

KILCIZÂDE MEHMET AĞA CAMİİ'NDE BULUNAN BİR MANZARA RESMİNDEKİ AĞAÇ TASVİRLERİNİN BATI TARZI RESME GEÇİŞ BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF TREE DEPICTIONS IN A LANDSCAPE PAINTING AT KILCIZÂDE MEHMET AĞA MOSQUE IN THE CONTEXT OF ADOPTING WESTERN MODES

Filiz Adıgüzel TOPRAK¹

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu'nda Batı ile siyasal, sosyal ve kültürel etkileşimin yaşandığı 18. ve 19. yüzyıllarda, geleneksel kitap resminde yeni denemeler dönemine girildiği gözlemlenir. Bunun yanında, modernleşen mimarideki süslemelere dâhil olan duvar resimleri, yeni bir resim anlayışının Osmanlı görsel kültür alanına girdiğini göstermektedir. Bu dönemde, Osmanlı kitap resminde kullanılmaya başlanmış geleneksel biçim ve ifadelerin yerini, mimarideki manzara resimlerinin almaya başladığı görülür. İstanbul dışında, Anadolu ve çevresinde de dini ve sivil mimaride kullanılan manzara resimleri, hem Batı tekniklerinin uygulanması hem de geleneksel kitap resmi üslubunu yansıtan farklı bir tasvir anlayışı sergilemesi açısından bu geçiş dönemine ait ilginç örneklerdir. Yenileşme dönemine ait bir örnek olması bakımından, Batı resmi tekniklerinin de kullanıldığı Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nde bulunan bir manzara resminde, geleneksel kitap resmine özgü bakış açısının ve biçim anlayışının henüz terk edilmemiş olduğu düşünülmektedir. Bu manzara resminde kullanılmış olan bazı ağaçların, Osmanlı kitap resimlerinde sıklıkla kullanılmış benzer türdeki ağaç tasvirleriyle biçim açısından benzerlikleri çizimlerle vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Osmanlı Modernleşmesi, 19. yüzyıl Osmanlı Sanatı, Duvar resmi, Manzara resmi, Osmanlı kitap resmi.

ABSTRACT

During 18th and 19th centuries of the Ottoman Empire, marked with political, social and cultural interactions with the West, it is observed that a time of new experiments had begun in the miniature painting style of the book arts. Besides, wall paintings, which were included in the modernizing architectural ornamentation programme, indicate that a new mode of painting entered Ottoman visual culture. In this period, it is observed that traditional modes and expressions used in Ottoman illustrated manuscripts were replaced with landscape paintings used in architecture. Landscape paintings, which were also used outside Istanbul in religious and secular architecture of Anatolia, are significant paintings belonging to this time of transition in terms of displaying a unique sense of depiction as they both reflect application of Western techniques and traditional illustrations' style. As a product of

¹Yardımcı Doçent, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk Sanatları Bölümü.
E-posta: filizad@hotmail.com – filiz.adiguzel@deu.edu.tr . Tel: 0 232 4129281-0 535 6882959

modernization period, a landscape painting at the Kılıczâde Mehmet Ağa Mosque shows that the use of traditional modes regarding the unique viewing in manuscript illustrations have not been relinquished yet even the techniques of Western paintings were used in it. Similarities found in some of the trees depicted in this painting with the trees frequently used in Ottoman manuscript illustrations are emphasized by additional drawings.

Keywords: Ottoman Modernization, 19th Century Ottoman Art, Wall Paintings, Landscape Paintings, Ottoman Manuscript Illustration.

1. GİRİŞ

18. ve 19. yüzyıllar boyunca Osmanlı sanatında yaşanan Batı'ya yöneliş ve sonrasındaki modernleşme hareketleri, sanatta geleneksel üslupların dönüşmesine, yabancı kültür unsurlarının ve yeni biçimlerin benimsenmesine yol açan özgün bir geçiş sürecini temsil eder. Osmanlı sanatında, Batı etkileriyle oluşan bu tür bir süreç, geleneksel olanla yeni ve yabancı olan arasında bir ikilemin yaşanmasına neden olmuştur. Karateke (2004:10), bu ikilemi şu şekilde tanımlamaktadır:

Avrupa uygarlığının sanayi devrimi ve sömürgecilik ile ulaştığı zenginliğin desteğiyle bütün dünyada karşı konulmaz bir otorite kurması, bu kültür dairesine dahil olmayan daha geleneksel iktidar şekilleri için farklı meşruiyet sorunları doğurdu. Kökleri hangi uygarlığa dayanırsa dayansın hemen hemen bütün geleneksel toplumlar ve devletler, yönetim ve rejim biçimlerinde, düşünce ve eğitim sistemlerinde, yaşam ve eğlence tarzlarında "modern Batı" örneğine uymaya çalıştılar. Ancak, geleneksel karakterdeki birçok iktidar modern dünyaya eklenmeye çalışırken mevcut geleneksel meşruiyet kaynaklarından da tamamen vazgeçmiyordu. Bu son ikilemi yaşayan çarpıcı örneklerden biri de Osmanlı devletidir.

Türk resim sanatı tarihinde bu dönemde ortaya çıkan bir süreç olarak Batı tarzı resme² geçiş, kısa bir zaman aralığında gerçekleşmiş ve Türk resminde geleneksel biçim anlayışıyla kökten bağların koparılmasının başlangıcını oluşturmuştur. Bu geçiş süreci hakkında araştırmacıların genel kanısı, Türk resminin geleneksel biçimleri terk etmesinin ve yeni denemelerin mimaride görülen duvar resimleri, özellikle de manzara resimleri ile başladığı üzerinedir (Arık, 1976:23; Renda, 1977:9-12; Germaner, 1993:69-74; Yetişkin Kubilay, 1993:98-111; Renda, 2004:935-939; Duben, 2007:74; Shaw, 2011:1).

Türk resminde geleneksel biçim anlayışı, köklerini, el yazması kitapların içinde var olmuş ve tarih boyunca izleri İslam coğrafyasında sürülen bir sanat ortamında gelişmiş geleneksel kitap resimlerinden almaktadır. Kitap resmi, kompozisyon düzeni bakımından, öncelikli olarak, metne bağlı bir konuyu tasvir etmek ve yazılı olanı görsel dille ifade etmek yönünde kendine özgü bir gerçeklik anlayışını sergiler. Göze görünen veya hayali olanın tasvir biçimini belirleyen temel zihniyet, gerçekliğin (dış dünya) algılanması ile ilgili olduğundan, sanatçının ifade dili de bu anlayışa göre şekillenir. Bu türden bir gerçeklik anlayışı ve kitap

²Bu makale kapsamında Batı tarzı resim, Cezar'ın (1995:90-91) perspektifli resim olarak nitelediği, 18. yüzyıldan itibaren Osmanlı kültür alanına öncelikle mimarlık ile girmiş olan Batı biçimlerini temsil eden bir kavram olarak kullanılmıştır. Erol da (1991:8), Batı tarzı resim kavramını benzer bir şekilde, Batı'ya özgü ve Rönesans geleneğine dayanan resim anlayışı olarak tanımlamıştır.

resmindeki biçim ilkeleri, çoğunlukla, İslam dininde tasvirin yasak olduğuna ilişkin görüşler ve bazı felsefi yaklaşımlar doğrultusunda ele alınmıştır.³ Buna göre, canlı varlıkların tasvirinin yasak olması sanatçıyı doğaya öykünmekten alıkoymuş ve sanatçı için dış dünya bir bilgi nesnesi olmaktan çıkmıştır. Ayvazoğlu'na (1989:56) göre, sanatçı doğayı taklide düşmemek için dış dünyaya gözlerini kapar ve doğayı zihnî olarak algılamaya gayret eder. Dış dünyanın tasvirinde kullanılan bu anlayışa göre geleneksel kitap resminde kompozisyon, mekanın ve nesnelerin belli bir bakış açısından dış görünüşünü, göze görünen gerçekliğini değil; anlamı ve tahayyül edilen gerçekliği yansıtmak üzere kurgulanır.⁴ Buna göre, gerçekliğin, dış dünyaya tek bir merkezden bakan ressamın bakış açısına göre, bilimsel bir yöntem olan perspektif ile kurulduğu Batı resim geleneğinin normları, kitap resmi için doğal olarak yabancıdır.

