. Kuşkusuz, Abdülkadir Kimya Evi, Edirne- Hafızağa Konağı, Saadet yardım-Bahattin Öğütmen Evi ve İlhan Koman Konağı'ndaki resimlerin kartpostalları anımsatan havası, ışık-gölgenin ustaca kullanımı ve perspektifin Batılı anlamda doğru kullanımı, duvar resimlerinde yağlıboya tekniğinden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Yağlıboya kullanımıyla ilgili olarak üzerinde düşünülmesi ve araştırılması gereken bir diğer husus ise, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, duvar ve tuval resimlerinin birbirine paralel giden gelişimleridir. Konuyla ilgili olarak İstanbul- Yıldız Şale Köşkü'nün, sarı salon ve 5-1 no'lu odasının duvar resimleri üzerine yapılan araştırma ve yayınlanan makale¹⁰⁵² doğrultusunda, Anadolu'da belgelediğimiz Gaziantep ve Edirne'deki (İlhan Koman Evi) duvar resimlerinde fotoğrafın etkisinin olabileceğini düşünebiliriz. XX. yüzyılın ilk on yılı içine tarihlendiğimiz Gaziantep evlerinin bir kısmında ve Edirne'deki Hafızağa Konağı'nda duvar resimlerinin yağlıboya ile tablo mantığında duvara uygulandığını söyleyebiliriz.

¹⁰⁴⁹ P. Şahin Tekinalp, “Konya Mevlâna Dergâhı'nda Yer Alan Geç Dönem Duvar Resimleri”..., s.1,2.

¹⁰⁵⁰ A. Atalar, Ayıntap Evlerinde Saklı Sanatlar Projesi, İzmir 2009, s. 158 ve 159'daki fotoğraflar.

¹⁰⁵¹ Yaprak Mahallesi, Hasan Balta sokak, No:28'de yer almaktadır. Bkz. A. Atalar, a.g.e., s. 173-175.

¹⁰⁵² P. Şahin Tekinalp, “Duvar Resimlerinde Fotoğrafın Etkisi Üzerine Bir Örnekleme: Şale Köşkü'nden Bir Grup Resim”, Uluslar arası “Sanatta Etkileşim” Sempozyumu- Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, (25-27 Kasım 1997), Ankara, 2000, s. 226-229.

Gaziantep- İl Tüzel Kişiliği Evi düzgün kesme taş kullanılarak inşa edilmiştir. Çatı altındaki duvara yapılan resimde, merdivenle çıkılan bir cami ve elinde kılıç bulunan insan yüzlü bir asla betimlenmiştir. Dış cephedeki söz konusu tasvir direkt taş üzerine uygulanmıştır. Ayı şekilde Gaziantep- Hurşit Dai Evi'nin üst kattaki oda girişinin sağ tarafında kalan duvar yüzeyinde siyah konturlar çizilerek, içi yeşil renkle boyanmış şematik bir aslan figürü yer alır. Söz konusu tasvir taş üzerine boyanmıştır.

Rize- Hurşit Bey Evi (1849)'nin Başodası duvarlarında görülen İstanbul görünümü olarak değerlendirebileceğimiz, cami, saray, gemi, tren, top arabası gibi tasvirler, duvarlara kaplanan ahşap levhalar üzerine işlenmiştir. Benzer şekilde yüzeyin ahşap malzeme olarak seçildiği ve konulu resimlerin işlendiği diğer eserlerin bugünkü mevcut bilgilerimiz doğrultusunda ve tez kapsamında yaptığımız araştırmalarla Ankara- Dedebayrak Evi ve Kula- H. Recepler Evi¹⁰⁵³ (XVIII. yüzyıl) olduğunu söyleyebiliriz.

4.6. Duvar Resimlerinde Tarihlendirme ve Sanatçı Sorunu:

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda duvar resimlerinin, Başkentle (İstanbul) birlikte, Anadolu'da da aynı hızla yayıldığını, benimsendiği ve uygulandığını söyleyebiliriz. Buna rağmen duvar resimlerini yapan sanatçılar konusu ise bir sorun olarak durmaktadır. Binanın inşasında çoğunlukla yaptıran veya mimar, kalfa isimlerine vakfiyelerde/belgelerde yer almasına rağmen, duvar resimlerini yapan sanatçı isimlerine veya kimliklerine dair bilgiye rastlanmamaktadır.

Anadolu'da çalıştıklarını, eserlerine attıkları imza ve tarihlerle belgeleyen bugüne kadar bilinen üç isme, tez çalışmamızda belgelediğimiz, Mucurlu Nakkaş Hacı Ahi ismi eklenmiştir. Şu bir gerçek ki, adı bilinmeyen sanatçı sayısı, duvar resimlerinin her bölgede olduğunu düşünerek, oldukça fazladır. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanında (1875) Zileli Emin¹⁰⁵⁴, Harput-Bir Havuzbaşı Köşkü'nde Ali Miralaygil¹⁰⁵⁵ ve Manisa-Kula Emre Köy Camii'nde Şeyhzâde Abdurrahman Efendi¹⁰⁵⁶ bugüne kadar Anadolu'da duvar resimlerinde imzalarına

¹⁰⁵³ R. Bozer, Kula Evleri, Ankara 1988, s. 26'da Fot. 13'de H. Recepler Evi'ndeki çift kulplu vazo içine yerleştirilmiş çiçek buketlerinden oluşan natürlük tasviri görülmektedir.

¹⁰⁵⁴ R.Arık, a.g.e., s. 68.

¹⁰⁵⁵ R.Arık, a.g.e., s.98.

¹⁰⁵⁶ R.Bozer, a.g.m., s.21.

rastladığımız sanatçılardır. Bu demektir ki, Batı Anadolu, Doğu Anadolu ve Karadeniz Bölgesi'nde, diğer bir deyişle üç farklı bölgede, üç eserde, duvar resimlerinde imza mevcuttur. Orta Anadolu Bölgesi'nde Yozgat İli'nde dini mimaride karşımıza çıkan duvar resimleri, sivil mimaride konaklarda da yer almaktadır. Yozgat'ta gerek dini mimaride, gerekse sivil mimaride duvar resimleri, XIX. yüzyılın ilk yarısına tarihlenmektedir.

XIX. yüzyılın ikinci yarısında Anadolu'daki eserlerde, dört isimle sınırlı da olsa, sanatçı adlarının bilinmesi önemlidir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı'nı resimleyen Zileli Emin¹⁰⁵⁷, usta-çırak ilişkisi içerisinde geleneklerini ve çağın modasını bilen, halkın zevkini yansıtan bir sanatçı kimliğine sahiptir¹⁰⁵⁸. Onun resimlerinde İstanbul'u sembolize eden imler, kentin panoramik görünümünden kesitler, camiler, semtler, belge niteliği taşıyan İstanbul dışından özellikle tarihi önem taşıyan yerler, Batılılaşma dönemiyle birlikte günlük yaşama dâhil olan öğeler, eşyalar ve tarikat sembolleri bir arada yer alır. Tüm saydığımız bu öğeler Zileli Emin'in betimlemelerinde adeta bir şehir panoraması gibi geniş bir yüzeye dağılarak onun yaşamından ve yaşadığı dönemden izler taşır. Bu nedenle bu öğelerin görüldüğü başka eserlerde imza olmamasına rağmen, üslup benzerliklerinden yola çıkarak araştırmacılar tarafından Zileli Emin adına dikkat çekilmektedir. Amasya II. Beyazıd Külliyesi Şadırvanı'nda da İstanbul panoraması canlandırılmıştır. Merzifon Kara Mustafa Paşa Şadırvanı'nda H.1292/M.1875 senesi ve "Zileli Emin" adı yazılıdır. İki şadırvanın resimleri arasındaki benzerlikten dolayı her ikisinin de Zileli Emin tarafından yapılmış olduğunu araştırmacılar ileri sürmektedir¹⁰⁵⁹.

Tokat- Zile, Teke Köyü Şeyh Nusreddin (Nusret) Türbesi, Yeşilce Köyü Şeyh Eyük (Şeyh Mehmet) Türbesi ve Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami) Türbesi içinde yer alan şehir manzaraları, sembolik tasvirler (tarikat sembolleri), bitkisel bezemeler, cami ve baldaken türbe gibi benzer betimlemelerin kullanılmış olması, söz konusu türbelerin Şeyh Nusrettin Türbesi'nde imzasına rastladığımız "Arapoğlu Emin" tarafından yapılmış olduğunu düşündürmektedir. Şeyh Nusreddin Türbesi'nin doğu

¹⁰⁵⁷ R. Arık, "Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin", *Türkiyemiz*, Sayı: 16, (Basım Yeri Belli Değil), 1975, s.9-13; B. Tanman, a.g.m., s. 491-522 ve G. Cantay, "Zileli Emin Usta'nın Bilinmeyen İki Eseri", *Bedrettin Cömert'e Armağan*, Ankara 1980, s. 497-507.

¹⁰⁵⁸ P. Şahin Tekinalp, "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", *Türkler*, Cilt:15, Ankara, (basım yılı belli değil), s.440-448.

¹⁰⁵⁹ G. Renda, *Batılılaşma Döneminde Türk Resim...*, s. 160.

duvarındaki tamir kitabesi, *Barok* karakterli kartuş şeklindedir. Kitabe, kırmızı zemin üzerine beyaz renkli yazılarla altı satır halinde yazılmıştır. Kitabenin altındaki oval formlu yatay küçük pano da ise “Sevvedahü Arapzâde Emin Usta Gafara Allahu sene 1275¹⁰⁶⁰” yazılıdır¹⁰⁶¹. İmza sahibi Arapoğlu Emin’in “Arapoğlu” veya “Arapzade” lakabıyla tanındığı ve XIX. yüzyılda Zile’de yetişmiş, Zile ve çevresinin yanı sıra Amasya ve Merzifon’daki bazı eserlerin içlerini de boyadığı sanılan “Zileli Emin” olduğu araştırmacılar tarafından düşünülmektedir¹⁰⁶². Merzifon ve Amasya’daki şadırvanlarla, Zile’deki üç türbenin resimleri üslup yönünden karşılaştırıldığında hemen hemen benzer bir üslubun varlığından söz etmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz. Minyatür geleneğinin resim anlayışını ve üslubunu duvar resmine, anıtsal boyutlarda aktardığını düşündüğümüz Zileli Emin’in perspektiften uzak, tek renk tonlamalarıyla gölgeli boyanmış, birbirinin benzeri motifleri yineleyen kendine has bir üslubu vardır¹⁰⁶³.

Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’nın Zileli Emin’in resimlediğini imzasının varlığına dayanarak söyleyebiliriz. Şeyh Nusreddin Türbesi’ndeki Arapoğlu Emin adının da Zileli Emin’e ait olduğunu düşünerek sanatçının imzası olan Merzifon Sofular Camii¹⁰⁶⁴ ile birlikte üç eser bugün için mevcuttur. Bu üç eserin dışında duvar resimlerindeki üslup benzerlikleri göz önünde bulundurularak, Zile Musa Fakih Türbesi, Amasya Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı ve Amasya Gümüşlü Camii’nde Zileli Emin’in veya Merzifon şadırvanında Zileli Emin ile birlikte çalışan, yetişmiş başka sanatçılar tarafından süslendiği düşünülmektedir¹⁰⁶⁵.

Yozgat’ta XX. Yüzyılın ilk yarısına tarihlenen duvar resmiyle karşılaşıyoruz. Yozgat Lök Köyü Karacabey Konağı resimlerin yapım tarihini ve sanatçı ismini saptadığımız geç dönem Anadolu örneklerinde, bugün için söyleyebileceğimiz ünik örnektir. Eser Lök köyünün merkezinde yer alır. Binayı kimin, ne zaman yaptırdığı

¹⁰⁶⁰ H.1275 (M.1865) senesinde türbenin onarım geçirdiğini ve bu onarım sırasında da batı, güney, doğu ve kuzey duvarlarında kemer kavsı sınırları içinde kalan söz konusu konulu duvar resimlerinin yapılmış olduğunu söyleyebiliriz.

¹⁰⁶¹ H.Çal, a.g.m., s.

¹⁰⁶² R. Arık, a.g.m., s. 9.

¹⁰⁶³ R. Arık, a.g.m., s. 9.

¹⁰⁶⁴ S. Şahin, Tokat’taki Geç Dönem Süslemeli Yapılar, (Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü Basılmamış Lisans Tezi), Ankara 2001, s. 20.

¹⁰⁶⁵ Bilgi için bkz. S. Şahin, a.g.t., s. 20; G. Cantay, a.g.m., s.497-507; H. Çal, a.g.m., s.427-461 ve B. Tanman, a.g.m., s. 491-522.

belli değildir ¹⁰⁶⁶. Kaynaklara göre XIX. yüzyılın ortalarına doğru Çuhadaroğlu Mehmet Paşa'nın oğlu Mustafa Ağa tarafından yaptırılmıştır¹⁰⁶⁷. H. 1325 (M.1909-1910) senesinde onarım geçirmiştir¹⁰⁶⁸. Bugünkü durumu oldukça harap ve yıkıktır. Manzara tasvirli duvar resmi, alt kattaki oturma odasının kuzey duvarında tavan saçağının hemen altında dikdörtgen formlu adeta bir tablo gibi düzenlenen pano yüzeyine işlenmiştir. Manzara tasvirini en dışta kahverengi bordür adeta bir çerçeve gibi çevreler. Üstten yine resim olarak zincir deseni oluşturulmuş, böylece duvar resmi duvara bir tablo gibi asılmış şekilde tasvir edilmiştir. Resimsel zincir ipin, duvarda oluşturduğu üçgen alınlık içinde “Mucurlu Nakkaş Hacı Ahi, 1325 sene” ismi ve tarihi yazılıdır.

Anadolu'da özellikle profan eserlerde inceleme, belgeleme ve araştırma zorluğu var olan ve aşılması güç sorunlardır. Sorunların zaman içinde aşılmasıyla yeni eserlerin ortaya çıkacağına ve sanatçı isimlerinin de bu bağlamda artabileceğini düşünmekteyiz.

Yozgat-Nizamoğlu Konağı (1871)'nin figürlü resimlerinin yabancı sanatçı tarafından yapıldığını düşündüğümüzü belirtmiştik. Tevrat'tan alınan bir sahne, savaş konulu tasvirler, av ve avcı figürleri, tabiat içinde betimlenen farklı hayvan figürleri, yangın sahnesi ve natüremortlar dikkat çekicidir.

¹⁰⁶⁶ Karaca Bey Konağı'nın ne zaman ve kimin tarafından yaptırıldığı konusunu aydınlatmak için Hakkı Acun köyün en yaşlı kişi Hacı Karabacak ile ev sahibi Yılmaz Karabacak'ın bilgilerine başvurur. Özellikle Hacı Karabacak konağın yapımı ile ilgili iki önemli bilgi verir. Birincisi konak, hamam ve yanındaki odayı Çuhadar Mehmet Paşa veya oğlu Mustafa Ağa yaptırmıştı. Bu şahıslardan birisinin H. 1222/M.1808'de İstanbul'da öldüğünü ve Karaca Ahmet mezarlığına gömüldüğünü söyler. İkinci bilgi ise Çapanoğlu Mustafa Bey'in Halep isyanını bastırdıktan sonra, ganimet paylaşımında haksızlık yaptığını, Çapanoğullarının damadı olduğu için cezalandırılmadığını fakat Çapanoğlu tarafından gözüme görünme git, ifadesi ile buraya geldiğini ve bu iki konak ile hamamı köyde bulunduğu sırada yaptırdığını belirtir. Bu ifadeler doğrultusunda Acun'un şu önemli bilgiyi aktarır: Bilindiği gibi Halep isyanını Çapanoğlu Mustafa Bey değil, kardeşi Süleyman Beyin oğlu Mehmet Celaleddin Paşa, 5 Ocak 1820'de bastırmıştır. Sonuç olarak, Hacı Karabacak'ın verdiği ifadelerde bilgi yanlışları olduğu kesindir. Bkz. Acun, *Bozok Sancağı (Yozgat İli)'nda Türk Mimarisi*, Ankara 2005, s.352 ve dip not 171. Ayrıca İ.H.Uzunçarşılı, “Çapanoğulları”, *Belleten*, Cilt: XXXVIII, (Nisan 1974), Ankara 1974, s.254, 255 ve S. Duygu, *Yozgat Tarihi ve Çapanoğulları*, İstanbul, 1975, s.160, 161.

¹⁰⁶⁷ H.Acun, a.g. e, s.352 ve 353'de konağın en büyük sorununun tarihlendirme olduğunu belirtir. Gerek tarihi bilgiler gerekse, Şefaati Paşaköyü'ndeki Tokmak Hasan Paşa'nın yaptırdığı camiye (1203/1788'den önce) bakıldığında buradaki tavan süslemeleriyle bu konağın tavan süslemeleri arasında renk, desen ve teknik yönden benzerlikler dikkati çeker. Bu nedenle konağın XIX. yüzyılın ortalarına yakın bir tarihte 1820 Halep İsyanı'ndan sonra yapılmış olduğunu söyler.

¹⁰⁶⁸ Acun, a.e, s.352'de binanın alt kattaki oturma odasında bulunan manzara resminde yazılı bulunan 1325 tarihinde onarım geçirdiğinden bahseder. M. 1909–1910 senelerine tekabül eden H.1325 senesinde binanın bir tamirat geçirdiğini ve duvar resminin de bu tamirat sırasında yapıldığını söyleyebiliriz. Binaının yapım senesi ise bu duvar resminin yapımından öncedir. Çünkü üst katta yer alan başodadaki tavan süslemeleri üslup bakımından XIX. yüzyılın ortalarına aittir.

Anadolu’da incelediğimiz eserlerde kronolojik bir süreç izlemek mümkün olmamıştır. Duvar resimlerinde tarih bulunmayışı tarih sürecini düzenli izleyebilmemizin önüne çıkan en büyük engeldir. Bununla birlikte eserler inşa tarihlerinden sonra çeşitli dönemlerde onarım geçirmiştir. İnşa tarihi çok öncelere ait bir binada karşımıza çıkan XVIII. ve XIX. yüzyıllara ait duvar resimlerinin onarımlar sırasında yapılmış olduğunu söyleyebiliriz. İnşa tarihi daha önceki yıllara ait olup, zaman içinde yapılan onarımlarla duvar resimlerinin eklendiğini söyleyebileceğimiz eserleri şöyle sıralayabiliriz:

- Afyon- Dazkırı, Çiftlik Köyü Camii: İnşa kitabesi bulunmamaktadır. H.1305/M.1888 senesinde kalem işleriyle birlikte mimari konulu duvar resimleri yapılmıştır.
- Afyon-Dazkırı, Kızılören Köyü Camii: İnşa kitabesi bulunmamaktadır. H.1312/M.1894–95 senesinde kalem işleriyle birlikte, mimari konulu duvar resimleri yapılmıştır.
- Afyon- Sandıklı Ulu Camii: İnşa senesi kitabesine göre H.780/M.1338’dir. 1870–71 senelerinde yapılan onarım çalışmalarıyla kalem işi bezemelerle, manzara ve mimari konulu duvar resimleri eklenmiştir.
- Denizli- Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii: İnşa kitabesi bulunmamaktadır. Harim duvarlarını dolanan yazı şeridinde okunan H.1293/M.1876 senesinde caminin kalem işi bezemeleri yapılmış olmalıdır.
- Denizli- Akköy, Belenardıç (Toraman) Köyü Camii: Tarih içeren iki kitabesi bulunmaktadır. H.1301/M.1885–86 senesinde caminin harim duvarlarına işlenen bitkisel, geometrik ve yazıdan oluşan boyalı nakışlarla, mimari konulu duvar resimlerinin yapılmış olduğu düşünülmektedir.
- İzmir- Şadırvanaltı Camii ve Şadırvanı: Cami H.1041/M.1630 senesinde inşa edilmiştir. Şadırvan H.1251/M.1834–35 yılında eklenmiştir. Caminin 1815 senesinde onarım gördüğü bilinmektedir.
- İzmir- Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii: İnşa tarihi bilinmemektedir. H.1291/M.1874–75 senesinde caminin süslemelerinin yapılmış olduğu düşünülmektedir.

- Manisa- Sultan (Valide Mesir) Camii: H.929/M.1522–23 senesinde inşa edilmiştir. H.1177/M.1763–64 ve H.1220/M.1805–06 senelerinde onarım geçirdiği bilinmektedir.
- Manisa- Kula, Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii. İnşa kitabesine göre H.902/M.1496 senesinde yapılmıştır. Caminin harim duvarlarını süsleyen bitkisel karakterli kalem işlerinin ve manzara konulu duvar resimlerinin 1780 senesindeki onarıma ait olduğu kabul edilmektedir.
- Manisa- Kula Emre Köyü Camii: Kitabesine göre H.954/M.1547–48 senesinde inşa edilmiştir. İnşa kitabesinin yanındaki tarih ve harimin kuzey duvarında yer alan kitabeye göre H.1223–37/M.1808–9/1821–22 yılları arasında duvar resimleriyle süslenmiştir. “Şeyhzade Abdurrahman Efendi” imzası okunmaktadır.
- Manisa- Soma Damgacı Camii: İnşa tarihi bilinmemektedir. Duvar resimlerinin yapım tarihi hakkında da kesin bir bilgi yoktur. Ancak, konaktaki buharlı gemiden hareketle resimlerin 1830 yıllarda yapılmış olacağı ileri sürülmektedir.
- Muğla- Kurşunlu Camii: İnşa tarihi bilinmemektedir. Kuzey cephesindeki giriş açıklığı üzerinde yer alan kitabelerine göre H.1270/M.1853 ve H.1318/M.1900 senelerinde onarım görmüştür.
- Muğla- Şeyh Camii: İnşa tarihi bilinmemektedir. Mevcut kitabelerinden H.1266/M.1830–31 ve H.1314/M.1896–97 senelerinde onarım görmüştür.
- Konya- Hüyük, Çavuş Köyü Camii: İnşa tarihi bilinmemektedir. Cami minaresi, kitabesine göre H.1309/M.1891 senesinde yaptırılmıştır. Minare yaptırılırken boyalı nakışlarında onarımlar sırasında eklenmiş olabileceği belirtilmektedir.
- Yozgat- Ulu (Çapanoğlu) Camii: İlk cami H.1193/M.1777–79, ikinci cami H.1208/M.1794–95 senelerine tarihlenir. Revak kubbesi içinde bulunan kitabeden 1899–1901 senelerinde caminin boya ve tezyinatının yenilendiği anlaşılmaktadır.
- Yozgat- Lök Köyü Karacabey Konağı: XIX. yüzyılın ortalarında yapılmıştır. Duvar resminde “Mucurlu Nakkaş Hacı Ahi, 1325 sene” yazısı okunmaktadır. (H.1325/M.1907)

- Edirne- Muradiye Camii: Kitabesine göre H.839/M.1436 senesinde inşa edilmiştir. Caminin en kapsamlı onarımı M.1730–1754 yılları arasındadır.
- Bursa- Sipahi Çarşısı: XV. yüzyılda inşa edilmiştir. Vakıflar Genel Müdürlüğü arşiv dosyalarına göre 1536, 1616, 1685 ve 1777 yıllarında bina onarım geçirmiştir. Manzara konulu duvar resimlerinin XVIII. yüzyıla ait onarımlar sırasında yapılmış olduğunu düşünmekteyiz.
- Amasya- Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii: Kitabesine göre H.1077/M.1666 senesinde inşa edilmiştir. 1840 ve 1851/2 senelerinde onarım geçirmiştir.
- Tokat- Zile, Teke Köyü, Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi: İnşa tarihi belli değildir. 1855 senesinde onarım gören türbenin konulu duvar resimlerinin bu tarihte yapılmış olduğu düşünülebilir.
- Tokat- Zile, Yeşilce Köyü Şeyh Eylük (Şeyh Mehmed) Türbesi: İnşa tarihi bilinmemektedir. Boyalı nakışlarıyla konulu duvar resimlerinin 1855 senesinde işlenmiş olduğu kabul edilmektedir.
- Tokat- Zile, Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami) Türbesi- Şeyh Edhem Çelebi Tekkesi: H.602/M.1206 ve H.704/M.1305 olmak üzere iki kitabesi bulunmaktadır. XVIII. yüzyılda yenilenmiştir.
- Amasya- Sultan II. Bayezid Camii Şadırvanı: İnşa tarihi bilinmemektedir. Konulu resimler Zileli Emin üslubunu yansıttığı kabul edilerek, XIX. yüzyılın son çeyreğine tarihlenmektedir.
- Elazığ- Harput- Ulukent (Hüseyin) Köyü, Havuzbaşı Köşkü: İnşa tarihi bilinmemektedir. Duvar resminin sol üst köşesinde “Ali Miralaygil 1861” ibaresi yazılıdır.

