

**EDİRNE DUMLU KONAĞI DUVAR RESİMLERİ ve SANAT TARİHSEL
OKUMALARI**

*EDİRNE DUMLU MANSION WALL PAINTINGS and ITS ART HISTORICAL
READINGS*

Kutalmış BAYRAKTAR*, Banu PARLAK UĞURLU**

*Geliş Tarihi: 25.10.2019
(Received)*

*Kabul Tarihi: 16.05.2020
(Accepted)*

ÖZ: Araştırmanın ilgilendiği sanat işleri, sanat tarihi çalışmalarında “duvar resmi” terim anlamının içine dâhil olmaktadır. İncelenen resimler, “geçiş döneminin” artık fotoğraf teknolojisinin de bu uygulamada rolü olduğu 19. yy. ‘ın son çeyreğine aittir. Edirne’de konak maliki merhum Şücaattin Dumlu ismi dolayısıyla Dumlu Konağı olarak geçen günümüzde metruk halde bulunan tarihi konaktaki toplamda 4 adet duvar resmi, estetik değerleri, mekânla kurduğu ilişkileri ve sanat tarihsel özellikleriyle incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Dumlu Konağı, duvar resmi, Edirne, 19. yüzyıl Türk resmi, batılılaşma dönemi resmi

ABSTRACT: The artworks that the research is interested in are included in the meaning of the terms “wall paintings” or “mural paintings” in art history studies. The paintings; we investigate, belong to the last quarter of the 19th century, which is at the end of the historical slice of “the transition period” of Turkish Art History; at the time, the practice found a contribution from the technology of photography. In this research, we study a totally of 4 wall paintings (some of which are ruined, the rests are about to be ruined) in terms of the aesthetic values, relations with the architectural space, and art historical features; on the historic mansion, named Dumlu Mansion because of the name of former owner Şücaattin Dumlu, which is currently in a deserted state. In addition, we delve into the history of the mansion, which is recently developed -a controversial topic-, by using historical and art historical research.

Key Words: Turkish House, wall painting, Edirne, Turkish painting in 19th century, westernization period painting

1. GİRİŞ

Bir yüzey olarak duvar, tarihte resmin en erken çalışma ve sergi medyalarından biridir. Duvara resim yapma eylemi, Türklerde Anadolu öncesi dönemlerden itibaren görülmeye başlamaktadır (Başkan, 2014: 34 -38). Duvara resim dediğimizde çok büyük sanatsal bir zaman dilimini kapsayacakken çalışmanın inceleme dönemi “Geçiş Döneminin Duvar Resimleri” olacaktır (Özsezgin, 1977: 26). Duvar resmi;

* kutalmissamet.bayraktar@std.yeditepe.edu.tr, ORCID: 0000-0002-6593-2242.

** Dr, Erciyes Üniversitesi, banuparlakugurlu@gmail.com, ORCID: 0000-0001-8256-7489.

“Duvardaki Barok süslemelerin arasına bazen yer yer manzara kompozisyonları yerleştirilir... iç mekânda bir dışa açılma sağlayan bu resimler, dönemine göre ya süslü kartuşların, kıvrımlı palmetlerin, akant yapraklarının, korent başlıklı sütuncukların arasında ya da çok sade dikdörtgen çerçevelerin veya nişlerin içinde yer alır... yapıların duvarlarında gördüğümüz bu manzaralı panolar için ‘duvar resmi’ terimini kullanmaktayız... Türkiye’de gördüğümüz duvar resimleri kuru siva üzerine yapılmıştır.” (Renda, 1982; Tekinmirza, 2008: 30).

Osmanlı’nın kendisi duraksarken ilerleyen Batı Dünyasına karşı eski egemen gücünün kalmadığını fark etmesinin ardından Batı Dünyasını incelemeye alacak önemli bir neden bulmuştur. Böylece Klasik Türk Disiplinine göre daha hareketli ve hafif görülen barok, rokoko ve başka Avrupa stillerinin dekoratif şekilleri, karışık olarak Türk Sanatında uygulanmaya başlamıştır (Arık, 1993: 432).

Edirne kenti, tarihi ve kültürel mirası hakkında iyi bir kent araştırmaları külliyatına sahip olmasına rağmen, duvar resimleriyle ilgili yayınlar yok denecek kadar azdır. Buna karşın Edirne evlerindeki resimlerin tanıtılması başta İstanbul’dakiler olmak üzere diğer örneklerle karşılaştırmaların yapılması dönemin daha iyi anlaşılması ve zenginleşecek duvar resimleri literatüründen çıkacak yeni yaklaşım veya kuramlar için gerekmektedir.

2. KISACA OSMANLI TARİHİNDEN İTİBAREN EDİRNE

Birçok özelliği ile Edirne, Osmanlı Sultanları için İstanbul’dan Osmanlı özdeğerlerini daha iyi yansıtan bir kentti (Günay, 2017: 37). Kanoncu bir bakış açısıyla değerlendirmeye kalkarsak, kentin mimari şahanesi, Osmanlı Mimari Tarihi’nin de en önemli yapısıdır. Bunu Tezkiretü’l-Ebniye’den alıntı yapan Ahmed Bâdi’nin eserinde okumaktayız (2014: 91-92). Yine 17. yüzyıl’da özellikle 39 yıllık saltanat hayatının 21 yılını burada geçiren IV. Mehmet dönemiyle Edirne “Altın Çağ”ını yaşamıştır (Mesara, 2014: 9-10). Tarihler 1703 yılını gösterdiğinde yaşanan bir ihtilal olayının ardından Edirne popülerliğini büyük ölçüde yitirecektir. Tarihe *Edirne Vak’ası* olarak geçen hadisenin ardından artık hiçbir Osmanlı Hükümdarının İstanbul’u terk edip uzun süre Edirne’de zaman geçirmemiş olması kent tarihi için önem taşıyan bir durumdur (Özcan, 1994: 446). 1905 (Harik-i Kebir) ve 1914 yangınları, 1752, 1912 ve 1953 (Gökbilgin, 1994: 431) depremleri kentin yapı tarihi ile ilgilenen tüm araştırmalar için bir kayıplar muhasebesi olmuştur. Osmanlı etki gücü geriledikçe Edirne de bundan en çok etkilenen kent olmuştur. Ancak yine de birçok başka yörede duvar resimlerindeki kent manzarası olarak Edirne’nin tercih edilmesi kentin öneminin hâlâ üst düzeyde olduğunu da göstermektedir (Arık, 1976: 81; Özbek, 2005: 39-41). Bunda kuşkusuz İstanbul’un Avrupa’yla telgraf ile iletişimi ve demiryolu ile ulaşımı gereklilikleriyle, başkent’in “eski başkent” Edirne’ye mecbur olmasının etkisini söyleyebiliriz (Tekdemir, 2019).

3. KISACA EDİRNE EVLERİ

Dr. Rifat Osman'a göre Edirne Evleri ve Konakları adlı eserde üç örnekle Edirne Evleri tipolojisi yapılmıştır:

- İlk örnek sokak üzerinde bulunan ev yani bahçesi arkada kalan ev,
- İkinci olarak sokaktan uzakta ve bahçenin bir köşesindeki ev,
- Son örnek ise, ağaçlı, çiçekli bahçe ile çevrilmiş olan yani bahçenin ortasında bulunan evdir (Rifat Osman, 1983: 10). Buna göre, Dumlu Konağı, ilk örneğe uymaktadır.