Batılılaşma olarak da adlandırılan, yenileşme ve modernleşme döneminde, gelişme ve ilerlemenin yolu olarak pek çok alanda Batı kurumlarını ve politik yapıları benimseyen Osmanlı İmparatorluğu, aynı şekilde Batı'nın ideolojik geleneklerini ve söylemlerini benimsememiştir. Sanatta Batı biçimleri ve teknikleri benimsenmekle birlikte, geleneksel kitap resmi anlayışından tam olarak kopulamamıştır (Shaw, 2011:6). Bu geçişte, Batı teknikleri temel alınmış olsa da, geleneksel bakış açısı ve biçimden kendini kurtaramayan sanatçılar, birebir taklit etmedikleri için ortaya farklı bir sentez, farklı bir üslup çıkmıştır. Bu sınıflandırılmayan sanat anlayışı, geleneksel üslupla ilişkisini tamamen koparmadan ve sanatsal uygulamalarda tamamen yabancı unsurları benimsemeden, Osmanlı kültürünün hassasiyetleriyle Batı biçimlerini birbirine kaynaştırmıştır (Eldem, 1993:12-27).

Türk resminde geleneksel biçimleri terk etme eğilimiyle, ilk olarak geleneksel kitap resimlerinde görülen ve özellikle perspektif gibi Batı resim geleneğine ait bir tekniğin uygulanması yönündeki değişim, geleneksel kitap resmi üslubunun kendi iç dinamikleriyle ulaştığı bir sonuç değildir. Osmanlı İmparatorluğu'nda 18. ve 19. yüzyıllar boyunca görülen Batı ile etkileşimler, pek çok alanda Batı biçimlerinin benimsenmesi ile Batı resim tekniklerini geleneksel olanla birleştirme yönünde gerçekleşmiştir. Bu değişimin sanat alanındaki ilk uygulamaları, geleneksel kitap resminde yeni uygulamalarla birlikte, esas olarak, mimarideki süsleme programının bir unsuru olarak kullanılmaya başlanılan duvar resimleridir.

³İslam'da tasvir yasağı ile ilgili geniş bilgi için bkz.: (İpşiroğlu, 2005:9-20)

⁴Geleneksel kitap resminde gerçeklik anlayışı ile ilgili bkz.: (Konak, 2007, s.97-102).

Farklı dönemlerde, Osmanlı sarayının istekleri, Avrupa ile olan diplomatik ilişkiler ve ticari alışveriş dolayısıyla yaşanan kültürel etkileşim sonucu ortaya çıkan Batı etkileri, Osmanlı kitap resimlerinde 18. yüzyıl başından itibaren görülmeye başlanmıştır. Osmanlı kitap resmini temsil eden son etkin dönem olarak nitelendirilen bu dönemde görülen yeni eğilimler, saray çevresinin istek ve beğenilerine bağlı olarak gelişmiştir (Renda, 1977:34). Bu yeni eğilimlerden en önemlisinin, dönemin nakkaşbaşı Levni'nin kompozisyonlarında arka planda kurguladığı lekesel manzaralar olduğu kabul edilmektedir (Renda, 1977:34-38; İrepoğlu, 2003:73-101; Mahir, 2004:77-79). Levni'nin mimari ve insan figürü tasvirlerinde görülen, uzaktakileri küçük, yakındakileri büyük göstermesi, perde ve elbise kıvrımları ve renklerde tonlamalar yapması gibi özellikler, kitap resminin geleneksel kalıplarını zorladığını göstermektedir (Cezar, 1995:91). Bunun yanında, bu dönemde, insan figürünün yer almadığı manzara resimlerine de rastlanmaktadır.⁵ Ancak, bu türden Batı etkilerine rağmen, dönemin kitap resimlerinde göze çarpan perspektif ve derinlik yaratma kaygısının, Osmanlı geleneksel kitap resminde biçimi oluşturan gerçeklik anlayışında kökten bir değişime yol açtığı söylenemez.

Geleneksel kitap resmindeki arayışların yanında, yeni mimarinin duvarlarında görülen manzara resimleri, daha sonraki süreçte tuvale geçen Türk resmi için Batı etkisiyle biçimlenen yeni bir kimliğin ve üslubun habercisi olmuştur (Shaw, 2011:1). Mimaride değişen biçimler ve farklı uygulamalar, Batı etkisiyle gelen ve kültürel değişimin önemli göstergelerinden olan tuval resmine giden yolu açmıştır (Yetişkin Kubilay, 1993:98). Bu bağlamda, kitap resmine özgü geleneksel biçim anlayışının giderek terk edildiği ve Batı biçimlerinin Osmanlı kültür alanına girdiği bu dönemde duvar resmi önemli bir geçiş unsuru olarak görev yapmıştır:

18. yüzyılda giderek etkinliğini yitiren minyatür sanatının son örneklerinde teknikler de değişir... Daha da önemlisi, 18. yüzyılın ikinci yarısında, gerek imparatorluğun başkenti İstanbul'da gerekse Anadolu ve Rumeli'de mimari süslemeye sızan batı etkileri, duvar resmi diyebileceğimiz bir resim türünün doğmasına yol açmıştır. Bunlar, yapı duvarlarında önceleri barok ve rokoko nakışlarla birlikte görülen ve çoğu manzara kompozisyonlarından oluşan siva üzerine yapılmış resimlerdir. Bu dönemin minyatürlerinde olduğu gibi duvar resimlerinde de, ilk dikkati çeken özellik perspektif denemeleridir. İşte resim sanatındaki bu yeni denemeler kendini manzara kompozisyonlarında göstermiştir...18. yüzyılın ortalarında iç mimaride yeni bir programın

⁵Osmanlı kitap resminde yenilik olarak değerlendirilen ve Levni'nin kompozisyonlarında görülen Batı resim anlayışına ilişkin farklı uygulamalar hakkında bilgi için bkz.: (And, 2002:94-97; Bağcı ve diğ. 2006:262-272).

uygulandığı görülür. Duvardaki Barok süslemelerin arasına manzara kompozisyonları yerleştirilir. Kısa bir süre içinde manzara resimleri bir duvar süslemesi olarak benimsenmiş ve bütün Anadolu'ya yayılan yeni bir resim türünü oluşturmuştur (Renda, 1977:10,78).

Dönemin mimarisinde Batı etkilerinin görüldüğü ilk örnekler olarak camilerde ve saraylarda yer alan duvar resimleri, daha sonra Anadolu'daki ev ve camilerde de kullanılmıştır (Öndin, 2000:1). Duvar resmi, padişah sarayları ve zengin konaklarının yanı sıra cami gibi dini yapılara da girmiş; uygulama alanı sadece İstanbul'la sınırlı kalmayıp Anadolu ve Rumeli'nin de pek çok yerine geniş ölçüde yayılmıştır (Cezar, 1995:92). Okçuoğlu (2000:36), başkent İstanbul'da belirlenen mimaride süsleme programlarından birinin de duvar resmi olduğunu belirtirken, Anadolu'daki dini ve sivil yapılarda sıkça karşılaşılan duvar resimlerinde en sevilen konunun manzara olduğundan söz etmektedir. Duvar resimlerinde "manzara" başlıca konulardan biri haline gelmiş ve Batı tarzı resme geçişte biçim ve teknik anlamında yeni unsurların uygulanabilmesi için zemin oluşturmuştur (Kılıç, 2008:123-142).

Konuyla ilgili en kapsamlı eserlerden olan Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı başlıklı kitabında Arık (1976:25), özellikle barok ve rokoko üsluplarına ilişkin mimari süsleme biçimlerinin İstanbul camilerinde sıklıkla kullanılmış olmalarına rağmen, manzara resimlerine yer verilmediğinden söz etmektedir. Diğer taraftan, Anadolu'da görülen camilerde ise manzara resimleri kullanılmıştır; bu resimlerde şehir tasvirleriyle birlikte hayali manzara kompozisyonları da ele alınmıştır. Ayrıca, farklı bir özellik olarak Anadolu'daki yapılarda, duvar resminin yerleştirilmesine ilişkin herhangi bir kural yoktur (Arık, 1976:25-26). İstanbul'da yeni yapılan saraylarda görülen resimlerin aksine, özellikle Anadolu'daki evlerde ve dini yapılarda görülen duvar resimlerinde, geleneksel kitap resmi üslubunda bir mekan düzenlemesinin tercih edildiği de dikkati çekmektedir (Shaw, 2011:13). Arık'a (1974:5) göre, 18. yüzyıl Anadolu'su da, batılı biçim ve üsluplardaki mimari süsleme unsurlarını, başkent İstanbul ile aynı zamanda benimsemiştir. Böylece, Anadolu'da, halk tarafından kabul görek yaygınlaşan ve İstanbul'daki uygulamaları da aşan bir duvar resim sanatı gelişmiştir.

