

## TOKAT ve AMASYA'DAKİ BAZI GEÇ DÖNEM DUVAR RESİMLERİNİN BİÇİM AÇISINDAN DEĞERLENDİRMESİ\*

### THE ASSESSMENT OF SOME LATE PERIOD WALL PAINTINGS IN TOKAT AND AMASYA IN TERMS OF THEIR ARTISTIC FORM

Ezgin Yetiş<sup>\*\*</sup> , Kutalmış Bayraktar<sup>\*\*\*</sup>

#### Öz

18. yüzyılın başındaki sanat alanındaki değişimler, yüzyılın ortasından itibaren, örgelerin stilize tekrarlarına bağlı geleneksel kalem işi tekniğinin kullanıldığı duvarlara aktarılmaya başlamıştır. Duvarlar, abidevi boyutlardaki tasvirlerle yepyeni bir anlayışı sunmaya başlamıştır. Bu anlayış, dekoratif kalem işi icralarının yerine veya yanı sıra manzara anlamında yeni sanat pencereleri sunmaya başlamıştır.

Biz bu çalışmada, Tokat-Amasya yöresine ait toplamda 11 farklı yapıda yer alan minyatür ve manzara evrenleri arasında kalmış geçiş dönemi örnekleri üzerinde yoğunlaşarak bölgenin yenileşme dönemi duvar resimlerinin bütünlüğü hakkında konu, üslup ve biçim üzerinden tartışacağız. Ayrıca resimlerin konumlandırılması, tarihlendirmesi, özgünlük durumları, işçilikleri ve sanatçıları ile üslup ve biçim tartışmasını destekleyeceğiz.

İncelenen eserlerde bölgede çalışan tek bir sanatçı veya belli bir akım oluşturacak resim atölyesi veya okuldan söz edilebilir. Ancak eserler arasında tam anlamı ile biçim benzerliğinden bahsetmek ya da sanatçı/sanatçıları tanımlayacak kesin belgelerden bahsetmek zordur.

**Anahtar Kelimeler:** Duvar Resmi, Kalem İş, Manzara Resmi, Batılılaşma Dönemi.

#### Abstract

The change in terms of art at the beginning of the 18th century in Ottoman Art World has begun to be transferred to the walls by repurposing the technique of traditional kalem işi art, which were based on stylized repetitions of geometric and floral motifs has been used since the middle of the century. The walls have begun to offer a whole novel insight with the depictions in the scale of monumental dimensions. That, also, began to provide a new horizon as picturesque depictions instead of or in addition to the praxes of decorative kalem işi.

In this study, we focus on the examples of the transition period between the miniature and peinture universes of the Tokat-Amasya region in a total of 11 different building, and we discuss whether there any similarities of the area's restoration period murals in terms of subject, style and form. We will contribute to the discussions the position assessments, dating, authentic trustworthiness, artisanship, the possible artisans of the paintings and the works' styles and forms.

---

*Araştırma Makalesi // Başvuru tarihi: 05.09.2020 - Kabul tarihi: 12.12.2020.*

\*Bu çalışmanın yapılmasında, fikir ve görsel kullanımı anlamında, Yetiş (2017) 'nin "Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları" başlıklı sanatta yeterlik tez çalışması öncü olmuştur.

\*\*Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Sanat Eserleri Konservasyonu ve Restorasyon Bölümü, ezginyetis@hotmail.com, <https://orcid.org/0000-0003-3375-7432>.

\*\*\*Yüksek Lisans Öğrencisi, TC Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Kültür Yönetimi, kutalmissamet.bayraktar@std.yeditepe.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-6593-2242>.

Based on the works examined, one can mention a single artist working in the region or a distinctive atelier or school to create a certain sense of aesthetics. We will try to determine whether the artist (or artists group) or art schools remain in a specific framework in the works to be examined. However, it is hard to render the exact similarities of forms between the works or talk about the exact documents that will define the artist/artists.

**Keywords:** Wall Painting, Mural Decoration, Landscape Painting, Westernization Period.

## 1. Giriş

18. ve 19. yüzyıllar Osmanlı Devleti'nde sosyal ve kültürel alanlarda değişim hareketlerinin başladığı dönemdir (Okçuoğlu, 2000:15; Renda, 2002:265; Tekinalp-Şahin, 2002:440-441). Kitap resmindeki batılı anlamda yaşanan üslup değişikliği Osmanlı mimarisinde konumlanan duvar resimlerinde de görülmeye başlamıştır (Renda, 1977:25, 194; Başkan, 2014:172-174). Minyatürden pentüre geçen Türk resminde duvar resimleri Edirne ve İstanbul'daki Sultan Saraylarına bağlı Ehl-i Hiref teşkilatının varlığında başlamış (Başkan, 2014:166, 170, 173) ve sonrasında özellikle Rumeli ve Anadolu'daki dini ve sivil yapıların mimari süsleme programlarında yayılım gösteren<sup>1</sup> benzer biçimsel özellikleriyle konunun evrenini oluşturmuştur.

Osmanlı mimarisinde "kalem işi"<sup>2</sup> olarak adlandırılan süslemeler 18. yüzyılda Avrupa'dan gelen barok ve rokoko üsluplarından etkilenmiş ve klasik üslupta yapılan süslemelerin değişimine yol açmıştır. Aynı dönemlerde mimari süsleme programının içerisine manzara, yapı, şehir, sembolik vb. konulu resimler de dahil olmuştur (Arık, 1976:22; Renda, 1977:77-78, 193-194; Tekinalp-Şahin, 2002:441-442).

Araştırmada Tokat ve Amasya'da geç dönemlerde ortaya çıkan duvar resimlerinin konu ve biçim açısından değerlendirilmeleri amaçlanmaktadır. Yapılarda yer alan kalem işi süslemeler çalışma konusunun dışında tutulmuştur.

---

<sup>1</sup> Saraya ait bu tür mimari bezeme program ve üsluplar, Sultan Selim (III) Han'ın yeniden canlandırdığı Âyanlık Teşkilatı sayesinde olmuştur. Âyanlık görevinde bulunanlar yörelerine Başkent ve Saraya ait kültür ve sanat faaliyet ve alışkanlıklarını taşımışlardır (Renda, 2002:269-270; Kuran, 1997:142-155; Mert, 1991:197-198).

<sup>2</sup> Osmanlı yapılarında duvar ve tavan yüzeylerine çeşitli boya ve altın varaklar kullanılarak, genellikle birbirini tekrar eden motifler ile yapılan süslemeler, kalem işi olarak adlandırılmaktadır. Uygulanan duvar ve tavan yüzeylerinde sıva, ahşap, bez, deri, taş gibi farklı malzemeler tercih edilmektedir. Bakış mesafesi genellikle göz mesafesinden uzaktadır (İrteş, 1985:427; Ödekan, 1997:933; Demiriz, 1999:297).

Resimler konu açısından değerlendirilirken; hayali ve gerçek manzaralar, yapı/yapı grupları, gemiler, ağaçlar ve semboller göz önünde bulundurulmuştur. Özellikle bununla ilgili tüm yapılardaki resimlerin konu çeşitliliğinin yer aldığı tablo hazırlanmıştır. Arık'ın (1976:119) yaptığı konu sınıflandırması genişletilerek tabloda; hayali manzara, şehir manzarası, deniz-göl manzarası, kır-orman manzarası, Mekke-Medine, cami, türbe, kale-sur, saray-köşk-ev-konak, gemi-kayık, sembolik, ağaç, yazı, figür, dağ-tepe ve doğa elemanları (bulut-güneş, vb.) konularına yer verilmiştir (Tablo 1).

**Tablo 1.** Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin konu bakımından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ)<sup>3</sup>.

		KONU ÖZELLİKLERİ															
YAPILAR		Hayali Manzara	Şehir Manzarası	Deniz, göl vb. Manzarası	Kır ve Orman Manzarası	Mekke-Medine	Cami	Türbe	Kale, sur	Saray, köşk, ev, konak	Gemi, kayık, ...	Sembolik	Ağaç	Yazı	Figür (insan, hayvan v.b.)	Dağlar, tepeler	Doğa elemanları (bulut, güneş, v.b.)
DİNİ	Ş.EthemT.	x				x	x					x	x	x			
	Ş.N.T.	x	x			x	x	x		x	x	x	x	x		x	
	Ş.Eylük T.							x				x	x	x			
	K.M.P.C.	x	x				x	x		x			x				
	K.M.P.C.Ş.	x	x	x			x	x	x	x	x	x	x	x		x	x
	G.C.	x	x				x	x		x							
	B.C.Ş.	x	x				x	x		x			x	x		x	
SİVİL	Y.K.	x		x			x				x		x			x	
	L.K.	x	x	x			x			x	x		x			x	
	M.E.	x	x	x	x		x		x	x	x		x			x	x
	T.K.	x				x							x			x	

B biçim bağlamındaki değerlendirmeler sanat eserlerinde kompozisyon kurulumunu sağlayan çeşitli kurallar çerçevesinde yapılmıştır. Bunlardan en önemlisi derinlik algılaması ve ışık-gölge kullanımınıdır. Genç ve Sipahioğlu (1990:92) derinlik algılamasını oluşturacak faktörleri taşıma, kontör, çizgisel perspektif, hava perspektifi ve ışık-gölge kullanımı olarak sınıflandırmıştır Ocvirk vd. (2015:225-257) uzamsal etkiyi dekoratif ve plastik olarak iki yolla açıklamıştır. Dekoratif uzamda büyük oranda yükseklik ve genişlik yanında az miktarda derinlik bulunur. Genellikle düz bir yüzey hissi oluşturan ve şekillerden oluşan bir zeminde sadece renk

<sup>3</sup> Çalışmada kullanılan tüm tablolarda araştırmadaki yapıları ve yapıların durumlarını ifade eden çeşitli kısaltma ve işaretler kullanılmıştır. Bunlar: Ş. Ethem T. (Şeyh Ethem Türbesi), Ş.N.T. (Şeyh Nusrettin Türbesi), Ş. Eylük T. (Şeyh Eylük Türbesi), K.M.P.C. (Kara Mustafa Paşa Camisi), K.M.P.C.Ş. (Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı), G.C. (Gümüslü Camisi), B.C.Ş. (II. Bayezid Camisi Şadırvanı), Y.K. (Yağcıoğlu Konağı), L.K. (Latifoğlu Konağı), M.E. (Madımaklar Evi), T.K. (Tokat'taki bir konak). "x" işareti söz konusu özelliğin o yapıda varlığını, "-" işareti yokluğunu, "x-" ise var olduğunu ancak belirgin olmadığını belirtmektedir.

olgusu ile uzaklık-yakınlık<sup>4</sup> ilişkisi kurgulanmaya çalışılır. Plastik uzam ise izleyicide oluşturduğu farklı derecelerdeki derinlik hissi ile açıklanır. Örneğin, sınırlı bir iç mekân çalışmasında uzam çok derin değildir ve “sığ” olarak adlandırılır. Bununla birlikte daha derin ve sonsuz uzamı oluşturacak faktörler atmosferik (hava) perspektif, çizgisel perspektif, elemanlardaki boyut değişimi, konum, üst üste bindirme, azalan keskinlik ve detaylar olarak düşünülmüştür.