Kentte, sivil mimari çok büyük bir genellikle ahşap dokuludur (Özdeş, 1951: 9). Edirne Evleri, yazlık, kışlık, açık ve kapalı daireleriyle tamamen bahçeli ev-konak tiplerindedir. Edirne evinin en önemli öğelerinden biri Türk evinde olduğu gibi sofadır. Sofa, bir geçit olmakla beraber aynı zamanda ev halkının toplandığı, düğün ve eğlencelerin düzenlendiği bir yerdir (Eldem, 1968). İç sofalı bir konut olan “*Dumlu Konağı*” bu özelliği ile geleneksel Türk konutuna bir örnek teşkil etmektedir (Zeğerek, 2019a: 24).

4. DURLU KONAĞI ve TARİHÇESİ

İncelenen konak her ne kadar kentin tarihsel çekirdeği sayılan Kaleiçi'ne çok yakın mesafede olsa da 19. yüzyıl sonu itibariyle Üç Şerefeli Senti ile Kaleiçi Senti arasında önemli bir demografik farkın olduğu bilinmektedir (Bayatlı ve diğerleri, 2018). Kaleiçi evleriyle biçimsel benzerlik gösterse de Dumlu Konağı'nı farklı bir kapsamda değerlendirmek gerekmektedir (Akansel, 2013: 6).

Dumlu Konağı, *Baba Demirtaş* mahallesi sınırlarında bulunmaktadır. Mahallenin ismini veren Baba Demirtaş veya Timurtaş; Sultan Murad Han (II) döneminin ileri gelenlerinden biri olarak bilinmektedir (Rifat Osman, 2013: 33). Konak, Çamaşırcılar Sokak'ta 253 ada ve 16 parsel üzerindedir. Konağın mevkiî tarifi mahallesinden ziyade adını aynı adlı abidevi camiden alan *Üç Şerefeli* olarak bilinen sent ismiyle yapılacaktır (Kazancıgil, 1992: 139).

Konak'ta, kullanılan malzeme, strüktürel özellikler ve plan şemasına bağlı olarak restitüsyon raporunda belirtildiği üzere 19. yüzyıl sonuna tarihlendirilmektedir (Zeğerek, 2019b, s.13). 17. yy.'da bulunduğu civarda bir sadrazam sarayının bulunması sentin elit muhit geçmişine işaretler (Şehsuvaroğlu, 1961: 15).

Dumlu Konağına oldukça yakın mesafede bulunan günümüzdeki ismiyle Tugay komutanlığı binası¹: 25.07.1920'den 1922 yılına kadar Yunan işgali döneminde, işgal kuvvetleri karargâhı olarak kullanılmıştır (T.C. Kara Kuvvetleri Komutanlığı 3ncü Mekanize Piyade Tümen Komutanlığı, 2001: 2). Bu yakınlık

¹ Yakın bir zamana kadar burası bir Tümen Komutanlığı olması dolayısıyla, birçok kaynakta Tümen Komutanlığı olarak geçer.

dolayısıyla, civarın en gösterişli ve sanatlı hanesi olan Dumlu Konağında, Yunan işgali döneminde Edirne'ye Vali vekilliği yapan Yunan Komutanın ailesiyle beraber yaşadığı düşünülebilir. Bu durum, iki ayrı haberle gündeme taşınmış ve konakta bulunduğu ifade edilen bir yağlı boya aile portresi buna delil gösterilmiştir (Akman, 2015 ve 2018). Fakat bu haberlerde, bahsi geçen yağlı boya tabloyu koleksiyonunda bulduran ressam Tayyip Yılmaz², bir tarihi romandan yola çıkarak Dumlu Konağı'nda Yunan Vali Vekili'nin yaşadığını dolayısıyla bu tablonun Vali Vekili "Lambridis" in aile portresi olduğunu ileri sürmüştür. Yapılan okumada, "Lambridis" 'in Edirne'de Dumlu Konağı'nda yaşadığına dair hiçbir ipucuna rastlanılmamış, sadece 128. sayfada Edirne'den Fransız askerlerinin nezaretinde nasıl ve hangi şartlarda çekildiklerini anlatan bir ifadeyle karşılaşılmıştır (Mazlum, 2017). Ayrıca konağın oldukça titiz hazırlanan restitüsyon raporunda konağın tarihçesinin verildiği kısmında bu ifadeye başvurulmadığını görmekteyiz (Zeğerek, 2019b: 13 - 15). Kaldı ki, Türk Milli Mücadele döneminde Yunan işgali altında kalan Edirne'de bir yöneticilik pozisyonunda bulunduğunu saptadığımız şahsın soyadı "Lambridis" değil, "Lambrianidis"³ tir (Lambros Lambrianidis, 2014).

24 kapı numaralı ve Türkiye Cumhuriyeti Çevre ve Şehircilik Bakanlığına bağlı Koruma Genel Müdürlüğünde 337 numaralı Dumlu Konağı, 27.05.2015 tarihinde geçirdiği bir yangın sonrasında, üst örtüsünü neredeyse tamamen yitirerek büyük bir hasar almıştır. Bu yangın sonrası meteorolojik dış etkenlere de maruz kalan yapı tam bir harabeye dönmüştür (Zeğerek, 2019a: 22).

Dumlu Konağında toplamda 4 adet duvar resmi olduğunu kayıtlardan anlamaktayız. Fakat bizim saha araştırmamızda bunlardan 2 adedini görebildik geri kalanları yapının geçirdiği yangın ve yangın sonrası dış etkilerle yok olduğunu sonrasında yaptığımız çalışmalarla tespit ettik. Ayrıca yapının restorasyon raporu için çıkılan keşifte uzun süre metruk vaziyette kalan yapının gövde duvarlarında ve

² Edirne'nin önemli kent ressamlarının başında gelir; daha ayrıntılı bilgi için: "Edirne'nin Kültür ve Sanat Yaşamında Tayyip Yılmaz" adlı esere bakılabilir.

³ Trabzonlu olan "Lambros Lambrianidis"; Doğu Trakya'nın Yunan işgali döneminde Edirne'de "Siyasi Meseleler Genel Müdürü" sıfatıyla bulunmaktaydı. Bu konunun üzerine giderken Nikolay Nikolaidis'in Edirne Kent ve Kültür Tarihine yer aldığı eserine de bakılmış önemli bir sonuç bulunamamıştır. Bu konudaki internet kaynakçasının bulunmasında ve hem internet kaynakçasının hem de kitaplardaki ilgili kısımların çevirisinin tarafımıza kazandırılması konularında tarifsiz çabası dolayısıyla Yunanca Dili ve Edebiyatı uzman araştırmacısı ve Trakya Üniversitesi Balkan Araştırmaları Bölümü doktora öğrencisi Büşra Dede'ye teşekkür ederiz.

bodrum zemininde define arama maksatlı korsan müdahaleler de kaydedilmiştir (Zeğerek, 2019c: 7).