Anadolu'daki mimaride manzara resimlerine daha sık rastlanmasının nedenlerinden biri de, manzara resminin içinde insan figürü barındırmaması ve esasen bir doğa tasviri olmasına bağlıdır (Aksel, 1956/2011a:249-252; Aksel, 1956/2011b:245-248; Arık, 1974:2-9; Okçuoğlu, 2000:28-30). Manzara resminin en temel tanımlarından birinde de, manzara

resminde konunun doğa olduğu belirtilmektedir: “Doğal görünümün ana konu olduğu ya da en azından figür bulursa da ön planda olmadığı resimsel bir betimleme türüdür ve büyük olasılıkla ilk ressamın insan ve hayvan betimlemelerine bir fon verme çabasından kaynaklanmıştır.” (İnankur, 1997:1172). Manzara resminin, Müslüman izleyici için her bakımdan daha hoş görülebilir olduğu ve bu nedenle tercih edildiği düşünülmektedir. Buna göre, insan figürüne yer veren kompozisyonlardan kaçındığı düşünülen dönemin Osmanlı nakkaşları⁶ için manzara resminin, konu itibarıyla, Batılı teknik ve üslupların denenmesinde en uygun ortamı oluşturduğu söylenebilir. Bunun yanında, Anadolu’daki nakkaşların yeni denemeler yapması durumu, çoğu kez kendi çevre, gelenek ve deneyimlerine bağlı kalarak veya bu unsurlardan beslenerek yeni bir üslup etkisine uyum sağladıklarıyla açıklanabilir. Renda’ya (1977:191-192) göre, İstanbul’dan Anadolu’ya yayılan bu yeni resim türü, imparatorluğun her köşesinde benimsenmiş; önceleri İstanbul’dan getirilen nakkaşlar bu yeni türü yerel ustalara tanıtmışlar ve bu ustalar da yeni denemelere girişerek İstanbul’daki örnekleri uygulamaya çalışmışlardır.

Batı tarzı resme geçişte aracı görevi gören, özellikle perspektif ve ışık-gölge gibi Batı tekniklerinin rahatlıkla uygulandığı düşünülen mimarideki manzara resimleri, bu geçiş dönemini resim alanında temsil eden önemli bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bunun yanında, Batı teknik ve biçimlerinin benimsendiği bir dönemde, içerdiği kompozisyon kuruluşu, mekan algısı ve doğa elemanlarının tasviri gibi özelliklerden dolayı Anadolu mimarisinde de yer alan manzara resimleri, geleneksel kitap resmi üslubundan kopulmadığının ve bir sentez oluşturma çabasının da göstergeleridir.

Bu makaleye konu olan Kılıczâde Mehmet Ağa Camii’nde yer alan bir manzara resmi, Batı tekniklerinin uygulanışını ve bunun yanında geleneksel kitap resmi üslubunun da terk edilmemiş olduğunu gösteren ilginç bir örnektir. Manzara resminin konusu gereği insan figürünün kullanılmaması ve doğanın yansıtılması bakımından, özellikle doğa elemanlarında

⁶Bu makalede, Osmanlı’da Nakkaşhane’ye bağlı veya saray dışında çalışarak yazma eser resimlemesi yapmış ve mimaride boya ile (kalemişi) resim ve/veya süsleme yapmış sanatçıların tamamını nitilemek için “nakkaş” kelimesi kullanılmıştır. Bu konuda, Bağcı’nın (2004:737), Osmanlı Nakkaşhanesi’nde kitap resimleyen nakkaşların aynı zamanda mimarideki duvar süslemelerini de yaptıklarını belirtmesi nedeniyle ‘nakkaş’ kelimesi tercih edilmiştir. Arapça, “resim, duvarlara ve tavanlara yağlıboya veya suluboya resim ve süsleme” anlamındaki “nakş” kökünden türeyen “nakkaş” kelimesinin anlamı “boya ile duvarlara nakış yapan usta, süsleme sanatkarı; nakış işleyen, nakış yapan kişi”dir (Devellioğlu, 1993:802). Bunun yanında, boya ile resim ve benzer türde işler yapanlara da “nakkaş” denmiştir: “...Yağlı boya veya sulu boya işleri yapan ebniye (binalar) boyacılarına da ‘nakkaş’ denilir...” (Pakalın, 1993:649-650). Bu nedenlerle, Osmanlı döneminde yapılmış hayali bir manzara resminde yer alan ağaç tasvirlerinden söz edilen bu makalede, resmi yapan sanatçı veya sanatçılar için “nakkaş” kelimesinin kullanılması uygun görülmüştür.

(ağaçlar ve bitki örtüsü) kitap resminde görülen üsluplaştırmanın kullanılmış olması dikkat çekicidir. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nde yer alan bu resmin, geleneksel kitap resmine özgü bakış açısı ve gerçeklik anlayışı bakımından geleneksel biçim anlayışından tam olarak vazgeçilmediğini ve yeni olanla geçmiş bilgiyi (geleneksel olanı) birleştirme çabasını yansıttığı düşünülmektedir. İçinde çeşitli ağaçların yer aldığı bir ormanın tasvir edildiği bu manzara resmi, kompozisyon kuruluşu bakımından incelenmiş ve bununla birlikte, resimde görülen ağaçların, Osmanlı kitap resimlerinde sıklıkla kullanılmış bazı ağaç tasvirleriyle biçim açısından benzerliklerini vurgulamak için bu ağaçlardan da çizimler eşliğinde örnekler sunulmuştur.

2. KILCIZÂDE MEHMET AĞA CAMİİ'NDE YER ALAN MANZARA RESİMLERİ

İzmir iline bağlı Ödemiş ilçesinin Bademli beldesinde bulunan Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin giriş kapısının üzerinde yer alan kitabesinden anlaşıldığı üzere tecdîd⁷ ve tevsî⁸ edilen caminin ilk banisi bilinmemektedir. Caminin giriş kapısının (**Fotoğraf 1-2**) üzerinde yer alan üç satırlık, celî sülüs hattıyla kabartma olarak yazılan kitabe metnine⁹ (**Fotoğraf 3**) göre, Ödemiş Voyvodası Kılıczâde Mehmet Ağa tarafından bu caminin H.1226 (M.1811) yılında genişletilerek yeniden inşa edildiği anlaşılmaktadır.

⁷Tecdîd: Yenilenme, yenileme, tazeleme (Devellioğlu, 1993:1049).

⁸ Tevsî: Genişletme, genişletilme (Devellioğlu, 1993:1103). Kitabe metinleri sınıflandırıldığında yapım kitabeleri, inşâ, tâmir, tevsî ve tecdîd olarak ayrılmaktadır (Yardım, 2002:22). Buradaki kitabede ise, Kılıczâde Mehmet Ağa Camii için tevsî ve tecdîd uygulamasının aynı anda yapıldığı belirtilmektedir.

⁹ Kitabe metni: "1- Bâ'is tecdîd-î tevsî câmi' şerif

2- Ödemiş Voyvodası Kılıczâde

3- es'seyyid Mehmed Ağa fi sene 1226.". Çeviri: Özkan Birim.