Burada aslında atmosferik perspektifi oluşturacak faktörler; renk, renklerdeki değer ve yoğunluk değişimi ile keskinlik detaylarının azaltılması, sonsuz bir uzama ulaşılmasını sağlamaktadır. Renklerin parlaklığının ve yoğunluğunun düşürülmesi ile soğuk renklerin kullanılması onları daha arkada; sıcak renklerin kullanılması ise daha önde gösterecektir (Genç ve Sipahioğlu,1990:122; Ocvirk vd., 2015:227-228, 251-253).

Derinliği oluşturan bu faktörler ve ışık-gölge kullanımı batı resmini (realist ve natüralist) nitelerken, Konak (2014:45-46; Konak, 2017:30-33) bu özelliklerin minyatürün gerçekliğini oluşturmaya yetmediğini dile getirmektedir. Kompozisyon kurulumunda mekânın önemi yadsınamazken erken dönem minyatür örneklerinde mekânın sınırlılığı dahi tercih edilmemiştir. Ancak minyatürlerde mekân sınırlılığı kullanılsa da onlar derinlik ve zaman faktöründen oldukça uzak bir gerçeklikle kurgulanmıştır. Yani üç boyut yanılması oluşturmaktan ziyade; elemanlar iki boyutlu, betimleyici ve şematik bir yapıdadır.

Kompozisyondaki elemanların boyutları gerçeğe göre değil eylemin konusuna göre belirlenir. Elemanların hiyerarşik düzeni olayın merkezine göre değişmektedir<sup>5</sup>. Böylece derinliği oluşturan hava perspektifi etkileri ortadan kalkar ve tüm elemanlar eşitlenir. Minyatürlerde bazı durumlarda tek bir resim içerisinde farklı derinlik eksenleri bile ifade edilir. Hatta tek bir resimde cepheden, profilden ve kuşbakışı bakış açıları birlikte kullanılabilir (Konak, 2010:101; Konak, 2017:51-53, 62-64). Ufuk çizgisi gibi yatay bir eksende üçüncü boyut hissi ile tasarlanmazlar. Aksine, minyatürlerde resim alanının herhangi bir yönüne doğru gelişen dikey

---

<sup>4</sup> Renklerde uzaklık ve yakınlık ilişkisi öncelikle sıcak ve soğuk renklerle (sarı ve mavi) kurulur. Ayrıca renklerin renk çemberinde zıttı ile karışımı; içerisine siyah, beyaz veya gri katılması onların yoğunluklarını azaltacak ve daha arkadaymış gibi görünmelerini sağlayacaktır (Ocvirk vd., 2015:182-222, 223-257).

<sup>5</sup> Bu durum antikite duvar resminde dahi geçerlidir. Çatalhöyük, Geç Neolitik – Erken Bakır Çağı duvar tasvirlerde, en korkulan canlı olduğunu anladığımız “Boğa”nın abidevi boyutları ile onu avlarken ondan sakınanların minörlüğü bu tasvirsel hiyerarşinin ne kadar arkaik bir kültür veya tasvir etmeye dayalı ortak bir bilinç olduğunu doğrulamaktadır (Bingöl, 2015:33).

eksenler kullanılarak çoklu bakış açıları ile gerçekliğin genişlemesi sağlanır (Konak, 2014:46; Konak, 2017:30-33, 63-34).

Minyatür sanatçısı mekânı tasarlamak yerine mekândaki elemanları yerleştirme yoluna gider. Batı resminde (realist ve natüralist) ise iki unsur veya iki şey arasındaki mesafede derinlik faktörleri kullanılarak mekân belirlenir. Bununla birlikte minyatürlerdeki çoklu bakış nesnel bir evren oluştururken, batı resminde benmerkezci ve öznel bir anlayış söz konusudur (Konak, 2014:34-54; Konak, 2017, 35-38, 51-53, 60-61).

Minyatür anlayışı ile yapılmış bir resim nesnel gerçeklikten yararlandığı noktada natüralist, tasarlanmış gerçekliği ile soyut bir resimdir (Konak, 2014:44). Bir resimde her iki özellik de bulunabilir.

Genel bir değerlendirme ile Arık (1976:135-140) dönemin Anadolu'da yayılan duvar resimlerini; batı ve minyatür üslubunun kullanıldığı resimler, minyatür üslubunda yapılmış resimler ve batılı anlayışta yapılmış resimler olarak üç farklı üsluba ayırmıştır. Biçim değerlendirmesinde bu üç ayrımı ortaya koyabilecek biçimsel özellikler belirlenmiştir.

**Tablo 2.** Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin biçim açısından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ).

BİÇİM ÖZELLİKLERİ										
YAPILAR	Batı Resmi					Minyatür				Çerçeve
	Çizgisel perspektif	Hava perspektifi	Boyut ve üst üste bindirme	Azalan keskinlik/detaylar	Işık-gölge	Çoklu bakış noktası/açısı	Nesnel mekân kurgusu	Dikey eksen (resmin yanlarına/dışına doğru)		
DİNİ	Ş.Ethem T			x		x	x	x	x	-
	Ş.N.T.	x		x		x	x	x	x	x --
	Ş.Eylül T.					x	x	x		-
	K.M.P.C.	x		x		x	x	x	x	x --
	K.M.P.C.Ş.	x		x		x	x	x	x	x
	G.C.	x		x		x	x	x	x --	x --
	B.C.Ş.	x		x		x	x	x	x	x
SİVİL	Y.K.	x	x --	x		x	x	x		x
	L.K.	x	x -	x	x -	x	x	x		x
	M.E.	x	x --	x		x	x	x		x
	T.K.		x -	x -	x -	x				x

Böylelikle oluşturulan tabloda; derinliği oluşturan çizgisel perspektif, hava perspektifi, elemanlardaki boyut değişimi, elemanların üst üste bindirilmesi, azalan keskinlik/detaylar, ışık-gölge kullanımı ile batılı resim (realist ve natüralist) anlayışının; aynı resimdeki çoklu bakış, nesnel mekân kurgusu, dikey eksenlerin kullanımı ve çerçeve kullanımı ile minyatür anlayışının biçimsel özellikleri değerlendirilmiştir (Tablo 2). Ayrıca resimlerin renk özellikleri ana ve ara

renkler ile ton değerleri bağlamında sınıflandırılarak ayrı bir tabloda verilmiş ve biçim konusu içerisinde irdelenmiştir (Tablo 3).

**Tablo 3.** Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin renk bakımından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ).

RENK ÖZELLİKLERİ									
YAPILAR	Sarı	Kırmızı	Mavi	Yeşil	Turuncu	Mor-Lacivert	Siyah	Beyaz	
	DİNİ	Ş.EthemT	x	x	x	x	x	x	x
Ş.N.T.		x	x	x	x	x	--	x	zemin
Ş.Eylük T.		x	x	x	x	x	x	x	zemin
K.M.P.C.		x	x	x	x	x	--	x	zemin
K.M.P.C.Ş.		x	x	x	x	x	x	x	zemin
G.C.		x	x	x	x	belirsiz	belirsiz	x	zemin
B.C.Ş.		x	x	x	x	x	x	x	zemin
SİVİL	Y.K.	x	x	x	x	x	belirsiz	x	zemin
	L.K.	x	x	--	x	x	--	x	zemin
	M.E.	x	x	x	x	x	--	x	zemin
	T.K.	belirsiz	x	belirsiz	x	--	--	x	zemin

Diğer değerlendirme başlıkları olarak sanatçı, konum, tarih, özgünlük ve işçilik kaliteleri özellikleri için ayrı bir tablo hazırlanmıştır (Tablo 4). Tokat ve Amasya bölgesinde ise 11 adet yapıdaki duvar resimleri incelenip araştırmaya dahil edilmiştir<sup>6</sup>.

**Tablo 4.** Tokat ve Amasya'daki duvar resimlerinin sanatçısı, konumlandırma, özgünlük ve işçilik açısından sınıflandırıldığı tablo (Düzenleme: E. YETİŞ).

SANATÇI-KONUM-TARİH-ÖZGÜNLÜK-İŞÇİLİK ÖZELLİKLERİ											
YAPILAR	Sanatçı	Tarih	İç Mekan	Dış Mekan	Kubbe-Tromp	Duvar-alınlık	Tavan	Özgünlük (1-5 arası)	İşçilik-kalite (1-5 arası)	Meventlük	
											DİNİ
Ş.N.T.	x	1858	x	--	--	x	--	4	4	x	
Ş.Eylük T.	--	19.yy	x	--	--	x	--	4	3	x	
K.M.P.C.	x	1875	x	--	x	--	--	0	4	--	
K.M.P.C.Ş.	x --	1875	--	x	x	--	--	5	5	x	
G.C.	--	19. yy	x	--	x	x	--	0	4	--	
B.C.Ş.	--	19. yy	--	x	x	--	--	4	5	x	
SİVİL	Y.K.	--	19. yy	x	--	--	x	--	0	4	--
	L.K.	--	19. yy son çeyreği	x	--	--	x	--	5	4	x
	M.E.	--	19.yy	x	--	--	x	--	5	5	x
	T.K.	--	19.yy	x	--	--	x	x	4	4	x

<sup>6</sup> Cantay (1980:497-507) Amasya'nın Merzifon ilçesinde bulunan Sofular Camisi'nin içerisindeki "Zileli Emin" imzalı bir manzara resminden bahsetmektedir. Ancak 2019 Temmuz ayında yapılan araştırmada cami içerisinde manzara resmi dahil olmak üzere boya ile yapılmış herhangi bir süslemeye ve literatürde de bir bilgi ve belgeye rastlanmamıştır. Çalışmamızda yer alan Gümüşlü Camisindeki duvar resimleri bu duruma benzer bir örnek teşkil etmektedir. Biz, Türk yenileşme dönemi duvar resmi çalışan araştırmacıların, karşısına birçok yerde çıktığı gibi bu tür süslemelerin bazı dönemlerde "hafif sanat" kabul edilerek (Arık, 1993:432) badana ile kapatılmış olabileceğini düşünmekteyiz. Sedat Hakkı Eldem'in Mudanya Tahir Paşa Konağı üzerine notları yine çok önemli bir mimari bezemenin badana ile tahribine dair vahim bir örneği oluşturmaktadır (Eldem, 1986:46).