5. DUMLU KONAĞI DUVAR RESİMLERİ

5.1. Zemin Kat Sofasında Bulunan Resim

Resimlerden ilki zemin katında yer almaktadır. Güneşin dar bir açıyla, böylelikle iri bir halde görüldüğü, günbatımı / gündeğümü manzarasının tasvir edildiği duvar resminde oluşmuş bir mikro havza etrafında ağaçların sıralanarak görüldüğü keyifli bir perspektif bulunmaktadır. Mikro havzanın oluşturduğu sulak alan ile resmin başlangıcı arasında kalan alanda resmin uzaklarda görünen karasal alanına nispeten daha koyu karasal alanın görünmesi buradaki toprağın rutubetli olduğunu dolayısıyla gel-git veya mevsimsel sıcaklık artışına bağlı bir drenaj olduğunu düşündürmektedir. Bu ipucuyla, ressamın izleyende ilk bakışıyla yaz mevsimini anımsamasını arzu ettiğini okuyabilmekteyiz. Ufuk çizgisinden aldığımızda karanın göğe ½ oranında olduğunu görmekteyiz. Ne var ki, göğe yükselen sırayla bize doğru gelen ağaçların varlığı tekdüze bir gök manzarasını bozmaktadır. Gökte hiçbir bulut olmamasına karşın, gün doğumu / batımında güneşin yarattığı atmosferik alacalık, farklı renk tonlarını ustaca kullanabilen ressamın, manzarada neden günün bu zamanını tercih ettiğini açıklamaktadır (Bağlantı 1)⁴. Doğa tasviri olarak betimlenen resimde romantik akımın izleri görülmektedir (Clauon, 1988: 188). Romantiğin kişisel eğiliminin ortaya çıktığı olanak doğa duygusudur. Bu doğa duygusu ilk olarak denizleri aşmaya, dünyanın sınırlarına sığınmaya götüren yalnızlık arayışında ortaya çıkmıştır. Resmin etrafı çerçeve mantığında bir fileto ile sınırlandırılmıştır. Duvar resmi örneklerinde yer yer karşılaşılan bu durum üzerine bir açıklama şu şekildedir;

“18. yüzyılın, Batı etkisiyle değişmeye başlayan dekorasyon anlayışına bağlı olarak, geleneklerinde duvara tablo asmanın yeri olmadığı bir toplumda, duvara doğrudan asılmayan, ancak çerçevelenmek yoluyla tablo seyrini çağrıştıran duvar resimlerinden söz etmek akla yatkın geliyor” (Okçuoğlu, 2000: 47-48).

Sanatçının bu estetik müdahalesi bir *skeomorfizm* örneğidir (Basalla, 2009: 107). Sanatçı, resmi sınırlayan filetoyu, normalde bir tuval resmi için işlevi olan çerçeveye benzetmiştir. Sanki resim bir tuval resmidir ve duvara asılmıştır. Sanatçı, resmini sınırlandırdığı çerçeve görünümlü filetoyu oluştururken “*çerçeve objesi*” resmini modle ederek objenin üç boyutlu özellikleri sebebiyle sahip olması gereken derinliği göstermek için gölge etkilerine başvurmuştur. Buna göre; çerçeve kenarlarında görülen boğum ve silmeler ortamda sanki bir yönden gelen ışık kaynağına bağlı olarak görünüyormuş etkisinde hazırlanmıştır. Burada, evin zemin

⁴ Zemin Kat Sofasında Bulunan Duvar Resmine Ait Fotoğraflara Erişim İçin Bağlantı 1: <https://mega.nz/#F!Du5x3CKS!v0uPUCrZKs3oPnKFcuyqSA>

katı sofasında güney-doğu cephesinde bulunan resmin mekânla kurduğu etkileşimden yola çıkarak hayali ışık kaynağının sağ alt köşeden verilmesi, resmin sol tarafındaki arka bahçeye açılan kapının ve iki pencerenin bulunduğu doğal ışık aydınlığa ters bir etki yaptıran bir strateji izlenmiştir. Bu durumda, ressam, bahçe tarafı kapı ve pencere açıklığından gelecek ışıkla gün ışığının resimde yaratacağı olumsuz parlaklığı çerçeveler üzerinde hafifletmiştir. Sanatçının mimari açıklıklarla gelecek gün ışığına karşı ters etkiyi oluşturması, resim sanatı içinde duvar resimleri konusunun ayırt edici sorumluluğu olarak mimari-resim ilişkisinin kurulmasında ressamın aldığı tavırlar konusuna örnek oluşturmaktadır (Tansuğ, 1976: 77).

5.2. Birinci Kat 105 Numaralı Odada Bulunan (Korunmuş) Resim

Üst örtüsü 27.05.2015 tarihinde yanan konağın birinci katında toplamda üç adet resim olduğunu saha araştırmasının ardından yapmış olduğumuz arşiv taramalarından bulduk. Saha araştırmamızda birinci katta sadece bir resmin günümüze ulaşmış olduğu tespit edilmiştir. Bir diğer resmin yalnızca çerçeve biçimli alt filetosu kalmış olarak bulunmaktaydı. Günümüze ait hiçbir izi kalmamış bir başka resmin varlığı ise yine arşiv araştırmalarıyla saptanmıştır.

Saha araştırmamız sırasında görece bozulmamış halde bulunan Dumlu Konağı birinci kattaki manzara resmi (Bağlantı 2)⁵, Beykoz Göksu'daki Mihrişah Valide Sultan Çeşmesini betimlemektedir. Valide Sultan, İstanbul'da birçok çeşmenin banisi olduğundan dolayı diğer "Valide Mihrişah Sultan" çeşmeleriyle karıştırılmaması için bu çeşme daha çok "Küçüküsu çeşmesi" veya "Göksu çeşmesi" adlarıyla bilinmektedir. 1749 yılında sadarete gelen Divittar (Devâtdâr) Mehmet Paşa, Sultan I. Mahmut Han'ın Boğaziçi'ne ve bilhassa Göksu'ya muhabbetini bildiğinden dağdan su getirip havuzları, fiskiyeleri, selsebilleriyle beraber yeni ve güzel bir kasır inşa ettirmiştir (Şehsuvaroğlu, 1954). Patrona Halil Ayaklanmasıyla, Kâğıthane civarının parlak dönemleri sona ermiştir. Sonrasında tahta çıkan Sultan I. Mahmud Han her ne kadar isyanda zarar gören Nevşehirli Damat İbrahim Paşa'nın yaptırdığı Sâdâbâd Sarayı'nı tamir ettirse de onun Topkapı Sarayı dışındaki zamanlarını geçirmek için tercihi 1752 yılında yapılan Küçüküsu veya Göksu isimleriyle bilinen buradaki kasırdır. III. Selim'in de burayı sevdiğine bir işaret büyük bir namazgâh sofası ile mermerden dört cepheli zarif bir meydan çeşmesini annesi adına 1806 yılında yaptırmış olmasıdır (Eyice, 2002: 530).