Yukarıda listelediğimiz eserlerdeki duvar resimlerinin, inşa tarihlerinden daha sonraki yıllarda veya dönemlerde, onarımlarla eklendiğini söyleyebiliriz. Bu bizi, Anadolu’da mevcut eserlerde özellikle XVIII. ve XIX. yüzyıllarda yapılan onarımlarla bitkisel, yazı veya geometrik bezemelerden oluşan boyalı nakışlarla veya mimari-manzara konulu duvar resimleriyle eserlerin dış kütle cephelerinin ve iç mekân duvar yüzeylerinin süslenmiş olduğu sonucuna, bugünkü mevcut veriler ışığında, götürmektedir. Mevcut binalara duvar resimlerinin yapılması, Başkent’le birlikte aynı zamanlarda duvar resmi geleneğinin Anadolu’da da benimsendiği

görüşünü kuvvetlendirmektedir. Bununla birlikte sanatçı isimlerinin bilinmemesi, hala daha bugünkü verilerimiz doğrultusunda bile, var olan önemli bir sorundur. Araştırmacılar, Başkent örnekleriyle kıyaslayıp dönem belirleme veya mevcut imzalardan yola çıkarak benzer üslup özelliklerini saptayarak, Anadolu'daki duvar resimlerini tarihllemeye çalışmışlardır. Bir diğer görüş ise özellikle Yozgat, Kayseri, Ürgüp ve son yıllarda yeni verilerle belgelenmeye çalışılan Gaziantep İli'ndeki duvar resimleriyle, Anadolu'da çalışan yabancı sanatçıların varlığı düşünülmektedir.

XVIII. yüzyılın ikinci yarısında Başkent (İstanbul)'de bir resim türü olarak gelişen manzara konulu duvar resimlerinin, kısa zamanda Anadolu'da da benimsenip uygulandığını ulaştığımız mevcut verilerle söyleyebiliriz. Bugüne kadar Anadolu'nun farklı bölgelerindeki gerek dini gerekse sivil eserlerde karşımıza çıkan duvar resimleri tarihlenebilen örneklerin ışığında, üslup karşılaştırmaları ile belli bir tarih çerçevesine yerleştirilmeye çalışılmıştır. Araştırmamız kapsamında var olan verilerle hareket ederek tarih çerçevesini ve özellikle yeni sanatçı isimlerine ulaşabilmek adına yeni veriler eklemeye çalıştık.

Bugün mevcut olmayan ve tarihlenebilen en eski manzara konulu duvar resimlerinin Bursa'da bulunduğunu daha önce belirtmiştik. Abdal Mahallesi'ndeki evin duvar resimleri dolap üstünde yer alan H.1182/M.1768 senesine tarihlenmekteydi. Bununla birlikte burada araştırmacıların üzerinde durduğu esas sorun bu resimlerin kimin tarafından yapılmış olduğudur. Üslup karşılaştırmalarıyla sanatçının veya sanatçı grubunun yerli veya Başkent'ten gelmiş olabileceği ihtimalleri üzerinde durulmuştur¹⁰⁶⁹.

Eserlerdeki duvar resimlerini incelerken aynı yapı içinde farklı sanatçı üsluplarıyla karşılaşmak olasıdır. Manisa- Soma Hızır Bey Camii'nde (1791–1792) giriş cephesindeki resimlerle, harimde güney duvarı üzerindeki resimler ve revakın doğu duvarının üst kısmında bir kartuş içinde yer alan kasaba görüntüsündeki acemice çizilmiş köprü ve evlerin üslup farklılıklarından dolayı, farklı sanatçılar tarafından yapılmış olabileceği düşünülmektedir. Sanatçı farklılığının yanı sıra farklı zamanlarda caminin resimlerinin çalışılmış olduğunu da düşünebiliriz. Benzer

¹⁰⁶⁹ G. Renda, a.g.e., s. 124'de "İstanbul'da Kavafyan Konağı'ndan sonra ancak I. Abdülhamit dönemi resimlerinde görebildiğimiz olgunlukta bir üslubun bu tarihte bir Bursa evinde karşımıza çıkması şaşırtıcıdır. Kuşkusuz, Bu resimleri İstanbul'dan gelmiş sanatçılar yapmış olabilir, fakat en önemlisi I. Abdülhamit döneminden önce bu türde duvar resimlerinin saray dışı çevrelerinde yaygın oluşunun bir kez daha ortaya çıkmasıdır." Bilgisini aktarmaktadır.

şekilde İzmir- Şadırvanalı Camii'nin son yıllarda yapılan onarım çalışmalarındaki raspa işlemiyle kubbe kavsinde ortaya çıkarılan *Barok* kartuşlar ve kubbe göbeğini çevreleyen panolardaki manzara konulu duvar resimleri içinde geçerlidir. Pastoral görünümde içinde verilen mimari binalarla bugüne kadar bilinen ve incelenen camiden şadırvana geçişi sağlayan tonozlu geçitteki duvar resimleri arasında üslup farkları bulunmaktadır. Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi'nin Başoda ve Doğu Oda'daki duvar resimlerindeki üslup farklılığı da gözle görünür halde belirgindir. Başoda'da gerçekçi ve çoğu zaman oryantalist üslubu anımsatan ve yoğun figür kullanımına dayalı bir üslupta resimler işlenirken, Doğu Oda'da kartpostalları anımsatan manzara betimlemelerine rastlamaktayız.

Duvar resimlerinin tarihlendirilmesinde mimari veya manzara kompozisyonları içinde yer alan başta tren ve buharlı gemi gibi taşıt tasvirleri olmak üzere, belli bir yere ait mimari yapılardan da yararlanılmaktadır. Manisa- Soma Damgacı Camii'nin inşa tarihi bilinmemektedir. Duvar resimlerinin de yapım tarihi hakkında kesin bir bilgi yoktur. Ancak duvar resimlerini tarihlememize yardımcı olacak tek unsur ise, resimler içinde yandan çarklı buharlı bir geminin bulunuşudur. Buharlı gemilerin ilk kez Osmanlı ülkesine 1827 senesinde gelmiş olduğundan hareketle Damgacı Camii'nin resimlerinin 1830'lardan sonra yapılmış olabileceğini söyleyebiliriz¹⁰⁷⁰. Benzer şekilde Milas- Bahaeddin Ağa Konağı'nın duvar resimleri arasında yer alan yandan çarklı, buharlı gemi tasvirinden hareketle eserin 1830'lardan sonra yapılmış olabileceğini veya duvar resimleriyle süslenmiş olduğunu düşünebiliriz. Bu düşünceden ve örneklerden hareketle kompozisyonu oluşturan her bir elemanın resimleri tarihleyebileceği tasvirlerin olabileceğini söyleyebiliriz. Eserin inşa tarihinin belli olduğu durumlarda, duvar resimlerinin ne zaman yapıldığı konusunda, özellikle tanımlanabilen mimari elemanlardan yola çıkarak resimlerin işlendiği tarihi saptamak da mümkündür. İzmir'de Şadırvanalı Camii'nin yanındaki şadırvanı, caminin altındaki geçide bağlayan tonozda, daha önceki yıllarda oldukça harap ve silinmiş durumda olan resimlerin restore edilerek korumaya alındığından “Katalog” bölümünde bahsetmiştik. Söz konusu eserde İzmir'den görünümde resimlenmiştir. Şadırvan tarafındaki duvar resminde yapıların arkasındaki parmaklıklı bir köprü olmalıdır. Buranın İzmir'de Karantina

¹⁰⁷⁰ İ. Kuyulu, “Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatı'nda...”, s. 76, 77.

olabileceğini araştırmacılar ileri sürmüştür¹⁰⁷¹. Karantina'nın yapılışının 1840'a yakın olduğunu kaynaklar belirtmektedir¹⁰⁷². Şadırvanaltı Camii'nin ilk inşasının XVII. yüzyıla inmektedir; şadırvan ise, H.1250/M.1834 senesine tarihlenir. Karantina'nın inşa tarihini göz önünde bulundurarak Şadırvanaltı Camii Şadırvan Tonozu'nun resimlerinin 1835–40 yıllarına tarihlenmenin mümkün olabileceğini araştırmacılar ileri sürmektedir¹⁰⁷³.

Taşıt veya belli bir binaya ya da bölgeye ait mimari tasvirlerden yola çıkarak duvar resimlerinin tarihlendirilmesi kısıtlı eserler karşımıza çıksa da ait olduğu binaya ait belli bir zamanın belirlenmesinde önemlidir. Kuşkusuz tarihlendirme çabası duvar resimlerinin Anadolu'daki zaman dilimine belirlemekle birlikte “sanatçı sorunu” ortadan kalkmamaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nda başlayan “Batılılaşma” hareketinin özellikle Başkent'te var olan, resim alanında minyatür geleneğinin sonuna ulaşmaya başladığının göstergesi duvar resimleridir. Duvarları resimleyen sanatçıların özellikle kent tasvirlerinden hareketle, İstanbul'u görmüş olmalarını düşünerek, aynı şekilde sarayla ilişkilerinin olduğunu da düşünebiliriz.

Anadolu'da yetişen herhangi bir akademik eğitim veya saray çevresiyle ilgili bir eğitim ve öğretim almamış olan “Halk Sanatçıları”nın varlığı da bilinmektedir. Söz konusu sanatçıların ürünleri olan halk edebiyatı, halk türküleri, halk oyunları, gelenek ve görenekleri üzerine yazılmış olan yazılar, söylenmiş sözler “anonim” olarak bilinmekle birlikte sanatçı isimleriyle de günümüze kadar gelmiştir. II. Abdülhamit Dönemi'nin bilinen halk ressamı Mehmet Hulusi'dir. Duvar resimleri yapmamıştır. Ama duvara asılmak üzere taşbaskıları olduğunu bilmekteyiz. Mehmet Hulûsi, dönemin kıraathanelerini, dükkanlarını ve hatta okullarını resimleriyle süslemiştir. Kendi adını taşıyan matbaasında basılan resimler, Osmanlı İmparatorluğu'nun her köşesine yayılmıştır¹⁰⁷⁴. Zileli Emin ise halk resmine çok yakın olmasıyla farklı bir anlayışı temsil eder.

Başkent'e yakın olan şehirlerde saraydan gelen sanatçıların çalışmış olduğu, üsluplar göz önünde bulundurularak düşünülebilir. Bununla birlikte Zileli Emin, Ali Miralaygil, Şeyhzade Abdurrahman Efendi ve Mucurlu Nakkaş Hacı Ahi'nin

¹⁰⁷¹ G.Renda, Batılılaşma Dönemi'nde Türk..., s.145.

¹⁰⁷² T. Baykara, İzmir Şehri ve Tarihi, İzmir 1973, s. 52.

¹⁰⁷³ R.Renda, a.g.e., s. 145.

¹⁰⁷⁴ M.Aksel, “Bir Halk Ressamı Mehmet Hulûsi”, Türkiyemiz, Sayı:13, 1974, s. 15.

Anadolu sanatçıları olduğunu söyleyebiliriz. Kayseri, Safranbolu, Ürgüp ve Yozgat-Nizamoğlu Konağı'nda yer alan figürlü duvar resimleriyle birlikte Anadolu'da yabancı sanatçıların çalışmış olduğunu düşündürmektedir. Nizamoğlu Konağı'nda Tevrat'tan alınan bir sahne, bazı savaş sahneleri, av sahneleri, pastoral manzaralar içinde çeşitli hayvan figürleriyle birlikte, saban süren çiftçi, at binen insanlar, küçük koruluklar halinde işlenen göl kıyıları, yangın sahnesi, üzüm salkımlarının yoğun olduğu bitkisel bezemeler, natürmortlar işlenmiştir. Kayseri, Safranbolu ve Ürgüp şehirlerindeki figür tasvirlerinden daha zengin bir kompozisyon fikri Nizamoğlu'nda mevcuttur. Bu şehirlerde figürler anıtsal buna rağmen naif üslup özelliklerine sahiptir. Buna karşılık bugün çoğu mevcut olmayan Kayseri evlerinde Başkent (İstanbul) duvar resimlerinin olgun üslubunda tasvirlerin yer aldığını söyleyebiliriz.

Kocaeli- İzmit Abdülaziz Av Köşkü (1867-71) duvar ve tavan resimlerinde çalışan sanatçıların varlığı, Kayseri, Safranbolu, Ürgüp'te evlerde ve Nizamoğlu Konağı'nda daha önceki araştırmalarda üzerinde durulan “yabancı sanatçı sorununa” yeni veriler ve bilgiler eklemiştir. Abdülaziz Av Köşkü, *Barok* ve *Ampir* özelliklerin bir arada kullanıldığı bir yapıdır. Mimarisinde görülen bu üslupların yanında zemin ve birinci kat odalarının duvar ve tavan süslemelerinde manzaralar içinde figürlü tasvirler işlenmiştir. Figürlü tasvirlerin yanı sıra natürmortlar, hayvan figürleri, manzaralar ve gemi tasvirleri köşkün duvar resimlerinde görülmektedir. Zemin ve birinci kattaki duvar resimlerinde üslup farklılıkları gözlenmektedir. Zemin katta daha acemice ve çizgisel anlatım söz konusuysen birinci kat duvar resimlerinin ışık-gölge ve perspektif yönünden başarılı olduğunu söyleyebiliriz.

Abdülaziz Köşkü'nün tavan resimleriyle ilgili olarak kaynaklarda sanatçılarla ilgili üç farklı görüş söz konusudur. Birincisi Fransız “Sason”¹⁰⁷⁵ isimli bir ressam, ikincisi ise Ressam Azerian¹⁰⁷⁶ ve üçüncüsü ise Ressam Sopon Bezirciyan'dır¹⁰⁷⁷. Bir diğer görüş ise Abdülaziz Dönemi'nde yapılmış olan İstanbul- Beylerbeyi Sarayı'nın süslemelerinden yola çıkılarak ileri sürülmektedir¹⁰⁷⁸. Bu görüşte

¹⁰⁷⁵ T. Tanyol, a.g.t., s. 22'd2 “İzmit Müze Müdürlüğü'nden alınan bilgiye göre yapının tavan resimlerini Fransız ‘Sason’ isimli bir ressam yapmıştır.” bilgisi aktarılmaktadır.

¹⁰⁷⁶ A. Öztüre, Nicomedia, İzmit, 1970.

¹⁰⁷⁷ P.Tuğlacı, Balyan Ailesi, İstanbul 1981.

¹⁰⁷⁸ T. Tanyol, a.g.e., s. 22'de “Abdülaziz Dönemi'nde yapılmış bir diğer yapı olan İstanbul- Beylerbeyi sarayı'nın süslemeleri ile ilgili edindiğimiz bilgilere göre Sultan, Beylerbeyi sarayı Odaları'nın ağır yaldızlı kalemkâri tezyinatla süslenmesini istemiş, bu iş için Mebeyn-i Hümayun ressamı Mason Bey görevlendirilmiştir.” bilgisini aktarmaktadır. Bu bilgi için ayrıca bkz. G.

Mabeyn-i Hümayun ressamı Mason Bey'in adı geçmektedir¹⁰⁷⁹. Daha önceden de belirttiğimiz gibi zemin ve birinci kat resimleri arasında belirgin üslup farklarının bulunması Av Köşkü'nün konulu kompozisyonlarında birden fazla sanatçının çalışmış olabileceğini düşündürmektedir.

Abdülaziz Av Köşkü'nün duvar resimleri birinci kat salon duvarlarında kuzeyde ve güneyde ikişerden toplam dört adettir. Sanatçı hakkında, bugün için, kesin bir bilgiye ulaşamadığımızı söyleyebiliriz. Duvar resimlerinde konu itibarıyla dalgalı denizlerde yüzey yelkenlilerin bulunması araştırmacıları 1874 yılında İstanbul'a gelen İvan Ayvazovsky¹⁰⁸⁰ ismine yoğunlaştırmıştır¹⁰⁸¹. Yaptığımız belge araştırması sonucunda İvan Ayvazovsky'nin yüzey resmi dışında duvar resimlerinin varlığına rastlamadığımızı söyleyebiliriz.

İzmit- Abdülaziz Av Köşkü ve Sırrı Paşa Konağı'nın duvar ve tavan resimlerinde imzaya rastlanmamıştır. Bu nedenle resimlerde imzanın olmayışı sanatçı/sanatçılarla ilgili ileri sürülen görüşlerin yeni belgeler doğrultusunda detaylı araştırılması ve incelenmesi gerekliliği öngörülmektedir. Kuşkusuz söz konusu İzmit eserlerindeki konulu duvar ve tavan resimlerinde üslup farklılıkları olduğunu söyleyebiliriz. Sırrı Paşa Konağıyla ilgili olarak kaynaklarda, eserin içinin Dolmabahçe Sarayı'nı restore etmek için Rusya'dan gelen ressamlar tarafından tezyin edilmiş olduğu belirtilmektedir¹⁰⁸². Konağın manzara konulu tavan resimleriyle duvarlarda yer alan bitkisel bezemeler ve çiçek demetleri arasında konu benzerlikleri olduğunu söyleyebiliriz. Buna karşılık üslup farklılıkları görülmektedir.

Karahüseyin, "Beylerbeyi sarayı ve Ünlü Komutanları", TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, Sayı: 4, İstanbul 1993, s. 132.

¹⁰⁷⁹ T. Tanyol, a.g.t., s. 22'de "İzmit Müze Müdürlüğü'ndeki arşivden elde ettiğimiz belgeye göre Sason adının yanlışlıkla yazıldığı, aslının Mason olması gerektiği söylenebilmektedir." bilgisi aktarılmaktadır.

¹⁰⁸⁰ İvan Aivazovsky yaşamı boyunca Osmanlı Başkenti İstanbul'a sekiz gezi yapmıştır. Sultan Abdülaziz'in davetiyle 1874 ortasında İstanbul'a gelmiştir. 1843 ve 1856 yılları arasında Dolmabahçe Sarayı, yıkılmış Beşiktaş sarayı'nın yerine Boğaziçi kıyılarında inşa edilmişti. Mimarı Aivazovsky'nin Serkis Balyan adında Ermeni bir arkadaşıydı. Osmanlı Sarayı'nın batılulaşma ruhunu yansıtan saray, oryantal-barok stilde, dört büyük salon ve iki yüz seksen beş odasıyla üç katlı bir yapı olarak tasarlandı. Aivazovsky yeni sarayın duvarlarına Avrupa tarzı resimler asılması gerektiğini önceden fark etmişti. Onun 1857 senesinde İstanbul'a yaptığı gezi sırasında saray mensuplarına hediye ettiği resimler bu yeni sarayın duvarlarına asılmıştır. Bkz. G. Caffiero-I. Samarine, Denizler, Şehirler ve Düşler (Çev. Mehmet Üstünipek), İstanbul 2000, s. 63.

¹⁰⁸¹ T. Tanyol, a.g.t., s. 23'de "Ayvazovski, 1874 yılında İstanbul'a gelmiş ve 21 Ekim 1874'de Sultan Abdülaziz onu kabul etmiştir. Ayrıca Ayvazovski'nin İzmit'te bulunduğu, onun Sultan Abdülaziz'in İzmit'e gelişini belgeleyen resminden anlaşılmaktadır." bilgisi aktarılmaktadır. Ayrıca bu bilgi, I. Ayvazovsky, Aurora Art Publisher, Leningrad 1980 adlı yayını referans vermektedir.

¹⁰⁸² A. Öztüre, a.g.e., s. 194.

Bu farklılık sonucunda sanatçı/sanatçıların (sanatçı grubu) konağın konulu duvar ve tavan resimlerinde çalışmış olduğunu düşünebiliriz.

XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu’da incelediğimiz Osmanlı Dönemi’ne ait duvar resimlerinde yukarıda adı geçen sanatçılar dışında rastladığımız açık isimle okunabilen başka imzaya, bugünkü mevcut verilerimizle, rastlanmamıştır. Ancak Orta Anadolu Bölgesi’nde yaptığımız yerinde incelemeler sırasında duvarlarında İstanbul panoramasının tasvir edildiği Ürgüp-Sucuoğlu Konağı’nın Başodası duvarlarındaki resimlerde bazı yazılar görülmektedir. İstanbul manzarasının alt çerçevesinin ortasında, kahverengi zemin üzerine siyah boyayla yazılan “İstanbul ve Galata sene 1331”¹⁰⁸³ ibaresi resmin 1915 senesinde yapılmış olduğunu belgelemektedir. Alt çerçevenin sol tarafında ise okunamayacak kadar tahrip olmuş bir yazı bulunmaktadır. Bu yazıda resmi yapan sanatçının adının geçtiği olasılığını düşünmekteyiz.

İzmir ve Ürgüp eserlerinde yapmış olduğumuz belge incelemesi sonucunda özellikle Av Köşkü üzerine yoğunlaşan görüşlerle şöyle bir değerlendirme yapmak mümkündür: XIX. Yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyıl başlarında Anadolu’daki duvar resimlerinde çalışan sanatçılar hakkında bilgimizin kısıtlı olduğunu söyleyebiliriz. Ancak bugüne kadar yapılan araştırmalarda özellikle Başkent (İstanbul) saray ressamlarıyla ilgili bilgi edinmek mümkün olmuştur. İncelediğimiz yayınlar doğrultusunda bu bilgileri şu şekilde sıralayabiliriz¹⁰⁸⁴:

- İzmit- Abdülaziz Av Köşkü’nün iç süslemelerinin Sopon Bezirciyan tarafından yapıldığı ileri sürülmektedir¹⁰⁸⁵.
- İstanbul- Dolmabahçe Sarayı’nda Séchan’ın çalıştığı kaynaklarda aktarılmaktadır¹⁰⁸⁶.

¹⁰⁸³ Y. Özbek, a.g.m., s. 7.

¹⁰⁸⁴ İstanbul’da XIX. yüzyılın II. yarısından sonra sarayların duvar ve tavan resimleriyle, süslemelerinde çalışan yabancı sanatçıların listelenen ve incelenen eserleri için bkz. E, Kalender, a.g.e., s. 32, 33.

¹⁰⁸⁵ P. Tuğlacı, Ayvazovski Türkiye’de, İstanbul, 1983, s. 34.

¹⁰⁸⁶ M. Cezar, Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi, II, İstanbul 1993, s. 113; Y. Olcay Ege, Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi, (H. Ü. Yayınlanmamış Bilim Uzmanlığı Tezi), Ankara, 1978, s. 204; Y. Ege, “Dolmabahçe Sarayı ve Süslemesi”, Bedrettin Cömert’e Armağan, Ankara 1980, s. 528; G. Renda, “Milli Sarayların Resim sanatı Açısından Önemi”, TBMM Milli Saraylar Sempozyumu, (15–17 Kasım 1984) İstanbul, 1985, s. 174; G. Renda, “19. Yüzyılda Kalemîşi Nakış-Duvar resmi”, Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi, Cilt: 6, İstanbul, 1986, s. 1531.

- Dolmabahçe Sarayı 978 numaralı defterde sarayın salon süslemelerinin ve resimlerin imza sahibi M. Mason¹⁰⁸⁷ olarak belirtilmektedir¹⁰⁸⁸.
- Dolmabahçe Sarayı'nın Muayede Salonu'nun merdiven tavanında yer alan süslemelerde üç imza görülmektedir. Bunlardan sadece Boğos Gagaçyan ismi okunabilmiştir¹⁰⁸⁹.
- Dolmabahçe Sarayı'nın 198 no'lu odanın tavan eteğinde Ali Haydar, Yorgo, Georgios Georgiades, Teodos Bafalos ve Vincenzo isimleri¹⁰⁹⁰ okunmaktadır¹⁰⁹¹.
- Yıldız Sarayı arşiv belgelerinde sanatçı ismi geçmemekle birlikte bazı isimler düşünülmektedir. Şeker Ahmed Paşa'nın, Yıldız Kompleksi içinde günümüze ulaşmamış Yeni köşk'ün duvarlarına "yemiş ve çiçek" resimleri, aynı odanın tavanına da Mehmet Ali Paşa isimli bir sanatçının "dört mevsim" resmini yapmış oldukları anlaşılmaktadır¹⁰⁹².
- Ayrıca Yıldız sarayı Kompleksi için, Mıgırdiç Civanyan, Bedros Sırabyan, Sopon Bezirciyan gibi Ermeni sanatçıların da saray içinde çalışmış olabilecekleri bilgileri kesin olmamakla birlikte üslup karşılaştırmalarıyla araştırmacılar tarafından desteklenmektedir¹⁰⁹³.
- Belgelerde İstanbul- Hamidiye Etfal Hastanesi'nin tavan ve duvarlarının İtalyan asıllı M. Angelo tarafından resmedilmiş olduğu geçmektedir¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁷ "Beylerbeyi Sarayı süslemeleri içinse Sultan Abdülaziz'in kendisi Mabeyn-i Hümayun ressamı Mason Bey'i görevlendirmekle kalmamış, kendine ait odaların tavanlarını Dolmabahçe sarayı'ndaki Camlı Köşk'ün tavanlarından daha ağır som yaldızlı ve hayvanlarla kuşların gerçeğe daha yakın; sarayın ikinci derecedeki odalarının ise Yıldız Parkı içindeki Malta Köşkü bezemelerinden daha süslemeli olmasını isteyerek resim programına müdahale de etmiştir." Bilgi için bkz. P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s. 445.