## 2. Resimler

### a. Tokat- Zile Şeyh Nusrettin Türbesi Duvar Resimleri

Tokat'ın Zile ilçesinde bulunan türbeye ait ilk kayıtlar 14. yüzyıla kadar gitmektedir. Ancak doğu cephesinde yer alan boya ile yapılmış tamir kitabesinde 1272 (m. 1855/56) ve hemen altındaki kısmen silik olan yazıda 1275 (m. 1858/59) tarihleri okunmaktadır. Ayrıca silik olan yazıda "Sevvedahü Arapzade Emin Usta Gafara Allahu<sup>7</sup>" ibaresi yer almaktadır (Çal, 1987:427-428, 447; Gündoğdu, vd., 2006:380). Güney cephesinde kilit taşı üzerinde "tamiri 1272" tarihinin tekrarlanması yenileşme dönemi üslubunu yansıtan duvar resimlerinin yapının tamiri ile aynı ya da benzer tarihlerde yapıldığını göstermektedir. Yapının kapısı üzerindeki kitabeden ise 1978 yılında onarıldığı okunmaktadır (Çal, 1987:428, 436). Arapzade Emin Usta ibaresinin ise Zileli Emin'i işaret ettiği düşünülmektedir. Zileli Emin'in Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'ndaki kubbe resmini inceleyen Tanman'ın (1993:503) çalışmasında da aynı görüş (Arapoğlu Emin'in Zileli Emin olabileceği) bildirilmiştir.

Çal'ın (1987:448) tespiti ve kendi gözlemlerimize göre pandantif ve kemerlerdeki süslemelerin yenilenmiş olduğu görülmektedir. Hatta kemer alınlıklarındaki manzara resimlerinde yalnızca mavi rengin oldukça canlı görünmesi sonradan yenilendiğini göstermektedir.

Kuzey duvarında büyük bir cami tasviri yer almaktadır. Bunun hemen sağında iç büyük bir alınlık içerisinde diğerinden oldukça küçük dikdörtgen bir alana şehir tasviri yapılmıştır. Batı cephesinde tam ortada bir cennet tasviri, onun üzerinde sütun, kemer ve ağaçlar, sağ ve solda meyve ağaçları, altta vakitleri gösteren saat kadranı, simetrik minberler ve ağaçlar, altta solda ağaç grubu ve terazi tasvir edilmiştir. Güney duvarında ortada büyükçe bir Mekke tasviri, sağ ve solunda derviş sikkeleri, üstte pencerenin sağ ve solunda meyve ağaçları tasvirleri yer almaktadır. Doğru duvarında ise boya ile yapılmış tamir kitabesi ile sağda baldaken türbe, solda şehir tasviri, üstte pencerenin sağ ve solunda meyve ağaçları bulunmaktadır (Yetiş, 2017:76-91).

---

<sup>7</sup> Allahtan af dileyen bu ifadeyle, halk ressamının resim yaptığı için değişen anlayışa rağmen bir mahcubiyet duygusu içinde olduğunu düşünmekteyiz.

### **b. Tokat- Zile Şeyh Ethem Türbesi Duvar Resimleri**

Yapı Tokat'ın Zile ilçesindedir (İçten & Yetişkin, 2009:407). "Şeyh Ethem" Türbesi yanı sıra "Musa Fakih" veya "Beyazıt-ı Bestamî" adları da kullanılmaktadır (Cantay, 1980:498). Yapıya ait M.1206 ve M.1305 tarihli iki adet kitabeden söz edilmektedir. 18. yüzyıldaki onarımında türbenin yeniden inşa edildiği düşünülmektedir (Seçgin, 1997:149-150; Gündoğdu vd., 2006:368). Günümüzde türbe kısmına caminin harimindeki küçük bir kapıdan geçilmektedir.

Türbe kısmının doğu ve güney kemer alınlıklarında ağaç, yapı ve manzara resimleri bulunmaktadır (Yetiş, 2017:63). 18. yüzyılda yapılan onarımda iç süslemelerin yapıldığı düşünülse de araştırmacılar duvar resimlerinin 19. yüzyılda yapıldığını söylemektedir (Cantay, 1980: 498; Seçgin, 1997: 150; Gündoğdu vd., 2006:368).

Güney duvarının kemer alınlığında büyükçe bir Mekke manzarası ve etrafında ağaçlar; doğu duvarında cennet tasviri ve etrafında ağaçlar; batı duvarında ise büyük bir cami ile şamdanlar, ağaçlar ve meyve ağaçları tasvir edilmiştir (Yetiş, 2017:64-70).

### **c. Tokat- Zile Şeyh Eylük Türbesi Duvar Resimleri**

Yapı Tokat ili, Zile ilçesi, Yeşilce köyünde bulunmaktadır. M.1574 tarihli tahrir defterinde Şeyh Eylük'e ait bir zaviyeden söz edilmektedir. Bu tahrir defterinde zaviyenin 17. yüzyılda halen kullanıldığı düşünülmektedir. Zaviyeden geriye yalnızca bir türbe kalmıştır. Türbenin girişindeki kitabede ise 1920-21 tarihinde tamir ettirildiği yazmaktadır (Çal, 1993:293).

Türbenin içinde güney cephesi haricinde üç cephede yapı, ağaç ve sembolik tasvirler yer almaktadır. Giriş kapısının bulunduğu kuzey cephede ağaç ile kavuk, balta ve tespih gibi sembolik özellikte tasvirler izlenmektedir. Doğru duvarı kısmen siliktir. Fakat görüldüğü kadarıyla keşkül, mumluk, şamdan, vazo, natüralist çiçek ve meyveler tasvir edilmiştir. Batı duvarında ise ortada büyükçe bir türbe ile etrafında çeşitli bitkisel motifler, ağaçlar, perde motifleri, börk ve barutluk gibi motifler tasvir edilmiştir (Yetiş, 2017:94-102).

### **d. Amasya- Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Duvar Resimleri**

Amasya'nın Merzifon ilçesinde Kara Mustafa Paşa Külliyesi içinde yer alan cami 1666 yılında yaptırılmıştır. Kitabelerine göre 1840 ve 1851/52 yıllarında onarımlar geçirerek bugünkü



halini almıştır (Arık, 1975:8-13; Arık 1976:64). Caminin kubbe eteğindeki büyük bir cami tasvirinin altına kırmızı renk ile sadece “1292” tarihi yazılmıştır (Arık, 1976:67). Bu tarih, caminin avlusundaki şadırvanın kubbesinde yer alan tarih ile aynıdır. Bu da Zileli Emin’i işaret etmektedir.

Büyük kubbenin eteğinde süslemeli iki pencere arasında yine pencere süslemesine benzer biçimde yapılmış dikdörtgen çerçeveli ve tepelikli pafta arasında büyükçe bir cami tasviri<sup>8</sup> yapılmıştır. Bunun sağındaki pencerenin üzerindeki barok motifli tepeliğin ortasında bir manzara resmi, soldakinde ise natüremort bulunmaktadır. Resimler günümüzde mevcut değildir<sup>9</sup> ve zaman içerisindeki onarımlarda yok oldukları düşünülmektedir.

#### **e. Amasya- Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı Duvar Resimleri**

Caminin önündeki taşlık avlunun tam ortasında bulunan şadırvanın 19. yüzyılda - caminin onarımları sırasında- yapıldığı düşünülmektedir. Şadırvan on altıgen olarak mermerden yapılmıştır. Üzeri içten bağdadî kubbe ile, dıştan piramidal külâh çatı ile örtülüdür (Arık, 1974; 1975; 1976: 68-80; Renda, 1977:160).

Aksel (1960: 113) boya ile yazılmış kitabeyi “Zileli Emin Nabıt, sene 1292”, Arık (1975:9) ise “Zileli Emin Enbat, sene 1292” olarak okumuştur. Buradan şadırvan resimlerini Zileli Emin’in M.1875 tarihinde yaptığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Galata Kulesi’ne benzer bir yapı tasvirinin alt kısmındaki sarı bir alan içerisinde siyah ile “Arap Oğlu Emin” ibaresi yazılıdır (Arık, 1976:80).

Şadırvanın kubbe eteğini boydan boya dolanan yapı/yapı grupları tasviri, İstanbul olduğu düşünülen şehir manzaraları, dağlar, deniz, kubbenin göbek kısmına doğru mavi gökyüzü, ağaçlar, gemiler, türbeler ve şadırvanlar, çeşitli derviş sembolleri, batılılaşma ve endüstrileşmeye ait semboller bulunmaktadır<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Minarelerin konumundan bunun Süleymaniye Camisi olduğunu anlayabiliyoruz. Ayrıca Zileli’nin şadırvandaki resimsel anlatımda başvurduğu hayali tasvirler nazarın İstanbul’u tasvir ederken tasvirlerin hayalin ötesinde naif bir gözleme dayandığını; İstanbul Tarihi Yarımadası’nın anlaşılabilirlikten kopmayacak bir doğruluk çerçevesinde kaldığını söyleyebiliriz. Bu durum Zileli Emin’in İstanbul’u gördüğüne işaret etmektedir.

<sup>9</sup> 2019 yılı temmuz ayında yapılan alan araştırmasında söz konusu resimlere rastlanmamıştır. Resimlere Arık’ın *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı* adlı (1976:65, 67) eserinden ulaşılmıştır.

<sup>10</sup> Tanman (1993:491-522) Zileli Emin’in imzasının yer aldığı resimler ile ilgili sanat tarihi ve ikonografi bağlamında önemli gözlemlerde bulunmuştur. Özellikle bu gözlemlerini sanatçının hayal dünyası, resimlerin yapıldığı dönemin sosyal ve iktisadi hayatı ile bağdaştırarak yorumlamıştır.

#### **f. Amasya- Gümüşlü Camisi Duvar Resimleri**

Amasya'nın merkezinde bulunan cami 1326 tarihinde ahşap olarak yaptırılmıştır. 1419 tarihinde depremden dolayı yıkılmış ve 1491 yılında kâgir olarak inşa edilmiştir. 1612 yılında yangından hasar görmüş ve onarılmıştır. 1688 yılında Gümüşlüzade İbrahim Bey tarafından yeniden tamir ettirilmesiyle bu tarihten itibaren Gümüşlü Camisi adını almıştır. Yeniden yangından zarar görmesi sebebi ile sonraki onarım 1721 yılında yapılmıştır (Arık, 1976:80).

Yapının girişinde mahfiller üzerindeki kemer alınlığında büyük bir cami tasviri<sup>11</sup> bulunmaktadır. Ayrıca kubbe tamburunu dolanan 10 adet madalyonun 8'inde manzara resmi yer almaktadır. Bunlar 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlendirilmektedir (Arık, 1975:8-13; 1976:81-83). Resimler günümüzde mevcut değildir<sup>12</sup> ve zaman içerisindeki onarımlarda yok oldukları düşünülmektedir.

#### **g. Amasya- Sultan II. Bayezid Camisi Şadırvanı Duvar Resimleri**

Şadırvanın bulunduğu II. Bayezid Camisi Kitabesine göre yapı miladi 1486 tarihinde tamamlanmış, 1590 ve 1668-69 yıllarında depremlerden dolayı tahrip olmuştur. 1813 yılında şadırvan, 1820-21 yılında sebil, 1840 yılında muvakkithane<sup>13</sup>-kütüphane ve bir şadırvan daha yaptırılmıştır. 1909-1911 yılları arasında avlu duvarı dibine bir kütüphane ile bir şadırvan daha yaptırılmıştır (Eyice, 1992:40).