⁵ Röleve, restitüsyon ve restorasyon raporlarına göre 105 numaralı oda olarak numaralanmış, birinci kat odasındaki Valide Mihrişah Sultan Çeşmesi betimi olan duvar resmi, yerinde çekim 02.05.2018 (üst örtü yitirildikten sonra) ve Yüksek Mimar Gülderen Zeğerek Özafacan arşivine ait daha eski örnekler için Bağlantı 2: <https://mega.nz/#F!unwBjKzR!Fg4gs1nychIcMWOWcCT87Q>

Küçüksu Valide Mihrişah Sultan Çeşmesi, bu kasrın civarında olan İstanbul'un yalı çeşmelerinden biridir. Hem kendisinin zarif barok üslubu dolayısıyla taşıdığı albenisiyle hem de tam karşısına aldığı Boğaziçi ve Rumeli Hisarı manzaralarıyla çevresi 19. yy.'ın İstanbul'u için en popüler dinlenme ve eğlenme mekânlarından biri haline gelmiştir. Birçok yerli ve yabancı sanatçının⁶ eserlerinde popüler bir imaj olarak bulunur. 19. yy.'ın son çeyreği itibarıyla yeni iletişim kültürünün unsurlarından renkli kartpostallarda da bu mekân görülmektedir.

Henüz doğada çalışma anlayışı yokken özellikle duvar yüzeyi gibi mimariye bağlı bir alanda çalışmanın zorluğunu fotoğraflarla aşan Osmanlı duvar ressamı 1870'de Avrupa'da ilk resimli kartpostalın basılmasıyla Türkiye'ye de gelen bu yeniliği kendi amacına uygun olarak etkili biçimde kullanmıştır. O dönemde ünlü fotoğrafçıların fotoğraflardan çoğaltılan ve daha kolay bulunabilen kartpostalların da duvar resimlerine kaynaklık ettiğini düşünebiliriz (Tekinalp, 2002: 446). Edirne'deki Dumlu Konağı'nda bulunan ve oldukça gerçekçi şekilde oluşturulmuş bu resim için sanatçının bir fotoğraf ya da bir kartpostalı referans olarak çalıştığını düşünebiliriz. Önemli bir ayrıntı; çeşmenin bize göre sol ön kenarında günümüze ulaşmayan bir namazgâh taşının bulunmasıdır. Aynı mekânı; benzer bir açı ve benzer bir üslupla çalışmış asker ressamı kuşağından Bahriyeli Fahri veya Fahri Kaptan olarak bilinen sanatçının, Göksu çeşmesi isimli resmediliş tarihi bilinmeyen işine baktığımızda (Bağlantı 3)⁷ bu namazgâh taşlarından aslında iki tane olduğu ve bizdeki örnekte (Bağlantı 2) bunların sayısının bire indiğini belgeleyebilmekteyiz. Böylelikle Dumlu Konağındaki örnek ile Fahri Kaptan'ın resmi arasında kronolojik bir sıralama yapmak gerekirse, Dumlu Konağındaki resmin Fahri Kaptan'ın resminden daha sonra yapıldığını iddia edebiliriz.

⁶ Thomas Allom'un, William Alexander Ducket'in, William Henry Bartlett'in gravürlerinde raslanılmaktadır. Yabancılardan Comte Amadeo Preziosi'nin, Félix Ziem'in, Jules Coignet'in, Fausto Zonaro'nun, Leonardo de Mango'nun, Herman Corrodi'nin, John Lessels'in Türklerden Şevket Dağ'ın, Fahri Kaptan'ın, Hikmet Onat'ın, Ahmet Doğer'in Nazmi Ziya Güran'ın resimlerinde yine bu çeşmeyle karşılaşırız. Ayrıca çeşitli arşivlerde ve sergilerde Vasilakis Kargopoulos, Pascal Sébah, Adolphe Saum ve Abdullah Biraderler gibi yerli ve James Robertson & Felice Beato gibi yabancı fotoğraf sanatçılarının bu mekânı kullandıklarını görmekteyiz.

⁷ Fahri Kaptan'ın Göksu Çeşmesi isimli resmi için Bağlantı 3: https://mega.nz/#F!LzxBHCTT!JvI_NLcTvXOxsEVe4o2NtA
Birinci Kaynak: www.artnet.com

Bu resmin bir benzeri, Dolmabahçe Sarayı, Harem-i Hümayun'un ana girişi olan 212 numaralı salonda yer almaktadır (Bağlantı 4)⁸. Salonda tavan eteklerinde kartuşlarla sınırlandırılmış halde toplamda sekiz adet manzaralı duvar resmi bulunmaktadır. Bunlardan biri de Valide Mihrişah Sultan Çeşmesini betimlemektedir (Tekinmirza, 2008: 252). Dolmabahçe sarayı iç süslemeleri üzerine yapılan bir çalışmada yazar, salonda bulunan sekiz resimden dördünün İstanbul'dan popüler manzaraları hayali olamayacak mekânsal bir doğrulukla belirtmesi nedeniyle duvar resim geleneğinin 19. yüzyıl sonu buluntularına yakıştırmaktadır (Tekinmirza, 2008: 94). Yine aynı eserde farklı odalarda yakın zamanlarda yapılan restorasyon çalışmalarında rastlanılan sarayın geçirdiği en önemli iki restorasyonun izleri buna delil gösterilmektedir. Bir deprem sonrası 1894-95 onarım çalışmaları ve 1909 yılı Sultan V. Mehmed Reşad'ın saraya taşınmadan önce gerçekleştirilen restorasyon çalışmalarında rastlanılan Rum ve Ermeni ustaların isimlerinin yanı sıra düşükleri tarih notları 212 numaralı salondaki duvar resimlerinin geç 19. yüzyıl veya erken 20. yüzyıl örnekleri olduklarını düşündürmektedir (Tekinmirza, 2008: 52, 98, 99, 111). 7 Haziran 1856 yılında açılışı yapıp, kullanıma başlanmış (Sözen, 1994: 504) böyle bir saray için fotoğraf gerçekliğinde mekânsal doğruluğu olan kent tasvirlerinin üretimi hakkında en akla uygun yorum bunların da fotoğraf veya kartpostaldan kopyalandıkları olacaktır.

Dolmabahçe Sarayı'ndaki resim ile Dumlu Konağı'ndaki resim arasında bir karşılaştırma yapmamız konumuz açısından uygun olacaktır. Dumlu Konağı'ndaki Valide Mihrişah Sultan Çeşmesi resmi yine aynı konakta bulunan diğer resimler gibi bir çerçeve ile sınırlandırılmamış olarak ayrılmaktadır. Oysa Dolmabahçe Sarayı'ndaki bahsi geçen örnekte de kırmızı ve yeşil perdelerle *trompe'l l-oel* tekniğine başvurulmuş sanki bir pencerenin ardından bakılıyormuş etkisi verilmiştir. Dumlu Konağı'ndaki örnekte boğazın karşı kıyısında duran yine Boğaziçi ressamlığının ve fotoğrafçılığının gözde mimari temalarından biri olan Rumeli Hisarı resme dâhil edilirken, Dolmabahçe Sarayı'ndaki örnekte küçük bir paralaks ile bakış açısında ağaçların arkasına düşürülerek resme katılmamıştır. Dolmabahçe Sarayı'ndaki örnekte çeşmenin bize göre sağ tarafında tek bir namazgâh taşı bulunurken, Dumlu Konağı'ndaki örnekte bize göre sol taraftaki taş resimde görülmektedir. Konak'taki örnekte ufuk çizgisine oranla yaklaşık olarak kara / gök oranı ½ iken Saray'daki resimde perde etkisi dolayısıyla amorf bir biçim