Fotoğraf 1. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin son cemaat mahfili. (Filiz Adıgüzel Toprak)



Fotoğraf 2. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin giriş kapısı. (Filiz Adıgüzel Toprak)



Fotoğraf 3. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin giriş kapısı üzerinde yer alan kitabesi. (Filiz Adıgüzel Toprak)

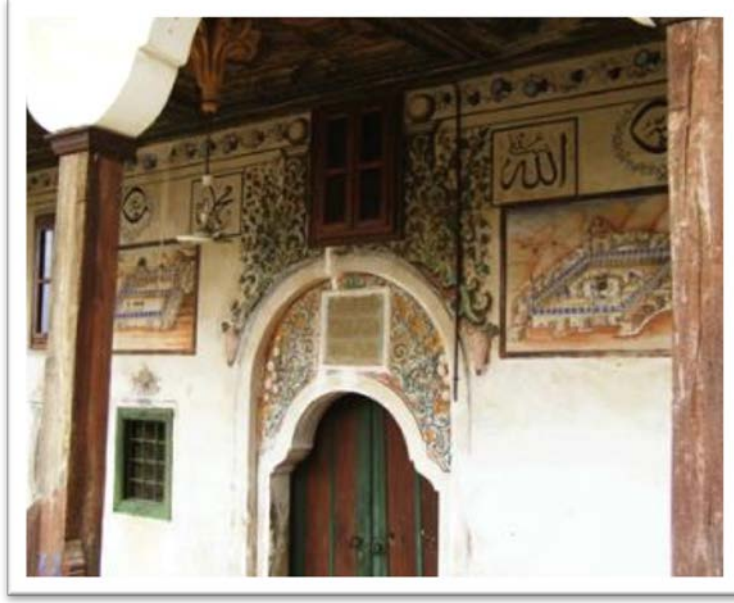
Giriş kapısı kemeri üzerine dikey olarak yerleştirilen kitabe ikinci bir kemerle sınırlandırılmıştır. İkinci kemerin sınırları içinde yer alan kitabenin sağında, solunda ve üzerinde $\frac{1}{2}$ ölçekte simetrik, Barok tarzda bitkisel süsleme yer almaktadır. Kitabenin hemen üzerinde bu süslemeye dahil olan ve bir çerçeve içerisinde kalemişi ile "1291" (Hicrî) rakamının yazılı olduğu görülmektedir (**Fotoğraf 4**). Bu tarihin, süslemenin bir unsuru olarak, süslemeden ayrılmadan aynı renk ve aynı boya malzemesi ile yazılmış olmasından dolayı, H.1291 (M.1874) tarihi caminin süslemelerinin yapılmış olduğu tarih olarak kabul edilebilir.¹⁰

¹⁰ Kılıczâde Mehmet Ağa Camii ile ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz.: (Kuyulu, 1994:147-158; Kuyulu, 1998:57-78).



Fotoğraf 4. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin giriş kapısı üzerinde bulunan süslemeler ve kitabenin hemen üzerinde görülen H.1291 tarihi. (Filiz Adıgüzel Toprak)

Caminin geneline bakıldığında, iç ve dış cephede barok ve rokoko tarzı bitkisel süslemelerin kullanıldığı görülmektedir. Caminin zengin süslemelerinin yanı sıra, iç mekanda ve dış cephede, duvar üzerine uygulanmış toplam dört adet manzara resmi bulunmaktadır. Bu resimler sırasıyla, yapının dışındaki son cemaat mahfilinde, giriş kapısının sağında "Mekke" ve solunda "Medine" şehirlerinin tasvirleri (**Fotoğraf 5**); yapının dışındaki güney cephesinin solunda, üst köşede tahrip olmuş bir deniz manzarası (**Fotoğraf 6**) ve bu makaleye konu olan, mihrabın sol tarafında kalan bir orman manzarasıdır (**Fotoğraf 7**).



Fotoğraf 5. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin giriş kapısının solunda yer alan Medine ve sağında yer alan Mekke tasvirleri. (Filiz Adıgüzel Toprak)



Fotoğraf 6. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin dışındaki güney cephesinde yer alan, tahrip olmuş manzara resmi. (Filiz Adıgüzel Toprak)



Fotoğraf 7. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının solunda yer alan orman manzarası.

(Filiz Adıgüzel Toprak)

3. KILCIZÂDE MEHMET AĞA CAMİİ'NDE YER ALAN MANZARA RESMİNDE KOMPOZİSYON KURULUŞU VE AĞAÇ TASVİRLERİ

Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının solundaki duvarda yer alan bu resim, konu bakımından bir manzara resmidir.¹¹ Resmin sınırlarını belirleyen çerçeve, sağında yer alan mihraba ait bir sütun tasviri; solunda bulunan ve birkaç basamakla çıkılan ahşap vaiz kürsüsü; üst kısmındaki iki adet kalın cetvel çizgisi ve alt kısmındaki koyu kahverengi kalın bordürdür (**Fotoğraf 8**). Ayrıca, mihrabın sağında, mihrap ile minber arasında, bu resmin devamı olduğunu düşündürülen tek bir selvi ağacı tasviri ve arka planında da derinlik vermek amacıyla yerleştirilmiş daha küçük ağaçlardan oluşan bir orman manzarası yer almaktadır (**Fotoğraf 9**). Ersoy'a (1994:154) göre, aynı manzara, mihrabın sağ tarafında da devam ettirilmiş, ancak minber ile kesintiye uğrayıp tahrip olmuştur.

¹¹Ersoy (1994:154), buradaki manzara resmini, makalesinde "İç Süsleme" başlığı altında, yapının süslemelerine dahil ederek açıklamıştır:

Harimin en göz alıcı bezemeleri güney duvarında yer almaktadır. Duvarın doğusundan başlayarak minbere kadar uzanan bu renkli nakışlarda yemyeşil ağaçlarla çok zengin bir orman manzarası işlenmiştir. Kırmızı ya da beyaz fırça tuşlarıyla oluşturulmuş kabark lekelerle zenginleştirilmiş çeşitli ağaçlar, incecik gövdeleri üzerinden yükselerek duvar yüzeyine yayılırlar. Bu incecik gövdeler arasından ise, arkada uzanan ve daha küçük ağaçlardan oluşan ikinci bir ormanın varlığı fark edilir. Daha koyu yeşil renkli olan bu ağaçlar mihraba kadar devam eder. Bu küçük ağaçlar arasından yükselen büyük bir selvi ise mihraba doğru eğilerek adeta mihrabı sınırlandırır. Bu selvi ile küçük ağaçlardan oluşan orman görünümü mihrabın batısında da tekrarlanmakla birlikte, tüm süsleme minberle kesilerek tahrip olmuştur.



Fotoğraf 8. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nde yer alan manzara resmi. (Filiz Adıgüzel Toprak)

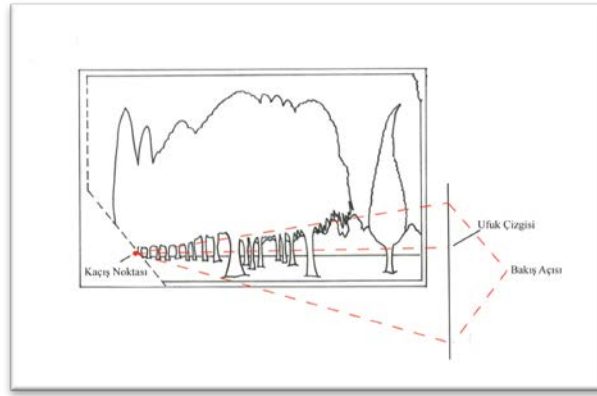


Fotoğraf 9. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nin mihrabının sağında yer alan selvi tasviri.

(Filiz Adıgüzel Toprak)

Soldaki vaiz kürsüsü ve sağdaki sütun tasviri arasında kalan alan orman manzarasının tamamı (resim düzlemi) olarak kabul edildiğinde, kompozisyonun yatayda kurulduğu görülmektedir. Resim düzleminin neredeyse tamamının çeşitli ağaçlarla kaplanmış olmasından dolayı hayali bir orman tasviri olduğu düşünülen bu resimde bakış açısı

cephedendir. Mekanı oluşturan ağaçların tamamı cepheden tasvir edilmiştir. Yapının iç mekanında yer alan diğer duvar süslemelerinin zemininde görülen beyaz renk, burada da zemin rengi olarak kullanılmıştır. Kompozisyonda derinliği belirleyen ve bakış açısının yönünde ortaya çıkan hayali ufuk çizgisi resmin kısmen alt kısmındadır (**Çizim 1**). Altta kara ve üstte gökyüzü olmak üzere resmi yatayda ikiye ayıran ufuk çizgisi ile bakış açısı (göz) arasındaki mesafe ise nesnelerin boyutlarını belirlemektedir. Böylece, resim düzleminde ufuk çizgisi boyunca iki yana doğru açılan kaçış çizgileri sayesinde mekanın sınırları izleyici için çizilmiş olur.