Avludaki şadırvanlardan birinin kubbesinde 19. yüzyılın ikinci yarısında yapıldığı düşünülen manzaralı resim şeridi bulunmaktadır. Resimler şadırvanın kubbe eteğini bir şerit boyunca dolanmaktadır. Burada Merzifon'daki şadırvan ile benzer tasvir grupları sergilenmiştir

---

<sup>11</sup> Bu abidevi cami tasvirinin mimari özellikleri dikkate alındığında Edirne Selimiye Camisi olduğu anlaşılmaktadır. Tanman'ın (1993:553) çalışmasında Zileli Emin'in Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda yer alan Karadağ kompozisyonunun hayal mahsulü olmayan bir doğrulukla yer almasında, Zileli'nin Karadağ isyanını bastırmak için gönderilen askerlerin arasında yer almış olduğuna bir kanıt sunmaktadır. Bu durumda Karadağ'a ulaşacak kabile muhakkak Edirne'den geçmek zorundadır. O dönem için Edirne'den demiryolu ile daha batı vilayetlerine transit geçme imkanının olmaması nedeniyle (Erdoğan, 1998: 199), Gümüşlü Camisindeki üslup benzerliğine de bağlı olarak bunun sadece Zileli Emin'in eseri olduğunu iddia etmekle kalmıyor, ayrıca ressamın Edirne'de Selimiye Camisi'ni gözlemleyerek ondan etkilendiğini de anlayabiliyoruz.

<sup>12</sup> 2019 yılı temmuz ayında yapılan alan araştırmasında söz konusu resimlere rastlanmamıştır. Resimlere Arık (1976:81-82)'dan ulaşılmaktadır.

<sup>13</sup> Komplekste yer alan muvakkithane'de tavan-duvar arasını tutan frizlerde resim şeridi bulunmaktadır (Renda, 1976:201-203). Arık (1976:51-53) araştırmasını yaptığı dönemlere yakın zamanlarda yerel bir ressamın üzerine boyama yaptığını ve Zileli Emin'e atfedilen üsluptan uzaklaştığını söylemektedir. Bu sebeple araştırmamızda yer almamıştır.

(Arik, 1976:83-84). Yapılar, ağaçlar, tepeler, saat, vazo gibi çeşitli eşyalar ile gerçeğe kısmen dayalı olarak İstanbul'a ait çeşitli simgesel yapılar tasvir edilmiştir.

#### **h. Tokat-Yağcıoğlu Konağı Duvar Resimleri**

Yapı Tokat'ın merkezindedir ve inşa tarihi bilinmemektedir. Ancak Çal (1988:46), Zileli Emin'in imzalı eserleri ile karşılaştırarak 19. yüzyılın ikinci yarısına tarihlenmektedir.

Günümüzde yapı tamamen yıkılmıştır (Yetiş, 2017:105). Evin başodasında kuzey duvarındaki pabuçluğun hemen üzerinde duvar resimleri konumlandırılmıştır (Şener, 2011:346). Resimler üç sıra halinde dikdörtgen panolar içerisinde yerleştirilmişlerdir. Ortadaki panoya gökyüzü ve dağlarla birlikte bir cami tasviri; sağ ve sol panolara ise ağaç, dağ ve barok motiflerden oluşan tasvirler yapılmıştır.

#### **i. Tokat- Latifoğlu Konağı Duvar Resimleri**

Tokat'ın merkezinde yer alan yapının en eski tapu kaydı 1875 (1291 H.) tarihine aittir (Akok, 1958:147; Çal, 1988:46-47; Özgen, 2007: 487; Şener, 2011:340).

Konağın havuz başı odasının güney duvarındaki pabuçluk kısmında manzara resimleri bulunmakta (Yetiş, 2017:111) ve 19. yüzyıla tarihlendirilmektedir (Özgen, 2007:487; Şener, 2011:340). Yağcıoğlu Konağı'nda olduğu gibi üç sıra dikdörtgen panolar halinde resimler yapılmıştır. Sağdaki panoda; çevresinde ağaçlar ile bir cami, ortada; yapılar, deniz, yelkenliler, dağlar ve deniz, solda ise yapılar, ağaçlar, dağlar ve deniz tasvir edilmiştir.

#### **j. Tokat- Madımaklar Evi Duvar Resimleri**

Tokat merkezindeki konağı Çal (1988:16), 19. yüzyıla tarihlendirmektedir. Fakat bu bilgi haricinde yapılış tarihi ile ilgili herhangi bir belge yoktur. Başodanın hemen girişindeki pabuçluğun üzerinde manzara resimleri bulunmaktadır (Yetiş, 2017:121). Latifoğlu ve Yağcıoğlu konaklarında olduğu gibi üç sıra dikdörtgen panolar halinde düzenlenmiştir. Sağda bir kara parçası üzerinde kale benzeri bir yapı grubu ile denizde yüzen yelkenli ve kürekli deniz araçları tasvir edilmiştir. Ortada revaklı bahçe duvarı içerisinde altı minareli merkezi planlı haliyle bunun

Sultan Ahmed Camisi<sup>14</sup> olduğunu anladığımız yapıyla birlikte, türbe ve şadırvan gibi yapı tasvirleri yer almaktadır. Soldaki resmin yarından fazlası yıkılmıştır ve günümüze kalan kısmında; yapı, orman, dağ, bulut<sup>15</sup> ve gökyüzü gibi tasvirler izlenmektedir.

#### k. Tokat-Merkez'de bir konaktaki Duvar Resimleri<sup>16</sup>

Konak olarak inşa edilmiş ve 2013 yılında tescillenmiş olan yapı Tokat'ın merkezinde Suiçmez Mahallesi Sultan Hamamı arkasında yer almaktadır<sup>17</sup>. İki katlı ve iç sofalı plan tipinde olan konağın duvar resimleri üst kattaki güneşe bakan odada bulunmaktadır. Odanın girişinde sağdaki kuzey duvarında ahşap bir dolap, hemen önünde kapı ile sınır oluşturacak biçimde ahşap bir kemer yer almaktadır. Resimlerden biri odanın girişinin karşısında dolabın hemen üzerindeki bir doğa manzarası, diğeri ise kuzey cephedeki (girişin sağındaki duvar) dolabın üzerinden tavana doğru devam eden ve diğeri göre oldukça geniş ebattaki doğa manzarasıdır. Her iki resim kuzey duvarının batı tarafında kesişmektedir. Ancak kesişme noktasında küçük resmin bir kısmı ile büyük resmin duvara doğru devam eden kısmının mevcut olmayışı dolap üzerindeki duvarın yıkılıp yeniden yapıldığını göstermektedir.

Resimlerin bulunduğu oda Tokat'taki diğer konakların resimli odalarındaki kemer ve ahşap dolap düzenleri ile resimlerin konumlandırılışı bakımından oldukça benzer niteliktedir (Çal, 1988:28-45 ve Yetiş, 2017:104-130).

Akok (1958:129) ve Çal (1988:28-45) çalışmalarında Tokat evlerinin tarihlendirilmesinin 19. yüzyıldan öteye gidemeyeceğini dile getirmişlerdir. Bu doğrultuda restorasyon çalışmaları sebebi ile detaylı olarak araştırılmayan konağın 19. yüzyıl evi olduğu söylenebilir. İçerisindeki resimlerin yenileşme dönemi üslubu ile örtüşmesi ve bölgedeki diğer resimlerin ağaç, dağ, vb.

<sup>14</sup> Abidevi selatin camilerinden, altı minaresiyle "Sultan Ahmed Camisi" özel bir konuma sahiptir (Gündüz, 2005:100). Daha sonra Cumhuriyet Döneminde yapılan Adana Sabancı Merkez Camisi yine altı minareli olarak inşa edilmiştir. Sultan Ahmed Camisi tasvirinde harim köşelerini tutan dört minarenin üçer şerefeli durumları ile avlu köşesini tutan kısa minarelerin ikişer şerefeli oluşları (Çobanoğlu, 2009:500) da yine gözleme dayalı başarılı nümerik detaylardır.

<sup>15</sup> Duvar resimlerinin yer aldığı üç panoda da atmosferik olarak nadir rastlanan bir bulut formasyonu olan "mammatus" biçiminde bulutların (Garrett, Schmidt, Kihlgren, ve Cornet, 2010:3891-3892) tasvir edilmesi oldukça ilginçtir. Bu atmosferik fenomenin sağlanması için özel koşullar gerekmektedir (Garrett vd., 2010:3895).

<sup>16</sup> 2019 Temmuz'unda yapılan araştırmada konak restorasyon sürecindeydi. Bu sebeple boya tabakası altından ortaya çıkarılan duvar resimlerinin temizlik işlemleri yapılmaktaydı. Ayrıca restorasyon çalışmasının devam etmesi konak ile ilgili yapılacak detaylı sanat tarihi araştırmasının ileriki bir tarihe ertelenmesine sebep olmuştur. Burada yalnızca geç dönem manzara resmi belgelenmiştir.

<sup>17</sup> TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Kararları, 28.02.2013 tarihli karar.

kompozisyon elemanları ile benzerliği (Yetiş, 2017:104-130) tarihlendirmeyi doğrular niteliktedir.

### **3. Değerlendirme**

#### **a. Konu Açısından**

Konu açısından değerlendirildiğinde yapıların çoğunda genelde hayali olduğu düşünülen manzaralar kullanılmıştır. Ağaç tasvirlerinin tüm resimlerde kullanıldığı ve çoğunlukla birbirine benzer tekniklerde yapıldığı görülmektedir. Şeyh Eylük Türbesi ve Tokat'taki bir konağın resimleri dışındaki diğer yapıların resimlerinde cami tasvirlerine rastlanmaktadır. Şehir manzarası, türbe, saray-köşk-ev ve dağ tasvirleri neredeyse tüm yapıların yarısından fazlasında resimlerde yer almıştır (Tablo 1).

Türbe ve sembolik tasvirler ile resim içerisinde yazı kullanımına sadece dini yapılarda rastlanmaktadır. Mekke-Medine grubuna giren tasvirler yalnızca Şeyh Ethem ve Şeyh Eylük Türbelerinde yer almaktadır. Deniz ve gemi tasvirleri Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Şeyh Nusrettin Türbesi, Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı ve Madımaklar Evi resimlerinde kullanılmıştır. Yoğun ağaç grupları ile kurgulanan kır ve orman manzaraları sadece Madımaklar Evi ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde izlenmektedir.

Burada uygulama tekniği ve biçim anlamında üzerinde durulmakta olan konu; araştırmadaki resimlerin kompozisyonlarda yaygın olarak tercih edildiğini tespit ettiğimiz ağaç, cami, çeşitli mimari yapı ve dağ tasvirleri ile şehir manzaralarının değerlendirilmesidir.

Çeşitli meyve ağaçları, salkım söğüt, selvi ve adeta yelpazeye benzetilmiş ağaçlar neredeyse tüm yapıların resimlerinde görülmektedir. Özellikle birbirine benzer nitelikte meyve ağaçlarının Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Bayezid Camisi Şadırvanı ve Şeyh Ethem Türbesi duvar resimlerinde kullanıldığı göze çarpmaktadır.

Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı ve Şeyh Nusrettin Türbesi meyve ağacı tasvirleri neredeyse birbirinin aynıdır. Hatta ağaç diplerine dökülmüş meyveler ve yanındaki oran-orantı bakımından küçük ebatta yapılmış çeşitli ağaçların aynı elden çıkma olasılığı yüksektir. Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi ile caminin şadırvanı, Şeyh Nusrettin Türbesi'nden 17 yıl sonra yapılmıştır. Bu benzerlikler aynı sanatçı veya güçlü bir usta-çırak bağı olan bir grubun işleri

olduğunu ispat edecek yeterliliktedir. Özellikle ağaç tasvirlerindeki benzerlikleri ele aldığımızda adeta sanatçının imzasıymişçasına bir üslup birliğinden bahsedebiliriz: Şeyh Ethem Türbesindeki tasvirler ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Cami Şadırvanındaki tasvirlerin aynı sanatçı olduğu görüşü önce Cantay (1980:499) tarafından verilmiş daha sonra Zileli Emin'i daha detaylı inceleyen Tanman (1993:501) tarafından kabul edilmiştir. Bütün bu işleri Zileli Emin'in kendisinin yaptığı ihtimali üzerine konuşacak olursak, batılı anlamda bir eğitimi olmadığını düşündüğümüz (Arık, 1976:141) Zileli Usta'nın 17 yılda her anlamda önemli bir artistik ilerleme kaydettiğini görebilmekteyiz. 17 senelik fark bahsi geçen türbedeki ağaç tasvirleri ile Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi ve caminin şadırvanındaki ağaç tasvirlerindeki renk farkına neden olabilecektir. Bu doğrultuda türbedeki resmin ağaçlarında kullanılan yeşil diğerinden oldukça soğuk görünmektedir (Görsel 1).



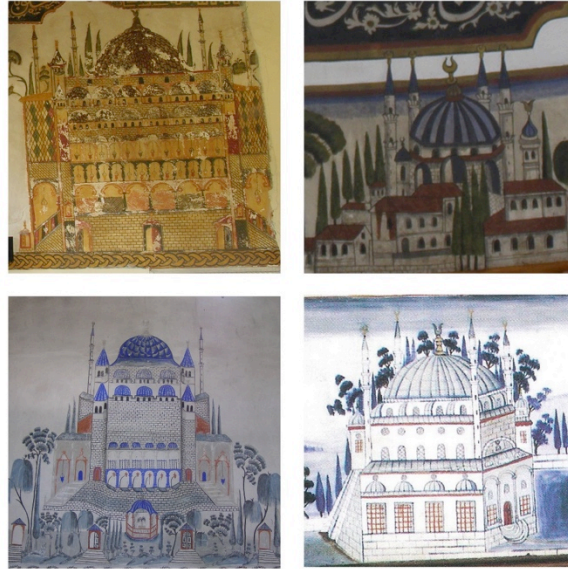
**Görsel 1.** Resimlerdeki ağaçları gösteren detaylar. Tokat'taki bir konaktan (üstte solda), Madımaklar Evi'nden (üstte sağda), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (altta solda), Şeyh Ethem Türbesi'nden (altta sağda).<sup>18</sup>

Resimlerde salkım söğüt ve selvi ağaçlarının fırça ile dikey bir hareket ile yapıldığı düşünülmektedir. Farklı uzunluklardaki yelpaze ağaçlarının açık ve koyu tonlar kullanılarak dikey

<sup>18</sup> Gümüşlü Camisi ve Kara Mustafa Paşa Camisi duvar resimleri günümüzden mevcut olmadığından görselleri için Arık (1976:81-82,65,67) kitabından faydalanılmıştır. Yağcıoğlu Konağı duvar resimlerinin görsellerine ise Gündoğdu vd. (2006:286-287) kaynağından ulaşılmıştır. Diğer resimler ile ilgili bizzat tarafımızdan fotoğraf belgeleme yapılmıştır.

fırça vuruşları ile yapıldığı izlenmektedir. Özellikle yoğun olarak ağacın kullanıldığı Madımaklar Evi'ndeki resimlerde de dikey fırça vuruşları dikkat çekmektedir. Bu bağlamda genel olarak kullanılan ağaç türlerindeki büyük farkın sanatçı/sanatçıların fırçalarındaki işçilik kaliteleri olduğu söylenebilir.

Büyük selatin camilerinin resmedildiği Madımaklar Evi, Şeyh Ethem Türbesi, Gümüşlü Camisi, Bayezid Camisi Şadırvanı, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanındaki resimlerde, biçimsel açıdan farklılıklar izlense de benzer bir mimari söz konusudur. Diğer yapılarıdaki cami tasvirleri daha küçük ebatlarda ve selatin camisi niteliği göstermeyen mimari özelliktedir. Şeyh Ethem Türbesi, Gümüşlü Camisi, Şeyh Nusrettin Türbesi ve Kara Mustafa Paşa Camisi resimlerindeki camiler bir kompozisyon kurgusu ya da mekân sınırlılığı içerisinde değil, tek yapı olarak tasvir edilmiştir. Şeyh Ethem Türbesindeki cami tasviri diğer duvar resimlerinden perspektif açısından pentür resminden ziyade minyatür resminin geleneğine daha yakındır. Diğer resimlerdeki cami tasvirleri ise minyatür ile pentür resminin farklı iki dünyası arasında kalmıştır (Görsel 2).



**Görsel 2.** Bazı resimlerdeki cami tasvirlerini gösteren detaylar. Şeyh Ethem Türbesi'nden (üstte solda), Bayezid Camisi Şadırvanından (üstte sağda), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (altta solda), Yağcıoğlu Konağı'ndan (altta sağda).

İncelediğimiz duvar resimlerinde kullanılan mimari tasvirler birbirlerinden biçimsel ve işçilik kaliteleri açısından ayrılmaktadır. Özellikle sanatçı veya sanatçıların kullandığı kubbe,

duvar, pencere, alem ve sütun gibi detaylarda ışık ve gölgenin daha naif bir üslupla oluşturulduğu ve birkaç fırça hareketi ile tamamlandığı gözlemlenmiştir.

Yağcıoğlu ve Latifoğlu Konakları ile Madımaklar Evi'ndeki resimlerde kullanılan dağlar fırça hareketleri bakımından benzerlikler taşımaktadır. Özellikle bu resimlerde dağların biçimlendirmesinde koyu alanların fırçanın dikey hareketi ile noktalama tekniğinin kullanılarak yapıldığı söylenebilir. Diğer resimlerdeki dağlarda açıktan-koyuya doğru 2 veya 3 kademedede oluşturulan ve keskin olmayan ton geçişleri görülmektedir (Görsel 3). Ötekilerden farklı olarak Merzifon Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanındaki dağ tasvirlerinde renk zıtlıkları daha yüksek hazırlanmıştır.



**Görsel 3.** Bazı resimlerdeki dağlardan detaylar. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (üstte solda), Latifoğlu Konağı'ndan (üstte sağda), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (altta solda), Madımaklar Evi'nden (altta sağda).

### b. Biçim Açısından

Renk bakımından neredeyse tüm resimlerde birincil (ana) ve ikincil (ara) renkler ile siyah ve beyaz ton değerleri kullanılmıştır<sup>19</sup>. Renkler genellikle birbirleri ile karıştırılmadan

<sup>19</sup> Sarı, kırmızı ve mavi birincil renkler; turuncu, yeşil ve mor ikincil renkler olarak adlandırılmaktadır. Çalışmada söz edilen renkler, renk çemberi (hue) üzerinde bulunan ve sanatçının kullandığı pigmentlerdir. Siyah ve beyaz ise (HSV renk sistemindeki), hue'deki renkleri, yukarıya ve aşağıya doğru değerini değiştiren tonlardır (Öztuna, 2008:120-141; Ocıvrık v.d, 2015:184-191, 213-219; Seylan, 2019:112-121)



özleri ile uygulanmıştır. Ancak bazı renk ve ton geçişlerinde karışımlar görülmekte ve resim zeminlerinde beyaz badananın kullanıldığı izlenmektedir (Tablo 3).

Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi, Gümüşlü Camisi, Yağcıoğlu Konağı, Latifoğlu Konağı, Madımaklar Evi ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde mor-lacivert; Gümüşlü Camisi ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde turuncu; Latifoğlu Konağı ve Tokat'taki bir konağın resimlerinde mavi; Tokat'taki bir konağın resimlerinde sarı renklerine rastlanmamıştır<sup>20</sup>. Şeyh Eylül Türbesi resimlerinde oldukça parlak (yoğun) bir sarı kullanılırken, diğer yapıların resimlerindeki sarıların renk çemberindeki nötr kahverengimsi griye<sup>21</sup> yakın ve daha az parlak bir sarı olduğu anlaşılmıştır. Şeyh Eylül, Gümüşlü, Bayezid Şadırvanı, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı ile Şeyh Nusrettin duvar resimlerinde oldukça benzer ve parlak bir mavinin kullanıldığı göze çarpmaktadır. Turuncunun kullanıldığı yapılarda renk oldukça parlak ve yoğundur<sup>22</sup>.

Tüm konak ve evler ile Bayezid Camisi ve Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanları resimlerinin sınırlandırılmış bir mekân olarak çerçeve içerisine yerleştirildiği görülmektedir. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nın kubbesi panoramik resmin mekân sınırını oluşturmuştur. Bayezid Camisi Şadırvanı'nın kubbe eteğini dolanan şerit ise üzerindeki resimlerin sınırını belirlemiştir. Konak ve evlerdeki sınır çerçeveleri ise 'fileto'<sup>23</sup> olarak adlandırılan çizgiler ile çizilmiştir. Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Gümüşlü Camisi resimlerinin hem çerçeveli hem de çerçevesiz mekân kurguları izlenirken; Şeyh Ethem ve Şeyh Eylül Türbelerinin resimlerinde çerçeve hiç kullanılmamıştır. Konak'ın (2014:45-46; 2017:30-33) da belirttiği gibi erken dönem minyatürlerinde de sınırlı bir mekânın hiç kullanılmadığı görülmektedir. Genellikle incelenen yapıların içerisinde türbelerdeki resimlerde mekân sınırlılığının olmayışının minyatürlerdeki gerçeklik anlayışından ve gelenekçi tutumundan

<sup>20</sup> Renkler belirlenirken bazı yapıların resimlerinin tahribatı veya mevcut olmayışı belirsizliğe yol açmıştır. Özellikle günümüzde mevcut olmaya resimler eski renkli fotoğraflardan tespit edilmeye çalışılmıştır. Belirsiz olanlar tabloda gösterilmiştir.

<sup>21</sup> Çemberdeki hue renkleri tamamlayıcıları ile karıştırıldığında yoğunlukları (parlaklık-saturasyon) azalarak çemberin ortasındaki nötr griye doğru giderler (Öztuna, 2008:136-137 ; Ocvirik vd., 2015:190-191).