¹⁰⁸⁸ Ş. Yum, "Milli Saraylarda Duvar ve Tavan Resimleri," Türkiye'miz, Sayı: 69, (Basım Yeri belli değil), 1993, s. 22.

¹⁰⁸⁹ Y. Olcay-Ege, a.g.t., s. 205.

¹⁰⁹⁰ P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s. 445'de "Dolmabahçe Sarayı için Paris Operası'nın ünlü dekoratörleri Sécan ile Mason isimleri anılmakla birlikte süslemelerin arasında Sultan Reşad Dönemi'ndeki onarımları gösteren Ali Haydar, Yorgo, Georgios Georgiades, Teodos Bafalos ve Vincenzo gibi sanatçıların isimleriyle 1909 tarihine rastlanmıştır. Görüldüğü gibi hem Müslüman hem de gayrimüslim sanatçıların duvar resimlerinde ve onarımlarında çalıştığı anlaşılmaktadır." Bigisi aktarılır.

¹⁰⁹¹ Ş. Yum., "Son Dönem Osmanlı Saray Yapılarındaki Bazı Tasvirler Üzerine Gözlemler", Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiri Özetleri, (23-27 Eylül 1991), Cilt: 3, Ankara 1995, s. 544, 545.

¹⁰⁹² P. Şahin-Tekinalp, a.g.m., s. 445 ve A. Osmanoğlu, Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım), İstanbul 1986, s. 115.

¹⁰⁹³ P. Şahin-Tekinalp, a.g.m., s. 445.

¹⁰⁹⁴ Ş. Yum, Milli Saraylarda Duvar ve Tavanlarda Yer Alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri, (İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 1991, s. 188; Ş. Yum, a.g.m., s. 547.

Yukarıda listelediğimiz bilgiler doğrultusunda Başkent (İstanbul)'deki duvar ve tavan resimlerinde imzanın okunabildiği ve görüldüğü üzere birçok sanatçı isminin XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren bilindiğini söyleyebiliriz. Ayrıca XIX. yüzyılın sonlarında İstanbul'a gelerek saraya bağlı ya da serbest çalışan ve atölyeler açan yabancı ressamın etkisi de söz konusudur. Ayvazoski, Chelebowski, Zonaro, Guillemet gibi ressamın çalışma yöntemleri ve resimleri de yeni sanat ortamının temel taşlarını oluşturmuştur¹⁰⁹⁵.

Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde yaptığımız incelemelerde, özellikle Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi'ndeki duvar resimlerinde konu bakımından Avrupa'dan görünümünün bulunması, yabancı sanatçıların varlığını düşündürmektedir. Evin varislerinin aktardığı bilgiler arasında duvar resimlerinde İtalyan bir sanatçının çalıştığı belirtilmektedir¹⁰⁹⁶.

Gaziantep- Abdülkadir Kimya Evi'nin Başoda duvarlarındaki panolara tasvir edilmiş dört kompozisyonda "IΦ" harfleri okunmaktadır. Bu iki harf bir sanatçı monogramı¹⁰⁹⁷(?) olabilir. Bu resimler sırasıyla şunlardır: "İki çocuk ve köpek", "Kır Manzarası İçinde İki Kız Çocuğu", "Çoban ve Sürü" ve "Bulutlar İçinde Melek Tasviri". İncelediğimiz eserlerde, bugünkü mevcut bilgilerimizle, sanatçı monogramı olarak tanımlayabileceğimiz (?), Abdülkadir Kimya Evi'nde karşımıza çıkan "IΦ" harfleri ilktir. Gaziantep duvar resimleri üzerine ileride yapılacak detaylı araştırmalarla ve özellikle dini içerikli resimlerin ikonografik çözümlemeleri, okumaları ve bunlar üzerine yapılacak yorumlarla söz konusu harflerin anlamlarının çözümlenebileceğini düşünüyoruz. Bahsi geçen İtalyan sanatçının varlığı hakkında somut bir bilgi yoktur. Aslında burada söz konusu olan Abdülkadir Kimya Evi'ndeki duvar resimlerinde bugüne kadar Anadolu örnekleri içinde en yoğun figür programına sahip olmasıdır. Üstelik bu figürler kompozisyonda odak noktasıdır. Avrupai kıyafetleri, İncil'den seçilen sahnelerin ve özellikle melek figürünün tasvir evin duvar resimlerinde yabancı kökenli sanatçı veya ustalar tarafından tasarlandığını

¹⁰⁹⁵ P. Şahin Tekinalp, a.g.m., s. 445.

¹⁰⁹⁶ E. Kalender, a.g.e.,s. 33.

¹⁰⁹⁷ "Genellikle Tanrı ile hükümdar adlarının sanatsal bir ifade taşıyacak anlamda yazılmış biçimi. Bununla birlikte, monogram yazı yerine yalnızca simge kullanılarak da yapılabilir. Özellikle Hitit hükümdarlarının monogramları böyledir. Benzer biçimde, balık figürü Bizans'ta Hz. İsa monogramı olarak kullanılmıştır. Eski Mısır'daysa, monogram hükümdar adının hiyeroglifle yazılarak bir kartuş içine yerleştirilmesi biçiminde görülür. Hiçbir zaman monogram sözcüğüyle nitelendirilmese de, Osmanlı tuğraları genel özellikleriyle monogram kapsamına girebilir." M. Sözen-U. Tanyeli, a.g.e., s. 165.

ve uygulandığını kuvvetle düşündürmektedir. Öte yandan evin süslemelerinde okunan ve belgelenen tek isim Cevdet Bey'dir. Evin 1940 yılındaki onarımları sırasında kubbe içindeki melek figürlerinin İstanbul'dan getirilen Cevdet Bey tarafından yapıldığı bilgi kaynaklarda aktarılmaktadır¹⁰⁹⁸.

Benzer şekilde Gaziantep- Mehmet Tayhan Evi'nin birinci katındaki odanın duvar resimlerinden birisinde "Bekri" imzası okunmaktadır. Küçük bir gölün kıyısındaki evlerden ve arka planda ormanlardan oluşan kompozisyonun sol alt yanında Türkçe "Bekri" imzası okunmaktadır. Söz konusu isimle ilgili yaptığımız araştırmalarda bilgi ve belgeye rastlanmamıştır.

Görülüyor ki, Anadolu'da XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Osmanlı Dönemi duvar resimlerinde "sanatçı sorunu" devam etmektedir. Bugün için ulaşılan yeni veriler dahi Anadolu'nun her bölgesinde rastladığımız duvar resmi kompozisyonlarında çalışan sanatçılar veya ustalar hakkında kesin sonuçlara var olan dört imza dışında sonuca ulaşmak, bugün için mümkün değildir. Elimizdeki mevcut verilerle Anadolu'da duvar resimlerinde söz konusu yüzyıllar dâhilinde hem Müslüman hem de gayrimüslim sanatçıların çalıştığını söyleyebiliriz. Özellikle XIX. yüzyıla tarihlenen Kayseri, Ürgüp, Safranbolu gibi önceden de belirtilen ve tez kapsamında detaylı incelediğimiz Gaziantep İlleri'nde gayrimüslim sanatçıların varlığını düşünebiliriz. Kuşkusuz resimlerin varlığı, Başkent (İstanbul) dışında da çalışan sanatçıların varlığının göstergesidir. Bununla birlikte sanatçı sorunuyla birlikte diğer üzerinde durulması gereken ve hala daha devam eden sorun, Anadolu'da duvar resmi üreten sanatçı atölyelerinin olup olmadığıdır.

Sanatçı atölyeleriyle ilgili sorunun aydınlatılmasında imzaları belgelemek kuşkusuz gereklidir. Fakat diğer bir husus ise, sanatçıların çalışma yöntemleridir. Bugüne kadarki görüşler, bölgeler arasında üslup farklılıklarının bulunmadığı konusunda tartışılmıştır. Gaziantep İli, sanatçıların çalışma yöntemleri ve kullanılan yağlıboya tekniği ile "sanatçı sorununa" yeni veriler eklemiştir. Yine de sanatçıların kimliği konusunda sorular devam etmektedir.

Marmara Bölgesi'nde Edirne'de saptadığımız ve yerinde incelediğimiz Saadet Yardım-Bahattin Ögütmen Evi, Hafızoğlu Konağı ve İlhan Koman Evleri XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında farklı teknik ve konuların duvar resmi

¹⁰⁹⁸ E. Kalender, a.g.e., s. 19.

geleneğinde yeni bir aşamaya geçildiğinin habercisi olarak kabul edilirse; sanatçı kimlikleri konusunda da yeni verilerin zaman içinde belgelenebileceği konusunda bizleri düşündürmektedir. Özellikle XX. yüzyılın başına tarihlenen İlhan Koman Evi’nde Antik kalıntılarla birlikte tapınak tasvirlerinin yer alması, konu seçiminde farklılığı ortaya koyar.

5.SONUÇ

“XVIII.-XIX. yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri” konulu çalışmayla, bugüne kadar yapılan araştırmaların saptamaları ve ulaştığı sonuçlar da göz önünde bulundurularak, Osmanlı dönemi duvar resimlerinin, yeni veriler ve belgeler doğrultusunda incelenmesi ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmada, inceleme alanı Osmanlı İmparatorluğu’nun Başkenti İstanbul hariç, Anadolu sınırları içinde kalan bölgeler, zaman sınırını XVIII. - XIX. yüzyıllar, bina grubunu ise dini ve sivil yapılar oluşturmaktadır. Değerlendirmeler, bugüne kadar yayınlanmış araştırmalara konu olan duvar resimlerine, yanı sıra ilk defa tarafımızdan tespit edilen ve binada gerçekleştirilen onarım sonucu (sıva raspasıyla) yeniden ortaya çıkan duvar resimleri örneklerine dayandırılmıştır.

Elimizdeki verilere göre, Anadolu’da Osmanlı Dönemi’nde en erkeni 1768, en geçi ise 1908 tarihli olmak üzere özgünlüğünü tamamen veya kısmen koruyan 153 eser tespit edilmiş, bunların içinden 75’i “Katalog” bölümüne dahil edilerek incelenmiştir. “Katalog” bölümünde yedi bölgede, 31 cami (birinin duvar resimleri müzede panolar halinde), 8 konak, 25 ev/konak/köşk, 3 şadırvan, 3 türbe, 1 meydan-ı şerif odası, 1 misafirhane, 1 çarşı, 1 tarih köşkü, 1 muvakkithane’de yer alan duvar resimleri ele alınmış; bulundukları binanın mimari özellikleri, tarihçesi, resimlerin mimarideki konumu, renkleri, tekniği ve çözümlemeleriyle irdelenmiştir. Mimari örneklerde yer alan duvar resimlerinin incelenmesinde, önceki kaynaklarda belirtilen sorunlar yanında, yeni sorunlar ve sorular da ortaya çıkmıştır. Nitekim, son yıllarda sayıca artan araştırmalarda duvar resimlerindeki konu dağarcığının anlam yönünde irdelenmesine ağırlık verilmekteyse de, manzara, natürmort konuları ile Gaziantep Bölgesi’yle birlikte görülen figür kullanımının, üzerinde daha da çok durulması gereken çalışma alanlarını oluşturduğunu söyleyebiliriz..

Duvar resimleri teknik ve malzeme açısından incelendiğinde Anadolu’da “Duvar Resmi” tespit edilen binalarda malzemenin daha çok taşıyıcı duvar üzerine uygulanan kireçli kuru sıva üzerine farklı ve çeşitli renklerle yapılan boyalı tasvirlerden oluştuğu belirlenmiştir. XIX. yüzyılın ikinci yarısı ve XX. yüzyılın başlarına tarihlenen eserlerde ise kuru sıva üzerine uygulamanın yanı sıra, yağlıboya tekniğinin kullanıldığı da saptanmıştır. Teknik uygulamada ünük bir örnek olarak Elazığ-Harput’taki Havuzbaşı Köşkü’nün yan duvarında Ali Miralaygil imzalı manzara konulu tasvir, karakalem dir. Ayrıca konulu resimler, Gaziantep Bölgesi’ndeki evlerde farklı olarak tavanlara kaplanan tudyâ adı verilen sac levhalar üzerine uygulanmıştır. Yine Gaziantep Hurşit Dai ve Gaziantep İl Tüzel Kişiliğı Evi’yle, İzmir-Ödemiş Birgi Çakırağa Konağı’nın dış cephelerinde ise taş üzerine boyamaların yapıldığı da görölmektedir.

Anadolu’daki duvar resimlerini Başkent İstanbul’dan ayıran en önemli özellik kronolojik gelişmenin olmayışıdır. Buna karşılık Anadolu’da farklı mimari türlerde duvar resimlerinin uygulanmış olduğunu söyleyebiliriz. XVIII. yüzyılın sonlarına tarihlenen Bursa Abdal Mahallesi’ndeki Ev, Soma Hızır Bey Camii ve XIX. yüzyılın başından Yozgat Başçavuş Camii gibi, erken tarihli eserler, manzara konulu tasvirleri ile tema birliğı açısından ortak, ama kurgu ve betimleme anlayışı bakımından yeni bir üslup doğrultusunda, kendi başlarına önem taşır. Öte yandan Merzifon eserlerinde bizzat imzası ile karşımıza çıkan Zileli Emin, özgün üslubu ile adeta “Osmanlı Dünyası”nın yaşamıyla ilgili ipuçlarını sembollerin diliyle kurgulamıştır. Özellikle son yıllarda “Osmanlı Dünyası” adı altında tanımlanan Zileli Emin’in Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvan’ındaki konu dağarcığı, geniş bir yelpazeye dağılan tasvirleriyle duvar resimlerindeki “gelenekçi” üslubun sınırlarını aşar. Osmanlı İmparatorluğu’nun hemen her köşesine yayılmış olan duvar resimleriyle, özellikle Batı ve Güneydoğu Anadolu’da, İzmir, Muğla, Antalya ve Antakya gibi kıyıya yakın kentlerdeki örneklerden, batı resim tekniklerini daha yakından tanıyan sanatçıların yetiştiğı anlaşılmaktadır. Yine de XIX. yüzyıl sanatçıları daha çok kişisel üslupları ile dikkat çekmiştir.

Anadolu’da XVIII. ve XIX. yüzyıla ait Osmanlı Dönemi duvar resimlerinin incelenmesi sırasında Anadolu’da çalıştıklarını, eserlerine attıkları imza ve tarihlerle belgeleyen bugüne kadar bilinen üç isme, tez çalışmamızda belgelediğimiz, Mucurlu

Nakkaş Hacı Ahi ismi eklenmiştir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanında (1875) Zileli Emin, Harput-Bir Havuzbaşı Köşkü'nde Ali Miralaygil ve Manisa-Kula Emre Köy Camii'nde Şeyhzâde Abdurrahman Efendi bugüne kadar Anadolu'da duvar resimlerinde imzalarına rastladığımız sanatçılardır. Şu bir gerçek ki, adı/adları bilinmeyen sanatçı sayısının, duvar resimlerinin her bölgede var olduğundan yola çıkılarak, aslında bilinenden oldukça fazla olduğunu düşündürmektedir. Ancak, kapsadığı ülkelerle birlikte yüzyıllarca egemenliğini sürdürdüğü coğrafyaları da düşünerek (bu tez kapsamı dışında bıraktığımız, Balkanlar ve Orta Doğu'daki Osmanlı Dönemi'ne ait duvar resimlerini de hatırlayarak), duvar resmi sanatçıların/ustaların isimlerine belgelerle ulaşabilmek, manzara, mimari ve natürmort konularında yoğunlaşan duvar resimlerinin nasıl doğduğu, Anadolu topraklarında Osmanlılıkla nasıl bütünleştiği gibi soruları yanıtlamak da şimdilik zordur.

Bu çalışmayla öncelikle, belirlenen XVIII. ve XIX. yüzyıl zaman dizgesi içindeki, Osmanlı dünyasının Batılı anlamda değişimin izlerini de takip etmek, Anadolu'ya yansıyan ve mimari tür gözetmeksizin benimsenen duvar resimlerinin de kendi içindeki belli başlı değişim aşamaları ve eğer varsa tasarım aşamalarını da belirlemek düşüncesinin verilerle açıklanması istenmiştir. Bununla birlikte, kronolojik gelişme olmayışının yanı sıra, Anadolu'daki duvar resimlerinde bölgeye bağlı özelliklerden bahsetmek mümkün müdür? sorusunu sorarak, çalışmamızın özellikle değerlendirme aşamasında, "Katalog" sisteminden elde ettiğimiz verilerle, yanıt aramaya çalıştık. Aynı bölge veya il sınırları içinde kalan binaların bazılarında özellikle XIX. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen Muğla Şeyh Camii ve Milas Bahaeddin Ağa Konağı karşılaştırıldığında üslup bakımında perspektif ve orantılara dayanan temel özellikler iki eserde de oldukça farklıdır. Bu karşılık Afyon, Denizli, Konya ve Gaziantep gibi şehirlerde özellikle duvar resimleri tarafımızdan ilk defa incelenen şehirlerdeki eserlerde üslup bakımından hem kurgu hem de işleniş özellikleri açısından benzer özellikler saptanmıştır. Bunun dışında farklı bölgeleri aynı başlık altında toplayıp, belirgin kılabilcek bir üslup birliği belirlemek, "naif" niteliğin tek ortak özellik olması dışında, zordur.

XVIII. yüzyıldan itibaren başta İstanbul mimarisi olmak üzere, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa ile olan münasebetleri elverdiği sürece Batılı kültürüne

özgü öğelerin benimsendiğini söylemek mümkündür. Ayda Arel'in de belirttiği gibi, "Osmanlı kültürünün kalıplarına aykırı düşmedikleri ölçüde benimsenmişlerdir. Biçimler kendi içerikleriyle gelmemişler, fakat uygun içeriğe, Osmanlı sistemince benimsendikten sonra Osmanlılar tarafından kavuşturulmuşlardır. Bu biçimlerin kullanılışında Avrupa ölçülerine uyulmaması, uygulamada terslikler olması bundandır." Mimari için belirlenen bu saptamaların aynı şekilde duvar resimlerinde de geçerli olduğunu hatta yeni bir uygulama alanı olarak duvar veya tavan yüzeyine resim yapma isteminde hem geleneksel hem de Batılı anlamdaki kurallar içinde ustaların kendi üslup ve beğenilerini ortaya koyduklarını düşünmekteyiz. Duvar ressamlarının genel olarak yüzeye resim yapması hem yenidir hem de teknik açıdan ele alındığında Batılı'dır. Ama Zileli Emin'in şadırvan resimlerinde semasında dolaştığımız İstanbul görünümüleriyle yaratılan "Osmanlı Dünyası" fikri ve Afyon, Denizli, Zile gibi şehirlerde cami ve türbelerde karşımıza çıkan duvar resimlerinde betimlenen türbe, cami, Mekke-Medine tasvirleri, "Cennet-Cehennem", Tûba Ağacı, Sır'at Köprüsü, derviş sikkeleri gibi sembolik tasvirlerle Osmanlı'nın Anadolu coğrafyasındaki yaşam sınırlarının iç dünyasından alıntılar yer almaktadır. Konya-Karaman veya Yörük Köyü liman şehirleri değildir veya coğrafya bakımından ele alırsak denize kilometrelerce uzakta konumlandırılmışlardır. Fakat Konya- Karaman Sami Tartan Evi, Yörük Köyü Kurtoğlu Evi veya Sipahizâde Konağı'nın duvar resimleri arasında ağırlıklı olarak yer alan gemi tasvirleri, hatta iki yanda duran topların ateşi altında kalmış kadırgaların üzerindeki dumanlı havanın dahi detaylı işlenmesi düşündürücüdür. Bu durumda XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Anadolu duvar ve tavanlarında rastladığımız Osmanlı Dönemi'ne ait konulu resimlerin bölge özelliklerine bağlı tematik bir program esasına dayandırılmadıklarını söyleyebiliriz. Aynı düşünce Birgi, Antalya, Soma, Karaman hatta Gaziantep resimlerinde İstanbul temasının seçimi içinde söz konusudur. Bu aşamada incelememiz sonucunda yeni bir soru ortaya çıkmaktadır: Araştırmalarda belirtildiği gibi, resim programlarındaki konu seçimi sanatçının bilgi, görgü, donanım, istek ve hayal dünyasının bir ürünü müdür? Veya farklı bir düşünce geliştirmek gerekirse, yani binalardaki duvar resimlerinin sipariş eden kişi/kişilerin istemi doğrultusunda mı betimlenmekteydi? K. Bilici, *Kalenin Gemileri, Alanya Kalesi'ndeki Gemi Graffiti'leri* kitabında, XIX. yüzyılda, bir devir modası olarak, içinde gemi tasvirlerinin yer aldığı duvar

resimlerinin, konutlar dışında, İstanbul'daki saray ve yalılardan İzmir, Yozgat, Soma, Urla, Merzifon ve Konya'daki cami ve şadırvanlara kadar yayıldığını vurgulayarak; bunları hiç değilse büyük bir kısmının, gelirlerini deniz ticareti sayesinde kazanmış eşraf aileleri tarafından yapılmış olabileceğini vurgulamaktadır.

Resim Sanatı'na ilk giren yenilik, üçüncü boyut olmuştur. Bilinçli arayış ise konulu manzara resimlerindedir. Figüre yaklaşım "Tasvir Yasağı" sorunundan kaynaklandığı yaygın görüşünü düşünmekle birlikte bunun aksini söylemek de mümkündür: Figür kompozisyonlarına veya tekil portrelere, batı tekniklerini uygulamak için anatomi bilgisi ve akademik çalışma gerekti. Ressamlarımızın ancak XIX. Yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da portre çalışma olanağı bulduklarını düşündüğümüzde duvar resimlerinde konulu manzara resimlerinde yoğunlaşmanın yeni denemelere girişmek adına daha kolay olduğunu söyleyebiliriz.

Tüm bu tespitlere göre toplumsal ve kültürel alanda olduğu gibi duvar resimlerinde de "gelenekçi" anlayıştan kopmadan/kopamadan yeni bireşimlere gidilmiştir. Bu nedenle XVIII. ve XIX. yüzyıllar, hem Başkent, hem de Anadolu'da duvar resimlerinin bulunduğu eserler Resim Sanatımızda belirli bir geçiş dönemini yansıtmaları bakımından önem taşır. Çalışmamızın sonucunda Anadolu'da duvar resimleri üzerine incelediğimiz eserlerin sağladığı yeni verilerle sanatçıların, ister yerli ister yabancı olsun, bağlı oldukları geleneklerden uzaklaşmadan batı etkilerini özümsemeye çalıştıklarını söyleyebiliriz.

6. BİBLİOGRAFYA

- Acun, H., *Bozok Sancağı (Yozgat İli) 'nda Türk Mimarisi*, Ankara, 2005.
- Acun, H., *Manisa 'da Türk Devri Yapıları*, Ankara, 1999.
- Acun, H., “Sinop- Gerze, Yakup Ağa Konağı”, *Prof. Dr. Kâzım Yaşar Koprıman'a Armağan*, Ankara, 2003, s. 103-110.
- Acun, H., *Tüm Yönleri ile Çapanoğulları ve Eserleri*, Ankara 2005.
- Acun, H., “Yozgat ve Yöresi Türk Yapıları”, *Vakıflar Dergisi*, Sayı:13, Ankara 1981, s.615-635.
- Ahmet Cevdet Paşa *Ma'ruzat* (Yay. Haz. Y. Halaçoğlu), İstanbul, 1980.
- Akarca, A., “Gemi tasvirli Bir Çanakkale Tabağı ve Ressamı”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, VII, (1976-1977), İstanbul, 1977, s. 1-19.
- Akarca, A., *Milas*, İstanbul, 1954.
- Akın, G., “Tanzimat ve Bir Aydınlanma Simgesi”, *Osman Hamdi Bey ve Dönemi Sempozyumu (17-18 Aralık 1992)*, İstanbul, 1993, s. 123-133.
- Akın, R.M., *Beylerbeyi Sahil Sarayı*, “(Hacettepe Üniversitesi, Sanat Tarihi Bilim Dalı, Yayınlanmamış Bilim Uzmanlığı Tezi), Ankara, 1979.
- Akok, M., “Tokat Şehrinin Eski Evleri”, *İlahiyat Fakültesi Yıllık Araştırmalar Dergisi*. S. II, Ankara, 1958, s.129-152.
- Akpolat, M. S., “Developments in House Architecture in the Western Part of Southeastern Anatolia after the Reforms”, *EJOS*, IV (2001) (M. Kiel, N. Landman & H. Theunissen (eds.), *Proceedings of the 11th International Congress of Turkish Art, Utrecht-The Netherlands, August 23-28, 1999*), No.5, p. 1-26.
- Aksel, M., *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul, 1960.
- Aksel, M., “Bir Halk Ressamı Mehmet Hulûsi”, *Türkiyemiz*,

Sayı:13, 1974, s. 15-18.