Çizim 1. Kılızâde Mehmet Ağa Camii'nde yer alan manzara resminde çizgisel perspektif.

(Çizim: Filiz Adıgüzel Toprak)

Çizim 1'deki perspektif çizimine göre buradaki resimde, hayali ufuk çizgisi, cepheden bakış açısı ve kaçış noktalarının kullanılmasıyla derinlik ve mekan hissi verildiği görülmektedir. Bu nedenle, Batı resim geleneğinde mekanın tasviri açısından en eski yöntemlerden çizgisel perspektifin uygulanmaya çalışıldığı düşünülebilir. Ancak, birbirlerinden farklı biçimlerdeki ağaçların kompozisyona yerleştirilmelerinde ön plan-arka plan ilişkilerinin tam ve açıklıkla kurulamamış olduğu da dikkati çekmektedir. Resim düzleminde, yan yana ve arka arkaya örgütlenmiş ağaçların gövdelerine bakıldığında, en arkada yer alan daha küçük yeşilliklerin kullanılmasıyla birlikte bir derinlik hissi yaratıldığı söylenebilir (**Fotoğraf 10**).



Fotoğraf 10. Orman manzarasında yer alan ağaç gövdelerinin detayı. (Filiz Adıgüzel Toprak)

Ancak, ağaçların üst gövdelerine bakıldığında ise, çiçekli ve yapraklı kısımların birbirlerinin üstüne geldiği ve hangisinin daha önde veya daha arkada olduğu anlaşılmamaktadır (**Fotoğraf 11**). Dolayısıyla, çizgisel perspektifin bilinçli ve bilgiye dayalı olarak değil, bir mekan algısı yaratmak çabasıyla kullanıldığı düşünülmektedir.¹²



Fotoğraf 11. Orman manzarasında ön planda yer alan ağaçların detayı. (Filiz Adıgüzel Toprak)

¹²Cosgrove (1984:47-48), Batı'da "manzara"nın, dış dünyayı algılama biçimi olarak 16. yüzyıl başlarında ortaya çıktığını belirterek, Batı geleneğinde, manzara resminde mekan algısı yaratmak için öncelikle çizgisel perspektifin kullanıldığından söz etmektedir: "Manzara" görsel bir terimdir. Mekanın kuruluşu ve özgün nitelikleriyle başlangıçta Rönesans hümanizmi ile ortaya çıkmıştır; mekanı kullanma ve düzenleme gibi uygulamalarla da yakından ilişkilidir. Bunun yanı sıra, kentsoylu burjuvanın sahipliğinde güçlenen yeni ticari mülkiyetlerin incelenmesi ve haritalandırılması da 'manzara' ile ilişkilidir. Resimde ise 'manzara', haritacılığın uygulamada başardığını, görsel ve ideolojik açılardan başarmış görünmektedir: nesnel ve mutlak bir varlık olarak mekanı/boşluğu/uzamı kontrol ederek ona hakim olmak ve o mekanı bir bireyin sahipliğine/mülkiyetine dönüştürmek. Bütün bunların başarılmasında ve mekanın kuruluşunda öncelikle, mekan algısını/kavrayışını belirleyen Öklid geometrisi kullanılmış; teknik anlamda ise linear/çizgisel perspektif kullanılmıştır... Çizgisel perspektif, Batı resmi geleneğinde, mekanın temsili/betimlemesi için kullanılan en eski yöntemdir... Çizgisel perspektifin temeli, iki boyutlu yüzey üzerinde üç boyutlu bir yanılsama yaratmaya dayanır ve bu yanılsamayı yaratmak da kaçış noktası, mesafe ve kesişen düzlemlere bağlıdır. Ancak, mekan içinde, nesnelerin biçim ve duruşları mutlak değildir; çünkü mekan içinde gördüğümüz nesnelerin biçimleri, bakış açımız ve onlara olan mesafemizle ilgilidir".

Buradaki kompozisyon kuruluşunda, nakkaş için yeni ve yabancı bir yöntem olarak derinlik ve mekan algısı yaratmada perspektifin kullanılmış, ancak, bununla birlikte, geleneksel kitap resmi üslubuna ilişkin bazı özelliklerin kullanımından da kaçınılmamıştır. Resim düzleminde, derinlik algısı sayesinde bir orman manzarası elde etmeye çalışan nakkaş, geleneksel kitap resminin karakteristik özelliklerinden, dış dünyanın (nesnel ortam) tasvirinde kullandığı kendine özgü gerçeklik anlayışını da terk etmemiş görünmektedir. Bu anlayış, Batı resmindeki gibi tek merkezli bakış açısı ve perspektifle sağlanan, “göze görünen” bir gerçeklik algısı değil; ortamı ve nesnelere zihin ile algılayan ve tahayyül edilen gerçekliği yansıtmaya çalışan bir anlayıştır. Aksel (1956/2011c:168), Müslüman sanatçının zihnî gerçeklerden hareket ederek doğrudan doğruya doğanın kendisiyle ilgilenmediğini belirtmektedir:

Müslüman sanatı türlü ayrılıklar göstermekle beraber bir noktada birleşir. Çünkü zihnî ve mücerred gerçeklerden hareket eden sanatkarlar, kendi gözleriyle etrafı görmekten çok uzaktırlar. Burada değişenden ziyade değişmeyenler göz önünde bulunur. Değişmeyenler zaman ve mekan dışında kalanlardır. Bu sebepten Müslüman sanatkar eserini kurarken kendini ortadan kaldırır, şahsiyetini siler.

Ayvazoğlu'na (1997:11) göre ise, dış dünyanın nesnel gerçekliğini kavramak mümkün olmadığından dolayı nakkaş, gerçeğin dış yüzüyle ilgilenmeden ve duyularla kavranabilir dünyadaki biçimlerle uğraşmadan doğrudan doğruya fenomenlerin iç yüzüne dalmıştır. Bu nedenle nakkaş, tasvir ettiği nesneye veya nesnel ortama içinden bakar ve bu sayede nesnelere ve görünen dünyanın özünü, gerçekliğini tasvir etmiş olur. Batı geleneğinde nesneye tek bir bakış açısından ve belirli bir mesafeden bakmayı zorunlu kılan perspektifin uygulandığı tasvirler, mekan içinde biçim ve duruşları mutlak olmayan nesnelere için anlık veya öznel tasvirlerdir. Çünkü göze iktidar sağlayan ve ona hakimiyet veren perspektif, nesne ile sanatçı arasındaki mesafeyi zorunlu kılar; bu durumda sanatçı, nesneyi gerçekçi biçimde tasvir etmek için ona dışarıdan ve saptanmış tek bir noktadan bakmak zorundadır (Sayın, 2001:9).

Buradaki orman manzarasında, kompozisyonun kuruluşuna ilişkin yukarıdaki öneriler dışında, mekanı oluşturan çeşitli ağaç türlerinin biçim özellikleri ve kullanılan renkler bakımından da geleneksel kitap resmi üslubuyla yakınlıklar görülmektedir. İlk bakışta, ön planda yan yana dizilmiş ve hemen hemen aynı boyutta bir grup ağaç ve bu içiçe geçmiş ağaçların solunda ise tek bir selvi ağacı dikkati çekmektedir (**Fotoğraf 12**). Aynı yönde

sıralanan bu ağaçlar, resimde yer alan diğer ağaçlara göre daha belirgin ve ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmiştir.

Resmin en sağında yer alan selvi ağacı, biçim ve çizim sistematığı bakımından geleneksel kitap resmi üslubuyla ilişki kurulabilecek ilk dikkat çekici örnektir. Mekanın doğa olduğu kitap resmi kompozisyonlarında, selvi ağacı sıklıkla kullanılmış bir elemandır. Osmanlı kitap resimlerinde görülen çeşitli örnekler göz önüne alındığında, genellikle selvi ağaçlarının çizim aşamalarında aynı şemanın uygulanmış olduğu söylenebilir.¹³ Kitap resimlerinde görülen selvi formlarının dış hatları neredeyse aynı olmakla birlikte, yapraklı kısımları çeşitli bölümlenmelerle şematik bir biçimde düzenlenmiştir (**Çizim 2**).