<sup>22</sup> Burada günümüzde mevcut olan resimlerin göze çarpan renkleri ile ilgili değerlendirmeler yapılmıştır. Hangi pigment renklerinin kullanıldığı ve karışımla elde edilip veya edilmediğini belirleyebilmek için laboratuvar analizlerinin yapılması gerekmektedir.

<sup>23</sup> Fileto: Aynı duvar yüzeyinde ayrı renkteki bitişik iki boyalı ya da badanalı alanı birbirinden ayıran çizgi ya da çizgiler (Sözen ve Tanyeli, 2011:108).

kaynaklandığı düşünülmektedir. Aksine sivil yapılardaki çerçeve kullanımı sanatçı veya sanatçı grubunun geleneksel tutumunu esnettiğinin göstergesi olabilir.

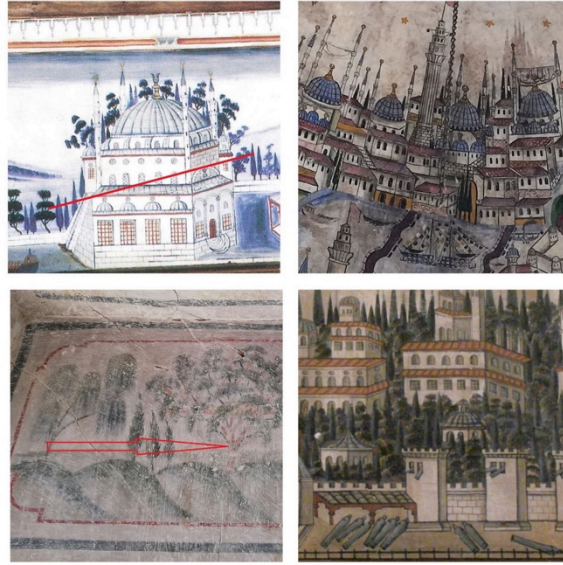
Tüm resimlerde ışık-gölge kullanımı izlenmekte, ancak sanatçıların fırçalarındaki işçilik kaliteleri değişmektedir. Bu sebeple ışık-gölge kullanımı biçim değerlendirmesinde belirleyici bir faktör değildir.

Çizgisel perspektif ile benzer elemanlardaki boyut değişimi ve elemanların üst üste bindirilmesi yoluyla oluşturulan derinlik etkilerine Şeyh Eylük Türbesi resimleri haricinde neredeyse tüm resimlerde rastlanmaktadır. Zaten Şeyh Eylük resimlerinde ışık-gölge haricinde hiçbir batılı anlayış faktörü tespit edilmemiştir (Görsel 4).



**Görsel 4.** Bazı resimlerdeki perspektif kullanımını gösteren detaylar. Yağcıoğlu Konağı'ndan (üstte solda), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (üstte sağda), Latifoğlu Konağı'ndan (altta solda), Kara Mustafa Paşa Camisi içinden (altta sağda).

Çizgisel perspektif kullanımına Şeyh Nusrettin Türbesi, Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı, Gümüşlü Camisi, Bayezid Camisi Şadırvanı ile tüm konaklardaki resimlerde rastlanmaktadır (Tablo 2). Tokat'taki bir konağın resimlerinde herhangi bir mimari unsur bulunmadığından çizgisel perspektif de kullanılmamıştır. Genellikle mimari tasvirlerde kullanılan çizgisel perspektif tek veya çift kaçıslı olarak çizilmiştir. Ancak kaçış çizgilerinin doğru kullanıldığı ve kompozisyon içerisinde perspektif ile ilgili bakış noktası bütünlüğünün olduğu söylenemez.



**Görsel 5.** Bazı resimlerdeki elemanların boyut değişimi ve üst üste bindirilmesi ile ilgili detaylar. Yağcıoğlu Konağı'ndan (üstte solda), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (üstte sağda), Tokat'taki bir konaktan (altta solda), Madımaklar Evi'nden (altta sağda).

Şeyh Eylük Türbesi resimleri haricindeki her resimde hemen hemen kompozisyon içerisindeki elemanlar birbirinin ardındaymış gibi üst üste bindirilmiştir. Bu durum Ocırk vd. (2015:228)'in de dediği gibi ön-arka ilişkisi yaratarak derinlik etkisine katkıda bulunmaktadır. Bazı resimlerde dağların ve mimari yapıların art arda dizilimi dikkat çekmektedir. Elemanlar arasındaki boyut değişimine yalnızca Yağcıoğlu Konağı'ndaki resimlerde rastlanmıştır. Özellikle burada cami tasvirinin solundaki ağaçların sağındaki ağaçlardan daha büyükçe yapılması uzamı oluşturan önemli bir detaydır (Görsel 5).

Kompozisyon kurgusunda muazzam ve sonsuz derinliğin oluşturulmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri olan hava perspektifinin (Ocırk vd., 2015:226-227) kullanımına rastlamak zordur. Ancak konak ve evlerdeki resimler, bakış noktalarının yukarıda (yarı kuşbakışı) olmasından kaynaklanan daha geniş bir alan derinliğine sahiptir. Buna bağlı olarak konaklardaki bazı resimlerde kompozisyon elemanlarının arkaya doğru eser miktarda renk/ton keskinliklerinin azalması, renklerinin nötrleşmesi ve detayların azalması uzamın derinleşmesine katkı sağlamaktadır. Ama bunun tam bir sonsuz uzam oluşturduğu söylenemez.

Tokat'taki bir konağın resimleri haricinde, mekân kurgusunda ve elemanların görünümünde aynı resimle farklı bakış açılarının kullanıldığı görülmektedir. Aslında bu durum Konak'ın (2014:34-54; 2017:35-38, 60-64) belirttiği gibi, mekândaki bakışı eşitlemek yerine mekândaki her bir elemanın yerleştirilmesi mantığını ortaya koyar. Bu eylem tek bir bakış açısı ile oluşturulan öznelliğin yerine, nesnel bir evreni ortaya koymaktadır. Madımaklar Evi'ndeki resimlerden birinde yapı grubu neredeyse cepheden bir görünüm ile tasvir edilmiştir. Hatta yapı tasvirlerinden bazılarında örtü sistemi görünürken bazılarında görünmemektedir. Buna karşın resmin genelinde yarı kuşbakışı bir görünüm vardır. Diğer bir örnek ise Bayezid Camisi Şadırvan resimlerinin kompozisyon kurulumundadır. Burada resmin geneline yarı kuşbakışı bir görünüm hâkim iken, yapı gruplarından bazılarının ön cephesi gösterilmek istenmiştir. Benzer bir kurguya Latifoğlu Konağı ve Bayezid Camisi Şadırvanında da rastlanmaktadır (Görsel 6).



**Görsel 6.** Bazı resimlerdeki bakış noktalarını gösteren detaylar. Madımaklar Evi'nden (üstte solda), Latifoğlu Konağı'ndan (ortada), Şeyh Nusretin Türbesi'nden (üstte sağda), Bayezid Camisi Şadırvanından (altta solda), Şeyh Eylük Türbesi'nden (altta sağda).

Zaten sınırlandırılmış bir mekân kurgusu olmayan Şeyh Eylük Türbesi'nde ise tek bir kompozisyon elemanı içerisinde farklı görünümünü örnekleyen bir tasvir dikkat çekmektedir. Buradaki baldaken türbe tasviri cepheden resmedilmiş gibidir. Ancak yanıltıcı unsur, sanatçının hem kubbenin dışını hem de kubbenin içini göstermek istemesidir. Hatta sanatçı, türbenin alt kısımlarını çevreleyen korkulukları hafifçe üstten bakış ile resmederek, türbenin içindeki vazoyu da izleyiciye göstermeye çalışmaktadır (Görsel 6).



**Görsel 7.** Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar. Şeyh Nusrettin Türbesi'nden (üstte), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından (altta).

Minyatürlerde olduğu gibi (Konak, 2010:101; 2017:30-31), aynı resim içerisinde farklı derinlik eksenlerinin ifadesine Şeyh Eylük Türbesindeki resimler haricinde tüm dini yapılardaki resimlerde rastlanmaktadır. Dikey eksen olarak adlandırılan (Konak, 2010:101; 2017:32), resim yüzeyinin dışına doğru hareketi simgeleyen ve mekândaki çoklu bakışı sağlayan eksenlerdir. Şeyh Nusrettin Türbesi resimlerinden birinde yer alan kale duvarındaki keskin dönüşler ve Kâbe tasvirinin çevresindeki duvarlar izleyicinin göremeyeceği kısımları göstermeye çalışır. Aksine, izleyici bunları bir öznel mekân kurgusunda ya da gerçekte göremez. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda, benzer bir şekilde, akarsu üzerindeki köprü'nün derinlik eksenini, çevresindeki elemanlardan farklı bir yöne doğru oluşturularak kompozisyondaki elemanların eşitliği ortaya konmuştur. Araştırmadaki diğer örnekler de benzer niteliktedir. Ancak, sanatçı veya sanatçı grubunun, özellikle sivil yapılarda minyatür anlayışından gelen çoklu derinlik kullanımını tercih etmedikleri dikkat çekmektedir. Bu durumun, daha önce de söz edildiği gibi, dini yapılarda gelenekçi bir anlayışın sürdürülme çabası olduğu söylenebilir. Burada dini yapılardaki gelenekçi tutumun nedenini, cami gibi kamusal yapılarda daha genel bir beğeniye hitap etme gerekliliği olarak görmekteyiz (Görsel 7 ve Görsel 8).



**Görsel 8.** Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar. Şeyh Ethem Türbesi'nden (üstte), II. Bayezid Camisi Şadırvanından (altta).

### c. Diğer Açılardan

#### i. Konumlandırma

Kara Mustafa Paşa Camisi ve Bayezid Camisi şadırvanlarının resimleri dış mekânda ve kubbe içinde konumlandırılmıştır. Diğer tüm yapıdaki resimler ise iç mekânda yer almaktadır. Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı, Gümüşlü Camisi ile Bayezid Camisi Şadırvanı'nın resimleri kubbe veya kubbe eteğinde yer alırken, geri kalan yapıdaki resimler ya duvar ya da alınlık üzerinde konumlandırılmıştır. İstisnai olarak, Tokat'taki bir konağın resimlerden biri dolap üzerindeki duvardan tavana doğru uzanmaktadır.

#### ii. Tarihlendirme

Bazı resimlerin tarihlendirmeleri, içerisinde yer aldıkları yapıya bağlı olmakla birlikte, literatürde genel olarak 19. yüzyılın yenileşme dönemi üsluplarına uygunluğu açısından değerlendirilmiştir. Bu çerçevede tamamı için 19. yüzyıl gibi ortalama bir tarih verilebilir. Ancak Şeyh Nusrettin Türbesi'ndeki resimlerde "M.1858" tarihi; Kara Mustafa Paşa Camisi ve Şadırvanı'ndaki resimlerde ise "M.1875" tarihleri yazmaktadır. Latifoğlu Konağı'nın en eski tapu kaydının M.1875 olması dolayısı ile resimlerin 19. yüzyılın son çeyreğine tarihlendirilmesi

olasıdır. Ancak geri kalan yapılardaki resimler için yenileşme dönemi üslup benzerliği doğrultusunda 19. yüzyıl gibi genel bir tarihlendirme yapmaktan başka bir olasılık yoktur.