⁸ Dolmabahçe Sarayı Harem-i Hümayun 212 numaralı Salonda bulunan Küçükçeşmesi duvar resminin Ferhan Tekinmirza'nın tezinde (2008) yer alan ilgili görseli ve tarafımızca gerçekleştirilen yerinde çekimler (04.12.2019) Bağlantı 4: <https://mega.nz/#F!KrBwDKxL!RfP6MTjJxmwMIIfbTA-0w>

yaratmış perdeleri hariç tutarak zihinsel olarak dikdörtgenleştirdiğimizde çıkan oran neredeyse 1/1'dir. Saray'daki resimde atmosfer hareketsiz ve neredeyse tek tonla ele alınmışken, Konak'taki örnek için bulutların varlığıyla dinamik bir gök algısı oluşturulmuştur. Saray'daki resmin renkleri daha sınırlı bir palet ile resmedilmişken, Konak'taki örnekte tonlar nispeten zengindir. Saray'daki örnekte resim daha aydınlık olmasına rağmen renkleri daha donuk ve pasteldir. Saray'daki örnekte figür varken, Konak'taki örnek insansızlaştırılmıştır. Konaktaki örnekte çeşmenin önündeki ve sol tarafta namazgâha doğru giden kısımlarda çimler çeşmenin işlevini hatırlatacak şekilde kelleşmişken, Saray'daki örnekte yer alan hayal gücü daha diri veya yeni uyanmış bir doğayı çağrıştırmaktan taraf olmuştur.

5.3. Birinci Kat 105 Numaralı Odada Yok Olmuş Resim

Geçirdiği yangın sonrası üst örtüsünü yitiren konağın, Mihrişah Sultan'ın Küçüksu ile Göksu derelerinin ortasındaki akarsuları adasında yaptırdığı çeşmenin bir duvar resminin olduğu üst kattaki odada, bu resmin karşısında aslında bir resmin daha izine rastlanılmıştır. Sahada gerçekleştirdiğimiz son gözlemde, meteorolojik zorluklara karşı dirençsiz kalmasıyla neredeyse tamamen yok olan resimden (Bağlantı 5)⁹ geriye yalnızca estetik bir tavırla çerçeve görünümüyle sınırlandıran alt filetosunun izine ulaşabildik. Saha araştırmasının ardından bu resmin geçmiş dönemlerdeki bozulmamış halinin foto-belgeleri bireysel arşiv taramalarıyla tespit edilmiştir. Bu bir Rumeli Hisarı resmi (Bağlantı 6)¹⁰.

Birçok olayla tarihsel kabuklar çoğaltmış ve dönemin romantik deneyimlerinden olan tarihselci hayal gücü ve bunun sanat pratiklerine geçmiş eylemleri için yarattığı çeşitli çağrışımlarla pitoresk bir albenisi olan Rumeli Hisarı, imaj üretiminin hızlandığı 19. yüzyılda bilinirliğiyle işlevinin ötesine ulaşmıştır.

Rumeli Hisarı, Batı şatolarının ana kulelerine (donjon) çok benzeyen 3 büyük (Eyice, 1986: 22), toplamda on yedi burcuyla (Avunduk, 2008: 238) birçok farklı tarihi olaya ev sahipliği yapmıştır. Hisar, boğazın iki yakasının bir birine en yakın (660 m.) olduğu kesitte Anadolu Hisarının karşısına yapılmıştır (Eyice, 1986: 20). İstanbul'un fetih hazırlıklarının bir parçası olarak inşa edilen Hisar, Bizans'ın dışarıdan alacağı kaynakları denetleme işlevini sürdürmüş ve İstanbul'un fethinde kullanılan dev toplar önce bu hisarda, namluları Boğaziçi'ni gösterdiği şekliyle faaliyete geçirilmiştir. Büklümlü arazisinin üzerinde topografyayla kurduğu diyalog inşasının ardından anlamını genişletmiş, hisardan öte semtin de adı haline

⁹ 105 numaralı oda bulunan Rumeli Hisarı Betimli Duvar Resmi Yerinde Çekim için Bağlantı 5: <https://mega.nz/#F!v7RHjAxY!1VFVSstWbluln1NI2IT-Zg>

¹⁰ 105 numaralı oda bulunan Rumeli Hisarı Resmi Eski Görüntüsü Bağlantı 6: https://mega.nz/#F!CqZDhCTI!hm38tc0t_ByVGLa8X1aWmw

Kaynak: Yük. Mim. Gülderen Özafacan Zeğerek ve Kalemkâr Bilge Turanlı Arşivleri

gelmiştir. Coğrafi kimliğini, tarihsel kabuklarla tamamlamıştır. Kentin fethinden sonra, Osmanlı Devleti'nin başkenti olan İstanbul'u Karadeniz'den gelecek tehlikelere karşı koruyabilmek için fazla güneyde kalmış olan Hisar, kuzeyde bazı kulelerin yapılmasıyla görevini bütünü ile tamamlamıştır. Bundan sonra politik tutukluların hapsedildiği bir zindan işlevini görecektir. Albert Gabriel'in 1943'de oluşturduğu notasyona göre B kulesinin yapımında iradesi ve vazifesi de olan Çandarlı'nın (Avunduk, 2008: 238) İstanbul'un fethinden sonra bir takım ihanet suçlamalarıyla hapsedildiği yerin Edirne veya İstanbul Rumeli Hisarında olduğu görüşü bulunmaktadır (Eyice, 1986: 20).

Hisarın, 16. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti ile savaş durumuna gelen yabancı devlet personellerinin tutuldukları yer olması hasebiyle, Avrupalılar arasında korku verici bir şöhreti de olmuştur. Çek asıllı Baron Wencelas Wrastislaw von Mitrowicz'in burada tutsak olduğu dönemde duvara kazıyarak yazmış olduğu adı bugün hala görülebilmektedir (Eyice, 1986: 20). Yine Venedik Cumhuriyeti'ni temsilcisi Giovanni Soranzo'nun buradaki idamı hem Türk üslubundaki resimlerle hem de Venedik'te tablolarla alegorisi yapılmıştır (Eyice, 1986: 21). Sınırlı sayıda da olsa yapımında kullanılan devşirme taşlar hisarın çok katmanlı tarihini bir başka açıdan simgeleştirmektedir (Avunduk, 2008: 238). Hiçbir aslı olmasa dahi, denizden bakıldığından Kûfi hat ile "Ya Muhammed" yazıyor olduğunun yaygın düşüncesi, halkın bu mimari değere verdiği yaratıcı kültürel anlama işaretidir.

Konaktaki, kaybolmuş resmin kişisel arşiv örneklerinden (Bağlantı 6), yola çıkarak yaptığımız internet taramalarında karşılaşılan duvar resmine yapımında referans olmuş fotoğraflardan birine ulaşabiliyoruz (Bağlantı 7)¹¹. Eski fotoğraf (Bağlantı 7) ile duvar resminin (Bağlantı 6) en ufak detaylarına kadar birebir benzerliği sanatçının referans aldığı kaynağı göstermektedir.