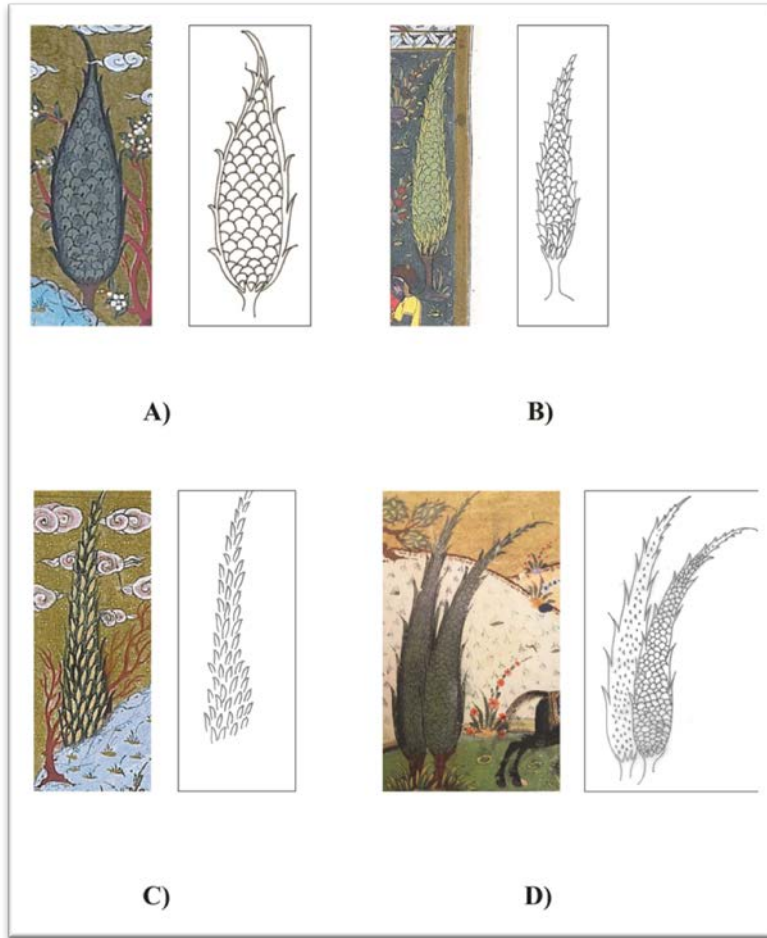


Fotoğraf 12. Orman manzarasında, ön planda yer alan ağaçların detayı. (Filiz Adıgüzel Toprak)

Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'ndeki orman manzarasında görülen selvi formunun dış hattını ve iç kısmını belirleyen çizime bakıldığında, geleneksel kitap resmi kompozisyonlarında görülen selvi formlarının çizim sistematığıyla benzerlikler gösterdiği anlaşılmaktadır (**Çizim 3**). Kitap resimlerinde görülen selvilerde, formun dış hattı belirlendikten sonra, iç kısım (yapraklı kısım) dairesel dilimler halinde bölümlere ayrılır ya da formun tamamında tarama tekniği kullanılarak renk geçişleriyle bir hacimlendirme sağlanır. Selviyi belirleyen dış hat çizgisi

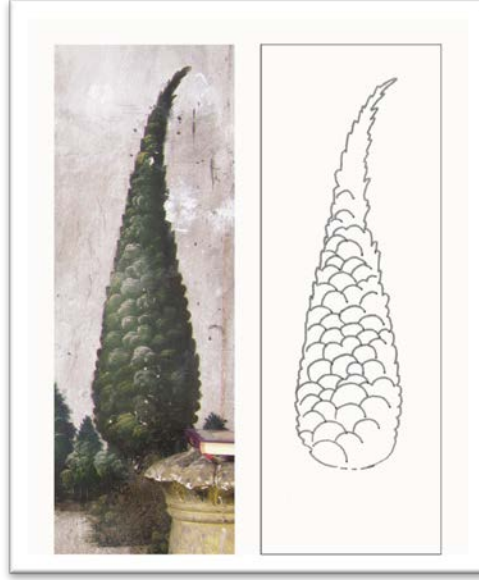
¹³Osmanlı kitap resimlerinde farklı ağaç türlerinin çizim aşamaları ile ilgili bir analiz ve yöntem önerisi için bkz.: (Adıgüzel Toprak, 2010:1.10).

formu kapatır ve böylece renk formun içinde hapsolür; çevreyle form arasındaki bağlantı ışık ya da çizgiler yoluyla kurulmaz. Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nde yer alan orman manzarasındaki selvi formunda da, kısmen sol taraftan geldiği varsayılan bir ışık kaynağı sayesinde yapraklı kısımda üçüncü boyut hissedilmektedir; buna rağmen, yapraklı kısımda kat kat, üst üste örgütlenmiş dilimler halindeki bölümlemeler, selvi formunun çiziminde kitap resmi üslubundakine benzer bir çizim sistematığı izlendiğini göstermektedir.



Çizim 2. Osmanlı kitap resimlerinden selvi örnekleri ve çizimleri(Çizim: Filiz Adıgüzel Toprak).

- A)** Selvi ağacı örneği, Süleymannâme, Arifî, 1558, TSM. H. 1517, 248. varak a yüzü.
B) Selvi ağacı örneği, Süleymannâme, Arifî, 1558, TSM. H. 1517, 328. varak a yüzü.
C) Selvi ağacı örneği, Süleymannâme, Arifî, 1558, TSM. H. 1517,514. varak a yüzü.
D) Selvi ağacı örneği, Tercüme-i Şehnâme, Şerif, 1545, TSM. H. 1520, 48. varak b yüzü.



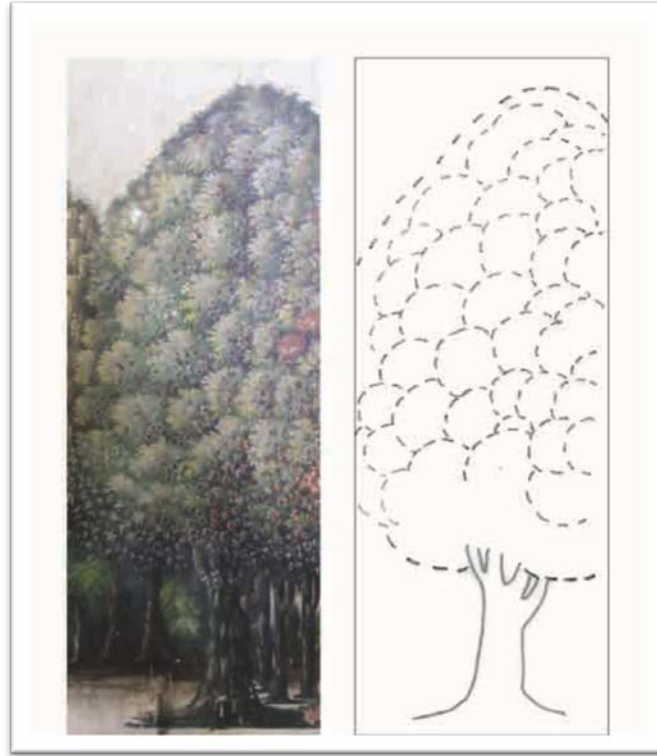
Çizim 3. Orman manzarasında yer alan selvi ağacının detayı ve çizimi. (Çizim: Filiz Adıgüzel Toprak).

Orman manzarasında yer alan diğer ağaçlardan, selvinin sağında yer alan ağaç bir söğüt ağacına benzemektedir; kök kısmı ince ve çift gövdelidir. Üst kısmında ışık alan yüzeylerin açık, geride kalan yüzeylerin ise koyu ton değerlerinde boyanmasıyla yapraklı kısımlarda üç boyut yanılması sağlanmış ve böylece ağaç formu hacim kazanmıştır. Söğüt ağacının yapraklı kısımlarının örgütlenmesinde, selvi ağacında görülen üst üste yerleştirme kullanılmıştır(Çizim 4).



Çizim 4. Orman manzarasında yer alan söğüt ağacının detayı ve çizimi. (Çizim: Filiz Adıgüzel Toprak).