- Aksel, M., *Türklerde Dini Resimler, Yazı-Resim*, İstanbul, 1967.
- Aktepe, M., “Manisa Ayanlarından Kara Osman Oğlu Mustafa Ağa ve Üç Vakfiyesi Hakkında Bir Araştırma”, *Vakıflar Dergisi*, Sayı: IX, Ankara, 1971, s. 367-383.
- Aktuna, M., *Geleneksel Mimaride Binaların Sürdürülebilir Tasarım Kriterleri Bağlamında Değerlendirilmesi Antalya Kaleiçi Evleri*, (Yıldız Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 2007.
- Altınay, A.R., *Lale Devri (1912)*, (yayına hazırlayan: H.A. Dirioz), Ankara, 1973.
- Anonim, *Bursa- Yenişehir Şemaki Evi Müzesi*, T.C. Kültür Bakanlığı Müze Broşürü.
- Anonim, *Cumhuriyet’in 50. Yılında Vakıflar*, Ankara, 1973.
- Anonim, Decoroom (E-Dergi), Sayı: 11, s.66. <http://www.dijimecmua.com/index.php?c=sw&v=34&s=92>
- Anonim, *Kocaeli İl Turizm Rehberi*, İzmit, 1998.
- Anonim, “Latifoğlu Konağı”, *Tokat İl Yıllığı*, Ankara.
- Anonim, “Muğla’da 510 yıllık cami restore edildi”, *Devrim* (Muğla), Sayı: 13752, Muğla, 2004.
- Anonim, *T.C. Gaziantep Valiliği Gaziantep Kültür Envanteri*, Gaziantep, 2005.
- Anonim, “Tuba” Maddesi, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_\(a%C4%9Fa%C3%A7\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuba_(a%C4%9Fa%C3%A7)).
- Anonim, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Cilt: I, Ankara, 1972.
- Anonim, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Cilt: III, Ankara, 1983.
- Anonim, *Türkiye’de Vakıf Abideler ve Eski Eserler*, Cilt: IV, Ankara, 1986.

- Anonim, “III. Ahmed Yemiş Odası’nın sanal, üç boyutlu görünümü” <http://www.3dmekanlar.com/tr/topkapi-sarayi.html>
- Anonim, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abideler ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı Arşivi, 03.08/1 no.lu dosya
- Anonim, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abideler ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı Arşivi, 05.04.01/03 no.lu dosya
- Anonim, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abideler ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı Arşivi, 05.01.01/7 no.lu dosya
- Anonim, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abideler ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı Arşivi, 45.07.01/1 no.lu dosya
- Anonim, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abideler ve Yapı İşleri Dairesi Başkanlığı Arşivi, 45.12.B1/1 No’lu dosya
- Anonim, Vakıflar Genel Müdürlüğü, Abideler ve Yapı İşleri Daire Başkanlığı Arşivi, 48.04.01/01 no.lu dosya
- Anonim, “Yozgat Nizamoğlu Konağı Müze Olarak Ziyarete Açıldı”, *Eski Eserler ve Müzeler Bülteni*, Sayı: 2, (Nisan-Haziran 1985), Ankara, 1985, s.7.
- Arel, A., “Cincin Köyü’nde Cihanoğullarına Ait Yapılar”, *V. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (06–10 Nisan 2010), Ankara, 1988. s.56-76
- Arel, A., “Ege Bölgesi Ayanlık Dönemi Mimarisi:1989 Dönemi Yüzey Araştırmaları”, *VIII. Araştırma Sonuçları Toplantısı* (Ankara, 1990), Ankara, 1991, s.1-23.
- Arel, A., “19. yy’da Tokat’ta Bir Türk Evi”, *Türkiyemiz*, Sayı: 73, İstanbul, s.7,8.
- Arel, A., *Onsekizinci Yüzyıl İstanbul Mimarisinde Batılılaşma Süreci*, İstanbul, 1975.
- Arel, A., “Osmanlı Mimarisi’nde İkamet Kuleleri”, *X. Türk Tarih Kongresi* (1986), Cilt: V, Ankara, 1994, s. 2323-2331.
- Arel, A., “Osmanlı Mimarisi’nde Konak Kuleleri”, *X. Türk Tarih Kongresi*, (22-26 Eylül 1986), Ankara, 1986, s. 195-196.

- Arel, A., *Tanzimat Öncesi İzmir Sanatında Yeni Yönelimler*, İzmir, 2002.
- Arık, R., “Anadolu’da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin”, *Türkiyemiz*, Sayı: 16, İstanbul, 1975, s.8–13.
- Arık, R., *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara, 1988.
- Arık, R., “Batılılaşma Dönemi Anadolu Türk Sanatına Bir Bakış”, *50. Yıl Konferansları*, Ankara, 1976, s. 111–136.
- Arık, R., *Batılılaşma Dönemi Türk Mimarisi Örneklerinden Anadolu’da Üç Ahşap Cami*, Ankara, 1973.
- Arık, R., “Camide Resim”, *Türkiyemiz*, Sayı: 14, İstanbul 1974, s. 2–9.
- Arık, R., “Resimli Türk Evlerinden İki Örnek”, *Sanat Dünyamız*, Sayı: 4, İstanbul, 1975, s.12-18.
- Aslanapa, O., *Edirne’de Osmanlı Devri Abideleri*, İstanbul, 1949.
- Aslanapa, O., *Osmanlı Devri Mimarisi*, İstanbul, 1986.
- Aslanapa, O., *Türk Sanatı*, İstanbul, 1984.
- Aslanoğlu Evyapan, G., *Eski Türk Bahçeleri ve Özellikle Eski İstanbul Bahçeleri*, Ankara, 1972.
- Atalar, A., *Ayıntap Evlerinde Saklı Sanatlar Projesi*, İzmir, 2009
- Atalar, A., *Osmanlı Dönemi Antep Evleri*, İstanbul, 2004.
- Atay, G., *Tarih İçinde İzmir*, İzmir, 1978.
- Atıl, E., *Levnî ve Surname, Bir Osmanlı Şenliği’nin Öyküsü*, İstanbul, 1999.
- Bağcı, S., *Konya Mevlânâ Müzesi Resimli El Yazmaları*, İstanbul, 2003.
- Bağcı, S., “Osmanlı Mimarisi’nde Boyalı Nakışlar”, *Osmanlı Uygarlığı II*, Ankara, 2002, s.736-759.
- Bağcı, S. - Çağman, F. *Osmanlı Resim Sanatı*, Ankara, 2006.

- Renda, G.- Tanındı, Z.,

- Baş, A., “Diyarbakır’daki Geleneksel Konut Mimarisi’nde Süsleme Anlayışı”, *History Studies*, Volume 2/1 2010, s. 310-338.
- Bayat, A.H., “Manisa Hafsa Sultan Külliyesi ve Darüşşifası”, *Türk Kültürü*, Sayı: 190, Ankara, 1978, s. 596-611.
- Baykara, T., *İzmir Şehri ve Tarihi*, İzmir, 1973.
- Beydilli, K., “Bağdat Demir Yolu”, *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 4, İstanbul, 1991, s. 442-444.
- Biçici, H., “Yörük Köyünde Bulunan İki Evdeki Kalem İşi Süslemeler”, *Prof. Dr. Kâzım Yaşar Koprman’a ARMAĞAN*, Ankara, 2003, s. 164-173.
- Boppe, A., *Les Peintres du Bosphore au 18’e Siècle*, Paris, 1911.
- Bozer, R., “Kula-Emre Köyü’nde Resimli Bir Cami”, *Türkiyemiz*, Sayı: 53 (Ekim 1987), İstanbul, 1987, s.15-22.
- Bozer, R., “Kula’nın Emre Köyü’ndeki Türk Eserleri”, *X. Türk Tarih Kongresi (Ankara, 22-26 Eylül 1986), Kongreye Sunulan Tebliğler*, Cilt:V, Ankara, 1994.s.2447-2460.
- Bozer, R., *Kula Evleri*, Ankara, 1988.
- Bozer, R., “Kula Evlerinden Seçkin Bir Örnek: Hacı Recepler Evi”, *Bilim Birlik Başarı*, Sayı: 49, 1987, s. 25-28
- Bozer, R., *Kula’da Türk Mimarisi*, Ankara, 1990.
- Cantay, G., “Zileli Emin Usta’nın Bilinmeyen İki Eseri”, *Bedrettin Cömert’e Armağan Sempozyumu Bildirileri*, Ankara, 1980, s.497-507.
- Cezar, M., *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, İstanbul, 1971.
- Cezar, M., *Sanatta Batıya Açılış ve Osman Hamdi*, C:II, İstanbul, 1993.
- Cinlioğlu, H.T., *Osmanlılar Zamanında Tokat*, Tokat, 1941.
- Caffiero G.- Samarine, I., *Denizler, Şehirler ve Düşler* (Çev. Mehmet Üstünipek), İstanbul, 2000.

- Cömert, B. *Mitoloji ve İkonografi*, Ankara, 1999.
- Cunbur, M., “Kayseri’de Raşit Efendi Kütüphanesi ve Vakfıyesi”, *Vakıflar Dergisi*, C:VIII, Ankara, 1969, s. 185-195.
- Çal, H., “Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi”, *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu* (2-6 Temmuz 1986), Ankara, 1987, s.427-463.
- Çal, H., *Tarihi Yaşatan İl Tokat*, Tokat, 2006.
- Çal, H., *Tokat Evleri*, Ankara, 1988.
- Çal, H., “Tokat Evleri”, *Türk Tarihinde ve Kültüründe Tokat Sempozyumu*, (2-6 Temmuz 1986), Ankara, 1987, s.365-417.
- Çal, H., “Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylük Türbesi”, *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya, 1993, s.293-305.
- Çakmak, Ş. “Boğaziçi Kasabası Eski Camii (Baklan/Denizli)” 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Cilt: I (Ayırbaşım), Ankara, 1995, s.529-540.
- Çakmak, Ş. *Denizli İli’ndeki Türk Anıtları (Camiler)*, (E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) İzmir, 1991.
- Çerkez, M., *Merzifon’da Türk Devri Mimari Eserleri*, (A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara, 2005.
- Çulpan, C., “Köprülerde Tarih Köşkleri”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, S. II, İstanbul, 1968, s.24-35.
- Çulpan, C., *Türk Taş Köprüleri (Ortaçağ’dan Osmanlı Devri Sonuna Kadar)*, Ankara, 1975.
- Daş, E., “Dazkırı Yakınlarındaki Yayınlanmamış Ahşap Destekli İki Köy Camii” 9. *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Cilt: II, Ankara, 1995, s.1-12.
- Denny, W. B., “Quotations in and out of Context: Otoman Turkish Art and European Orientalist Painting”, *Muqarnas*, Sayı: 10, 1993, s.219-230.
- Dilaver, S., “Osmanlı Sanatı’nda Kabe Tasvirli Bir Fresk”, *Belleten*, Sayı:XXXIV/134, Ankara, 1970, s.254-257.

- Dönmez, E.N., “Nevşehir Müzesi’nde Bulunan Medine Camii Tasvirli Bir Levha”, *Prof. Dr. Şerare Yetkin Anısına Çini Yazıları*, İstanbul, 1996, s.109-114.
- Dumont, P.- Georgeon, F., *Modernleşme Sürecinde Osmanlı kentleri*, İstanbul, 1999.
- Duygu, S., *Yozgat Tarihi ve Çapanoğulları*, İstanbul, 1953, 1975.
- Dündar, M., *Beylerbeyi Sarayı*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 2008.
- Dündar, M., “Beylerbeyi Sarayı’ndaki Gemili Tavan Resimleri”, *Kültürel Bellek ve Estetik Yansımalar*, Ankara, 2011, s. 149-160.
- Emecen, F.M., *XVI. Asırda Manisa Kazası*, Ankara, 1989.
- Ege, Y. O., *Dolmabahçe Sarayı Dış ve İç Süslemesi*, (H. Ü. Yayınlanmamış Bilim Uzmanlığı Tezi), Ankara, 1978.
- Ege, Y., “Dolmabahçe Sarayı ve Süslemesi”, *Bedrettin Cömert’e Armağan*, Ankara 1980, s. 521-529.
- Eldem, S.H., “Birgi’deki Çakırağa Konağı”, *Türkiyemiz*, Sayı:1, (Haziran 1970), İstanbul, 1970, s.11-15.
- Eldem, S.H., “17. ve 18. Asırda Türk Odası”, *Güzel Sanatlar*, Sayı: V, İstanbul, 1944, s.21-22.
- Eldem, S.H., *Türk Bahçeleri*, İstanbul, 1976.
- Eldem S.H. -Akozan,F. *Topkapı Sarayı*, İstanbul, 1982.
- Eldem, S. H., *Türk Bahçeleri*, İstanbul, 1976.
- Eldem, S.H., *Türk Evi Plan Tipleri*, İstanbul, 1955.
- Erat, B., *Amasya II. Beyazid Külliyesi*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1987.
- Erdem, Y., “İzmit’te Sultan Abdülaziz Sarayı”, *Türkiyemiz*, Sayı: 30, 1980, s.6-7.
- Erdoğan, R., “Bir Aykırı Edirne Mahallesi: Karaağaç”, *Edirne:*

- Serhattaki Payitaht*, İstanbul, 1998, s. 193-203
- Ergin, A.Ş., *Vakıflar ve Yozgat'ta Tarihi Vakıf Camileri*, Ankara, 1994.
- Erken, S., "Türk Çiniciliğinde Kabe Tasvirleri", *Vakıflar Dergisi*, Sayı: IX, Ankara, 1971, s.297-320.
- Eroğlu, Z., *Muğla Tarihi*, İzmir, 1939.
- Esmer, M.A., *Avanos'un Eski Türk Evleri*, Ankara, 1992.
- Evliya Çelebi *Seyahatname*(Çev.Yücel Dağlı-Seyit Ali Kahraman), Cilt: III, İstanbul, 2010.
- Faroqhi, S., *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam, Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, (Çeviren: Elif Kılıç), İstanbul, 2002.
- Gabriel, A., *Monuments Turcs d'Anatolie II*, Paris, 1934.
- Gabriel, A., *Une Capitale Turque Brousse Bursa*, Paris, 1958.
- Gencer, A.İ., *Bahriye'de Yapılan Islahat Hareketleri ve Bahriye Nezaretinin Kuruluşu (1789-1867)*, Ankara 2001.
- Germaner, S.-İnankur, Z., *Oryantalizm ve Türkiye*, İstanbul, 1989.
- Goodwin, G., *A History of Otoman Arhitecture*, London, 1971.
- Göçek, F. M., *Burjuvazinin Yükselişi, İmparatorluğun Çöküşü, Osmanlı Batılılaşması ve Toplumsal Değişme*, İstanbul, 1999.
- Göçen, G., *Amasya II. Bayezid Külliyesi*, (Ankara Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı, Basılmamış Lisans Tezi), Ankara, 1989.
- Gökçen, İ., *Manisa Tarihinde Vakıflar ve Hayırlar*, Cilt: II, İstanbul, 1950.
- Grabar, O., *İslam Sanatının Oluşumu* (Çeviren: Nuran Yavuz), İstanbul, 1958.
- Gülsoy,-W.Ochsenwald, U. "Hicaz Demir Yolu", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 17, İstanbul, 1998, s.441-445.
- Gültekin, G., "Türklerde Bereket Sembolü Olarak Kullanılan Meyve Motifleri ve Mimaride Değerlendirilmesi",

International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic, Volume 3/5 Fall 2008, s. 9-31.

- Hersek,C., *Safranbolu Yörük Köyü Geleneksel Yaşam Biçimleri ve Evleri*, Cilt: I, Ankara, 1999.
- Hobsbawn, Eric J., *The Age of Capital 1848–1875*, Londra, 1995.
- İbrahimi, M.Z., *Makedonya'da Türk-İslam Mimarisinde Görülen Duvar Süslemelerinden Örnekler*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara, 1989.
- İbrahimi, M.Z., “Makedonya’da Türk-İslam Mimarisinde Görülen Duvar Süsleme Örnekleri”, *9. Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, Cilt:II, (23-27 Eylül 1991), Ankara, 1991, s. 287-298.
- İmamoğlu,V. *Geleneksel Kayseri Evleri*, Ankara, 1992, 2000.
- İpşiroğlu, M., *İslam’da Resim*, İstanbul, 1973.
- İpşiroğlu, M., *İslam’da Resim Yasağı ve Sonuçları*, İstanbul, 2009.
- İrepoğlu, G., *Levni-Nakış Şiir Renk*, İstanbul, 1999.
- İrteş, S., “Kalemişlerimizin Bugünü ve Yarını”, *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi I. Ulusal Sanat Sempozyumu 17–19 Nisan 1985. Tebliğler*, Ankara, 1985, s. 425–428.
- Kalender, E., *Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi Duvar Resimleri*, Ankara, 1999.
- Karadanişman, K., *Manisa Tarihi Eser ve Kitabeleri*, Manisa, 1977.
- Karahüseyin, G., *Beylerbeyi sarayı ve Ünlü Komutanları*, TBMM Milli Saraylar Daire Başkanlığı Yayınları, Sayı: 4, İstanbul, 1993.
- Karal,E.Z., *Osmanlı Tarihi*, Ankara, 1977.
- Karpuz, H., *Konya Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Cilt II, Ankara, 2006.
- Karpuz, H., *Konya Türk Kültür Varlıkları Envanteri*, Cilt: III, Ankara, 2009.

- Karpuz, H., *Rize*, Ankara, 1993.
- Karpuz, H., “The Architectural Characteristics of Traditional Houses in Konya and Their Conservations Problems”, *The Otoman House: Papers from Amasya Symposium* (ed. Stanley Ireland, William Bechhoefer), (24–27 September 1996), London, 1998, s.116–125.
- Kaya, M., “Eski Ürgüp Evleri’nde Duvar Resmi”, *Kültür ve Sanat Dergisi*, Sayı: 17, Ankara 1992, s. 45-48.
- Kılınç, F., *Yozgat Nizamoğlu Konağı’ndaki Resimlerin Türk Resim Eğitimi’ndeki Yeri ve Önemi*, (Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2003.
- Konyalı, İ.H. *Abideleri ile Karaman Tarihi*, İstanbul, 1967.
- Köklü, N., *Dükkü Manisa*, Ankara, 1970.
- Köklü, N., “Sultan Camii ve Külliyesi”, *Manisa*, Sayı: 2, Manisa, 1982, s. 9-22.
- Kuban, D. *Türk Barok Mimarisi*, İstanbul, 1954.
- Kuran, A., “Anadolu’da Ahşap Sütunlu Selçuklu Mimarisi”, *Malazgirt Armağanı*, Ankara 1972, s.179–181.
- Kuyulu, İ., “Anatolian Wall Paintings and Cultural Traditions”, *EJOS*, III, No: 2, pp.1-27.
- Kuyulu, İ., “Bademli Kılıczade Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)”, *Vakıflar Dergisi*, Sayı: XXIV, Ankara, 1994, s. 147-158.
- Kuyulu, İ., “Çakırağa Konağı”, Birgi, *Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (Yayına hazırlayan: Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara, 2001, s. 145-152.
- Kuyulu, İ., “Geç Dönem Anadolu Tasvir Sanatı’ndan Yeni Bir Örnek: Soma Damgacı Camii”, *Arkeoloji-Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: IV, İzmir, 1988, s. 67-78.
- Kuyulu, İ., “İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi”, *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Bildiriler (İzmir 15–17 Mayıs 1995)*, İzmir, 1998, s. 57-78.

- Kuyulu, İ., *Kara Osman-Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, (A.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi) Ankara, 1988.
- Kuyulu, İ., *Kara Osman Oğlu Ailesine Ait Mimari Eserler*, Ankara, 1992.
- Kuyulu, İ., “Kırkağaç Çiftehanlar Camii”, *Arkeoloji ve Sanat Tarihi Dergisi*, Sayı: V, Bornova-İzmir, 1990, s.103-116.
- Kuyulu, İ., “Sandıkeminoğlu Evi”, *Birgi Tarihi, Tarihi Coğrafyası ve Türk Dönemi Anıtları* (Yayına hazırlayan: Rahmi Hüseyin Ünal), Ankara, 2001, s. 153-155.
- Küçükerman, Ö., *Dünya Saraylarının Prestij Teknolojisi: Porselen Sanatı ve Yıldız Çini Fabrikası*, İstanbul, 1987.
- Mahir, B., “Abdullah Buharî’nin Minyatürlerinde 18. yüzyıl Osmanlı Kadın Modası”, *P Sanat-Kültür Antika Dergisi*, Sayı: 12, (Kış 1998–1999), İstanbul, 1999, s. 70–82.
- Marchebeus *Voyage de Paris á Constantinople par bateau á vapeur*, Paris, 1839.
- Mayer, L.A., *Islamic Architects And Their Works*, Geneve, 1956
- Meral, S.-Meral, Y., *Zile’de Camiler, Türbeler, Veliler ve Efsaneler*, İstanbul, 1991.
- Mert, Ö., *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Çapanoğulları*, Ankara, 1980.
- Necip, M., “İki Asırlık Türk Evi”, *Yeşil Tire Mecmuası*, İzmir, 1933, s.3.
- Nemlioğlu, C., *15. 16. ve 17. Yüzyıl Osmanlı Mimarisi’nde Kalem İşleri*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1989.
- Oğuz, B., *Mezar Taşında Simgeleşen İnançlar*, İstanbul, 1983.
- Okçuoğlu, T., *18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi),

- İstanbul, 2000.
- Osmanoğlu, A., *Babam Sultan Abdülhamid (Hatıralarım)*, İstanbul, 1986.
- Otto Dorn, K., *Das İslamische İznik*, Berlin, 1941.
- Ögel, S., “Eski Bir Ankara Evi” *Türkiyemiz*, Sayı:8, 1972, s. 37-43.
- Ögel, S., *Türk Kültür Tarihine Giriş*, Cilt 2, Ankara, 2000.
- Öney, G., *Akdamar Kilisesi*, Ankara, 1989.
- Öney, G., *Türk Çini Sanatı*, İstanbul, 1976.
- Önge, Y., “Anadolu Sanatı’nda Cami Motifi”, *Önasya*, Cilt: 4, Sayı: 38, İstanbul, 1968, s.10-11.
- Önder, M., *Mevlâna Müzesi Rehberi*, Ankara, 1969
- Öz, T., *İstanbul Camileri*, İstanbul, 1964
- Öz, T., *Les Faiences Turc*, London, 1933.
- Özalp, T., *Sivrihisar Tarihi*, Eskişehir, 1961.
- Özbek, Y., *Mustafapaşa (Sinassos) Evlerinde Duvar Resimleri*, Kayseri, 2005.
- Özbek, Y., “Duvar Resimli Bir Ürgüp Evi: Sucuoğlu Konağı”, *Journal of Turkish Studies*, Volume 30/II, Harvard, 2006, s.329-337.
- Özkaya, Y., *18. Yüzyılda Osmanlı Toplumu*, İstanbul, 2007.
- Özkaya, Y., “XVIII. Yüzyılın İlk Yarısında Yerli ailelerin Âyanlıkları Ele Geçirışleri ve Büyük Hanedanlıkların Kuruluşu”, *Belleken*, Sayı: 168, Ankara, 1978, s. 667-675.
- Özkaya, Y., *Osmanlı İmparatorluğu’nda Âyânlık*, Ankara, 1994.
- Özönder, H., *Konya Mevlâna Dergâhı*, Ankara, 1989.
- Öztüre, A., *Nicomedia*, İzmit, 1970.
- Peremeci, O., *Edirne Tarihi*, İstanbul, 1939.

- Renda, G., “Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı: VI, (1974–1975), İstanbul, 1976, s.181-206.
- Renda, G., *Batılılaşma Dönemi ’nde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara, 1977.
- Renda, G.,- Erol, T., *Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi*, “Türk Resminde Batılılaşma Yönünde İlk Denemeler”, Cilt:1, İstanbul, 1980.
- Renda, G., “Datça'da Eski bir Türk Evi” , *Sanat Dünyamız*, Sayı: II, İstanbul, 1974, s.22-29.
- Renda, G., “Europe and the Ottomans”, *Europa und die Kunst des Islam 15. bis. 18. Jahrhundert*, Vienna 1983, s. 9–32.
- Renda, G., “Göreme’de Korunması Gereken Bir Ev”, *III. Araştırma Sonuçları Toplantısı*, (20-24 Mayıs 1985), Ankara, 1985, s. 103-132.
- Renda, G., “Millî Sarayların Resim Sanatı Açısından Önemi”, *TBMM Millî Saraylar Sempozyumu*, (15-17 Kasım 1984), İstanbul 1985, s. 171-176.
- Renda, G., “19. Yüzyılda Kalemîşi Nakış-Duvar Resmi”, *Tanzimattan Cumhuriyete Türkiye Ansiklopedisi*, Cilt: 6, İstanbul 1986, s. 1530-1534.
- Renda, G., “Resim ve Heykel”, *Osmanlı Uygarlığı 2*, Ankara, 2002, s.933-979.
- Renda, G., “Wall Paintings in Turkish Houses”, *Vth International Congress of Turkish Art*, Budapest 23-28 September 1975, Akademia Kiado, Budapest,1978, s.711-735.
- Riefsthal, R.M., *Turkish Architecture in Southwestern Anatolia*, Cambridge, 1931.
- Riefsthal, R.M., *Cenubi Garbi Anadolu’da Türk Mimarisi*, İstanbul, 1941.
- Sakaoğlu, N., *Bu Mülkün Sultanları, 36 Osmanlı Padişahı*, İstanbul, 1999.
- Sakaoğlu, N., “Abdülmecid”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt: I, İstanbul, 1993, s 45-48.

- Sakaoğlu, N. “Abdülhamid II”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt: I, İstanbul 1993, s. 38-42.
- Sarkowicz, H., *Bahçelerin ve Parkların Tarihi* ,(Çev: Ersel Kayaoğlu), Ankara, 2003.
- Seçgin, N., *Tokat ve İlçeleri Mimari Eeserleri* (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul, 1997.
- Sevin, N.A., *Gravürlerde Yaşayan Osmanlı*, Ankara, 2006.
- Sözen, M., “Köyde Bir Duvar Resmi”, *Türkiyemiz*, Sayı: 6, İstanbul, 1972, s.31-32.
- Sözen, M., *Türk Mimarisi’nin Gelişimi ve Mimar Sinan*, İstanbul, 1975
- Sözen M., Tanyeli U., *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1986
- Şahin, P.A., “Balyan ve d’Aronco’nun İmzasını Taşıyan Şale Köşkü’ndeki Sanat: Duvar ve Tavan Resimleri”, *Art Decor*, Sayı:30, İstanbul, 1995, s. 150–152.
- Şahin, P. A., *19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Duvar ve Tuval Resminde Manzara Olgusu Üzerine Bir Örnekleme: Şale Köşkü*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1991.
- Şahin, S., *Tokat’taki Geç Dönem Süslemeli Yapılar*, (H.Ü Edebiyat Fakültesi, Sanat tarihi Bölümü Yayınlanmamış Lisans Tezi), Ankara, 2001.
- ŞahinTekinalp, P., “Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi”, *Türkler*, Cilt:15, Ankara, s.440–448.
- Şahin Tekinalp, P., “Duvar Resimlerinde Fotoğrafın Etkisi Üzerine Bir Örnekleme: Şale Köşkü’nden Bir Grup Resim”, *Uluslar arası “Sanatta Etkileşim” Sempozyumu*, Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, (25-27 Kasım 1997), Ankara, 2000, s. 226-229.
- Şahin Tekinalp, P., “Geleneksel Antakya Evlerinde yer alan Boyalı Nakışlar Üzerine Bir Değerlendirme; Başkent’ten Akdeniz’e Ulaşan Bezeme Programı”,

http://www.akmedadalya.com/ozet_tr.php?catagoryID=13&articleID=159

- Şahin Tekinalp, P., “Konya Mevlâna Dergâhı’nda Yer Alan Geç Dönem Duvar Resimleri”, *Mevlana Ocağı/Mevlana’nın Doğumunun 800. Yılına Armağan*, Konya, 2007, s.1-7
- Şahin Tekinalp, A.P., *Yıldız Sarayı Kompleksi Duvar Resimleri*, (Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi) Ankara, 1999.
- Şehsuvaroğlu, H., *İstanbul Manzaraları Sergisi*, İstanbul, 1959.
- Şekercioğlu, H., “Tokat’ta Eski Türk Oyma Sanatına Ait Örnekler”, *Türk Kültürü*, Sayı: 112, Ankara, 1972, s.33–39.
- Şıvgın, H., *19. Yüzyılda Gaziantep*, Ankara, 1997.
- Tanman, B., “Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı’nın Kubbesinde Zileli Emin’in Yarattığı ‘Osmanlı Dünyası’ ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği”, *Güner İnal’a Armağan*, Ankara, 1993, s.491-522.
- Tanyol, T., *İzmit’teki Sivil Mimari Yapıların Duvar ve Tavan Resimleri*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2000.
- Texier,C. *Asia Mineure*, Paris, 1862.
- Titley, N., *Miniatures from Turkish Manuscripts*, Londra, 1981.
- Toprak, Z., “Demiryolu, Devlet ve Modernite”, *Demiryolu Tren Çağı*, İstanbul, 2003, s.10-23.
- Tuğlacı, P., *Ayvazovski Türkiye’de*, İstanbul, 1983.
- Tuğlacı,P., *Balyan Ailesi*, İstanbul, 1981.
- Tunçel, G., *Batı Anadolu Bölgesinde Cami Tasvirli Mezartaşları*, Ankara, 1989.
- Tuncer, O.C., *Diyarbakır Evleri*, Ankara, 1999.
- Türker, K., “Bir Anadolu Ressamı Zileli Nakkaş Emin ve Kalemkari Süslemeleri” *Tokat Kültür ve Araştırma Dergisi*, Tokat, 1991, s.21-23.

- Uluçay, G., *Manisa Ünlüleri*, Manisa, 1946.
- Uluçay, G., *Manisa Tarihi*, İstanbul, 1939.
- Unat, F.R., *Hicrî Tarihleri Milâdî Tarihe Çevirme Kılavuzu*, Ankara, 1988.
- Uysal, A.O., “Sandıklı Ulu Camii”, *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Konya, 1993, s.231-251.
- Uzluk, Ş., *Mevlâna’nın Türbesi*, Konya, 1946.
- Uzunçarşılı, İ.H., “Çapanoğulları”, *Belleten*, Cilt: XXXVIII, Sayı: 150, (Nisan 1974), Ankara, 1974, s.218- 255.
- Ünver, G., “Osmanlı Sanatı’nda Vazolu ve Vazosuz Çiçek Demetleri”, *Vakıflar Dergisi*, Cilt: 9, Sayı: IX, Ankara, 1971, s.321-323.
- Ünver, S. A., “Türk Sanatında Çiçek ve Buketler”, *Türkiyemiz*, Sayı:22, 1977, s. 15-17.
- Yarar, S., *Yörük Köyü Evleri Tavan Süslemeleri*, (Gazi Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, Basılmamış Lisans Tezi), Ankara, 1998.
- Yaşar, A.H., *Amasya Tarihi*, Cilt: I, İstanbul, 1928.
- Yenen, B., *Karaman’da Üç Ev*, (Hacettepe Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 1980.
- Yerasimos, S., “Tanzimat’ın Kent Reformları Üzerine”, *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri* (Editörler: P. Dumont-F.Georgeon), (Çeviren: Ali Berktaş), İstanbul 1999, s. 1-19.
- Yum, Ş., *Milli Saraylarda Duvar ve Tavanlarda Yer Alan Doğa ve Mimari Konulu Manzara Resimleri*, (İstanbul Teknik Üniversitesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul, 1991.
- Yum, Ş., “Milli Saraylarda Duvar ve Tavan Resimleri,” *Türkiyemiz*, Sayı: 69, (Basım Yeri belli değil), 1993, s. 18-29.
- Yum, Ş., “İstanbul’da 19. yüzyıl Saray Yapıları ve Batı Özellikli

Duvar ve Tavan Resimleri,” *Antik-Dekor*, Sayı: 19, İstanbul, 1993, s.32-38.

- Yum., Ş. “Son Dönem Osmanlı Saray Yapılarındaki Bazı Tasvirler Üzerine Gözlemler”, *Dokuzuncu Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi Bildiri Özetleri*, (23-27 Eylül 1991), Cilt: 3, Ankara, 1995, s. 543-552.
- Yurtsal, T., *Aydın ve Denizli Camilerinde Duvar Resimleri*, (G.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Anabilim Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara, 2009.
- Zeybekdemir, H., *Aydın Barok Devri Yapıları*, (Ankara Üniversitesi DTCF Sanat Tarihi Kürsüsü Basılmamış Lisans Tezi), Ankara, 1973.

7.ÖZET

İnceleme alanını, Osmanlı İmparatorluğu'nun Başkenti İstanbul hariç tüm Anadolu sınırları içinde kalan bölgeler, zaman sınırını XVIII. - XIX. yüzyıllar, incelenecek bina grubunu ise tüm yapı türlerinin oluşturduğu doktora tez çalışmasıyla, Anadolu'da Duvar Resimleri'nde karşılaşılan dönem ve coğrafyaya bağlı üslupsal değişim ve gelişim sürecinin belirlenmesi amaçlanmıştır. Bugüne kadar yapılan araştırmaların saptamaları üzerinden, yeni bulguların ortaya konularak, soruların sorulup cevaplanması tezin çalışma yöntemini belirlemiştir. Elimizdeki verilere göre Anadolu'da Osmanlı Dönemi'nde en erkeni 1768, en geçi ise 1908 tarihli olmak üzere, konu, yer ve düzen, üslup, malzeme ve teknik özgünlüğünü tamamen veya kısmen koruyan 153 bina tespit edilmiştir. Araştırmanın ilerleyen safhalarında “Katalog” başlığı adı altında yedi bölgede, yetmiş sekiz eser ayrıntılı incelenmiştir.

Anadolu'da “Duvar Resmi” tespit edilen binalarda malzemenin kuru sıva üzerine farklı ve çeşitli renklerle yapılan tasvirlerden oluştuğu belirlenmiştir. Sonuç olarak Anadolu'daki duvar resimlerinde teknik söz konusu olduğunda tespit edilen binalardaki tasvirlerin çoğunun aynı teknik ve malzemeye yapıldığını söyleyebiliriz. Buna karşın karşımıza teknik uygulamada ünik bir örnek çıkmıştır; Elazığ-Harput'taki Havuzbaşı Köşkü'nün yan duvarında Ali Miralaygil imzalı manzara konulu tasvir karakalemdir. Gaziantep İli'nde ise sıva üzerine yapılan duvar resimlerinin yanı sıra, teneke üzerine yağlı boya tekniğinin de uygulanmış olduğunu söyleyebiliriz.

Anadolu'daki duvar resimlerini Başkent İstanbul'da ayıran en önemli özellik kronolojik gelişmenin olmayışdır. XVIII. yüzyılın sonlarına tarihlenen Bursa Abdal Mahallesi'ndeki Ev, Soma Hızır Bey Camii ve XIX. yüzyılın başından Yozgat Başçavuş Camii gibi erken tarihli eserler, manzara konulu tasvirleri ile tema birliği açısından ortak ama kurgu ve betimleme anlayışı bakımından yeni bir üslup doğrultusunda kendi başlarına önem taşır. Öte yandan Merzifon eserlerinde bizzat imzası ile karşımıza çıkan Zileli Emin özgün üslubu ile adeta “Osmanlı Dünyası”nın yaşamıyla ilgili ipuçlarını sembollerin diliyle kurgulamıştır. Özellikle son yıllarda

“Osmanlı Dünyası” adı altında tanımlanan Zileli Emin’in Merzifon Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvan’ındaki konu dağarcığı geniş bir yelpazeye dağılan tasvirleriyle duvar resimlerindeki “gelenekçi” üslubun sınırlarını aşar.

Kronolojik gelişme olmayışının yanı sıra Anadolu’daki duvar resimlerinde bölgeye bağlı özelliklerden bahsetmek mümkün müdür? Sorusunu sorarak çalışmamızın özellikle değerlendirme aşamasında, katalog sisteminden elde ettiğimiz verilerle, yanıt aramaya çalıştık. Aynı bölge veya il sınırları içinde kalan binaların bazılarında özellikle XIX. yüzyılın ikinci çeyreğine tarihlenen Muğla Şeyh Camii ve Milas Bahaeddin Ağa Konağı karşılaştırıldığında üslup bakımında perspektif ve orantılara dayanan temel özellikler iki eserde de oldukça farklıdır. Bu karşılık Afyon, Denizli, Konya ve Gaziantep gibi şehirlerde özellikle duvar resimleri olduğu yerinde incelemelerle tespit edilmiş ve saptanan eserlerde üslup bakımından, hem kurgu, hem de işleniş özellikleri açısından benzer özellikler saptanmıştır. Bunun dışında farklı bölgeleri aynı başlık altında toplayıp, belirgin kılabilcek bir üslup birliği belirlemek, naif niteliğin tek ortak özellik olması dışında, zordur.

Osmanlı İmparatorluğu’nun hemen her köşesine yayılmış olan duvar resimleri özellikle Batı ve Güneydoğu Anadolu’da, İzmir, Muğla, Antalya ve Antakya gibi kıyıya yakın kentlerde batı resim tekniklerini daha yakından tanıyan sanatçıların yetiştigi anlaşılmaktadır. Yine de XIX. yüzyıl sanatçıları daha çok kişisel üslupları ile dikkat çekmiştir. Tüm bu tespitlere göre toplumsal ve kültürel alanda olduğu gibi duvar resimlerinde de “gelenekçi” anlayıştan kopmadan/kopamadan yeni bireşimlere gidilmiştir. Bu nedenle XVIII.-XIX. yüzyıllar ve sonrasında, hem Başkent (İstanbul), hem de Anadolu’da duvar resimlerinin bulunduğu eserler “Resim Sanatımızda” belirli bir geçiş dönemini yansıtmaları bakımından önem taşır. Çalışmamızın sonucunda, Anadolu’da duvar resimleri üzerine incelediğimiz eserlerin sağladığı yeni verilerle sanatçıların, ister yerli ister yabancı olsun, bağlı oldukları geleneklerden uzaklaşmadan batı etkilerini özümsemeye çalıştıklarını söyleyebiliriz.

8. SUMMARY

This doctoral thesis aims to determine the stylistic changes and transformation in frescoes in Anatolia linked to period and geography. Areas researched encompass all regions of Anatolia except Istanbul, the capital of the Ottoman Empire; time period spans 18th through 19th centuries; and building groups to be analyzed include all building types. The research method followed in the thesis was determined by answering questions and setting forth new findings through observations made in the research carried out to date. According to the inputs to hand, 153 buildings from the Ottoman Era were identified in Anatolia, the earliest dating to 1768 and the latest to 1908. We speak here of buildings which have partially or entirely preserved their originality in terms of subject matter, location and layout plan, style, materials, and technique. In the later stages of the research, seventy-eight works were scrutinized in seven regions under the heading “Catalog.”

It was determined that in buildings in Anatolia boasting “frescoes” the latter consist of depictions made in differing and varied colors applied on dry plaster. Consequently, in terms of technique used in frescoes in Anatolia, it can be said that the depictions in most of these buildings were made using the same technique and materials. On the other hand, we did encounter an example unique in its technical application: The depiction of a landscape signed Ali Miralaygil on the side wall of the Havuzbaşı Köşk in Harput, Elazığ was done in charcoal. We can also add that in the Province of Gaziantep, besides frescoes done on plaster, the technique of oil on tin was also used.

The major feature distinguishing frescoes in Anatolia from those in the Capital Istanbul is that there is no chronologic progression. Early works such as the House in the Abdal Neighborhood in Bursa dated to the end of the 18th century, the Hızır Bey Mosque in Soma, and the Başçavuş Mosque in Yozgat from the early 19th century, though having common features in terms of their landscape depictions and thematic unity, are important in and of themselves for their composition and depiction and because stylistically speaking they are new. On the other hand, with his original style Zileli Emin, the signed works of whom we encounter in the town of Merzifon, has virtually provided us with clues as to life in “the Ottoman World”

through the language of symbols. Zileli Emin surpassed the limits of the “traditional” style in frescoes especially in his depictions on the Sadirvan (fountain in the yard of a mosque) of the Kara Mustafa Pasha Mosque in Merzifon; depictions whose repertoire of subject matter makes for a broad spectrum and which have recently been classified under the title “the Ottoman World.”

Apart from the fact that there is no chronological progression, is it possible to speak of regionally-related features in Anatolian frescoes? This is the question we sought to answer, especially at the evaluation stage of our research, through data obtained from the catalog system. In some of the buildings in the same region or within the same province, especially when comparing the Sheikh Mosque in Muğla and the Bahaeddin Aga Mosque in Milas, both dated to the second quarter of the 19th century, fundamental features based on perspective and proportion in terms of style are quite different in the two works. The same was observed to be true after in situ study of frescoes in such cities as Afyon, Denizli, Konya and Gaziantep, as similar characteristics were found stylistically speaking in the works in question, from the standpoint of both composition and execution. Otherwise, except for the fact that all the works are naïve it is hard to group varying regions under a single heading and point to an overriding unity of style.

Although frescoes were done in almost every nook and cranny of the Ottoman Empire, it is particularly in Western and Southeastern Anatolia, and in cities with a proximity to the coast such as Izmir, Muğla, Antalya and Antakya that artists emerged who were familiar with the techniques of western painting. Nevertheless, artists of the 19th century were noted for their individualistic styles. All this indicates that, as in the social and cultural areas, so with frescoes, there were new syntheses achieved without abandoning, or indeed being able to abandon, the “traditionalist” approach. Therefore during and after the 18th and 19th centuries monuments boasting frescoes, both in the capital (Istanbul) and in Anatolia, are of importance in that they reflect a certain transition period in the Turkish Art of Painting. As a result of the present study we may assert, based on fresh data obtained by examining monuments in Anatolia via their frescoes, that, whether local or foreign, the artists strove to embrace western influences while still remaining faithful to their traditions.

FOTOĞRAFLAR



Foto. 1: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 2: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi deposu- 2010)



Foto. 3: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 4: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 5: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 6: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu -2010)



Foto. 7: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 8: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 9: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 10: Aydın, Karacasu, Geyre Köyü Camii (Afrodisias Müzesi Deposu-2010)



Foto. 11: Manisa Ulu Camii, güney duvarı, mihrap (V.G.M.'den)



Foto. 12: Manisa Ulu Camii, mihrap, detay (V.G.M.'den)



Foto. 13: Kütahya, Tavşanlı Kurşunlu Camii, iç mekan, güney duvar (V.G.M'den)



Foto. 14: Kütahya, Tavşanlı Kurşunlu Camii, güney duvar (iç mekan) (V.G.M'den)



Foto. 15: Kütahya, Tavşanlı Kurşunlu Camii, güney duvar, mihrap (V.G.M'den)



Foto. 16: Muğla ,Fethiye, Seki Yaylası Tekke Camii, harim, doğu duvarı (R.Arık'tan)



Foto. 17: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvar



Foto. 18: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvar



Foto. 19: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvar

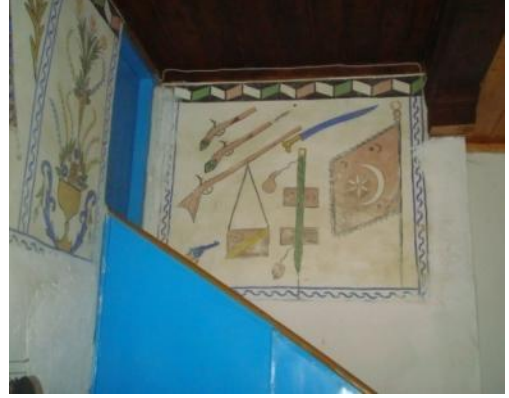


Foto. 20: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, son cemaat yeri, batı duvar



Foto. 21: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, harim, doğu duvar,



Foto. 22: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, güney duvar (mihrabın doğusunda kalan duvar yüzeyi)



Foto. 23: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, güney duvar (mihrabın doğu yönü)



Foto. 24: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, harim, batı duvar



Foto. 25: Afyon, Dazkırı, İdris Köyü Camii, harim, batı duvar



Foto. 26: İzmir, Bergama Talatpaşa Mahallesi'ndeki Ev, ikinci kat, Sofa güney duvar, niş



Foto. 27: İzmir, Bergama Talatpaşa Mahallesi'ndeki Ev, ikinci kat, Sofa güney duvardaki niş



Foto. 28: İzmir, Bergama Talatpaşa Mahallesi'ndeki Ev, ikinci kat, Sofa güney duvar niş içindeki duvar resmi detay



Foto. 29: İzmir, Bergama Talatpaşa Mahallesi'ndeki Ev, ikinci kat, Sofa, güney duvar duvar resmi detay



Foto. 30: İzmir, Bergama Ulu Camii Mahallesi'ndeki Ev, ikinci kat, güney duvar



Foto. 31: İzmir, Bergama Ulu Camii Mahallesi'ndeki Ev, ikinci kat, güney duvar, detay



Foto. 32: İzmir, Bergama Ulu Camii Mahallesi'ndeki Ev, ikinci kat, güney duvar, detay



Foto. 33: İzmir, Bergama Ulu Camii Mahallesi'ndeki Ev, zemin kat, duvar yüzeylerindeki boyalı nakış izleri detay



Foto. 34 : Afyon, Dazkırı, Çiftlik Köyü Camii, harim, doğu duvar kuzey yönü, restorasyon sonrası

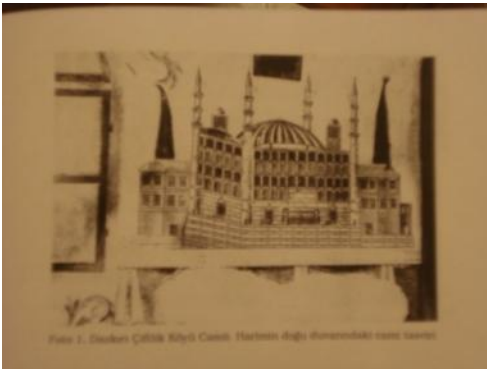


Foto. 35 : Afyon, Dazkırı, Çiftlik Köyü Camii, harim, doğu duvar kuzey yönü, restorasyon öncesi durumu (E.Daş'tan)



Foto. 36 : Afyon, Dazkırı, Çiftlik Köyü Camii, harim, batı duvar, restorasyon sonrası durumu

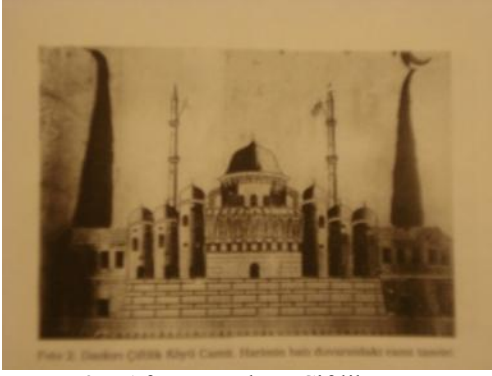


Foto. 37: Afyon, Dazkırı, Çiftlik Köyü Camii, harim, batı duvar, restorasyon öncesi durumu (E.Daş'tan)



Foto. 38 : Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, son cemaat yeri, giriş (kitabe)



Foto. 39: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvarı doğu yönü, detay



Foto. 40: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvarı doğu yönü, detay



Foto. 41: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvar, harime giriş kapısı



Foto. 42: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, son cemaat yeri, batı duvar, detay



Foto. 43: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, harim, doğu duvar kuzey yönü



Foto. 44: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü harim, Camii, doğu duvar



Foto. 45: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, harim, doğu duvar kuzey yönü,



Foto. 46: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, güney duvar doğu yönü



Foto. 47: Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, harim, batı duvar



Foto. 48 : Afyon, Dazkırı, Kızılören Köyü Camii, harim, batı duvar kuzey yönü



Foto. 49: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, harim, kubbe, restorasyon öncesi durumu (V.G.M.'den)



Foto. 50: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, harim, kubbe, restorasyon öncesi durumu (V.G.M.'den)

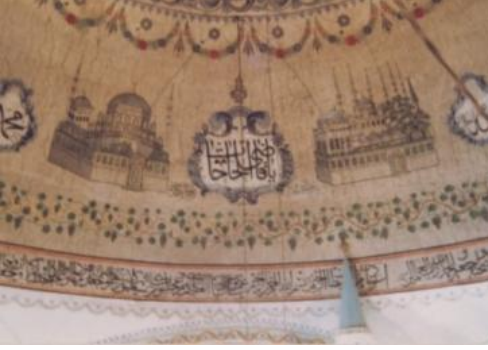


Foto. 51: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe detay, restorasyon öncesi (V.G.M.'den)