Odayı, topladığımız bu bilgiler ışığında mekânsal olarak değerlendirirsek, restitüsyon raporunun yazarının tanımıyla 105 numaralı odada köşe penceresi olan (Zeğerek, 2019b) ve yine üzerinde Valide Mihrişah Sultan çeşmesi resminin bulunduğu duvarda ön planın ardında anlaşılır bir şekilde fakat bir silüet haliyle görülen Rumeli Hisarı, bu duvar resminin olduğu duvarın tam karşısında bambaşka bir açıyla bulunmaktadır. Bu durum, mekânı deneyimleyen resimlerin birbiriyle kurduğu diyalogun tam ortasında kalmasına sebep olmaktadır. Dönemin popüler kültüründen göstergelerle, bir birine bu kadar yakın olan ama ortalarından akan bir

¹¹ Konakta Yer Alan Rumeli Hisarı Betimli Duvar Resmine Referans Olduğunu Düşündüğümüz Fotoğraf için Bağlantı 7: https://mega.nz/#F!3z4zTKIY!6LYiCi5zmViDKhavDkTg_w;Kaynak: www.milliyet.com.tr

denizin boşlukla, onun ayırdığı kıtaların ise duvarlarla temsil edildiği bir haneye ait bu mekânda, günümüzdeki ifadeyle *küratöryal* bir anlam yaratılmıştır (O’Neill, 2012) . Uzakta, düşündürecek bir belirginlik ile hayaller kurduracak bir pusluluk arasındaki haliyle bırakılmış Rumeli Hisarı tasvirinin de bulunduğu, fakat ana unsur olarak bir çeşmenin yer aldığı duvarın, karşısındaki duvarda bu sefer ana unsur olarak bulunan Rumeli Hisarı tasvirinin oluşu mekânı deneyimleyende sihirli bir etki yaratmaktadır. Bunda, “*Fenestra aperta*” (*açık pencere*) niteliği taşıyan optik özellikleriyle yaratılmış resmin bulunduğu mekâna açılan bir pencere hissi etkilidir (Özçelikçi, 1999: 92). Duvarlardaki resimler ve duvarlar arasındaki boşluk, bir gerçeklik temsili haline gelmiştir. Bu gerçeklik ile temsil edilirliliğin iç içe geçtiği hayallerden birinde, resimle açılmış pencereden giren ve Küçüküsu’dan atlayıp yüzüp Rumeli Hisarına varan izleyici, aslında sadece diğer duvara bakmaktadır. Bir duvarda uzaktaki puslu, arzu edilen nokta, odanın ortasında duran izleyici için diğer duvarda, yani öteki yanındadır. Kurgunun oluşmasında tarihin kendisi de estetiğe katılmaktadır. Kurgu, ayrıca, bizi tarihsel bir kişiliğe dönüştüren zaman makinesi durumundadır. İstanbul’un fetih hazırlıklarının yürütüldüğü kent olan Edirne’de, sürdürdüğü hazırlıkları denetlemek isteyen bir 15. yüzyıl sultanının “*arzuladığı objeyi*” bu “*açılır pencere*” ile göstermektedir. Bir haneden efsunlu bir pencereden bakan kişi, İstanbul’un fethinin ve bu fethin hazırlığının “simgesi” olan Rumeli Hisarını belli belirsiz görür. Düşte, kişi, pencereden içeri girer böylece hisar önce bir “imge” daha sonra “tema” haline bürünür. “Tema” İstanbul’un fethidir ve artık Edirne’de değil yeni başkent İstanbul’dasınızdır. Dönemin popüler kültür göstergeleriyle kurulan mekanizma, zanaatı, bu oda çerçevesinde özgün bir estetiğe başkalaştırmaktadır.

5.4. Birinci Kat Sofasında Yok Olmuş Resim

Konakta saha araştırmamız sırasında hiçbir izine rastlayamadığımız ancak sonrasında arşiv çalışmalarımızla tespit ettiğimiz dördüncü bir duvar resmi (Bağlantı 8)¹² bulunmaktadır. Merdivenden çıkan kişi sofaya açılan kapıya ulaştığında ilk bu resmi görmektedir. Buna göre, resmin konumu zemin kattaki duvar resmiyle izdüşümsel olarak örtüşmektedir. Dolayısıyla birinci kat sofasında bulunan resim (Bağlantı 8) de tıpkı zemin kat sofasında bulunan resimde (Bağlantı 1) olduğu gibi evin sofasının güney doğu duvarında bulunacak şekilde tasarlanmıştır. Resmin çerçeve mantığındaki filetosunda zemin kat sofasındakine benzer bir estetik tercih yapıldığı böylelikle aynı duvar ressamı tarafından resmedilmiş olduğu tahminini kuvvetlendirmektedir.

¹² Yerinde Çekim Sırasında Saptayamadığımız, Arşivlerde Saptayabildiğimiz Birinci Kat Sofasında Yer Alan Duvar Resmi için Bağlantı 8: <https://mega.nz/#F!WvAnWKZa!zdOjWbN-4OCkqf4JYuIF7A>

Köprünün genişleyen ağızıyla oluşmuş yoldan bir görünüm veren resimde, gün batımının hemen ardından loşluk, eflatun tonlarının ağırlığıyla verilmiştir. Ufuk çizgisinin hemen üstünde hala devam eden kısık bir kıvılcık söz konusuyken gök koyulaşan bir maviye doğru gitmektedir. Kitabe köşkü bulunmayan manzaranın başrolündeki köprüde oldukça belirgin üç adet selyaran bulunmaktadır. Bu selyaranlar köprünün yukarısında üzerinden geçenler için seyir balkonlarına dönüşerek kısa köprüde hoş bir hareket yaratır. Resimdeki perspektif stratejisinin de bel kemiği olan derinlik etkisinin üzerinden verildiği köprüde bahsi geçen selyaranların yarattığı boğumlar inandırıcılığa da katkı sağlamaktadır. Köprünün ağızından hafif çapraz baktığımız görüş açımıza giren bize göre köprünün sağ kanadında kalan tarafında tek katlı evlerden oluşan küçük bir yerleşkeye şahit oluyoruz. Köprünün altından akan nehrin gökteki tondan daha açık olması gerçeklikten ziyade romantik bir tavra işaret etmektedir. Figürsüz resimde, köprünün bize göre sağ tarafına konumlanmış tek katlı konutun bacasının sarıya yakın tonlarla tütüğü gösterilmiştir. Tüten bacanın, nehrin debisinin çok yüksek olmaması ve ağaç yapraklarının yer yer sarı tonlarda olması göz önüne alındığında, tasvirin sonbahara ait olduğunu düşündürmektedir. Bir başka ayrıntı da, köprünün bize göre sağ tarafında köprüye bitişik tek katlı evin, yalı mantığından uzak bir durumda olduğudur.

Manzara resminin, Edirne'deki bir konakta bulunması hasebiyle “*Köprüler Kenti*” olarak da bilinen Edirne'nin, köprü örnekleri üzerinden bakılmalıdır. Buna göre manzaradaki civar tasvirleri dolayısıyla Edirne'deki Bayezid ve Saraçhane Köprülerini anımsatsa da Edirne'nin tüm köprü örneklerini göz önüne aldığımızda, memba ve mansap taraflarına simetrik balkon çıkmalı bir örneğin bulunmadığı görülmektedir (Bayatlı, 2015). Dolayısıyla manzaranın, kentten ilham alınmış olsa bile Edirne'ye ait olmadığını söyleyebiliyoruz.

6. DEĞERLENDİRME ve SONUÇ

Elimizdeki şimdilik bulgulara dayanarak yapım yılı 1750 olan ilk örneğinden (Atasoy, 1974: 12), 20. yüzyıl başına kadar devam eden örnekleriyle¹³ (Nemlioğlu, 2008: 12) gördüğümüz batılılaşma dönemi duvar resimli konutlardan birisi de Dumlu Konağı'dır. Yakın geçmişindeki dini referansların yorum tercihleri nedeniyle sıradan Osmanlı yurttaşı resim sanatıyla arasına mesafe koymuştur (Nazif, 1976: 81; Yetkin, 1980: 10-11, Ersoy, 1991a: 22). Beğeni tercihleri değişen böylece estetik ihtiyaçları çeşitlenen, yurttaş, hanenin bir mahrem alan olma özelliği ile kazandığı dokunulmazlıktan yararlanarak, resim için, tıpkı saraylarda

¹³ 20. yüzyıl içerisinde yapım yılı olan duvar resimli konaklara verilecek en önemli örneklerin başında kuşkusuz Kostaki Köşkü yer almaktadır.

(yoğunlukla harem kısımlarında) olduğu gibi kolayca kaldırılıp atılmayacak “*gayrimenkul*” bir yüzey bulmuştur. Dumlu Konağı sanatını dönemi itibariyle ilgilendiren ifade dikkat çekicidir:

“... Şövale resmi, duvarlarda hala başlı başına etkinlik sağlayabilecekleri bir yalınlık içinde değillerdir. Bu yüzden mimari yapılarla bağıntısı bakımından, resim örneklerinin duvar yüzeylerini süsleyen ve yeri değiştirilemez olan dekoratif bir karakter egemenliğini hala sürdürmeleri, 19. yüzyıl ikinci yarısı içinde de geçerlidir.” (Tansuğ, 1986: 45).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yaygınlaşan sanatsal nesne, bireyin okumasıyla öznel bir hal alacaktır. Dolayısıyla bireyin, demografik özellikleri etkindir. Buna estetik ihtiyaçlarını karşılayacak kişinin hangi kentin sakini olduğunu değerlendirmeye katmak, dahası onun sanatın tüketicisi olduğunu ve dolaylı olarak üretimde rolü olduğunu unutmamak gerekir. Duvar resimleriyle Dumlu Konağı’nın, Edirne gibi Osmanlı tarihinde büyük roller oynamış ve İmparatorluğun son yüzyılında üst üste gelen talihsizliklerinden çıkmanın umudunu tüm sakinleriyle paylaşan bir mevkide olması değerlendirmemize farklı anlam arayışları da getirmiştir.

Konağı incelerken muhitini de gözden geçiren bir tarih incelemesinin de yer aldığı araştırmamız sanat tarihi açısından değerlendirilirken hem mekân sosyolojisi araştırmaları için hem de kent, semt ve yöre araştırmaları için de bir referans sayılmalıdır. Buna göre, çalışmanın ardından *mekânda anlam, aidiyet ve yere bağlılık, kendileme ve egemenlik alanı* ve son olarak *mahremiyet* başlıklarıyla tekrar gözden geçirilmesi tarihsel açıdan bireyler üzerindeki etkileşiminin daha iyi değerlendirmesi için önemli olacaktır (Solak, 2017).

Kültürel tarih yazıcılığında sivil mimarinin önemine iyi bir örnek olacağını düşündüğümüz çalışmamız, birbirinden uzaklaşan mimarlık tarihi ve sanat tarihi disiplinlerine, resim-mekân bağlamında beraber çalışabilecekleri bir alan oluşturduğunu düşünmekteyiz (Kavas, 2009) .

Ayrıca bulgularımızda yer alan, “*İstanbul Temalı*” örnekler bu konudaki çalışmalara Edirne’den iki ayrı örneği sunuyor olmasıyla da değerlidir (Demirarslan, 2016).

KAYNAKÇA

- Ahmed Bâdi Efendi. (2014). *Riyaz-ı Belde-i Edirne: 20. Yüzyıla Kadar Osmanlı Edirne'si I/I*. Haz. Niyazi Adıgüzel ve Raşit Gündoğdu. Trakya Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- Akansel, S. (2013). Edirne Kaleiçi Tarihi Konutları (Yay. Haz. Ş. Kırçın & et al.) *Edirne Taşınmaz Kültür Varlıkları Envanteri* (Vol. II) içinde (ss. 2-11). Edirne Valiliği İl Kültür Turizm Müdürlüğü, İstanbul.
- Akman, O. (2015, 25 Kasım). Konağın Sırrı. *Hudut*. Ayrıca erişim: <http://www.hudutgazetesi.com/haber/27142/konagin-sirri.html> (24.09.2019)
- Akman, O. (2018, 18 Haziran). En Ateşli Konak. *Hudut*. <http://www.hudutgazetesi.com/haber/48347/en-atesli-konak.html>, Erişim Tarihi: 24.09.2019.
- Arık, R. (1976). *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Arık, R. (1993). Batılılaşma Dönemi Türk Tasvir Sanatı. M. Önder (Ed.) *Başlangıcından Bugüne Türk Sanatı* içinde (432-440. ss.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara.
- Atasoy, N. (1974). I. Mahmut Devrinden Kalma Bir İstanbul Evi, *Türkiyemiz*, 14, 10-16
- Avunduk, A. M. (2008). Rumelihisarı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* içinde (C. 35, ss. 237-240), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Basalla, G. (2009). *The Evolution of Technology*. [Elektronik Sürümü]. Cambridge University Press. (1. Basım 1988)
- Bayatlı, A. (2015). *Edirne Taş Köprüleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Trakya University, Edirne, Turkey.
- Bayatlı, A., Bayraktar, K., Bujas, A., Kostadinova, N., Yürek, D., Al Naamani, H. Mohd-Noor, F. N., Ahmad, A. R., Yavan, R. T., Ali, A., Büktel, M. A. & Antoniadou-Grigoriadou, A. (2018). *Trakya Paşaeli Müdafai-i Hukuk Cemiyeti 100. Yıl Hatırası Edirne Planı*. Edirne Belediyesi Yayınları, Tekirdağ.
- Claudon, F. (1988). *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları.
- Demirarslan, D. (2016). 19. Yüzyıl Türk Sivil Mimarisinde Duvar Resmi Estetiği ve İstanbul Teması. *Mimarlık ve Yaşam*, 1 (1), 105-125. DOI: 10.26835/my.264135.
- Eldem, S. H. (1968). *Türk Evi Plan Tipleri*. İTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları, İstanbul.

- Ersoy, A. (1991a, Yaz). Resim ve Heykelin Yasak Olduğu Ülkede Sanat. *İlgi*, 66, 20-25.
- Eyice, S. (1986, Sonbahar). Rumelihisari. *İlgi*, 47, 16-23.
- Eyice, S. (2002). Küçüksu Kasrı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* içinde (C. 26, ss. 530-532), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Genim, S. (2015, 4 Ocak). Rumelihisari. Milliyet. Ayrıca erişim: <http://www.milliyet.com.tr/gundem/rumelihisari-1993755> (10.10.2019).
- Gökbilgin, T. (1994). Edirne. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* içinde (C. 10, ss. 425-431), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Günay, R. (2017). *İstanbul'un Kaybolan Ahşap Konutları*. Yem Yayınları, İstanbul.
- Kavas, K. R. (2009). Sanat Tarihi – Mimarlık Tarihi Arasındaki Değişen İlişkilerin Sivil Konut Mimarisi Araştırmaları Bağlamında Değerlendirilmesi. *Akdeniz Sanat*, 4(2), 37-46
- Kazancıgil, R. (1992). *Edirne Mahalleleri Tarihçesi 1529 – 1990*. Türk Kütüphaneciler Derneği Edirne Şubesi Yayınları, İstanbul.
- Lambros Lambrianidis: Güçlü eylemleri ve çalışmalarını bilmek [*Λάμπρος Λαμπριανίδης: Γνωρίζοντας την πλούσια δράση και το έργο του*]. (Son güncelleme: 2014, 5 Eylül) Erişim adresi: <http://www.pontos-news.gr/article/17639/lampros-lamprianidis-gnorizontas-tin-ploysia-drasi-kai-ergo-toy> (13.10.2019).
- Mazlum, G. (2017). *Ihlamlar Açarken*. İstanbul: Ceren Yayıncılık
- Mesara, G. (2014). Edirne’de Yaşayan Osmanlı Kültürü. Y. Yücel (Ed.) *Edirne’de Osmanlı Kültüründen Dekoratif Örnekler ve Edirne Sarayı İznik Çinileri* içinde (9-13. ss.). Edirne Valiliği Kültür Yayınları, İstanbul.
- Nazif, S. (1976). İslamiyette Resim ve Heykel. *Arkitekt*, 362, 45(2), 81-86.
- Nemlioğlu, C. (2008). *Trabzon’un Abidevi Eserlerinden Kostaki Köşkü*. Nöbetçi Yayınevi, İstanbul.
- Nikolaidis P., N.(1993a). Η Αδριανού Μας-Απόψεις Αδριανούπολης, Τεύχος I Κείμενο, Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα
- Nikolaidis P., N.(1993b). Η Αδριανού Μας-Απόψεις Αδριανούπολης, Τεύχος II Λεύκωμα, Λύχνος ΕΠΕ, Αθήνα
- O’Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. MIT Press, Cambridge, Massachusetts, United States.
- Okçuoğlu, T. (2000). *18. ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul University, İstanbul, Turkey.

- Özbek, Y. (2005). *Mustafapaşa (Sinason) Evlerinde Duvar Resimleri*. Mustafapaşa Yerel Gündem 21 Kent Konseyi, Kayseri.
- Özcan, A. (1994). Edirne Vak'ası. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* içinde (C. 10, ss. 445-446), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özçelikçi, B. (1999). Türkiye'de Duvar Resmi. *Sanat ve Çevresi*, 249, 88-92.
- Özdeş, G. (1951). *Edirne İmar Planına Hazırlık Etüdü*. İstanbul Matbaacılık T.A.O. İstanbul.
- Özsezgin, K. (1977, Eylül 16). Geçiş Döneminin Resimleri. *Milliyet Sanat Dergisi*, 243, (26. ss).
- Renda, G. (1976). *Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.
- Renda, G. (1978). "Wall Paintings in Turkish Houses" İçinde G. Fehér (Ed.) *Fifth International Congress of Turkish Art, Budapest 23-28 September 1975*. (Tam metin). (711-735. ss.) Akadémiai Kiadó, Budapest
- Renda, G. (1982). Restorasyon Çalışmalarında Kalem İşleri ve Duvar Resimlerinin Yeri. *Röleve ve Restorasyon Dergisi*, 4, (79-90 ss.).
- Rifat Osman. (1983). *Dr. Rifat Osman'a Göre Edirne Evleri ve Konakları*. (S. Ünver. Ed.). Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu, İstanbul.
- Rifat Osman. (2013). *Edirne Rehnüması (Edirne Şehir Kılavuzu)*. (R. Kazancıgil. Ed.). Edirne Valiliği Kültür Yayınları, İstanbul.
- Solak, S. G. (2017). Mekân-Kimlik Etkileşimi: Kavramsal ve Kuramsal Bir Bakış Space-Identity Interaction: a Conceptual and Theoretical Overview. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6 (1), 13-37.
- Sözen, M. (1994). Dolmabahçe Sarayı. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi (DİA)* içinde (C. 9, ss. 503-507), Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Şehsuvaroğlu, H. (1961, Ocak). Edirne'de sivil mimarimiz. Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belleteni, 228, 15-16Şehsuvaroğlu, H. Y. (1954). *İstanbul Sarayları*. Doğan Kardeş Yayınları, İstanbul.
- T.C. Kara Kuvvetleri Komutanlığı 3ncü Mekanize Piyade Tümen Komutanlığı. (2001). *Müşirlik Binası (Daire-i Müşire)*.
- Tansuğ, S. (1976). *Sanatın Dili*. Koza Yayınları, İstanbul.
- Tansuğ, S. (1986). *Çağdaş Türk Sanatı*. Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Tekdemir, A. (2019). *Edirne Tramvay Hattı Projeleri*. Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Tekinalp, P. Ş. (2002). Batılılaşma Dönemi Duvar Resmi. In H. C. Güzel, K. Çiçek, & S. Koca (Eds.), *Türkler Ansiklopedisi*, 15, (pp. 440-448). Ankara, Yeni Türkiye Yayınları.

- Tekinmirza, F. (2008). *Dolmabahçe Sarayı'nın İç Süslemelerinde Kullanılan Teknikler ve Mekânlardaki Dağılımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul University, İstanbul, Turkey.
- Ülkücü, M. C. (1998). Edirne Konakları ve Tavan Resimleri. E. N. İşli ve M. S. Koz (Ed.) *Edirne: Serhattaki Payitaht* içinde (475-483. ss.) Yapı Kredi Kültür Yayınları, İstanbul.
- Ünver, S. (1993). Edirne Medeniyetimiz ve Tezyini Misâlleri. İçinde *Edirne Edirne'nin 600. Fethi Yıldönümü Armağan Kitabı* (ss. 233-253). Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Yetkin, S. K. (1980). Sunuş İçinde G. Renda ve T. Erol *Başlangıcından Bugüne Çağdaş Türk Resim Sanatı Tarihi* (ss. 10-16). Tıglat Yayınları, İstanbul.
- Zeğerek, Ö. G. (2019a). *Edirne Babademirtaş Mahallesi Çamaşırcılar Sokak 253 Ada 16 Parsel Üzerinde Yer Alan Taşınmaza Ait Röleve Raporu*. Ankara: Göz Mimarlık.
- Zeğerek, Ö. G. (2019b). *Edirne Babademirtaş Mahallesi Çamaşırcılar Sokak 253 Ada 16 Parsel Üzerinde Yer Alan Taşınmaza Ait Restitüsyon Raporu*. Ankara: Göz Mimarlık.
- Zeğerek, Ö. G. (2019c). *Edirne Babademirtaş Mahallesi Çamaşırcılar Sokak 253 Ada 16 Parsel Üzerinde Yer Alan Taşınmaza Ait Restorasyon Raporu*. Ankara: Göz Mimarlık.

KAREKOD BİÇİMİNDE RESİM KAYNAKÇASI



Bağlantı 1



Bağlantı 2



Bağlantı 3



Bağlantı 4



Bağlantı 5



Bağlantı 6



Bağlantı 7



Bağlantı 8