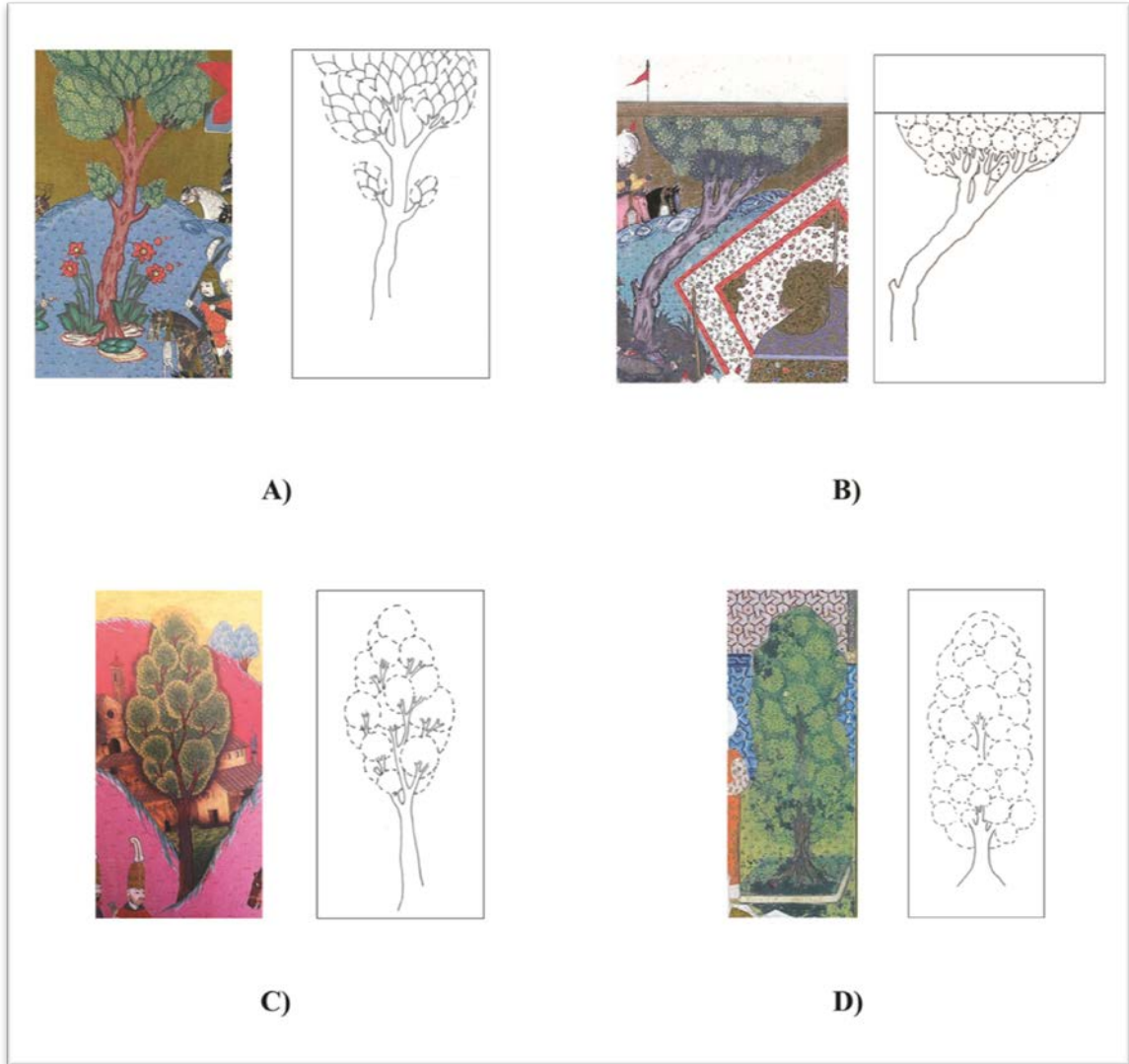
Diğer çiçekli ağaç ise, nispeten daha büyük boyutlu bir ağaçtır; üzerinde kırmızı ve beyaz yapraklı küçük çiçek gruplarıyla dairesel bir form içinde örgütlenmiştir. (**Çizim 5**). Selvi ve söğüt ağacında kullanılmış olan benzer bir çizim sistematığının bu ağaçta da uygulandığı söylenebilir. Bunu yanında, kitap resimlerinde görülen bu tür büyük boyutlu ve dairesel formdaki ağaçların yapraklı kısımlarının örgütlenmesinde bölümlere ayırma yöntemi kullanılmıştır (**Çizim 6**).



Çizim 5. Orman manzarasında yer alan yapraklı ağacın detayı ve çizimi. (Çizim: Filiz Adıgüzel Toprak).

Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nde yer alan orman manzarasında yer alan diğer ağaçlar ise, geri planda kalan bir söğüt ağacı ve farklı boyda iki selvi ağacıdır.

Çeşitli ağaç ve bitkilerden oluşan bir orman manzarası olması nedeniyle, resmin genelinde yeşil rengin tonları kullanılmıştır; bunun dışında, ağaçların çiçekli kısımlarında kırmızı, sarı, mavi ve beyaz renklerin kullanıldığı görülmektedir (**Fotoğraf 13**). Özellikle ağaçların yapraklı kısımlarında kullanılan teknikte, fırça darbeleri ile oluşturulmuş lekeler duvar yüzeyinde hacimli görünmektedir (**Fotoğraf 14, 15**).



Çizim 6. Osmanlı kitap resimlerinden yapraklı ağaç örnekleri ve çizimleri. (Çizim: Filiz Adıgüzel Toprak).

- A)** Yapraklı ağaç örneği, Süleymannâme, Arifî, 1558, TSM. H. 1517, 235. varak a yüzü.
B) Yapraklı ağaç örneği, Süleymannâme, Arifî, 1558, TSM. H. 1517, 588. varak a yüzü.
C) Yapraklı ağaç örneği, Hünernâme I, Seyyid Lokman, 1584, TSM. H.1523, 121. varak a yüzü.
D) Yapraklı ağaç örneği, Süleymannâme, Arifî, 1558, TSM. H. 1517, 17. varak b yüzü.



Fotoğraf 13. Ağaçların çiçekli kısımdan detay. (Filiz Adıgüzel Toprak)



Fotoğraf 14. Fırça darbelerinden detay. (Filiz Adıgüzel Toprak)



Fotoğraf 15. Fırça darbelerinden detay. (Filiz Adıgüzel Toprak)

Ağaç gövdelerinde görülen beyaz fırça darbeleri ise, nakkaşın ışık-gölge tekniğini uygulamış olduğunu göstermekle birlikte (**Fotoğraf 16**), kitap resimlerinde görülen ağaç gövdelerindeki tasvir biçimine de benzemektedir (bkz.: **Çizim 6 A, B**).



Fotoğraf 16. Ağaç gövdelerinden detay. (Filiz Adıgüzel Toprak)

Yukarıda, geleneksel kitap resmi üslubundaki benzerleriyle karşılaştırmaları yapılan ağaç tasvirlerinde, Batı resim tekniklerinin uygulanmasına dair çabalar fark edilmekle birlikte, kitap resmi üslubunun ve geleneksel kalıpların tam olarak dışına çıkmış olduğu söylenemez. Nakkaş, gördüğünü resmetmekten çok, kendi görsel hafızasında var olan bir orman manzarasını yaratmak gayretinde olmuştur. Hayalden tasvir edilmiş bu tür bir orman manzarasında ise nakkaşın, yine görsel hafızasının etkisiyle, alıştığı geleneksel kalıpları kullanması doğal ve kaçınılmazdır. Osmanlı'nın görsel dilini ifade eden geleneksel kitap resmi üslubunun, saray veya saray dışında farklı amaç ve isteklere hizmet etmiş olsa da; çizim tekniği, kompozisyon düzeni, biçim ve renk anlayışı gibi resme ilişkin özellikleri bakımından terk edilmediği görülmektedir.