Foto. 52: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe detay, restorasyon öncesi (V.G.M.'den)



Foto. 53: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe detay, restorasyon sonrası



Foto. 54: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe detay, restorasyon sonrası



Foto. 55: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe, detay, restorasyon sonrası durumu



Foto. 56: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe detay , restorasyon sonrası



Foto. 57: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe detay, restorasyon öncesi (V.G.M.'den)



Foto. 58: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe, restorasyon sonrası bugünkü



Foto. 59: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, kubbe, restorasyon öncesi (V.G.M.'den)



Foto. 60: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii, harim, güney duvar, restorasyon sonrası



Foto. 61: Afyon, Sandıklı, Ulu Camii (V.G.M.'den), doğu duvar, pencere alınlığı, detay



Foto. 62: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, harim, doğu duvar



Foto. 63: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, doğu duvar detay



Foto. 64: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, harim, doğu duvar



Foto. 65: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, harim, kuzeydoğu tromp



Foto. 66: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, doğu duvar detay



Foto. 67: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, güney duvar



Foto. 68: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, güney duvar, mihrap, detay

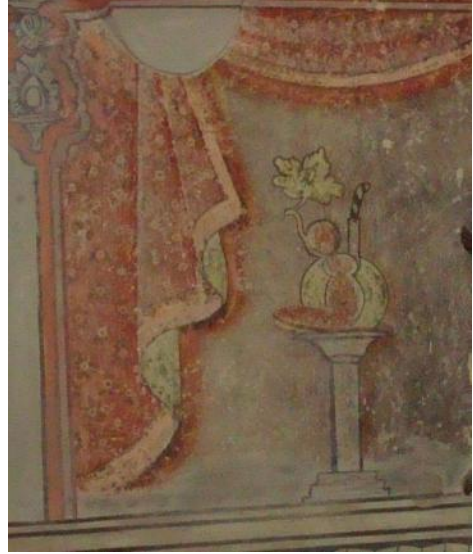


Foto. 69: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, güney duvar, mihrap doğu yönü



Foto. 70: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, güney duvar, mihrap batı yönü



Foto. 71: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, batı duvar



Foto. 72: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, batı duvar detay



Foto. 73: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, batı duvar detay



Foto. 74: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, kuzeybatı tromp



Foto. 75: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, harim, kubbe eteği,



Foto. 76: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, kubbe eteği detay



Foto. 77: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, kubbe eteği, detay



Foto. 78: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, kubbe eteği



Foto. 79: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, kubbe eteği detay



Foto. 80: Aydın, Koçarlı Cihanoğlu Camii, kubbe eteği detay



Foto. 81: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, kuzey cephe (genel görünüş)



Foto. 82: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, son cemaat yeri, alınlık-detay-doğu yön



Foto. 83: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, son cemaat yeri, alınlık-detay-batı yön



Foto. 84: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, batı cephe, güney duvar mihrabiye



Foto. 85: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, güney duvar, mihrabiye detay



Foto. 86: Aydın, Koçarlı Cincin Köyü Camii, harim, doğu duvar



Foto. 87: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, doğu duvar kuzey yön detay



Foto. 88: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, doğu duvar, orta pencere alınlık detay



Foto. 89: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, doğu duvar güney yön, alıklık detay



Foto. 90: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, güney duvar, mihrap



Foto. 91: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, güney duvar, mihrap detay



Foto. 92: Aydın, Koçarlı Cincin Köyü Camii, güney duvar batı yön



Foto. 93: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, batı duvar güney yön, pencere alınlık detay

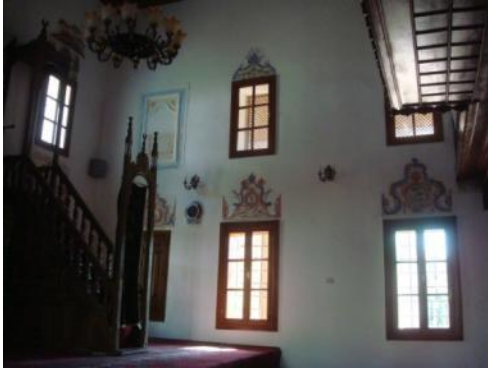


Foto. 94: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, batı duvar harim



Foto. 95: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, batı duvar güney yön, pencere alınlık detay



Foto. 96: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, batı duvar, orta (alt) pencere alınlık, detay



Foto. 97: Aydın, Koçarlı, Cincin Köyü Camii, batı duvar, orta (üst) pencere alınlık, detay



Foto. 98: Denizli ,Acıpayam, Yazır Köyü Camii, harim, batı duvar (Ş.Çakmak)



Foto. 99: Denizli, Acıpayam, Yazır Köyü Camii, doğu duvar, doğu duvarının güney duvarıyla birleştiği yüzeydeki pano, detay (Ş.Çakmak)



Foto. 100: Denizli ,Acıpayam, Yazır Köyü Camii, güney duvar, mihrap (Ş.Çakmak)



Foto. 101: Denizli ,Acıpayam, Yazır Köyü Camii, güney duvar ,doğu yönü(Ş.Çakmak)



Foto. 102: Denizli Acıpayam, Yazır Köyü Camii, güney duvar, mihrap doğu yöndeki pano, detay (Ş.Çakmak)



Foto. 103: Denizli Acıpayam, Yazır Köyü Camii, güney duvar, mihrap batı yöndeki pano, detay (Ş.Çakmak)



Foto. 104: Denizli ,Acıpayam, Yazır Köyü Camii, harim, batı duvar (Ş.Çakmak)



Foto. 105: Denizli Acıpayam, Yazır Köyü Camii, batı duvar güney yöndeki pano, detay (Ş.Çakmak)



Foto. 106: Denizli, Acıpayam, Yazır Köyü Camii, batı duvar kuzey yöndeki pano, detay (Ş.Çakmak)



Foto. 107: Denizli, Acıpayam, Yazır Köyü Camii, kuzey duvar, mahfil (Ş.Çakmak)



Foto. 108: Denizli, Acıpayam, Yazır Köyü Camii, kuzey duvar, mahfil tavan eteği (Ş.Çakmak)



Foto. 109: Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii, güney (mihrap) duvar,ı (Ş.Çakmak)



Foto. 110: Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii, güney duvar doğu yön, detay (Ş.Çakmak)



Foto. 111: Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii, batı duvar kuzey yön, detay (Ş.Çakmak)



Foto. 112: Denizli, Baklan, Boğaziçi Kasabası Eski Camii, batı duvar (Ş.Çakmak)



Foto. 113: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, son cemaat yeri, güney cephe



Foto. 114: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, son cemaat yeri, güney cephe, detay



Foto. 115: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, son cemaat yeri, güney cephe, detay



Foto. 116: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, harim, doğu duvar

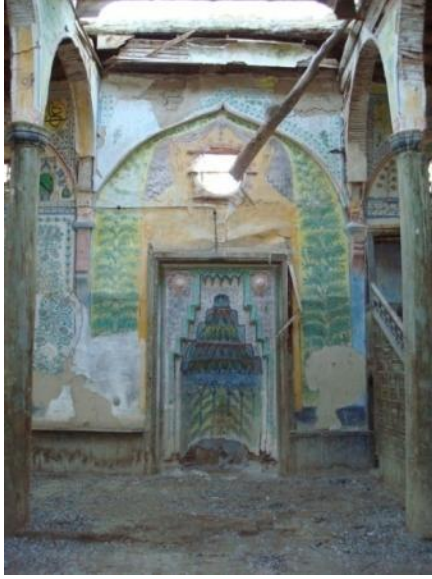


Foto. 117: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, güney duvar, mihrap



Foto. 118: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, güney duvar, mihrap doğu yönü, detay



Foto. 119: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, güney duvar, doğu yanı, detay



Foto. 120: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, güney duvar, batı yanı



Foto. 121: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, güney duvar, batı yanı, detay



Foto. 122: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, harim, batı duvar



Foto. 123: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, batı duvar, pencere (orta) üstü duvar yüzeyi



Foto. 124: Denizli, Çivril, Savran Köyü Camii, harim, ahşap destekleri taşıyan kemer köşelikleri, detay



Foto. 125: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvar, detay



Foto. 126: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvar, detay

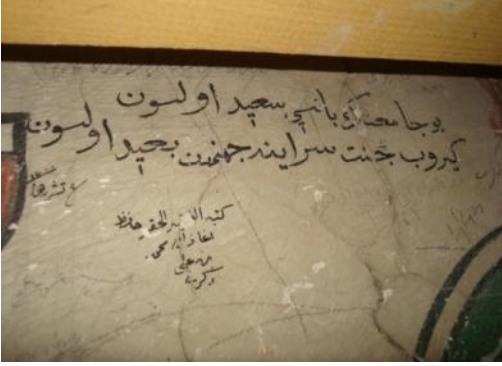


Foto. 127: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, son cemaat yeri, güney duvar, detay



Foto. 128: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, son cemaat yeri, üst kat, kuzey duvar batı yanı



Foto. 129: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, son cemaat yeri, kuzey duvarı doğu yanı, detay



Foto. 130: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, son cemaat yeri, doğu duvar



Foto. 131: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, harim, doğu duvar

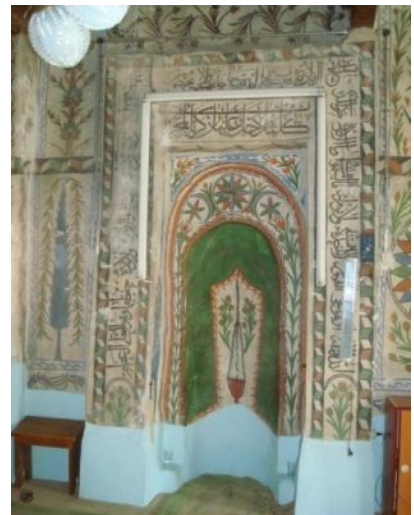


Foto. 132: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, güney duvar, mihrap



Foto. 133: Denizli, Akköy, Belenardıç Köyü Camii, güney duvar batı yanı detay



Foto. 134: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, harim, kubbe (restorasyon öncesi durumu) (VGM.'den)



Foto. 135: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, harim, restorasyon sonrası durumu



Foto. 136: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, güneydoğu tromp (restorasyon öncesi durumu) (VGM.'den)



Foto. 137: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 138: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 139: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 140: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 141: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 142: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 143: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, kubbe, detay (restorasyon sonrası durumu)



Foto. 144: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii , kubbe, detay (VGM.'den),



Foto. 145: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii , kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 146: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii , kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 147: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii , kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 148: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii , kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 149: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii , kubbe, detay (VGM.'den))



Foto. 150: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii , kubbe, detay (VGM.'den)



Foto. 151: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, tonoz



Foto. 152: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, tonoz, detay



Foto. 153: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii,,tonoz, restorasyon öncesi durumu (1990 öncesi, V.G.M.'den)



Foto. 154: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, tonoz, kuzey bölümü, detay



Foto. 155: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, tonoz, güney bölümü, detay



Foto. 156: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, tonoz, şadırvan tarafındaki kemer alınlığı, detay



Foto. 157: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, Şadırvan, kubbe (V.G.M.'den)



Foto. 158: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, Şadırvan, kubbe, kemer köşelikleri, detay (V.G.M.'den)



Foto. 159: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, Şadırvan, kemer köşelikleri, detay (V.G.M.'den)



Foto. 160: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, Şadırvan, kemer köşelikleri, detay (V.G.M.'den)



Foto. 161: İzmir (Merkez) Şadırvanaltı Camii, Şadırvan, kemer köşelikleri, detay (V.G.M.'den)



Foto. 162: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü Camii, son cemaat yeri, doğu tonoz



Foto. 163: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü Camii, son cemaat yeri, doğu tonoz eteği, detay



Foto. 164: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, son cemaat yeri, doğu tonoz eteği, detay



Foto. 165: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, son cemaat yeri, doğu tonoz eteği, detay



Foto. 166: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, son cemaat yeri, doğu tonoz eteği, detay



Foto. 167: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, son cemaat yeri, doğu tonoz eteği, detay



Foto. 168: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, harım, mihrap önü kubbesi, detay



Foto. 169: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, mihrap önü kubbesi, detay



Foto. 170: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, mihrap önü kubbesi, detay



Foto. 171: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, mihrap önü kubbesi, detay



Foto. 172: İzmir, Kemalpaşa, Yukarı Kızılca Köyü camii, mihrap önü kubbesi, detay



Foto. 173: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, doğu cephe, detay (M.Top)



Foto. 174: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, güney cephe (M.Top)



Foto. 175: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, güney cephe, detay (M.Top)



Foto. 176: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, güney cephe, detay (M.Top)



Foto. 177: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, güney cephe, detay (M.Top).



Foto. 178: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, batı cephe (M.Top)



Foto. 179: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, kemer köşelikleri (M.Top)



Foto. 180 : İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, kemer köşelikleri, detay (M.Top)



Foto. 181: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri (M.Top)



Foto. 182: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, güney duvar, harim girişi (M.Top)



Foto. 183: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, güney duvarı, Harim girişi (M.Top)



Foto. 184: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, güney duvarı, harim giriş, kapı alınlığı, detay (M.Top)



Foto. 185: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, güney duvar doğu yön, mihrabiye (M.Top)



Foto. 186: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, güney duvar girişin doğu yönündeki tasvir, detay (M.Top)



Foto. 187: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, son cemaat yeri, güney duvar, girişin batı yönündeki tasvir, detay (M.Top)



Foto. 188: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, harim duvarları, detay (M.Top)



Foto. 189: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, harim duvarları, çiçek buketlerinden detay (M.Top)



Foto. 190: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, harim duvarları, çiçek buketlerinden detay (M.Top)



Foto. 191: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, harim, güney duvar, detay (M.Top)



Foto. 192: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, güney duvar, mihrabın doğu yönü (M.Top)



Foto. 193: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, güney duvar, mihrabın doğu yönü, detay (M.Top)



Foto. 194: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, güney duvar, Mihrap (M.Top)



Foto. 195: İzmir, Ödemiş, Bademli Kılıczade Mehmet Ağa camii, kuzey duvar, Mahfil (M.Top)



Foto. 196: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii , son cemaat yeri



Foto. 197: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kubbe ve pandantifler



Foto. 198: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii , son cemaat yeri, kubbe ve pandantifler, detay



Foto. 199: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kubbe, detay



Foto. 200: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, detay



Foto. 201: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, detay



Foto. 202: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri kuzeydoğu kubbe, detay



Foto. 203: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, detay



Foto. 204: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, detay



Foto. 205: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, detay



Foto. 206: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, detay



Foto. 207: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, pandantif, detay



Foto. 208: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu kubbe, pandantif, detay



Foto. 209: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kuzeydoğu Taçkapıya yakın ikinci kubbe



Foto. 210: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, Taçkapı önü kubbesi



Foto. 211: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, Taçkapı önü kubbesi, pandantif, detay



Foto. 212: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, Taçkapı önü kubbesi, pandantif, detay



Foto. 213: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, Taçkapı önü kubbesi, pandantif, detay



Foto. 214: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, batı kubbe



Foto. 215: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, batı kubbe, pandantifler



Foto. 216: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, batı kubbe, kuzeydoğu pandantif



Foto. 217: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, batı kubbe, son cemaat yeri, batı kubbe, pandantif, detay)



Foto. 218: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kubbe eteği, detay



Foto. 219: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, kubbe eteği



Foto. 220: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, pandantif, detay



Foto. 221: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, pencere alınlıkları



Foto. 222: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, girişin batı yönündeki mürekkiye



Foto. 223: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, alınlık, detay



Foto. 224: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, son cemaat yeri, güney duvar, pencere açıklığı



Foto. 225: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, pencere açıklığı, alınlık, detay



Foto. 226: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, pencere açıklığı



Foto. 227: Manisa (Merkez) Sultan (Valide Mesir) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, pencere açıklığı, alınlık, detay



Foto. 228: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Karaosmanoğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, giriş üzerinde yer alan mürekkebe



Foto. 229: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, girişin batı yönündeki pano



Foto. 230: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, son cemaat yeri, güney duvar, girişin doğu yönündeki pano



Foto. 231: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı köşesi, detay



Foto. 232: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı köşesi, detay



Foto. 233: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı köşesi, detay



Foto. 234: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı köşesi, detay



Foto. 235: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı süslemeleri, detay



Foto. 236: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Karasmanoğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii



Foto. 237: Manisa, Akhisar, Zeytinliova Karasmanoğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii



Foto. 238: Manisa, Akhisar, Zeytinlioğlu Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı süslemeleri, detay



Foto. 239: Manisa, Akhisar, Zeytinlioğlu Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı süslemeleri, detay



Foto. 240: Manisa, Akhisar, Zeytinlioğlu Kara Osman-oğlu (Hacı Mustafa Ağa) Camii, tavan iç bükey kavisli geçiş kuşağı süslemeleri, detay



Foto. 241: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, harim, kubbe



Foto. 242: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, Kubbe, detay



Foto. 243: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, kubbe, detay



Foto. 244: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, kubbe, detay



Foto. 245: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, kubbe, detay



Foto. 246: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, mahfil döşemesi altındaki tavan, doğu duvarı ilk pano, detay



Foto. 247: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, mahfil döşemesi altındaki tavan, doğu duvarı ikinci pano, detay



Foto. 248: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, mahfil döşemesi altındaki tavan, doğu duvar, pano, detay



Foto. 249: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, mahfil döşemesi altındaki tavan, kuzey duvar, doğu yöndeki pano, detay



Foto. 250: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, kuzey duvar, batı yönündeki pano, detay



Foto. 251: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, batı duvar, kuzey yönündeki pano, detay



Foto. 252: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, batı duvar, orta pano, detay



Foto. 253: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii, batı duvar, güney yönündeki pano, detay



Foto. 254: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii



Foto. 255: Manisa, Kırkağaç Çifteler Camii



Foto. 256: Manisa, Kırkağaç Çiftehanlar Camii



Foto. 257: Manisa, Kırkağaç Çiftehanlar Camii



Foto. 258: Manisa, Kırkağaç Çiftehanlar Camii



Foto. 259: Manisa, Kırkağaç Çiftehanlar Camii, Mihrap



Foto. 260: Manisa, Kırkağaç Çiftehanlar Camii, mihrap nişi, detay



Foto. 261: Manisa, Kula Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii, harim, güney duvar (R.Bozer)



Foto. 262: Manisa, Kula Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii, güney duvar batı yönündeki tasvir, detay (R.Bozer)



Foto. 263: Manisa, Kula, Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii, güney duvar batı yönündeki tasvir, detay (R.Bozer)



Foto. 264: Manisa, Kula Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii, güney duvar doğu yönündeki tasvir (R.Bozer)



Foto. 265: Manisa, Kula Kurşunlu (Hoca Seyfeddin) Camii, güney duvar doğu yönündeki tasvir, detay (R.Bozer)



Foto. 266: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, doğu duvar, harim, detay (B.Eskici)



Foto. 267: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, doğu duvar, detay (B.Eskici)



Foto. 268: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, doĒu duvar, detay (B.Eskici)



Foto. 269: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, doĒu duvar, detay (B.Eskici)



Foto. 270: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, süslemelerden detay (B.Eskici)



Foto. 271: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, harim, g ney duvar (B.Eskici)

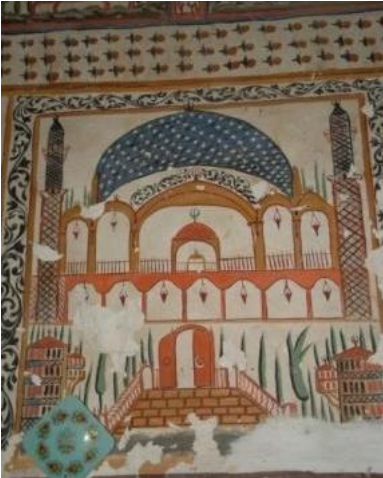


Foto. 272: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, güney duvar, mihrap doĒu yönündeki tasvir, detay (B.Eskici)



Foto. 273: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, güney duvar, mihrap batı yönündeki tasvir, detay (B.Eskici)



Foto. 274: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, güney duvar, detay (B.Eskici)



Foto. 275: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, güney duvar, detay (B.Eskici)



Foto. 276: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, harim, batı duvar (B.Eskici)



Foto. 277: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, kuzey duvar (B.Eskici)



Foto. 278: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, kuzey duvar (mahfil duvarı), detay (B.Eskici)



Foto. 279: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, pendentif süslemelerinden detay (B.Eskici)



Foto. 280: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, pandantif süslemelerinden detay (B.Eskici)



Foto. 281: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, pandantif süslemelerinden detay (B.Eskici)



Foto. 282: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, kubbe (B.Eskici)



Foto. 283: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, kubbe, detay (B.Eskici)



Foto. 284: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, kubbe, detay (B.Eskici)



Foto. 285: Manisa, Kula, Emre K y  Camii, kubbe, detay (B.Eskici)



Foto. 286: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, son cemaat yeri (B.Eskici)

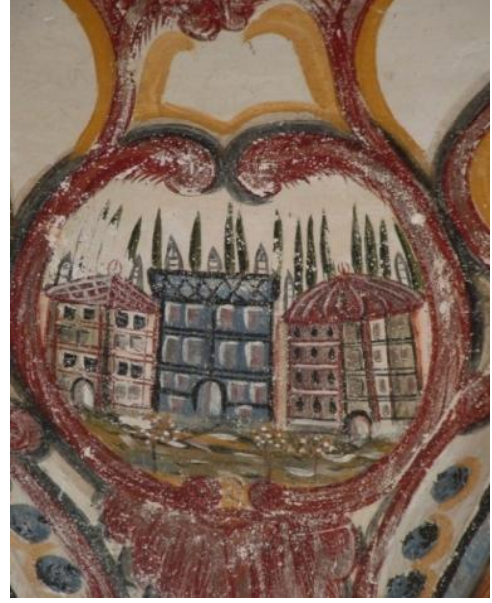


Foto. 287: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, son cemaat yeri, kubbe pandantiflerinden detay (B.Eskici)



Foto. 288: Manisa, Kula, Emre Köyü Camii, son cemaat yeri, kubbe pandantiflerinden detay (B.Eskici)



Foto. 289: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, tavan



Foto. 290: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, tavan, ortadaki kare pano



Foto. 291: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, tavan, ortadaki kare panonun doğu yönündeki dikdörtgen pano



Foto. 292: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, kadınlar mahfilinin açıldığı dışa çıkmalı ahşap veranda, detay



Foto. 293: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, doğu revak kemiği yüzeyi



Foto. 294: Manisa, Soma Damgacı Camii, doğu revak kemiği, detay



Foto. 295: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, kuzey cephe doğu yönündeki birinci kemer açıklığı



Foto. 296: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, birinci ve ikinci kemerler arasında kalan ve üzengi taşı hizasındaki duvar yüzeyi



Foto. 297: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, doğu yönündeki ikinci kemer kavsisi



Foto. 298: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, ikinci ve üçüncü kemerler arasında kalan, üzengi taşı hizasındaki duvar yüzeyi



Foto. 299: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, üçüncü kemerin kilit taşı hizasındaki duvar yüzeyi



Foto. 300: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, dördüncü kemerin kilit taşı hizasındaki duvar yüzeyi



Foto. 301: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, kuzey cephe, saçak altında kalan iç bükey yüzey



Foto. 302: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, kuzey cephe, saçak altında kalan iç bükey kavslı yüzeylerdeki doğu yönündeki ilk tasvir, detay



Foto. 303: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, kuzey cephe, saçak altında kalan iç bükey kavisli yüzeydeki ikinci tasvir, detay



Foto. 304: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, kuzey cephe, saçak altında kalan iç bükey kavisli yüzeydeki üçüncü tasvir, detay



Foto. 305: Manisa, Soma Damgacı Camii, son cemaat yeri, kuzey cephe, saçak altında kalan iç bükey kavisli yüzeydeki dördüncü tasvir, detay



Foto. 306: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri



Foto. 307: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, güney duvarının batı duvarıyla kesiştiği pahlı kenar



Foto. 308: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, doğu yöndeki pencere alınlığındaki tasvir



Foto. 309: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, batı yöndeki pencere alınlığındaki tasvir



Foto. 310: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, kuzey cephedeki girişin doğu yönündeki mihrabiye



Foto. 311: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, kuzey yöndeki girişin batı yönündeki mihrabiye



Foto. 312: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, girişin batı yönündeki mihrabiye, detay



Foto. 313: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, batı revakı güney duvar, mihrap nişi



Foto. 314: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, son cemaat yeri, batı revak, doğu duvar, mihrap nişi



Foto. 315: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, batı revak, doğu duvar, mihrap nişi, detay



Foto. 316: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, batı revak, doğu duvar, mihrap nişi, detay



Foto. 317: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, kuzey duvar, giriş kapısı alınlık



Foto. 318: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, batı duvar



Foto. 319: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (kuzey)



Foto. 320: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, detay



Foto. 321: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, detay



Foto. 322: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (doğu)



Foto. 323: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (doğu)



Foto. 324: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (doğu)



Foto. 325: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (doğu)



Foto. 326: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (doğu)



Foto. 327: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, doğu ve güney duvarın kesiştiği bölüm



Foto. 328: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (güney)



Foto. 329: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (güney)



Foto. 330: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, güney ve batı duvarının kesiştiği bölüm



Foto. 331: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (batı)



Foto. 332: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (batı)



Foto. 333: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (batı)



Foto. 334: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (batı)



Foto. 335: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, (batı)



Foto. 336: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, (V.G.M'den)



Foto. 337: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, mihrabın batı yönü, (V.G.M'den)



Foto. 338: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar



Foto. 339: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, mihrabın doğu yönü

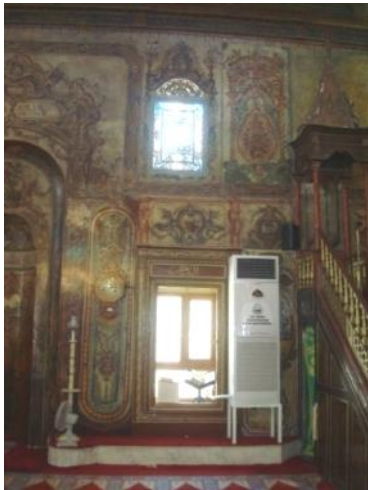


Foto. 340: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, mihrabın batı yönü



Foto. 341: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, mihrabın doğu yönü, detay



Foto. 342: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, mihrabın batı yönü



Foto. 343: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mihrap, detay, 2009 öncesi durumu, (V.G.M'den)



Foto. 344: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, mihrap, detay, 2010 sonrası durumu



Foto. 345: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, detay



Foto. 346: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mihrap, detay



Foto. 347: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mihrap, detay



Foto. 348: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mihrap, detay



Foto. 349: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, güney duvar, minber köşk bölümü duvar yüzeyi



Foto. 350: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, 2009 öncesi durumu, (V.G.M'den)



Foto. 351: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, 2009 öncesi durumu, (V.G.M'den)



Foto. 352: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, mahfil, bugünkü durumu



Foto. 353: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, bugünkü durumu

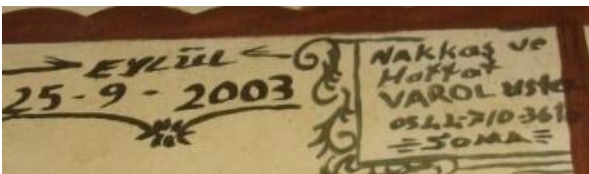


Foto. 354: Manisa, Soma Hızır Bey (Çarşı) Camii, iç mekan, bugünkü onarım çalışmalarıyla yeni resimlere atılan imza



Foto. 355: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, kubbe



Foto. 356: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, kubbe, detay



Foto. 357: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, kubbe



Foto. 358: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, kubbe, detay



Foto. 359: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, kubbe, detay



Foto. 360: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, kubbe, detay



Foto. 361: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, kubbe, detay



Foto. 362: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, pandantif, detay



Foto. 363: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, pandantif, detay



Foto. 364: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, pandantif, detay



Foto. 365: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, pandantif, detay



Foto. 366: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, güney duvar, mihrap



Foto. 367: Muğla (Merkez) Kurşunlu Camii, iç mekan, alçı minber



Foto. 368: Muğla (Merkez) Şeyh Camii, iç mekan, batı duvar



Foto. 369: Muğla (Merkez) Şeyh Camii, iç mekan, kuzey duvar tavan eteği



Foto. 370: Muğla (Merkez) Şeyh Camii, iç mekan, tavan eteği, madalyon detay



Foto. 371: Muğla (Merkez) Şeyh Camii, iç mekan, tavan eteği, madalyon, detay



Foto. 372: Muğla (Merkez) Şeyh Camii, iç mekan, tavan eteği, madalyon, detay



Foto. 373: Muğla (Merkez) Şeyh Camii, iç mekan, tavan eteği, madalyon, detay



Foto. 374: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, batı cephe (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 375: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, batı cephe, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 376: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, batı cephe, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 377: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, batı cephe, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 378: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, batı cephe (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 379: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, doğu cephe



Foto. 380: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, güney eyvan



Foto. 381: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, güney eyvan (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 382: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 383: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, kuzey eyvan



Foto. 384: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, kışlık oda, dış duvar yüzeyi, detay



Foto. 385: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, sofa



Foto. 386: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, kuzey duvar



Foto. 387: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, kuzey duvar, detay



Foto. 388: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, kuzey duvar, detay



Foto. 389: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, kuzey duvar, detay



Foto. 390: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, kuzey duvar, detay



Foto. 391: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, Kışlık Oda



Foto. 392: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, Kışlık Oda



Foto. 393: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, Sofa, kuzeybatı oda



Foto. 394: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, kuzeybatı oda



Foto. 395: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, yazlık oda, güney duvar



Foto. 396: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, yazlık oda



Foto. 397: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, iç mekan, kuzeydoğu oda



Foto. 398: İzmir, Ödemiş, Birgi Çakırağa Konağı, ikinci kat, sofa, güneydoğu oda giriş



Foto. 399: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, kuzey duvar (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 400: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, kuzey duvar, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 401: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, başoda, kuzey duvar, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 402: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, başoda, kuzey duvar, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 403: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, kuzey duvar, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 404: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, kuzey duvar, detay (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 405: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, iç mekan, yüklük ve rafların bulunduğu bölümü ayıran kemer alınlıkları (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 406: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, iç mekan (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 407: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, iç mekan, güney duvar (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 408: İzmir, Ödemiş, Birgi Sandıkeminoğlu Evi, Başoda, iç mekan, güney duvar (İ.Kuyulu'dan)



Foto. 409: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe



Foto. 410: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe



Foto. 411: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 412: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 413: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 414: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 415: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 416: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 417: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 418: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 419: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 420: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 421: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 422: İzmir, Urla Hacı Turhan Kapan Camii Şadırvanı, kubbe, detay



Foto. 423: Manisa (merkez) Bayram Taştepe Evi, ikinci kat, Başoda, giriş kapısı alınlık (H.Acun'dan)



Foto. 424: Manisa (merkez) Bayram Taştepe Evi, ikinci kat, güney oda, iç mekan, detay (H.Acun'dan)

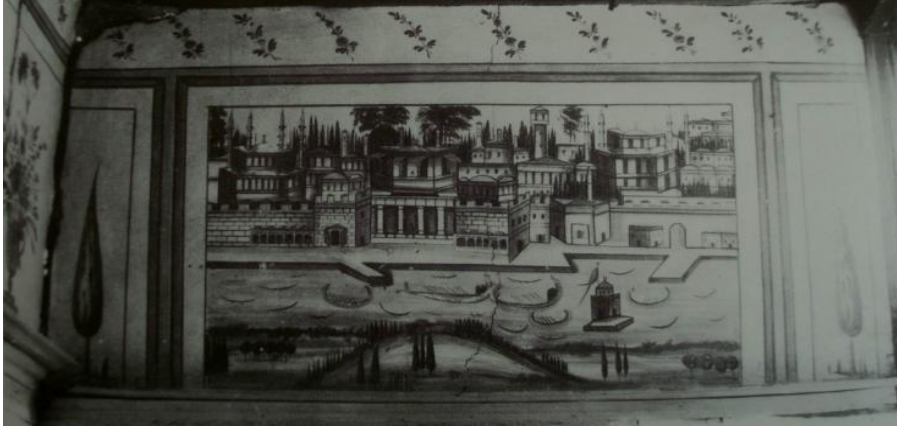


Foto. 425: Manisa (merkez) Bayram Taştepe Evi, üst kata çıkış merdiveninin Sofa'ya bakan iç duvarı (H.Acun'dan)



Foto. 426: Manisa (merkez) Bayram Taştepe Evi , üst kata çıkış merdiveninin Sofa'ya bakan iç duvarı, detay



Foto. 427: Manisa, Kula, Beyazoğlu Evi, kuzey cephe, giriş açıklığının yuvarlak kemer karnı (R.Bozer)



Foto. 428: Manisa, Kula, Beyazoğlu Evi, kuzey cephe, giriş açıklığının yuvarlak kemer karnı, detay (R.Bozer)



Foto. 429: Manisa, Kula, Beyazoğlu Evi, kuzey cephe (R.Bozer)



Foto. 430: Manisa, Kula, Beyazoğlu Evi, kuzey cephe (R.Bozer)



Foto. 431: Manisa, Kula, Beyazoğlu Evi, kuzey cephe, detay (R.Bozer)



Foto. 432: Manisa, Kula, Beyazoğlu Evi, kuzey cephe, pencere açıklıkları aralarındaki duvar yüzeyleri, detay (R.Bozer)



Foto. 433: Manisa, Kula, Beyazoğlu Evi, duvarların çıkımlarla birleştiği yan bölüm, detay (R.Bozer)



Foto. 434: Manisa, Kula, Kaçıklar Evi, sokak cephesi, detay (R.Bozer)



Foto. 435: Manisa, Kula, Kaçıklar Evi, sokak cephesi, detay (R.Bozer)



Foto. 436: Manisa, Kula, Kaçıklar Evi, cephedeki çıkmanın çatı ile birleştiği yan yüzey, detay (R.Bozer)



Foto. 437: Manisa, Kula, Mehmet Külâhçı Evi, dış cephe, pencere alınlık (R.Bozer)



Foto. 438: Manisa, Kula, Mehmet Külâhçı Evi, iç mekan, detay (R.Bozer)



Foto. 439: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, giriş



Foto. 440: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan, kapı üzerindeki duvar yüzeyi (G.Renda'dan)



Foto. 441: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan



Foto. 442: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan



Foto. 443: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan, detay (G.Renda'dan)

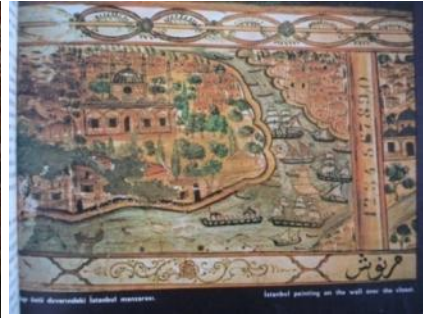


Foto. 444: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan, detay (G.Renda'dan)



Foto. 445: Muğla, Datça (Reşadiye)
Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda,
iç mekan, detay



Foto. 446: Muğla, Datça (Reşadiye)
Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda,
iç mekan, detay



Foto. 447: Muğla, Datça (Reşadiye)
Mehmet Ali Köşkü/Konağı, başoda,
iç mekan, detay (G.Renda'dan)



Foto. 448: Muğla, Datça (Reşadiye)
Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda,
iç mekan, detay



Foto. 449: Muğla, Datça (Reşadiye)
Mehmet Ali Köşkü/Konağı,
Başoda, iç mekan, detay



Foto. 450: Muğla, Datça (Reşadiye)
Mehmet Ali Köşkü/Konağı, başoda, iç
mekan, detay (G.Renda'dan)



Foto. 451: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan, detay



Foto. 452: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan, detay (G.Renda'dan)



Foto. 453: Muğla, Datça (Reşadiye) Mehmet Ali Köşkü/Konağı, Başoda, iç mekan



Foto. 454: Muğla, Milas Bahaeddin Ağa Konağı, doğu cephe (R.Arık'tan)



Foto. 455: Milas Bahaeddin Ağa Konağı, eyvanın güneybatı köşesindeki niş, detay (R.Arık'tan)



Foto. 456: Milas Bahaeddin Ağa Konağı, iç mekan, eyvan bitimindeki basık kemer alınlık, detay (R.Arık'tan)



Foto. 457: Milas Bahaeddin Ağa Konağı, iç mekan, eyvan bitimindeki basık kemer alınlık, detay (R.Arık'tan)



Foto. 458: Milas Bahaeddin Ağa Konağı, iç mekan, eyvan bitimindeki basık kemer alınlık, detay (R.Arık'tan)



Foto. 459: Milas Bahaeddin Ağa Konağı, iç mekan, detay (R.Arık'tan)



Foto. 460: Milas Bahaeddin Ağa Konağı, iç mekan (R.Arık'tan)



Foto. 461: Milas Bahaeddin Ağa Konağı, iç mekan, detay (R.Arık'tan)



Foto. 462: Kayseri, Danyal Aşık Evi (G.Renda'dan)



Foto. 463: Kayseri, Gesi, Büyük Bürüngüz'deki Ev



Foto. 464: Kayseri, Gesi, Büyük Bürüngüz'deki Ev



Foto. 465: Kayseri, Gesi, Büyük Bürüngüz'deki Ev



Foto. 466: Kayseri, Gesi, Büyük Bürüngüz'deki Ev



Foto. 467: Kayseri, Öztaşçı (Çırak Mustafa) Evi (V.İmamoğlu'ndan)



Foto. 468: Kayseri, Öztaşçı (Çırak Mustafa) Evi (V.İmamoglu'ndan)



Foto. 469: Kayseri, Öztaşçı (Çırak Mustafa) Evi (V.İmamoglu'ndan)



Foto. 470: Kayseri, İmamoglu Evi



Foto. 471: Kayseri, İmamoglu Evi



Foto. 472: Kayseri, İmamoglu Evi (V.İmamoglu'ndan)



Foto. 473: Kayseri, İmamoglu Evi (V.İmamoglu'ndan)



Foto. 474: Kayseri, Sarı Mustafa Kavsa Evi (V.İmamoğlu'ndan)



Foto. 475: Kayseri, Sarı Mustafa Kavsa Evi (V.İmamoğlu'ndan)



Foto. 476: Kayseri, Sarı Mustafa Kavsa Evi (V.İmamoğlu'ndan)



Foto. 477: Kayseri, Sarı Mustafa Kavsa Evi (V.İmamoğlu'ndan)



Foto. 478: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, güney duvar, detay (K.Demirel)



Foto. 479: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, güney duvar, detay (K.Demirel)



Foto. 480: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda (K.Demirel)



Foto. 481: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, detay (K.Demirel)



Foto. 482: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, detay (K.Demirel)



Foto. 483: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, detay (K.Demirel)



Foto. 484: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, detay (K.Demirel)



Foto. 485: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, batı duvar (K.Demirel)



Foto. 486: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, başoda, batı duvar, detay (K.Demirel)



Foto. 487: Nevşehir, Ürgüp Sucuoğlu Konağı, iç mekan, başoda, batı duvar, detay (K.Demirel)



Foto. 488: Yozgat, Lök Köyü Karacabey Konağı, iç mekan, alt kat oturma odası, kuzey duvar (H.Acun)



Foto. 489: Yozgat, Lök Köyü Karacabey Konağı, alt kat, oturma odası, kuzey duvar (H.Acun)



Foto. 490: Konya, Beyşehir Advancık Camii, iç mekan, güney duvar (V.G.M'den)



Foto. 491: Konya, Beyşehir Advancık Camii, iç mekan, mihrap (V.G.M'den)



Foto. 492: Konya, Beyşehir Advancık Camii, iç mekan, batı duvar (H.Karpuz'dan)



Foto. 493: Konya, Bozkır Hisarlık (Asarlık) Camii, genel görünüş (V.G.M'den)



Foto. 494: Konya, Bozkır Hisarlık (Asarlık) Camii, son cemaat, batı duvar (H.Karpuz'dan)



Foto. 495: Konya, Bozkır Hisarlık (Asarlık) Camii, iç mekan, mihrap (H.Karpuz'dan)



Foto. 496: Konya, Bozkır Hisarlık (Asarlık) Camii, iç mekan, kuzeybatı köşe (V.G.M'den)



Foto. 497: Konya, Bozkır Hisarlık (Asarlık) Camii, iç mekan, mihrap ve minber (H.Karpuz'dan)



Foto. 498: Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii, kuzey cephe (V.G.M'den)



Foto. 499: Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii, kuzey cephe (V.G.M'den)



Foto. 500: Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii, kuzey cephe genel görünüş



Foto. 501: Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii, kuzey cephe detay



Foto. 502: Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii, iç mekan, doğu duvar (V.G.M'den)



Foto. 503: Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii, iç mekan, doğu duvar



Foto. 504: Konya, Hüyük, Çavuş Köyü Camii, iç mekan, doğu duvar



Foto. 505: Yozgat, Başçavuş Camii, iç mekan, doğu duvar ilk kartuş



Foto. 506: Yozgat, Başçavuş Camii, iç mekan, doğu duvar ikinci kartuş



Foto. 507: Yozgat, Başçavuş Camii, iç mekan, doğu duvar üçüncü kartuş (güneye doğru)



Foto. 508: Yozgat, Başçavuş Camii, iç mekan, batı yan mahfil birinci kartuş



Foto. 509: Yozgat, Başçavuş Camii, iç mekan, batı yan mahfil ikinci kartuş



Foto. 510: Yozgat, Başçavuş Camii, iç mekan, batı yan mahfil üçüncü kartuş



Foto. 511: Yozgat, Çapanoğlu Camii, kuzey revak, doğu kemer alınlık (H.Acun'dan)



Foto. 512: Yozgat, Çapanoğlu Camii, kuzey revak batı kemer alınlık (H.Acun'dan)



Foto. 513: Yozgat, Çapanoğlu Camii, kuzey revak, kapı alınlık (H.Acun'dan)



Foto. 514: Yozgat, Çapanoğlu Camii, mahfil, ikinci kat, tonoz



Foto. 515: Yozgat, Çapanoğlu Camii, mahfil, ikinci kat, tonoz detay



Foto. 516: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat, Sofa kubbe (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 517: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 518: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 519: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 520: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 521: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 522: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 523: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 524: Karaman (Merkez) Hacı Sami Tartan Evi, iç mekan, üst kat Sofa kubbe eteği detay (Ö.Yalçinkaya)



Foto. 525: Konya (Merkez), Çelebi (Misafirhanesi) Dairesi, iç mekan, batı duvar, tavan eteği detay



Foto. 526: Konya (Merkez), Çelebi (Misafirhanesi) Dairesi, iç mekan, kuzey duvar, tavan eteği detay



Foto. 527: Konya (Merkez), Çelebi (Misafirhanesi) Dairesi, iç mekan, doğu duvar, tavan eteği detay



Foto. 528: Konya (Merkez), Çelebi (Misafirhanesi) Dairesi, iç mekan, güney duvar, tavan eteği detay



Foto. 529: Konya (Merkez), Mevlana Dergahı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür) Odası, iç mekan, doğu duvar detay



Foto. 530: Konya (Merkez), Mevlana Dergahı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür) Odası, iç mekan, güney duvar detay



Foto. 531: Konya (Merkez), Mevlana Dergahı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür) Odası, iç mekan, batı duvar detay



Foto. 532: Konya (Merkez), Mevlana Dergahı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür) Odası, iç mekan, kuzey duvar genel görünüş



Foto. 533: Konya (Merkez), Mevlana Dergahı, Meydan-ı Şerif (Mevlana Müzesi Müdür) Odası, iç mekan, kuzey duvar, kuzeybatıya yakın bölüm detay



Foto. 534: Nevşehir, Avanos İhsan Balta Evi, iç mekan, doğu duvar (M.A.Esmer'den)

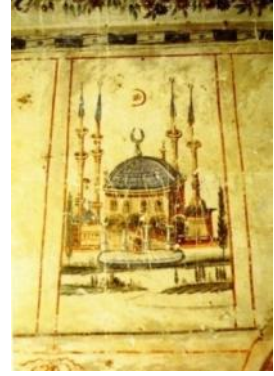


Foto. 535: Nevşehir, Avanos İhsan Balta Evi, iç mekan, doğu duvar detay (M.A.Esmer'den)



Foto. 536: Nevşehir, Avanos İhsan Balta Evi, iç mekan, batı duvar detay (M.A.Esmer'den)



Foto. 537: Nevşehir, Avanos İhsan Balta Evi, iç mekan, tavan eteklerini dolanan süsleme bordür detay (M.A.Esmer'den)



Foto. 538: Nevşehir, Avanos İhsan Balta Evi, iç mekan, tavan eteklerini dolanan süsleme bordür detay (M.A.Esmer'den)



Foto. 539: Nevşehir, Avanos Yazıcılar Konağı (Mehmet Nuri Yazgan Evi), iç mekan, doğu duvar detay (M.A.Esmer'den)



Foto. 540: Nevşehir, Avanos Yazıcılar Konağı (Mehmet Nuri Yazgan Evi), iç mekan, kuzey duvar (M.A.Esmer'den)



Foto. 541: Sivas (Merkez) Kangalağası Konağı, iç mekan, Harem Odası (Meral Orhan)



Foto. 542: Sivas (Merkez) Kangalağası Konağı, iç mekan, Harem Odası (Meral Orhan)



Foto. 543: Sivas (Merkez) Kangalağası Konağı, iç mekan, Harem Odası, tavan (Meral Orhan)



Foto. 544: Sivas (Merkez) Kangalağası Konağı, iç mekan, tavan detay (Meral Orhan)



Foto. 545: Sivas (Merkez) Kangalağası Konağı, iç mekan, tavan detay (Meral Orhan)



Foto. 546: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan, güneydoğu oda, doğu duvar



Foto. 547: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, doğu duvar detay



Foto. 548: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, doğu duvar



Foto. 549: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, güney duvar detay



Foto. 550: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, güney duvar



Foto. 551: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, batı duvar



Foto. 552: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, batı duvar detay



Foto. 553: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, batı duvar



Foto. 554: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneydoğu oda, kuzey duvar



Foto. 555: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, kuzey duvar detay



Foto. 556: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan güneydoğu oda, kuzey duvar



Foto. 557: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa, güneye bakan bölüm, batı duvar



Foto. 558: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa, güneye bakan bölüm, batı duvar



Foto. 559: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa, güneye bakan bölüm, batı duvar



Foto. 560: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa, güneye bakan bölüm, kuzey tavan saçağı



Foto. 561: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa, güneye bakan bölüm



Foto. 562: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa, güney yöne bakan tavan saçağı



Foto. 563: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa



Foto. 564: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Sofa



Foto. 565: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan, güneybatı oda



Foto. 566: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı Eyvan, güneybatı oda, doğu duvar



Foto. 567: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan, güneybatı oda, doğu duvar



Foto. 568: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan, güneybatı oda, doğu duvar



Foto. 569: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, Eyvan, güneybatı oda, güney duvar



Foto. 570: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, Eyvan, güneybatı oda, güney duvar



Foto. 571: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneybatı oda, güney duvar



Foto. 572: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneybatı oda, batı duvar



Foto. 573: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneybatı oda, batı duvar



Foto. 574: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneybatı oda, batı duvar



Foto. 575: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneybatı oda, kuzey duvar



Foto. 576: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneybatı oda, kuzey duvar



Foto. 577: Yozgat (Merkez) Nizamoğlu Konağı, iç mekan, güneybatı oda, kuzey duvar



Foto. 578: Çanakkale, Bayramiç Hadımoğlu Konağı, dış cephe, kitabe (M.Yalçinkaya)



Foto. 579: Çanakkale, Bayramiç Hadımoğlu Konağı, iç mekan, kuzeybatı oda detay (M.Yalçinkaya)



Foto. 580: Çanakkale, Bayramiç Hadımoğlu Konağı, iç mekan, kuzeydoğu oda detay (M.Yalçinkaya)

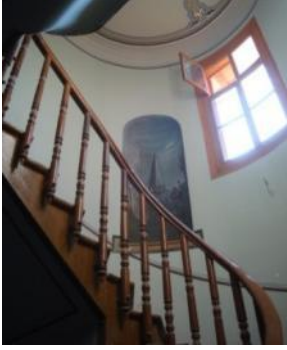


Foto. 581: Edirne, Saadet Yardım- Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, üst kata çıkan merdiven kovası niş



Foto. 582: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Öğütmen Evi, Onarım öncesi (Evin İçinde bulunan eski bir fotoğraftan)



Foto. 583: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, üst kata çıkan merdiven kovası niş detay



Foto. 584: Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, zemin kat, Sofa tavan



Foto. 585: Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, zemin kat Sofa tavan detay



Foto. 586: Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, zemin kat, Sofa tavan detay



Foto. 587: Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, zemin kat, Sofa tavan detay



Foto. 588: Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, zemin kat, Sofa tavan detay



Foto. 589: Edirne Saadet Yardım-Bahattin Öğütmen Evi, iç mekan, zemin kat, Sofa tavan detay



Foto. 590: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, Sofa tavan detay



Foto. 591: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, kuzeydoğu oda tavan detay



Foto. 592: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, kuzeydoğu oda tavan detay



Foto. 593: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, kuzeydoğu oda tavan detay



Foto. 594: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, kuzeydoğu oda tavan detay



Foto. 595: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, güneydoğu oda tavan



Foto. 596: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, güneydoğu oda, tavan detay



Foto. 597: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, güneydoğu oda, tavan detay



Foto. 598: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, güneydoğu oda, tavan detay



Foto. 599: Edirne Saadet Yardım- Bahattin Ögütmen Evi, iç mekan, zemin kat, güneydoğu oda, tavan



Foto. 600: Edirne Hafizoğlu Konağı, iç mekan, zemin kat, doğu duvar (Yavuz Günel)



Foto. 601: Edirne Hafizoğlu Konağı, iç mekan, zemin kat, kuzey duvar (Yavuz Günel)



Foto. 602: Edirne Hafizoğlu Konağı, iç mekan, üst kat, restorasyon sonrası (Yavuz Günel)



Foto. 603: Edirne Hafizoğlu Konağı, Onarım öncesi (Yavuz Günel)



Foto. 604: Edirne Hafizoğlu Konağı, Onarım öncesi (Yavuz Günel)



Foto. 605: Edirne Hafizoğlu Konağı Onarım öncesi, iç mekan, üst kat, restorasyon öncesi (Yavuz Günel)



Foto. 606: Edirne Hafizoğlu Konağı, iç mekan, üst kat, restorasyon sonrası (Yavuz Günel)



Foto. 607: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, Giriş Sofa, tavan (Yavuz Günel)



Foto. 608: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, giriş Sofa, tavan detay (Yavuz Günel)



Foto. 609: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, giriş Sofa, tavan detay (Yavuz Günel)



Foto. 610: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, giriş Sofası'nın kuzeyindeki oda tavan (Yavuz Günel)



Foto. 611: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, giriş sofasının kuzeyindeki oda tavan detay (Yavuz Günel)



Foto. 612: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, giriş sofasının kuzeyindeki oda tavan detay (Yavuz Günel)



Foto. 613: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, giriş sofasının kuzeyindeki oda tavan detay (Yavuz Günel)



Foto. 614: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, giriş Sofası'nın kuzeyindeki oda, tavan detay (Yavuz Günel)



Foto. 615: Edirne İlhan Koman Evi, iç mekan, üst kata çıkan merdiven sahanlığı tavan detay (Yavuz Günel)



Foto. 616: Edirne İlhan Koman Evi iç mekan, üst kata çıkan merdiven sahanlığı tavan detay, (Yavuz Günel)



Foto. 617: İzmit Sırrı Paşa Konağı, dıştan genel görünüş



Foto. 618: Edirne Muradiye Camii, iç mekan, güney duvar, mihrap



Foto. 619: Edirne Muradiye Camii, iç mekan, batı duvar



Foto. 620: Edirne Muradiye Camii, iç mekan, doğu duvar



Foto. 621: Edirne Muradiye Camii, iç mekan, doğu duvar



Foto. 622: Edirne Muradiye Camii, iç mekan, güney duvar, mihrap üstü detay



Foto. 623: Edirne Muradiye Camii, iç mekan, batı duvar



Foto. 624: Bursa Sipahi Çarşısı, iç mekan, pendentif detay



Foto. 625: Bursa Sipahi Çarşısı, iç mekan, pendentif detay



Foto. 626: Bursa Sipahi Çarşısı, iç mekan, pendentif detay



Foto. 627: Bursa Sipahi Çarşısı, iç mekan pendentif detay



Foto. 628: Bursa Sipahi Çarşısı, iç mekan, pendentif detay



Foto. 629: Bursa Sipahi Çarşısı, iç mekan, kemer iç yüzeyi detay



Foto. 630: Bursa Sipahi Çarşısı, iç mekan, kubbe



Foto. 631: Bursa, Yenişehir
Şemaki Evi, iç mekan,
Başoda, güneybatı köşe



Foto. 632: Bursa, Yenişehir
Şemaki Evi, restorasyon
öncesi (R.Arık'tan)



Foto. 633: Bursa, Yenişehir
Şemaki Evi, iç mekan, üst
kat Eyvan'ın güneyindeki
Küçük Oda, batı duvar
detay



Foto. 634: Bursa, Yenişehir
Şemaki Evi, restorasyon
öncesi (R.Arık'tan)



Foto. 635: Edirne Müzesi,
Edirne Evi duvar resmi



Foto. 636: Edirne Müzesi,
Edirne Evi duvar resmi detay



Foto. 637: Edirne Müzesi,
Edirne Evi duvar resmi detay



Foto. 638: Edirne Müzesi,
Edirne Evi duvar resmi detay



Foto. 639: Edirne Meriç Köprüsü Tarih Köşkü, tonoz, kuzey iç kısım detay



Foto. 640: Edirne Meriç Köprüsü Tarih Köşkü, tonoz, doğu iç kısım



Foto. 641: Edirne Meriç Köprüsü Tarih Köşkü, tonoz, güney iç kısım



Foto. 642: Edirne, Meriç Köprüsü Tarih Köşkü, tonoz, batı iç kısım



Foto. 643: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 644: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 645: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 646: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 647: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 648: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda, dış cephe
(P.Ataç)



Foto. 649: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda, dış cephe
detay (P.Ataç)



Foto. 650: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda, dış cephe
detay



Foto. 651: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 652: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 653: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda detay (P.Ataç)



Foto. 654: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda detay
(P.Ataç)



Foto. 655: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda detay
(P.Ataç)



Foto. 656: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 657: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi (1992)



Foto. 658: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda (P.Ataç)



Foto. 659: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda detay
(P.Ataç)



Foto. 660: Antalya (Merkez)
Tekelioğlu Evi, Başoda detay
(P.Ataç)



Foto. 661: Bartın, Safranbolu
Mustafa Kavsa Evi (R.Arık'tan)



Foto. 662: Bartın, Safranbolu
Mustafa Kavsa Evi (R.Arık'tan)

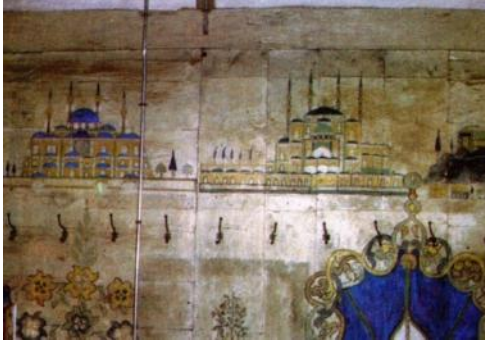


Foto. 663: Rize ,Fındıklı Hurşit Bey
Evi (H.Karpuz'dan)

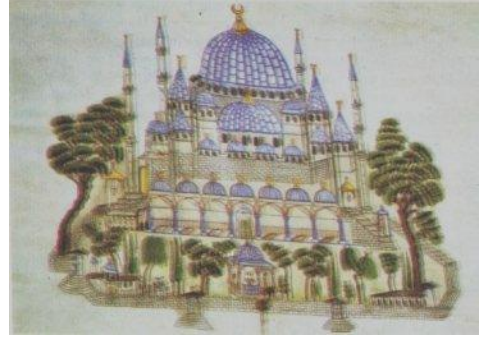


Foto. 664: Amasya Gümüşlü Camii
(R.Arık'tan)

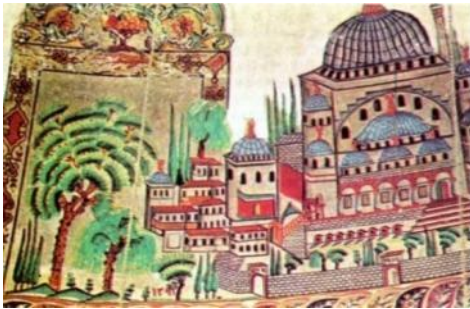


Foto. 665: Amasya , Merzifon, Kara
Mustafa Paşa Camii (R.Arık'tan)

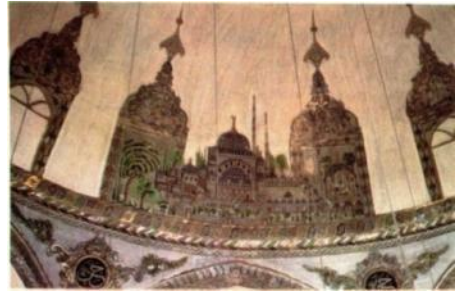


Foto. 666: Amasya , Merzifon, Kara
Mustafa Paşa Camii (R.Arık'tan)

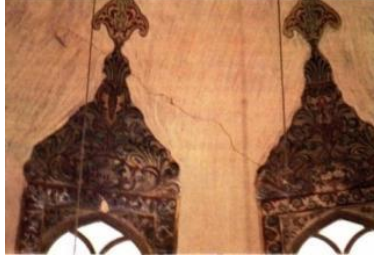


Foto. 667: Amasya , Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii (R.Arık'tan)



Foto. 668: Tokat, Zile, Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami) Türbesi (Şeyh Ethem Çelebi Tekkesi (H.Çal'dan)



Foto. 669: Tokat, Zile, Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami) Türbesi (Şeyh Ethem Çelebi Tekkesi (H.Çal'dan)



Foto. 670: Tokat, Zile, Musa Fakih (Beyazıd-ı Bestami) Türbesi (Şeyh Ethem Çelebi Tekkesi (H.Çal'dan)



Foto. 671: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan pandantif



Foto. 672: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan pandantif

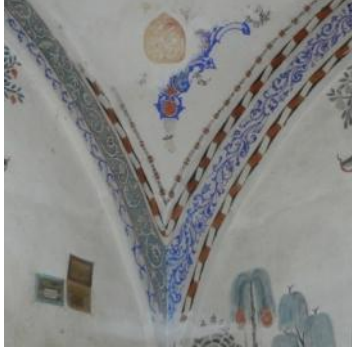


Foto. 673: okat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, pandantif



Foto. 674: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, batı duvar



Foto. 675: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, batı duvar



Foto. 676: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, batı duvar



Foto. 677: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, batı duvar



Foto. 678: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, batı duvar



Foto. 679: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, güney duvar



Foto. 680: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, güney duvar detay



Foto. 681: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, güney duvar, Kabe tasvirinin doğu yönü



Foto. 682: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, doğu duvar



Foto. 683: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan doğu duvar detay



Foto. 684: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan doğu duvar detay



Foto. 685: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, doğu duvar



Foto. 686: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, iç mekan, kuzey duvar



Foto. 687: Tokat, Zile, Tekke Köyü Şeyh Nusrettin (Nusrat) Türbesi, , iç mekan, kuzey duvar, cami tasvirinin doğu yönü



Foto. 688: Tokat, Zile, Yeşilce Köyü, Şeyh Eyük (Şeyh Mehmed) Türbesi, iç mekan, kuzey duvar



Foto. 689: Tokat, Zile, Yeşilce Köyü, Şeyh Eyük (Şeyh Mehmed) Türbesi, iç mekan, iç mekan, doğu duvar



Foto. 690: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe



Foto. 691: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği



Foto. 692: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 693: Amasya (Merkez) II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 694: Amasya (Merkez) II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 695: Amasya (Merkez),II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 696: Amasya (Merkez) II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 697: Amasya (Merkez) II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 698: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 699: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 700: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 701: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 702: Amasya (Merkez), II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 703: Amasya (Merkez) II. Bayezid Camii Şadırvanı, kubbe eteği detay



Foto. 704: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, batı duvar



Foto. 705: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, batı duvar, tavan eteği, nişin güney yönü



Foto. 706: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, batı duvar, tavan eteği, nişin kuzey yönü



Foto. 707: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, kuzey duvar



Foto. 708: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, kuzey duvar detay



Foto. 709: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, kuzey duvar, detay



Foto. 710: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, doğu duvar



Foto. 711: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, güney duvar



Foto. 712: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, güney duvar detay



Foto. 713: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, güney duvar detay

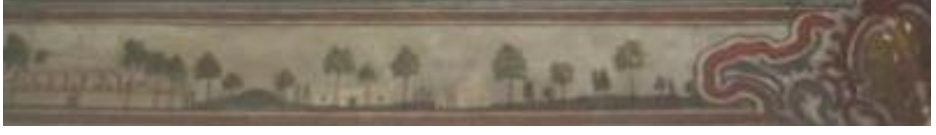


Foto. 714: Amasya II. Bayezid Külliyesi'ndeki Muvakkithane, iç mekan, güney duvar detay



Foto. 715: Amasya , Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, kubbe detay



Foto. 716: Amasya , Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, kubbe göbeği



Foto. 717: Amasya , Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanı, kubbe genel



Foto. 718: Amasya , Merzifon,
Kara Mustafa Paşa Camii
Şadırvanı, kubbe genel



Foto. 719: Amasya , Merzifon,
Kara Mustafa Paşa Camii
Şadırvanı, kubbe detay



Foto. 720: Amasya , Merzifon,
Kara Mustafa Paşa Camii
Şadırvanı, kubbe detay



Foto. 721: Amasya , Merzifon,
Kara Mustafa Paşa Camii
Şadırvanı Şadırvanı, kubbe detay



Foto. 722: Amasya , Merzifon,
Kara Mustafa Paşa Camii
Şadırvanı, kubbe detay



Foto. 723: Amasya , Merzifon,
Kara Mustafa Paşa Camii
Şadırvanı, kubbe detay



Foto. 724: Tokat (Merkez), Latifoğlu Konağı, iç mekan, üs kat, Harem Odası, güney duvar (M.Orhan)



Foto. 725: Tokat (Merkez), Latifoğlu Konağı, iç mekan, üst kat, Harem Odası, güney duvar detay (M.Orhan)



Foto. 726: Tokat (Merkez), Latifoğlu Konağı, iç mekan, üst kat, Harem Odası, güney duvar detay (M.Orhan)



Foto. 727: Tokat (Merkez), Latifoğlu Konağı, iç mekan, üst kat, Harem Odası, güney duvar detay (M.Orhan)



Foto. 728: Tokat (Merkez), Latifoğlu Konağı, iç mekan, üst kat, Harem Odası, güney duvar detay (M.Orhan)



Foto. 729: Tokat (Merkez), Madımaklar Evi, iç mekan, Batı bölüm, Sofa



Foto. 730: Tokat (Merkez), Madımaklar Evi, iç mekan, batı bölüm, Sofa, detay



Foto. 731: Tokat (Merkez), Madımaklar Evi, iç mekan, batı bölüm, Sofa, detay



Foto. 732: Tokat (Merkez), Madımaklar Evi, iç mekan, batı bölüm, Sofa, detay



Foto. 733: Tokat (Merkez), Yağcıoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, kuzey duvar (H.Çal'dan)



Foto. 734: Tokat (Merkez), Yağcıoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, kuzey duvar detay (H.Çal'dan)



Foto. 735: Tokat (Merkez), Yağcıoğlu Konağı, iç mekan, Başoda, kuzey duvar detay (H.Çal'dan)



Foto. 736: Elazığ, Harput, Ulukent (Hüseyinik) Köyü, Havuzbaşı Köşkü (R.Arık'tan)



Foto. 737: Gaziantep Güllüoğullarının Evi, iç mekan, iç mekan, Başoda, tavan (A.Atalar'dan)



Foto. 738: Gaziantep Güllüoğullarının Evi, iç mekan, Başoda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 739: Gaziantep Güllüoğullarının Evi, iç mekan, Başoda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 740: Gaziantep Güllüoğullarının Evi, iç mekan, Başoda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 741: Gaziantep Güllüoğullarının Evi, iç mekan, Başoda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 742: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Sofa kemer detay (A.Atalar'dan)



Foto. 743: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Sofa kemer detay (A.Atalar'dan)



Foto. 744: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Sofa kemer detay (A.Atalar'dan)



Foto. 745: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Sofa kemer detay (A.Atalar'dan)



Foto. 746: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Soda dış cephe detay (A.Atalar'dan)



Foto. 747: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Sofa kemer detay (A.Atalar'dan)



Foto. 748: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Sofa kemer detay (A.Atalar'dan)



Foto. 749: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, Sofa tavan (A.Atalar'dan)



Foto. 750: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Sofa detay (A.Atalar'dan)



Foto. 751: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 752: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 753: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 754: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 755: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 756: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 757: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 758: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 759: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 760: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 761: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 762: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 763: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 764: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 765: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 766: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 767: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Doğu Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 768: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Doğu Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 769: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Doğu Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 770: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Doğu Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 771: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Doğu Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 772: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Doğu Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 773: Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi, iç mekan, Doğu Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 774: Gaziantep Abdülkadir Ali Şaşmaz Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 775: Gaziantep Abdülkadir Ali Şaşmaz Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 776: Gaziantep Abdülkadir Ali Şaşmaz Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 777: Gaziantep Abdülkadir Ali Şaşmaz Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 778: Gaziantep Abdülkadir Ali Şaşmaz Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 779: Gaziantep Abdülgani Özhalepli Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 780: Gaziantep Abdülgani
Özhalepli Evi, iç mekan, Başoda detay
(A.Atalar'dan)



Foto. 781: Gaziantep Abdülgani
Özhalepli Evi, iç mekan, Başoda detay
(A.Atalar'dan)



Foto. 782: Gaziantep Abdülgani
Özhalepli Evi, iç mekan, Üst Oda tavan
(A.Atalar'dan)



Foto. 783: Gaziantep Abdülgani
Özhalepli Evi, iç mekan, üst oda, tavan
detay (A.Atalar'dan)



Foto. 784: Gaziantep Coşkun Uğurlu
Evi, iç mekan, Başoda (A.Atalar'dan)



Foto. 785: Gaziantep Coşkun Uğurlu
Evi, iç mekan, Başoda detay
(A.Atalar'dan)



Foto. 786: Gaziantep Coşkun Uğurlu Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 787: Gaziantep Coşkun Uğurlu Evi, iç mekan Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 788: Gaziantep Coşkun Uğurlu Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 789: Gaziantep Coşkun Uğurlu Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 790: Gaziantep Faruk Ahi Evi, Sofa tavan detay (A.Atalar'dan)

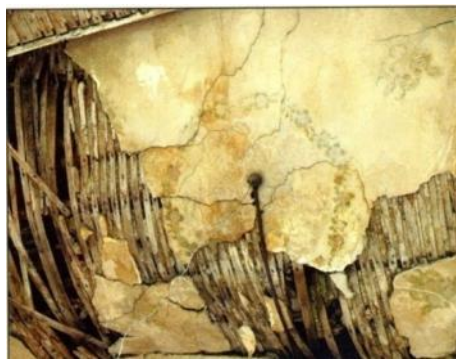


Foto. 791: Gaziantep Faruk Ahi Evi , Sofa (A.Atalar'dan)



Foto. 792: Gaziantep Faruk Ahi Evi ,
iç mekan, Başoda genel görünüş
(A.Atalar'dan)



Foto. 793: Gaziantep Faruk Ahi Evi,
iç mekan, Başoda detay
(A.Atalar'dan)



Foto. 794: Gaziantep Faruk Ahi Evi,
iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 795: Gaziantep Faruk Ahi Evi,
iç mekan, Başoda detay
(A.Atalar'dan)



Foto. 796: Gaziantep Faruk Ahi Evi,
iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 797: Gaziantep Faruk Ahi Evi,
iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 798: Gaziantep Faruk Ahi Evi, iç mekan, Üst Oda tavan genel görünüş (A.Atalar'dan)



Foto. 799: Gaziantep Faruk Ahi Evi, iç mekan, Üst Oda tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 800: Gaziantep Faruk Ahi Evi, iç mekan, Üst Oda tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 801: Gaziantep İl Tüzel Kişiliği Evi, Sofa, tavan genel görünüş (A.Atalar'dan)



Foto. 802: Gaziantep İl Tüzel Kişiliği Evi, Sofa, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 803: Gaziantep İl Tüzel Kişiliği Evi, Sofa tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 804: Gaziantep Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi, iç mekan, Başoda tavan (A.Atalar'dan)



Foto. 805: Gaziantep Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi, iç mekan, Başoda, tavan eteği detay (A.Atalar'dan)

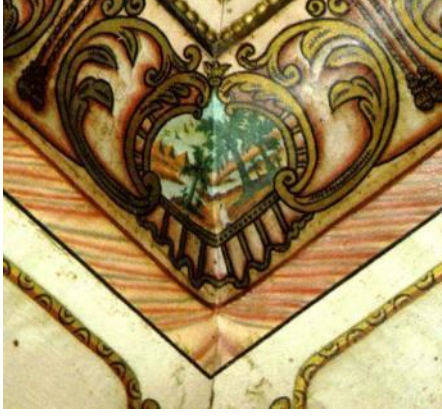


Foto. 806: Gaziantep Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi, iç mekan, Başoda tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 807: Gaziantep Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi, iç mekan, başoda tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 808: Gaziantep Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi, iç mekan, Başoda tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 809: Gaziantep Hayriye Elçin ve Hayriye Dilim Evi, iç mekan, Başoda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 810: Gaziantep Ahmet Hurşit Dai Evi, Üst Oda giriş cephesi (A.Atalar'dan)



Foto. 811: Gaziantep Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev, iç mekan, Küçük Oda, tavan genel görünüş (A.Atalar'dan)



Foto. 812: Gaziantep Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev, iç mekan, Küçük Oda tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 813: Gaziantep Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev, iç mekan, Küçük Oda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 814: Gaziantep Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev, iç mekan, Küçük Oda tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 815: Gaziantep Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev, iç mekan, Küçük Oda tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 816: Gaziantep Anıtlar Ve Müzeler Genel Müdürlüğü'ne Ait Ev, iç mekan, Üst Oda tavan (A.Atalar'dan)



Foto. 817: Gaziantep Gülgün Evi, iç mekan, Başoda tavan (A.Atalar'dan)



Foto. 818: Gaziantep Gülgün Evi, iç mekan, Başoda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 819: Gaziantep Gülgün Evi, iç mekan, başoda tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 820: Gaziantep "L" tipi Ev, Sofa, tavan genel görünüş (A.Atalar'dan)



Foto. 821: Gaziantep "L" tipi Ev, Sofa, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 822: Gaziantep “L” tipi Ev,
Sofa, detay (A.Atalar’dan)



Foto. 823: Gaziantep “L” tipi Ev,
Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 824: Gaziantep “L” tipi Ev,
Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 825: Gaziantep “L” tipi Ev,
Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 826: Gaziantep “L” tipi Ev,
Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 827: Gaziantep “L” tipi Ev,
Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 828: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa
detay (A.Atalar’dan)



Foto. 829: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa
detay (A.Atalar’dan)



Foto. 830: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa
detay (A.Atalar’dan)



Foto. 831: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa
detay (A.Atalar’dan)



Foto. 832: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa
detay (A.Atalar’dan)



Foto. 833: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa
detay (A.Atalar’dan)



Foto. 834: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 835: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 836: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 837: Gaziantep “L” tipi Ev, Sofa detay (A.Atalar’dan)



Foto. 838: Gaziantep Mehmet Tayhan Evi, iç mekan, Üst Oda (A.Atalar’dan)



Foto. 839: Gaziantep Mehmet Tayhan Evi, iç mekan, Üst Oda, tavan detay (A.Atalar’dan)



Foto. 840: Gaziantep Mehmet Tayhan Evi, iç mekan, Üst Oda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 841: Gaziantep Mehmet Tayhan Evi, iç mekan, Üst Oda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 842: Gaziantep Mehmet Tayhan Evi, iç mekan, üst Oda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 843: Gaziantep Mehmet Taylan Evi, iç mekan, Üst Oda, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 844: Gaziantep Mustafa Bağcı Ev, Büyük Oda, detay (A.Atalar'dan)



Foto. 845: Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Büyük Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 846: Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Büyük Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 847: Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Büyük Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 848: Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Büyük Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 849: Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Büyük Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 850: Gaziantep Mustafa Bağcı Evi, Büyük Oda detay (A.Atalar'dan)



Foto. 851: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, Başoda tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 852: Gaziantep (Nadire Küllükoğlu Evi, tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 853: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 854: Gaziantep (Nadire Küllükoğlu Evi, tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 855: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, tavan eteği detay (A.Atalar'dan)



Foto. 856: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, tavan genel görünüş (A.Atalar'dan)



Foto. 857: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, iç mekan, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 858: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, iç mekan, tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 859: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, iç mekan tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 860: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, iç mekan tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 861: Gaziantep Nadire Küllükoğlu Evi, iç mekan tavan detay (A.Atalar'dan)



Foto. 862: Gaziantep 441 Envanter Numaralı Ev, sokak cephesi (A.Atalar'dan)



Foto. 863: Gaziantep 441 Envanter Numaralı Ev, iç mekan, Başoda tavan genel görünüş (A.Atalar'dan)



Foto. 864: Gaziantep 441 Envanter Numaralı Ev, iç mekan, tavan detay (A.Atalar'dan)