### **iii. Özgünlük ve Mevcut Durum**

Kara Mustafa Paşa ve Gümüşlü Camisi içindeki resimlerin, en son yapılan alan araştırmasında, mevcut olmadığı ve zaman içerisinde yapılan onarımlar sırasında yok olduğu anlaşılmaktadır. Yağcıoğlu Konağı resimleri ise, konak yıkıldığı için (Yetiş, 2017:104-105), günümüzde maalesef mevcut değildir. Mevcut resimler özgünlük açısından değerlendirildiğinde; Kara Mustafa Paşa Camisi, Latifoğlu Konağı ve Madımaklar Evi duvar resimlerinin zaman içerisinde geçirdikleri restorasyon müdahalelerinden pek etkilenmediği gözlemlenmiştir. Diğer resimlerin küçük çapta restorasyon müdahaleleri gördüğü tespit edilmiştir. Özellikle Şeyh Ethem ve Şeyh Nusrettin Türbelerindeki resimlerin, badana zeminlerinin yenilenmesi sırasında, müdahale gördüğü anlaşılmaktadır. Tokat'taki bir konağın resimleri ise, son yapılan restorasyonda boya tabakası altından çıkarıldıkları sırada, müdahale gördükleri için soluk ve perdeli görünmektedir.

### **iv. İşçilik (Kalite)**

Tüm resimlerde birbirine benzer konu ve biçim özellikleri ile karşılaşmakta ancak yapan sanatçı veya sanatçı gruplarının fırça kullanımlarındaki işçilik kaliteleri farklılıklar göstermektedir. Bu durum sanatçı ya da sanatçıların boyayı nasıl uyguladığı, biçimsel bir faktörü ve kontörleri/çizgileri ne derece doğru kullandığı vb. özellikler ile açıklanabilir. Örneğin mimari bir tasvirdeki bir pencere detayının keskinliği, renk/ton geçişleri veya diğer pencereler ile simetrik bir bütünlük içinde kullanılması sanatçının işçilik kalitesi ile ilgilidir. Bu çerçevede irdelendiğinde, yapılar içerisinde en iyi işçiliğe sahip olanlar; Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı, Bayezid Camisi Şadırvanı ve Madımaklar Evi resimleridir. İşçilik kalitesi en düşük olanlar ise Şeyh Ethem ve Şeyh Eylük Türbelerindeki resimlerdir. Bu türbelerden Şeyh Eylük günümüzde ve muhtemelen geçmişte de şehir merkezinin dışında kalmaktadır. Bu durumda sanatçı veya sanatçıların merkezden taşraya doğru azalan bir önem olgusu akla gelmektedir. Ya da işverenin sanatçılara vadettiği maddi değer kentten taşraya doğru değişken olmasından kaynaklı olabilir. Türbelerin bezeme programları, daha naif bir sanat tüketicisinin ilgisine

sunulmuş olmakla birlikte abidevi eserlerin tüketicilerinin daha elit ve kentli profillerine bağlı olarak biraz daha gelişkin estetik beklentileri olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, belki de türbelerin resim programları daha çok gönüllülük ilişkisi ile icra edilmişken hane veya cami gibi yapılarda estetik üretim ve tüketimin ticari bir anlaşmaya bağlanmış olduğunu aklımıza getirebiliriz. Bu minvalde, Zileli Emin'in, Tanman'ın (1993:506-514) bir nedensellik zinciriyle ispatladığı Bektaşî itikadına bağlılığını da düşünerek bu inanç birliği için ruhani bir mekân olan Şeyh Ethem Türbesi vb. yapılardaki çalışmaların onun hem gönüllük işinin bir parçası hem de sanatçı gelişimi için eşi bulunmaz kendi kendini eğitime fırsatları veren satırlar olduğu düşünülebilir.

#### **v. Sanatçı**

Resimlerin bulunduğu yapılardan sadece ikisinde sanatçıya ait bir imza ve tarihe rastlanmıştır. Şeyh Nusrettin Türbesinde "M.1858" tarihi ve "Arapzade Emin Usta" ibaresi okunmaktadır. Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda ise "M.1875" tarihi ile "Zileli Emin" ibaresi dikkat çekmektedir.

Kara Mustafa Paşa Camisi içerisinde, günümüzde mevcut olmayan bir resimde, imzasız olarak sadece "M.1875" tarihi yazmaktaydı (Arık, 1976:65). Aynı caminin şadırvanındaki "Zileli Emin" imzası aynı sanatçı veya aynı ekolden gelen sanatçı grubunu düşündürmektedir. Kara Mustafa Paşa Camisi, Şadırvanı ve Şeyh Nusrettin Türbesi olarak üç yapıda da baldaken türbe tasvirleri dikkat çekmektedir. Bunlar perspektif, mimari özellikler ve hacimsel etkiler anlamında benzerdir. Tasvirlerdeki örtü sistemleri aynıdır. Ancak kadesi, çatı detayı ve mavi rengi ile Nusrettin Türbesi'ndeki türbe tasviri diğerlerinden farklıdır.

Bunun yanında, Kara Mustafa Paşa Camisi ve cami şadırvanındaki naifliğe karşın, adeta aynı sanatçı tarafından yapıldığını ispat edercesine benzerlik taşıyan tasvirleriyle Nusrettin Türbesi'ndeki tasvirlerin kompozisyon kurmaktan bağımsız oluşları ve perspektif çizgileri bunların aynı sanatçının farklı olgunluk çağlarının mahsulleri olduğunu düşündürmektedir. Bu da yapıldığı zamanın farklılığına işaret etmektedir. Kale ve/veya yapı etrafındaki duvar tasvirlerinde biçimsel açıdan ciddi benzerlikler görülmektedir. Ayrıca üç yapıdaki resimlerde aynı resim içerisinde farklı derinlik eksenlerinin kullanımı tek bir ressamı işaret edebilir.



Şeyh Nusrettin Türbesi ve Kara Mustafa Paşa Camisi'nde cami tasvirleri tek başına yapılıırken, Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanı'nda şehir tasvirinin detayları arasına yerleştirilmiştir. Bu anlamda devamlılık arz eden unsurların bulunduğu bir kompozisyon içerisinde yer almaktadır. Ancak tek yapı olarak tasvir edilmiş olan camiler biçimsel açıdan birbirlerinden oldukça farklıdır. Nusrettin Türbesi'ndeki kısmen tek kaçışlı olarak yapılmaya çalışılmıştır. Kara Mustafa Paşa Camisi'ndeki tasvir ise hem cepheden görünümüldür hem de yer yer çift kaçış çizgileri kullanılarak yan kısımları da gösterilmeye çalışılmıştır. Sanatçının geç tarihli eseri olduğundan farklı perspektif denemesi yapmaya çalıştığı da düşünülebilir.

İmzalı iki yapı arasında yaklaşık 17 yıllık bir zaman dilimi vardır. Türbe resimleri daha önce yapılmıştır. Buna bağlı olarak kompozisyon elemanlarında çeşitli fırça ve işçilik farklılıkları gözlemlenmektedir. Bu farklılıklar zaman dilimi çerçevesinde normal karşılanmaktadır. Ancak imzalı eserler içerisinde olduğu kadar imzalı olmayan eserlerde dahil tüm resimler arasında benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Bunlar Tokat ve Amasya gibi birbirine yakın bölgeler içerisinde tek bir sanatçı ya da sanatçı grubunun faaliyet gösterdiğine işaret edebilir. Zaten Arık (1976:83,85,136,140,142) ve Renda (1977:198) bölgesel üslup birliğine işaret etmiştir.

Çoğu yapıdaki duvar resimlerinin net bir yapılış tarihi bilinmemekte ve yenileşme dönemi üslubu özellikleri göstermeleri sebebi ile 19. yüzyıl gibi oldukça geniş bir tarih aralığı verilmektedir. Bu doğrultuda tek bir sanatçı yargısına varmak doğru değildir. Ancak geniş bir zaman aralığında "Zileli Emin" öncülüğünde bir okul niteliğinde sanatçı grubu veya Zileli Emin'in de içerisinde bulunduğu bir okulun (sanatçı grubu) söz konusu bölgede bazı eserler ortaya koydukları söylenebilir.

#### **4. Sonuç**

Tokat ve Amasya bölgelerinde yer alan ve birbirlerine üslup ve tarih açısından yakınlığı ile bilinen 11 adet yapıdaki -birbirini tekrar eden motiflerden oluşan süsleme anlayışında olmayan- duvar resimleri temelde biçim olarak değerlendirilmiştir. 19. yüzyıl yenileşme dönemi üslubu içerisinde irdelenen resimlerde geleneksel minyatür ile batı resmi anlayışları birlikte kullanılmıştır. Tam anlamıyla batı resminin biçimsel özellikleri kullanılmazken, çok az sayıda resimde sadece geleneksel minyatür özellikleri gözlemlenmiştir. Okçuoğlu (2000:24-25) batı

etkisinin söz konusu olmadığı geleneksel minyatür sanatçısını tarif ederken “dış dünyayı olduğu gibi kopyalamaya öykünmez, onu kavrar ve kavradığı dünyayı yorumlayarak resimler. Doğal olarak minyatürcü de natüralist ressam kadar doğadaki şeyleri göstermek amacındadır. Fakat o, natüralist bir yanılsama yaratmayı, usumuzda oluşacak kavramı oluşturan görsel imgeler üretir” demektedir. Yenileşme dönemi duvar resmi sanatının henüz fotoğrafın etkisiyle kendisini gerçekçiliğe tamamen kaptırmadığı Tokat-Amasya yöresindeki örneklerde geleneksel minyatür mantığının güçlü izlerine halen rastlanmaktadır. Bilindiği üzere 19. yüzyıl itibarıyla merkez İstanbul Saray sanatlarında ve birçok farklı yörede görülmeye başlayan fotoğraf ve kartpostaldan kopya edilen duvar resimleri (Tekinalp-Şahin, 2002:446) modası yenileşme dönemi duvar resmi sanatının son aşamasıdır. Elle taşınır bir belgeden kopya edilme mantığından izole, incelediğimiz Tokat-Amasya örnekleri bölge halkının sanatçılarından hafızalarından yansıyan görsel kültürüne ait bir literatür sunma imkanıyla da değerlidir. Benzer konuların kullanıldığı resimler dini ve sivil yapılar bağlamında değerlendirilebilir. Mekke-Medine ve türbe tasvirleri ile yazı kullanımının dini yapılara özel olarak tercih edildiği söylenebilir. Bu doğrultuda ağaç, dağ, cami ve diğer mimari tasvirler biçim olarak değerlendirildiğinde aynı sanatçı veya sanatçı grubuna; diğer bir deyişle belli bir akım oluşturacak resim atölyesi veya okula bağlanabilir. Ancak imza belgesi niteliğinde kesin bir tarihlendirme, “Zileli Emin” imzası haricinde, biçim benzerliğini tam olarak desteklememektedir. Bununla birlikte söz konusu akıma dair bir okuldaki bahsedilecekse 19. yüzyıl gibi uzun bir tarih aralığında faaliyet gösterdiği aşikârdır.

### Kaynakça

Akok, M. (1958). “Tokat Şehrinin Eski Evleri”, *Yıllık Araştırmalar Dergisi*, Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, Türk ve İslam Sanatları Tarihi Enstitüsü, Sayı 2, s.129-152.

Aksel, M. (1960). *Anadolu Halk Resimleri*, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Arık, R. (1974). “Camide Resim”, *Türkiyemiz*, Sayı 14, s.2-9.

Arık, R. (1975). “Anadolu'da Bir Halk Ressamı: Zileli Emin”, *Türkiyemiz*, Sayı 16, s.8-13.

Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Arık, R. (1993). “Batılılaşma Dönemi Türk Tasvir Sanatı”, *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı*, ed. M. Önder, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, s.431-440.

Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet Dönemine Kadar Türklerde Resim*, 2. Baskı, Ankara: T.C. Başbakanlık Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Bingöl, O. (2015). *Arkeolojik Mimari'de Resim*, Ankara: Bilgin Kültür Sanat Yayınları.

Cantay, G. (1980). "Zileli Emin Ustanın Bilinmeyen İki Eseri", *Beşeri Bilimler Dergisi*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal ve İdari Bilimler Fakültesi, Bedrettin Cömert'e Armağan Özel Sayısı, s. 497-507, <http://katalogtarama.cekulvakfi.org.tr/resimler/3/4/22155/ab00000460.pdf>.

Çal, H. (1987). "Şeyh Nasreddin (Nusret) Türbesi", *Türk Tarihinde ve Türk Kültüründe Tokat Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 2-6 Temmuz 1986, ed. S. H. Bolay, M. Yazıcıoğlu, B. Yediyıldız ve M. Özdemir, Tokat: Tokat Valiliği Şeyhülislam İbn Kemal Araştırma Merkezi. s.427-461.

Çal, H. (1988). *Tokat Evleri*, 1. Baskı, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Çal, H. (1993). "Tokat Zile Yeşilce Köyü Şeyh Eylül Türbesi", *Prof. Dr. Yılmaz Önge Armağanı*, Ayı Basım, Konya: Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Merkezi, s.293-306.

Çobanoğlu, A. V. (2009). "Sultan Ahmed Camii ve Külliyesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 37, s.497-503, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/37/C37012351.pdf>

Demiriz, Y. (1999). "Osmanlı Kalem İşleri", *Osmanlı Ansiklopedisi*, ed. C. Oğuz, K. Çiçek ve G. Eren, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 11, s.297-304.

Eldem, S. H. (1986). *Türk Evi Osmanlı Dönemi (2. Cilt) – Turkish House Ottoman Period (Volume II)*, İstanbul: Türkiye Anıt Çevre Turizm Değerlerini Koruma Vakfı adına Güzel Sanatlar Matbaası (TAÇ Vakfı Yayınları).

Erdoğu (Emekligil), R. (1998). "Bir Aykırı Edirne Mahallesi: Karağaç", *Edirne: Serhattaki Payitaht*, ed. E. N. İşli ve M. S. Koz, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayınları, s.193-203.

Eyice, S. (1992). "Beyazıt II Camisi ve Külliyesi", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 6, s.40-42, <https://islamansiklopedisi.org.tr/beyazit-ii-camii-ve-kulliyesi--amasya>.

Garrett, T. J., Schmidt, C. T., Kihlgren, S., ve Cornet, C. (2010). "Mammatus Clouds as a Response to Cloud-base Radiative Heating", *Journal of the Atmospheric Sciences*, Sayı 67, s.3891–3903, doi:10.1175/2010JAS3513.1, <https://pdfs.semanticscholar.org/e9bc/1de2c268358052135e134a93869b215d98b5.pdf> 31.08. 2020.

Genç, A. ve Sipahioğlu, A. (1990). *Görsel Algılama Sanatta Yaratıcı Süreç*, İzmir: Sergi Yayınevi.

Gündoğdu, H., Bayhan, A. A., Aktemur, A. M, Kukaracı, İ. U., Çelik, A. ve Güneş, B. (2006). *Tarihi Yaşatan İl Tokat*, Tokat: PYS Vakıf Sistem Matbaa Müdürlüğü.

Gündüz, F. (2005). "Minare". *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt 30, s.98-101, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/30/C30009706.pdf>

- İçten, S. ve Yetişkin, G. (2009). *Tokat Merkez ve İlçeleri Taşınmaz Kültür ve Tabiat Varlıkları Envanteri*, Koor. A. Akyüz, S. Adıgüzel ve E. Anaç, Tokat: T.C. Tokat Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- İrteş, M. S. (1985). "Kalem İşlerimizin Bugünü ve Yarını", *Sanat Tarihinin Dünü Bugünü Sempozyumu*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, s.425-432.
- Konak, R. (2010). "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı", *Sanat Dergisi*, Sayı 12, s.97-102, <https://dergipark.org.tr/en/pub/ataunigsfd/issue/2600/33461>.
- Konak, R. (2014). "Minyatür Sanatında Boşluk ve Mekân Anlayışı", *Akdeniz Sanat*, Cilt 7, Sayı 14, s.34-54, <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akdenizsanat/issue/27661/291604>.
- Konak, R. (2017). *Boş Özne Dolu Nesne, Türk Minyatür Sanatında Biçime İdeolojik Bir Bakış I*, İstanbul: Lakin Yayınları.
- Kuran, E. (1997). *Türk Çağdaşlaşması: Çileli Bir Yolda İlerleyiş*, der. M. Erdoğan, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kuyulu, İ. (1997). *Batı Anadolu Mimarisinde Resimli Bezemeler*, İzmir: Ege Üniversitesi Araştırma Fon Saymanlığı, Proje No: 1990/001.
- Kuyulu, İ. (1998). "İzmir ve Çevresinde Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi", *II. Uluslararası İzmir Sempozyumu Tebliğler*, Haz. N. Ülker, İzmir. S.59-78.
- Mert, Ö. (1991). "Âyan", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. Cilt 4, s.195-198, <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04001492.pdf>.
- Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., Cayton, D. L. (2015). *Sanatın Temelleri*, çev. N. B. Kuru ve A. Kuru, İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Ödekan, A. (1997). "Kalemkâri", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, ed. A. Gevgilili, D. Hasol ve B. Özer, İstanbul: Yapı-Endüstrisi Merkezi (YEM) Yayınları, Cilt 2, s.933-934.
- Özgen, M. (2007). "Tokat Latifoğlu Konağı", *Yapı*, Sayı 310, s.94-98.
- Öztuna, H. Y. (2008). *Görsel İletişimde Temel Tasarım*, İstanbul: Tibyan Yayıncılık.
- Renda, G. (1976). "Amasya II. Beyazıt Külliyesindeki Muvakkithane", *Sanat Tarihi Yıllığı*, Sayı 6, s.181-206.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Renda, G. (2002). "Yenileşme Döneminde Kültür ve Sanat", *Türkler Ansiklopedisi*, ed. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 15, s.265-283.
- Seçgin, N. (1997). *Tokat ve İlçeleri Mimari Eserleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, 10. Basım, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şener, D. (2011). *XVIII. ve XIX. Yüzyıllarda Anadolu Duvar Resimleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Tekinalp-Şahin, A. P. (2002). "Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi", *Türkler Ansiklopedisi*, ed. H. C. Güzel, K. Çiçek ve S. Koca, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları, Cilt 15, s.440-448.

Tanman, B. (1993). "Merzifon, Kara Mustafa Paşa Camii Şadırvanının Kubbesinde Zileli Emin'in Yarattığı 'Osmanlı Dünyası' ve Bu Dünyaya Yansıyan Kişiliği", *Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar, Güner İnal'a Armağan*, s.491-522.

Yetiş, E. (2017). *Tokat İli ve Çevresindeki Bazı Duvar Resimleri ve Örnek Uygulamaları*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.

\_\_\_\_\_ (2013). *Sivas Kültür Varlıklarını Koruma Bölge Kurulu Arşiv Belgeleri*. TC Kültür ve Turizm Bakanlığı.

### Görsel Kaynaklar

Görsel 1. Resimlerdeki ağaçları gösteren detaylar: Tokat'taki bir konaktan-üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Madımaklar Evi'nden- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Şeyh Ethem Türbesi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 2. Bazı resimlerdeki cami tasvirlerini gösteren detaylar: Şeyh Ethem Türbesi'nden- üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Bayezid Camisi Şadırvanından- üstte sağda (Arık, 1976:84), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Yağcıoğlu Konağı'ndan- altta sağda (Gündoğdu vd., 2006:286-287).

Görsel 3. Bazı resimlerdeki dağlardan detaylar: Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Latifoğlu Konağı'ndan- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Madımaklar Evi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 4. Bazı resimlerdeki perspektif kullanımını gösteren detaylar: Yağcıoğlu Konağı'ndan- üstte solda (Gündoğdu vd., 2006:286-287), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Latifoğlu Konağı'ndan- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Kara Mustafa Paşa Camisi içinden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2019).

Görsel 5. Bazı resimlerdeki elemanların boyut değişimi ve üst üste bindirilmesi ile ilgili detaylar: Yağcıoğlu Konağı'ndan- üstte solda (Gündoğdu vd., 2006:286-287), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Tokat'taki bir konaktan- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Madımaklar Evi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 6. Bazı resimlerdeki bakış noktalarını gösteren detaylar: Madımaklar Evi'nden- üstte solda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Latifoğlu Konağı'ndan- ortada (E. YETİŞ arşivi, 2017), Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- üstte sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017), Bayezid Camisi Şadırvanından- altta solda (E. YETİŞ arşivi, 2019), Şeyh Eylük Türbesi'nden- altta sağda (E. YETİŞ arşivi, 2017).

Görsel 7. Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar: Şeyh Nusrettin Türbesi'nden- üstte (E. YETİŞ arşivi, 2017), Kara Mustafa Paşa Camisi Şadırvanından- altta (E. YETİŞ arşivi, 2019).

Görsel 8. Farklı derinlik eksenlerinin olduğu resimlerden bazı detaylar: Şeyh Ethem Türbesi'nden- üstte (E. YETİŞ arşivi, 2017), II. Bayezid Camisi Şadırvanından- altta (E. YETİŞ arşivi, 2019).

### **Makalede Yer Almayan İlgili Duvar Resimlerinin Görsellerine Erişim**

[https://mega.nz/folder/Xo5XXBTR#wx8z8sB\\_MAjUFDCvhsj5yA](https://mega.nz/folder/Xo5XXBTR#wx8z8sB_MAjUFDCvhsj5yA)