4. SONUÇ

18. ve 19. yüzyıllarda Batıya yönelmeye koşullanan Osmanlı İmparatorluğu'nun, bu özel dönemindeki sanat ortamı, kendine has bağlamı içinde değerlendirilmelidir. Bu açıdan, dönemin kitap resimlerinde görülen üsluba değil ama tasvir tekniklerine ilişkin yenilikler (perspektif, ışık-gölge denemeleri ve kompozisyon elemanlarının birbirleriyle olan orantıları vb.) ve özellikle mimaride görülen manzara resimleri bu geçiş sürecine ait ürünlerdir.

Osmanlı görsel kültürüne, Batı sanatına özgü bir unsur olarak adım atan mimarideki manzara resimleri, Osmanlı sanatında mekanın temsili, kompozisyon düzeni, doğa elemanlarının yerleştirilmesi, ışık, renk vb. açısından yeni üslup ve yeni deneyimleri doğurmuştur. Batı tarzı resme geçiş, mekan algısının çizgisel perspektifle kurulması, ışık-gölge tekniğiyle üçüncü boyut hissinin verilmesi ve öznellik gibi yeni kavram ve teknikler içermesi bakımından, 19. yüzyıl Osmanlı toplumu için kültür alanındaki radikal değişimlerdendir.

Bu geçiş sürecini temsil eden unsurlardan biri olan mimarideki manzara resimlerinden, özellikle İstanbul ve saray çevresi dışında kalan Anadolu coğrafyasındaki örnekler, geleneksel kitap resmine özgü biçim anlayışının terk edilmediğini gösteren önemli örneklerdir. Sanatta farklı arayışların doğduğu bu dönem, sanatçıların yeni bir üslup oluşturmaya çabaladıkları özgün bir sentez dönemidir. Geleneksel biçim anlayışından kopmadan, yeni unsurlarla bir sentez yaratma çabası, kültür ve sanat alanında bir geçiş anını temsil etmektedir. Bu makaleye konu olan Kılıczâde Mehmet Ağa Camii'nde yer alan manzara resmindeki kompozisyon, ağaçların mekana yerleştirilmeleri, birbirleriyle olan mesafeleri ve orantıları, biçimleri ve dış hatları gibi, ilk bakışta geleneksel kitap resimindeki üslubu hatırlatan özelliklere sahiptir. Ağaç tasvirleri tek başlarına incelendiklerinde ise, özellikle klasik dönem 16. yüzyıl Osmanlı kitap resimlerinde karşılaşılan ağaç tasvirleriyle benzerlik göstermektedirler. Buradaki manzara resmi, nakkaşların sahip oldukları geleneksel bakış açısını bırakmadan, Osmanlı kitap resmine ait geleneksel üslup anlayışını yeni olanla birleştirme çabasını gösteren örneklerden biridir.

KAYNAKÇA

- ADIGÜZEL, TOPRAK, F. (2010). "Süleymannâme (TSM H.1517) Minyatürlerinde Ağaçlar: Uygulama Teknikleri Üzerine Bir İnceleme", **Akdeniz Sanat Dergisi**, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Cilt:5, Sayı:3.
- AKSEL, M. (1956/2011a). **Sanat Çiçekleri, Tabiat Çiçekleri**, Sanat ve Folklor, Bütün Eserleri 5, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, İstanbul.
- AKSEL, M. (1956/2011b). **İnsansız Sanatlar**, Sanat ve Folklor, Bütün Eserleri 5, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, İstanbul.
- AKSEL, M. (1956/2011c). **Suretten Resme**, Türklerde Dinî Resimler, Bütün Eserleri 3, (Haz. Beşir Ayvazoğlu), Kapı Yayınları, İstanbul.
- AND, M. (2002). **Osmanlı Tasvir Sanatları 1: Minyatür**, T. İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- ARIK, R. (1974). "Camide Resim", **Türkiyemiz**, Cilt:5, Sayı:14.
- ARIK, R. (1976). **Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı**, T. İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, B. (1989). **İslam Estetiği ve İnsan**, Çağ Yayınları, İstanbul.
- AYVAZOĞLU, B. (1997). **Aşk Estetiği: İslam Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme**, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- BAĞCI, S. (2004). "Osmanlı Mimarisinde Boyalı Nakışlar", **Osmanlı Uygarlığı 2**, (Ed. Halil İnalçık ve Günsel Renda), T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- BAĞCI, S., ÇAĞMAN, F., RENDA, G., TANINDI, Z., (2006). **Osmanlı Resim Sanatı**, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- CEZAR, M. (1995). **Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi**, Ekav Vakfı Yayınları, İstanbul.
- COSGROVE, D. (1985). "Prospect, Perspective and the Evolution of the Landscape Idea", **Transactions of the Institute of British Geographers**, Cilt:10, Sayı:1.
- DEVELLİOĞLU, F. (1993). "Tevsî", **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi: Ankara.
- DEVELLİOĞLU, F. (1993). "Tecdîd", **Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat**, Aydın Kitabevi, Ankara.
- DUBEN, İ. (2007). **Türk Resmi ve Eleştirisi, 1880-1950**, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.
- ELDEM, E. (1993). "Batılılaşma, Modernleşme ve Kozmopolitizm: 19. Yüzyıl Sonu ve 20. Yüzyıl Başında İstanbul", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, (Haz. Zeynep Rona), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.
- EROL, T. (1991). "Bugünün Türk Resminde 1950 Öncesinin Yeri", **T. İş Bank. Kültür ve Sanat Dergisi**, Cilt:3, Sayı:9.

GERMANER, S. (1993). "1850 Sonrası Türk Resminde Kaynak ve Konular", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, (Haz. Zeynep Rona), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.

İNANKUR, Z. (1997). "Manzara", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, Cilt:2, Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları, İstanbul.

İPŞİROĞLU, M. (2005). **İslamda Resim Yasağı ve Sonuçları**, YKY, İstanbul.

İREPOĞLU, G. (2003). **Vanmour ve Levni: Aynanın İki Yüzü, Lale Devri'nin Bir Görgü Tanığı**, Koçbank Yayınları, İstanbul.

KARATEKE, H. T. (2004). **Padişahım Çok Yaşa! Osmanlı Devletinin Son Yüzyılında Merasimler**, Kitap Yayınevi, İstanbul.

KILIÇ, E. (2008). "Teknik ve Üslup Bakımından 1930'lara Kadar Türk Resminde Manzara", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi**, Sayı:21.

KONAK, R. (2007). "Minyatür Sanatında Derinlik Anlayışı", **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**, Sayı:12.

KUYULU, İ. (1994). "Bademli Kılıczâde Mehmet Ağa Camii (Ödemiş/İzmir)", **Vakıflar Dergisi**, Sayı: XXIV.

KUYULU, İ. (1998). "İzmir ve Çevresindeki Bir Grup Duvar Resminin İncelenmesi", **II. Uluslararası İzmir Sempozyumu**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.

MAHİR, B. (2004). **Osmanlı Minyatür Sanatı**, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul.

OKÇUOĞLU, T. (2000). 18. Ve 19. Yüzyıllarda Osmanlı Duvar Resimlerinde Betimleme Anlayışı, (Yayımlanmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ÖNDİN, N. (2000). "Türk Manzara Resmi", **Muğla Üniversitesi SBE Dergisi**, Cilt:1, Sayı:2.

PAKALIN, M. Z. (1993). "Nakkaş", **Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü**, Cilt:II, M.E.B. Yayınları, İstanbul.

RENDİ, G. (1977). **Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı, 1700-1850**, Hacettepe Üniversitesi Yayınları, Ankara.

RENDİ, G. (2004). "Resim ve Heykel", **Osmanlı Uygarlığı 2**, (Ed. Halil İnalçık ve Günel Rendi), T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

SAYIN, Z. (2001). "Sunuş", **Pavel Florenski: Tersten Perspektif**, (Çev. Y. Tükel), Metis Yayınları, İstanbul.

SHAW, W. (2011). **Ottoman Painting, Reflections of Western Art from the Ottoman Empire to the Turkish Republic**, I. B. Tauris, London.

YARDIM, A. (2002). **Alanya Kitabeleri**, İstanbul Fetih Cemiyeti Yayınları, İstanbul.

YETİŞKİN KUBİLAY, A. (1993). "19. Yüzyılın İkinci Yarısında Osmanlı Resim Sanatında Mimari Öğeler", **Osman Hamdi Bey ve Dönemi**, (Haz. Zeynep Rona), Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul.