

## OSMANLI DEVRİ İSTANBUL TASVİRLERİNDE KIZ KULESİ BETİMLEMELERİ



### MAIDEN'S TOWER DESCRIPTIONS IN OTTOMAN ISTANBUL DEPICTIONS

Aliye ÖTEN\*

**ÖZ:** Restorasyon nedeniyle özlediğimiz şu günlerde Kız Kulesi'ni Osmanlı kitaplarında ve yapılarında aramak, her biri farklı ellerin ve bakışların izini taşıyan birbirinden oldukça farklı İstanbul tasvirlerini karşımıza çıkarmıştır. Osmanlı coğrafyasına yayılan geniş örneklem alanında yüzyıllar içinde yapılan bu nakışlardaki Kız Kulesi figürleri; tasarım, teknik ve gerçeklik açısından incelenmiştir. Özellikle sanatçıyı destekleyen ve siparişi verenlerin bilinip, eser sahiplerinin bilinmediği kalem işi örneklerde, halk sanatçılarının gözlem, bilgi ve tasarımlarının, teknik ve kabiliyetle bulunduğu görülmektedir. Kalem işi örnekler zemin hazırlayan minyatürler ve duvar resimlerine dönüşen örneklerle birlikte genişleyen örneklem alanındaki figürler; topografik kent tasvirleri, kalem işi ve duvar resimlerinde İstanbul tasvirleri başlıkları altında ayrı ayrı incelenerek kronolojik çerçevede meydana gelen değişim ve gelişim özellikleri tespit edilmeye çalışılmıştır. İnsan elinin değdiği hayalle gerçeğin birbirine karıştığı her sanat eserinde olduğu gibi güzellik hissini oluşturan o karışımı anlatma gibi zorlama bir çabadan ziyade ilham kaynağı olan ve İstanbul gibi bir şehrin simge yapısı Kız Kulesi'ni sanat gerçekliği ve güzelliğiyle sunmak ana hedefi teşkil etmektedir. Böylece Kız Kulesi'nin İstanbul nezdindeki ve İstanbul tasvirlerini evlerine taşıyan Osmanlı nezdindeki önemi ve şehirle kurduğu bağı sanat çerçevesinde değerlendirme amacına ulaşmaya yönelik bir adım atılması hedeflenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Osmanlı, Kalem İş, İstanbul Tasvirleri, Kız Kulesi, Halk Sanatı.

**ABSTRACT:** A contemporary look at the Maiden's Tower in Ottoman books and buildings, which we miss due to the restoration, revealed quite different depictions of Istanbul, each of which bore traces of several hands and eyes. This study examined the Maiden's Tower depictions in those embroideries, which had a long history and spread over a broad region in the Ottoman Empire. It is seen that the observation, knowledge and designs of folk artists meet with technique and ability, especially in hand-drawn examples where those who support and order the artist are known but the owners of the works are not. Figures in the enlarged sample area together with miniatures that set the stage for hand-drawn examples and examples turned into wall paintings; Topographic urban depictions, hand-drawn illustrations and wall paintings were examined separately under the titles of Istanbul depictions, and the characteristics of change and development in the chronological framework were tried to be determined. The chronological changes in those figures were also described in this endeavor. Just like any attempt to describe an artwork's imaginary and realistic aspects, our primary intention was to depict the Maiden's Tower, a unique and inspirational symbol of Istanbul, with its artistic reality and beauty. Thus, it is aimed to take a step towards achieving the purpose of evaluating the importance of the

\* Dr.-Diyanet İşleri Başkanlığı/İstanbul-aliyeakturk@gmail.com (Orcid: 0000-0003-1753-831X)

*Maiden's Tower in Istanbul and the Ottomans who carried the depictions of Istanbul to their homes, and the bond it established with the city within the framework of art.*

**Keywords:** *Ottoman, hand-drawn artwork, Istanbul depictions, Maiden's Tower, Folk Art.*

## Giriş

Boğaziçi'ne nazır konumuyla her cepheden seyredilen anıt bir yapı olarak hayata kattığı anlam, Kız Kulesi'ni İstanbul silüetinin ayrılmaz bir parçası haline getirmiştir. Kale, fener, istasyon, depo ve hastane gibi değişen işlevleri ile birlikte İstanbul'un simge ve hafıza yapılarından biri olmasıyla Kız Kulesi, sanatın da konusunu oluşturmaktadır. "Osmanlı resim sanatı" olarak adlandırılan minyatür sanatında, topografik kent tasvirleri olarak nitelendirilen harita ve minyatür özellikleri gösteren eserlerde ve bunun bir devamı olarak Osmanlı coğrafyasında duvarları süsleyen kalem işi nakışlarda tasvir edilen Kız Kulesi, bu çalışmanın da odak noktasında yer almaktadır.

Tarihi ve yapısına değinmeden Kız Kulesi figürlerini doğru değerlendirmek mümkün değildir. Bizans İmparatoru I. Manuel Komnenos tarafından, doğal kayalık üzerine savunma kulesi olarak yaptırılan Kız Kulesi, uzun tarihi boyunca çeşitli işlevler üstlenmiş ve Osmanlı devrinde "Kule-i Duhter", "Kule-i Bahir" gibi adlarla anılmıştır (Mazlum, 2007: 36). Fetih'ten sonra Sultan II. Mehmed (1444-1446, 1451-1481) tarafından yenilenen kale yapısının Osmanlı devrinde onarılmak veya yeniden yapılmak suretiyle yaşatıldığı bilinmektedir (Mazlum, 2007: 36). Kız Kulesi, savunma yapısı olması dışında deniz feneri, radar istasyonu, veba ve kolera tecrit hastanesi, siyanür deposu olmak üzere çok çeşitli hizmetlerde kullanılmıştır (Mazlum, 2007: 36).

Topografik kent tasvirleri ve İstanbul imgesi teknik, perspektif, renk seçimi, ustalık, kompozisyon gibi alt başlıklarla "Osmanlı Resminde İstanbul İmgesi" (Okçuoğlu, 2020), "Ege'nin İki Yakasından İstanbul Manzaralı Evler" (Uluengin, 2020), "Anadolu'da Son Dönem Osmanlı Duvar Resimlerinde Kent İmgeleri" (Uğurlu, 2020) gibi akademik çalışmaların konusunu oluşturmaktadır. Yer sınırlaması ile de pek çok makalede çalışılan Osmanlı nakışlarında İstanbul imgesi, kompozisyonu oluşturan ana dinamiklerinden biri olan Kız Kulesi figürleri ile bu çalışmada yer almaktadır. Topografik kent tasvirleri, kalem işi tasvirler ve duvar resimleri olmak üzere üç başlık altında yer verilen İstanbul tasvirlerindeki Kız kulesi betimlemeleri, kompozisyondaki rolü, şekli, fiziki benzerliği veya farklılığı gibi konularda değerlendirilerek sanat, tasarım ve gerçek hayatla ilgili bazı sonuçlara ulaşmak mümkün olacaktır. Bu değerlendirme, tasvir ve genel özellikleri hakkında bilgi verildikten sonra karşılaştırmalı figürler üzerinden gerçekleştirilecektir.

18. yüzyıl onarım keşiflerine göre, örnekleme yer alan eserlerin büyük çoğunluğunun yapıldığı 19. yüzyılda da geçerli olmak üzere Kız

Kulesi'nin kargir rıhtım, kayık çekilen mahal, kule, hisar, top avlusu, fener kulesi ve bitişğinde yağ odası, fenerci odası, dizdarın ve neferlerin odalarından oluştuğu bilinmektedir. Ayrıca Kız Kulesi içinde bir sarnıç olduğu ve kulenin külâhı çevresinde bir seğirdim mahalli bulunduğu da yine keşif defterlerinden anlaşılmaktadır. Kulenin kullanıcıları dizdar, fenerci ve neferlerdir. (Mazlum, 2007: 41).

### **Topografik Kent Tasvirinde Kız Kulesi**

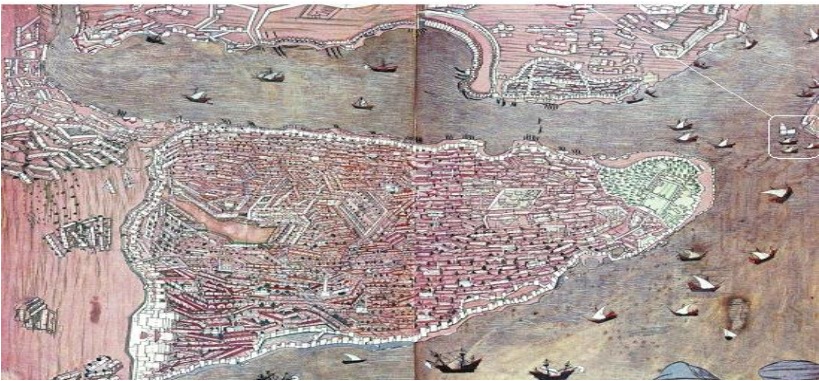
Topografik kent tasviri, belirli bir mesafe yükseklikten bakarak kentin tümünün resmedilmesi; bunu yaparken de natüralist üslup gereği topografik gerçeklikle şehrin simge yapılarının hiyerarşik yerleştirilmesine dayalı hayali dokunuşlar arasında salınan bir çerçevede adeta şehrin portresinin çıkarılması şeklinde tanımlanmaktadır (Okçuoğlu, 2020: 52-53). Okçuoğlu, aynı yerde Osmanlı Devleti'nde topografik kent tasvirini besleyen yerli ve yabancı unsurlar olduğunu ifade eder. Bunlardan ilki Osmanlı resim geleneğini ifade eden minyatür sanatı çerçevesinde yapılan harita resimlerdir. Nasuh Matrakî'nin Menazilname'sinde yer alan İstanbul tasviri ile Seyyid Lokman, Nakkaş Osman'ın hazırladığı Tarih-i Sultan Süleyman (1579-80), Şehinşehnâme (1581) ve Hünernâme (1584) adlı şehnelere eklenen İstanbul harita-resimleri, bu yeni dilin en iyi bilinen örnekleridir (Artan, 2010: 74). Diğeri ise "portolan" olarak adlandırılan Avrupa kartografik tekniklerinin etkileri hissedilen Osmanlı tarzında ve İstanbul'da üretilen harita tekniğidir (Soucek, 1992: 277-279; Soucek, 1996: 47). Başkent oluşu nedeniyle özlenen ve özenilen bir kent olarak İstanbul, harita resimlerle minyatürün de konusu olmuştur.

Nasuh Matrakî, Menazilnamesi'nde pek çok şehirle birlikte öncelikle ve özellikle İstanbul'a yer vermiştir (Bknz. Renda, 1994: 19-26). Şehir Haliç'ten görüldüğü şekliyle bir tarafta Suriçi, bir tarafta da Galata ve çevresi olmak üzere iki sayfa üzerinde tasarlanmıştır. Tasvirde İstanbul, topografyasıyla uyumlu bir şekilde harita gibi görselleştirilmeye çalışılmıştır. Matrakî'nin hanedan ve ticaret yapıları gibi önemli yapıları minyatür sanatının "çoklu bakış açısı" ile cepheden resmederken; kalan yapıları da yer ve mekân kurgusunu coğrafi gerçeklikle bağdaştıracak bir düzenle adeta "boşluk doldurur" şekilde yerleştirdiği düşünülmektedir (Okçuoğlu, 2020: 80). Tasvirde Kız Kulesi Üsküdar açıklarında, deniz ortasında düz bir platform üzerinde biri yüksek, diğeri yarısı uzunluğunda sivri külâhlı üç kule ile tasvir edilmiştir.



**Resim 1.** Nasuh Matrakî'nin İstanbul Tasviri, 1537. (Matrakî, İÜ NEK, TY05964, v.8b-9a.)

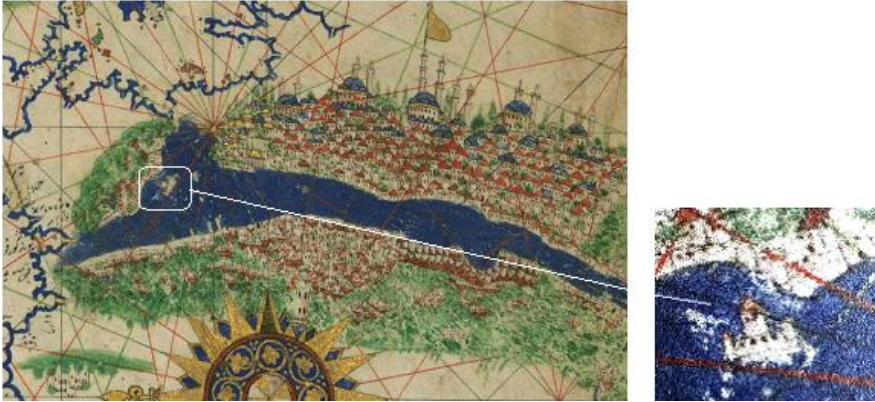
Matrakçı'dan bir yüzyıl sonra resimlenen Hünernâme'nin İstanbul tasviri de ayrıntı ve topografik doğruluk açısından atlaslardaki haritalarla aynı ayardadır. Farklı olarak kent dokusunun Fatih dönemine değil, resmin yapıldığı III. Murad (1574-1595) dönemine ait olduğu bu çift sayfa tasvirde, 16. yüzyılın ikinci yarısında Galata ve Eyüp çevresinde giderek artan yapılaşma ve kuzeye doğru uzanan sınırlar vurgulanmaktadır (Atbaş, 2013: 118; Okçuoğlu, 2020: 84-86). Kız Kulesi, Üsküdar açıklarında kayalık bir alanda ve büyük bir kaya parçası üzerinde gösterilmektedir. Kıyıya yakın tarafta sadece sivri külahı görülen küçük bir kule ile deniz tarafında yine sivri kemerli yüksek bir kule yapısından müteşekkildir. İki yapıyı kaya parçası boyunca kuşatan surları dikkat çekmektedir.



**Resim 2.** Hünernâme'de İstanbul ve Kız Kulesi detayı (TSM.H.1523:158b-159a).

Okçuoğlu, Menazılname ve Hünernâme'deki tasvirleri, İtalya'daki topografik kent manzaralarının bir Osmanlı yorumu olarak değerlendirmektedir (2020: 83-84). Kıyı şeridini profilden resimlemek deniz temelli kültürlerin bir gösterim aracı olarak 16. ve 17. yüzyılda Kuzey

Avrupa denizcilik kitaplarında ve öncesinde Akdeniz sahasında çok popüler olmuştur. Bu çizimler genel olarak gemiyle yaklaşıldığında sahilleri tanımlayabilmek amacıyla kullanıldığı için farklı bakış noktalarından, açı sapmaları gözardı edilerek, iki boyutlu geniş bir şerit halinde tasarlanmışlardır (Okçuoğlu, 2020: 81-84). Piri Reis haritasında bakış açısının yer seviyesinden olması panoramik görünüm açısından Avrupa gravürlerine benzemektedir. Ayrıca dönemin standardı olarak tıpkı Piri Reis'in İkinci Dünya Haritası olarak tanıtılan ancak tam bir dünya haritası olmayan çalışmasındaki ölçeğin haneden haneye 6 mil, noktadan noktaya 12 mil oranla 1/20 milyon olması gibi; haneden haneye, noktadan noktaya sistemi uygulanmıştır (Tanrıku, 2017: 33). Renda, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'nde belirtilen haritacılar esnafı ve Uzunçarşılı tarafından yayınlanan belgelerde yer alan "kalyonlar nakkaşbaşı" ifadelerinden hareketle bu tasvirleri yapanların haritacı mı yoksa ressam mı olduğunu sorgulamaktadır (Renda, 2013: 47; Uzunçarşılı, 1948: 431; Evliya Çelebi, 1996: 236-243). Bunu net biçimde ortaya koymak henüz mümkün görünmese de denizciler için hazırlanmış ve karalara nadiren yer verilen bu deniz haritaları yani portolanların Avrupa versiyonlarında İstanbul neredeyse hiç yer almazken; Kitab-ı Bahriye'nin bazı nüshalarında İstanbul tasvirine yer verilmesi açık bir gerçektir (Renda, 1994: 19). İstanbul'da hazırlanan ve özellikle padişaha sunulan örneklerinde daha renkli ve süslü anlatım tekniklerinin kullanıldığı Kitab-ı Bahriye'nin sadece bazı nüshalarında yer verilen İstanbul tasvirinin genel atmosferini Osmanlı minyatür sanatçısının çoklu bakış açısının belirlediği görülmektedir (Renda, 2013: 43-44). Buradaki Kız Kulesi; Kitab-ı Bahriye'nin dar sahil şeridiyle ifade edilen Üsküdar açıklarında, sivri külahlı iki küçük kuleyi birleştiren sur üzerinde sivri külahlı büyük bir kule olarak tasvir edilmiştir.



**Resim 3.** Kitab-ı Bahriye'den İstanbul ve Kız Kulesi detayı (Maritime atlas, 1952: 9a).

Bu üç Kız Kulesi figürünün birbirinden farklı olmasına rağmen hiç perspektif kullanılmadan profilden verilmesi ve coğrafi açıdan doğru olmakla birlikte planı hakkında tam bilgi vermeyen bir görünüm sergilemesi ortak özellikleridir.

## Kalem İşi İstanbul Tasvirlerinde Kız Kulesi

Osmanlı mimarisinde özellikle iç mekânda duvar, kubbe ve tavan yüzeylerinde sıva, ahşap, bez, deri, taş gibi farklı malzemeler üzerine başta kök boyalar, bazen de çeşitli boyalar ve altın varak kullanılarak, çoğunluğu bakış mesafesi göz mesafesinden uzakta yapılan tezyinat, “kalem işi” olarak adlandırılmaktadır (İrteş, 1985: 427; Ödekan, 1997: 933; Demiriz, 1999: 297). Kalem işi, Türkler tarafından dini ve sivil mimaride İslam dininin kabulünden önce de kullanılmış, konu, malzeme ve teknik farklılıklarla günümüze ulaşmıştır. 19. yüzyılda Avrupa’da duvar resmi olarak adlandırılan freskler yaş sıva üzerine yapılırken Osmanlı’da kalem işi geleneğinin devamı olarak yapılan tasvirler ise kuru sıva veya ahşap üzerine yapılmıştır (Öndin, 2020: 4).

Genelde yörenin sanatçıları tarafından uygulanan kalem işi teknik ve uygulamaları yöreye göre değişmekle birlikte, özellikle başodada ve sedirin üst kısmından tavana kadar olan duvar yüzeyi, tavan veya kubbede yoğun olarak yapılmıştır. Sultan III. Selim (1761-1808) döneminde saray kültürünün sanat faaliyeti ve alışkanlıklarının Âyanlık Teşkilatı ile taşınması (Renda, 2002: 269-270; Yetiş-Bayraktar, 2020: 635) ve II. Mahmud’un (1808-1839) 1826’daki fermanıyla gayrimüslim ustaların nakkaşlık hakkı tanınmasıyla, Osmanlı mimarisinde “kalem işi” tezyinatta ortaya çıkan yenilikler Osmanlı coğrafyasına yayılmıştır. (Arlı, 2000: 90; Arı, 1976: 22; Renda, 1977: 77-78-193-194; Tekinalp Şahin, 2002: 441-442). Edirne ve İstanbul’daki Sultan Saraylarına bağlı Ehl-i Hiref teşkilatının varlığında başlayan (Başkan, 2014: 166, 170, 173), sonrasında Anadolu ve Rumeli’deki dini ve sivil yapıların mimari süsleme programlarında benzer biçimde yayılan kalem işi tezyinatta zamanla ahşap çıta ve geçme, alçı fresk teknikleri ile birlikte 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren duvar resmi tekniklerinin de uygulandığı ve İstanbul temasının yaygın olarak kullanıldığı görülmektedir (Yetiş-Bayraktar, 2020: 635; Demirarslan, 2016: 109).

Osmanlılara özgü topografik bir tasvir biçimi oluşturan menzillameler ve portolan haritaları, 18. yüzyılın son çeyreğinden itibaren kalem işinde (duvar resimlerinde) anıtsal boyutlarda görülecek kent temsilleri içinde özellikle İstanbul tasvirlerinin arketipleri sayılabilir (Okçuoğlu, 2020: 86). Klasik dönem minyatür sanatına has bu resimleme mantığının özellikleri 19. yüzyıl sonlarına kadar kalem işi tezyinat örneklerinde belirli dozda gözlenmektedir. Sayfa içinde kadraja alınmış kapalı kompozisyonun resmin bazı öğeleri tarafından delinmesi; bir kişi veya nesnenin ön plana çıkartılıp diğerlerine göre daha büyük gösterilmesine ilişkin hiyerarşik resim düzeni; kompozisyonda yer adlarını veren veya olayları tanımlayan yazılı açıklamalar; İstanbul’un Haliç ve Boğaziçi ile kara parçalarına bölünmüş coğrafi özellikleriyle gösterilmesi ve resimlerin nahif çizgileri minyatür sanatına has özelliklerdir (Okçuoğlu, 2020: 32-34). Kız Kulesi figürünü incelediğimiz İstanbul nakışlarına Osmanlı coğrafyasının her yerinde yapılan ahşap konutlarda rastlanılmaktadır. Metnin devamında verilecek topografik İstanbul tasvirlerinde bu



özelliklerin en az birini gözlemlemek ve minyatür bakış açısıyla yapıldıklarını tespit etmek mümkündür.

Datça'da bulunan Mehmet Ali Ağa Konağı'nda hemen hemen hiç değişikliğe uğramamış başodada dolap ile tavan silmesi arasında kalan bölüm beş pano halinde düzenlenmiştir. Uçlardaki panolar çiçekli şeritlerle süslenirken ortadaki üç panoya manzara tasvirleri nakşedilmiştir (Renda, 1974: 22-29; Uluengin, 2020: 38). Tam ortadaki Marmara'dan bakılan, üç kara parçası ve Kız Kulesi içeren kompozisyonuyla İstanbul tasviridir. Üç kara parçasını tam teşhis etmek mümkün görünmemekle birlikte Kız Kulesi taş döşeli kare planlı bir zemin üzerinde daralan iki kademeli kare planlı yapısı ve kırmızı çatısıyla tasvirin İstanbul olduğunu bizi ikna eder.



**Resim 4.** Datça Mehmet Ali Ağa Konağı, Muğla 1791-1801 (Uluengin, 2020: 39).



**Resim 5.** Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı, Çanakkale, 1830 (Uluengin, 2020: 21).

Minyatür özelliklerinin hissedildiği Hacı Mehmet Ağa Konağı'ndaki tasvirde Kız Kulesi'nin ortasında bulunduğu denizin çevrelediği temel kompozisyon öğeleriyle İstanbul görülmektedir. Solda kıyı şeridinde saray olması muhtemel yapıların ayrı bir zeminde vurgulandığı ve sur-ı sultani ile çevrili Suriçi, karşısında Üsküdar ve üstte yine surlarıyla Galata bölgesinin yerleştirildiği görülmektedir. Marmara Denizi'nden bakılan kompozisyonda, iki kat dairesel planlı, çok katlı, üzerinde üst kısmı ikinci seviyede daralan kırmızı çatılı bir Kız Kulesi tasvir edilmiştir.



**Resim 6.** Sandıkoğlu Konağı başoda İstanbul tasviri, Birgi, Ödemiş 19. yüzyıl başı (Uluengin, 2020: 35).

Sandıkoğlu Konağı'nda başodada yüklüğün üstünde bulunan hayali İstanbul tasvirine Kız Kulesi'nin kompozisyonun ve üç kara parçasını çevreleyen denizin ortasında bulunduğu bir kompozisyon hâkimdir (Uluengin, 2020: 34-35). Bütün kara parçaları surla çevrilidir, sadece soldakinde merkezde Topkapı Sarayı olabilecek ayrı bir sur dizisiyle çevrelenmiş bir alan seçilmektedir. Tüm diğer hayali yapılar üst üste yerleştirilmiştir. Kız Kulesi ise dikdörtgen planlı iki kademeli bir zemin üzerinde önde kırmızı çatısıyla tek katlı geniş kare planlı bir yapı, arkada ise kırmızı çatısıyla kare planlı, iki katlı bir kule şeklinde tasvir edilmiştir.



**Resim 7.** Birgi Çakırağa Konağı, Ödemiş, İzmir 19. yüzyıl ilk yarısı (Okçuoğlu, 2020: 97).

Denizin üç kara parçasını çevrelediği ve ortada Kız Kulesi'nin yer aldığı temel kompozisyon öğeleri Çakırağa Konağı'ndaki tasvirde de kullanılmıştır. Haliç'ten bir İstanbul panoraması sunan bu tasvirde Ayasofya'nın Sultan Ahmed Camii ile birlikte kent kimliğini belirleyen yapılardan olduğu fark edilmektedir. Yoğun deniz trafiğinin bembeyaz yelkenli kadirgalarla anlatıldığı boğaz sularında Kız Kulesi, kare planlı bir zemin üzerinde kare planlı, tek katlı, düz çatılı kesme taş bir yapı olarak tasvir edilmiştir.





**Resim 8.** Petra Vareltzidania Konağı, başodada İstanbul, Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yy başı (Okçuoğlu, 2020: 120).

Petra Vareltzidania Konağı'nda yer alan hayali İstanbul tasviri, adeta duvara asılı bir yağlıboya tabloymuş izlenimi verilerek, üstten bir fiyonk kurdeleyle tutturulmuştur (Ersoy, 2019: 173). Haliç'ten kuzeye doğru bakan tasvirde denizin ayırdığı üç kara parçası solda Galata Kulesi ve kent surları, sağda adalet kulesi ve beyaz avlusuyla vurgulanan Topkapı Sarayı ve karşıda Üsküdar konumlandırılarak gösterilmiştir. Hiçbir dini yapıya yer verilmeyen tasvirde Kız Kulesi, denizin ortasında zemini görünmeyen, hilal alemlî, dairesel planlı, gri sivri külahlı üç kule yapısından müteşekkildir. Etrafını çevreleyen surların üç lombarından üç top başı çıkmıştır. Yandakilerden uzun orta kule; yüksekliği, kapı ve pencereleriyle diğerlerinden ayrılır. Kız Kulesi'nin bütünüyle taş bir yapı olduğu ve tüm topların ateşlendiği, hatta hemen önündeki bir geminin bu top atışıyla yandığı anlaşılmaktadır. Savunma özelliğine vurgu yapılan ve ebatıyla adeta kale hüviyetinde muhkem bir yapı olarak tasvir edilen Kız Kulesi, İstanbul tasvirinde simge yapı konumundadır.



**Resim 9.** Molivos Giannakos Evi, Midilli Yunanistan 1820-1830 (Okçuoğlu, 2020: 116).

Oldukça tahrip olduğu için yapıların zar zor fark edildiği bu tasvirin fotoğrafta yer almayan soldaki, muhkem surlarla çevrili, sağ ucunda saray açıklığı bulunan kara parçasının sırtındaki hat üzerinde; yan yana sıralanan cami yapıları bulunmaktadır. Üstte evlerin arasında surlarla çevrili toplarıyla birlikte muhtemelen II. Mahmud'un yaptırdığı Topçu ve Top Arabacıları Kışlası'nın bulunduğu Tophane civarı gösterilmiştir (Okçuoğlu, 2020: 117). Sağdaki üst üste evlerin kapladığı kara parçası ise bu durumda Üsküdar olmalıdır. Marmara Denizi'nden bir İstanbul panoraması sunan bu

tasvirde Kız Kulesi; surla çevrili, kare planlı, pencereleri ve kapısı görünen çok katlı taş bir yapı olarak seçilmektedir.



**Resim 10.** Evthymiadis Konağı üst kat başodada İstanbul tasviri, Ambelakia, Larisa, Yunanistan, 1787 (Uluengin, 2020: 69; Diamantopoulou, 1987).

Evthymiadis Konağı, üst kat başodadaki Kız Kulesi'nin iki kademeli düz bir zemin üzerinde ikiz kuleler şeklinde gösterildiği, Haliç ile Marmara'nın üç kara parçasına ayırdığı klasik şekliyle İstanbul tasvirinde kubbeli, iki ve dört minareli cami yapıları hemen seçilmektedir. Geniş kıyı şeridini surlar olarak kabul edersek, Haliç'ten bakılan tasvirde sağ tarafta yer alan Suriçi'nde özellikle vurgulanan bir saray yapısının olmadığı, camilerin gelişigüzel yerleştirildiği görülmektedir.



**Resim 11.** Molivos Krallis evi, Midilli, Yunanistan 1833 (Uluengin, 2020: 87).

Yine Haliç'ten bakılan ve sağda Suriçi'ni resmeden tasvirlerin yer aldığı Midilli'deki Molivos Krallis evi (1833) ve Kastoria, Natzis Konağı'nda (19. yüzyıl) da farklı Kız Kulesi tasvirleri vardır. Molivos Krallis evinde aynı ebatta Kız Kulesi'nin iki yanında üçgen uçlarda birleşen surla çevrili kara parçalarından sağdaki Suriçi'ni ve saray yapılarını gösterirken, kubbeli ve minareli dini yapıların yer almadığı görülür. Üstte Galata Kulesi ile vurgulanan Galata civarı, solda Üsküdar görülür. Kız Kulesi, denizin ortasında yüksekçe dikdörtgen bir zemin üzerinde birkaç katlı sivri külahlı kare planlı bir yapı şeklinde tasvir edilmiştir. Kulenin dibinde göndere çekilmiş kırmızı bayrak ve zeminde toplar bulunmaktadır. Önündeki kayıkta üç balıkçı kürek çekip balık tutmaktadır. Natzis Konağı'nda da Suriçi'ni gösteren surlardan ve Kız Kulesi'nden başka dini yapılar veya saray yapıları gibi İstanbul tasvirini belirleyici diğer unsurlara yer verilmediği görülür. Kız kulesi de üç basamaklı bir zeminde yükselen üç katlı, sivri külahlı, orta katta iki yandan çıkıntılı bir yapı olarak tasvir edilmiştir.



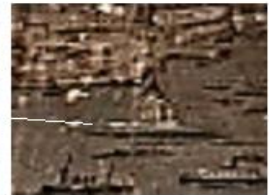


**Resim 12.** Kastoria, Natzis Konağı, Midilli, Yunanistan, 19. yüzyıl (Okçuoğlu, 2020: 123).



**Resim 13.** Yenişehir Şemaki Evi ikinci katta İstanbul tasvirleri, Bursa 19. yüzyılın ilk çeyreği (Okçuoğlu, 2020: 95).

Batı Türkistan Şemaki Kasabası'ndan göç eden Türkistanlı Şemakizade ailesinin Yenişehir'deki evinde bulunan tasvirlerde sadece saray ve yalı yapılarını tanımlayan Boğaziçi kıyılarının gösterilmesi söz konusudur. Kız Kulesiyle birlikte denizle kuşatılan üç kara parçası bu tasvirleri İstanbul olarak tanımlamamızı sağlamaktadır. İki tasvirde de solda çifte minareli cami ile surları temsil ettiği düşünülebilecek gri kıyı şeridiyle Suriçi, sağda Üsküdar ve karşıda yalılarla süslenmiş boğaz kıyıları görülmektedir. Tasvirde tek tanımlanabilen mimari öge Kız Kulesi'dir. Oldukça büyük ve basit tutulan figürlerden sağdaki dikdörtgen bir zemin üzerinde kare planlı sivri külahlı bir kule iken soldaki ise yine dikdörtgen zemin üzerinde altıgen planlı ve sivri külahlıdır.



**Resim 14.** Ürgüp Sucuoğlu Konağı, Nevşehir 1911 (Özbek, 2006: 220).

Ürgüp Sucuoğlu Konağı'ndaki Galata sırtlarından bakılan İstanbul tasvirinde Galata tarafı oldukça net ve canlı aksettirilirken; Anadolu sahilleri perspektif kurallarına bağlı olarak kısmen görülebilmektedir. Suriçi ise

Topkapı Sarayı, Ayasofya ve Sultan Ahmed Camii gibi simge yapılarla bezenmiştir. Haliç ve Boğaz'ın dalgalı sularında sadece direkleriyle vurgulanan irili ufaklı çok sayıda gemi ve kayıkların oluşturduğu deniz trafiği içinde Kız Kulesi oldukça net resimlenmiştir (Özbek, 2006: 220). Koyu bir gölge halinde görülen zemin üzerinde sivri külahlı kule yapısı yükselmekte ve dibinde yatay bir ek yapı dikkat çekmektedir.



**Resim 15.** Cabri el-Mücellit Evi kuzey kabul odası, Şam, Suriye 1836-45 (Okçuoğlu, 2020: 140).

Şam'daki en erken tarihli İstanbul panoraması Beyt Cabri olarak bilinen evde, kuzey kabul salonundadır. Boğaz ve Haliç'e Üsküdar sırtlarından hayali yüksek bir noktadan bakan sanatçı, İstanbul'un o dönemki güncel halini sunar (Okçuoğlu, 2020: 138). Hasan el-Kuvvetli evindeki bu tasvirde tarihi yarımadada selatin camileri gibi simge yapılar minareleriyle tanınabilirken, hayali detaylar da dikkati çeker. Hassas gözlem ve ayırıcı tutumu fotografik gerçekliğe dayandığı izlenimi vermektedir (Okçuoğlu, 2020: 138). Kare planlı düz bir zemin üzerinde, iki katlı sivri külahlı kulelerden soldaki büyük, sağdaki ise küçüktür. Sivri külahı biraz daralarak yükselen küçük kule ve kırmızı bayraklı büyük kule, Kız Kulesi'ni temsil etmektedir. Kulelerin arasında ve boş kalan diğer köşelerde denize doğru yeni atış yapılmış hissi veren dumanı üstünde üç top arabası durmaktadır.

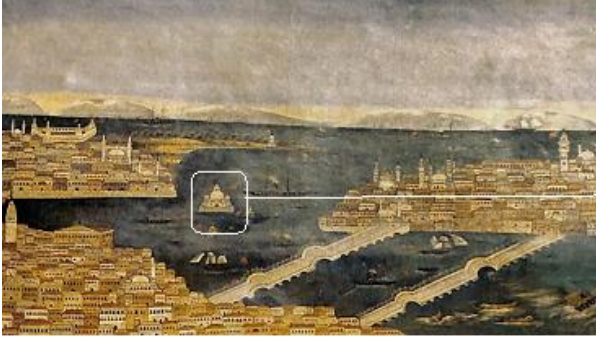


**Resim 16.** Şamiye Evi İstanbul tasviri, Şam, Suriye 19. yüzyıl (Okçuoğlu, 2020: 144).

Yaklaşık aynı bakış açısı fakat farklı kadrarla aynı kompozisyon Kanbazu ve Şamiye evlerinde de tekrarlanmıştır (Okçuoğlu, 2020: 143). Bu iki tasvirde de Galata ve Unkapanı köprülerinin birleştiği Galata ve Tarihi



Yarımada, kuleleri ve camileri ile dikkat çekmektedir. Hayali büyük dağlarla arka sınırı çizilen Marmara Denizi'nde kayık ve yelkenliler arasında dubalar, Üsküdar sahil şeridine bitişik uzak bir uçta sivri külahlı fener kulesi ve boğazda piri benzeyen yapıyla Kız Kulesi figürleri bulunmaktadır.



**Resim 17.** Kanbazu Evi İstanbul Tasviri, Şam, Suriye 1870 (Okçuoğlu, 2020: 146).

### **Tavan ve Duvar Resimlerinde Kız Kulesi**

Gaziantep'te 1909'da inşa edilen Güllüoğullarının evinde, özellikle Başoda'da manzara, kent, bitkisel bezemelerden oluşan tavan resimleri bulunmaktadır (Uğurlu, 2020: 120). Çizgisel bir perspektifle oldukça gerçekçi bir şekilde çizilen İstanbul imgesinde önde tüm detaylarıyla Kız Kulesi, arkada ise fon olarak Tarihi Yarımada'nın silueti görülmektedir. Boyaların zarar gördüğü, yer yer döküldüğü fark edilmektedir.



**Resim 18.** Gaziantep Güllüoğulları'nın evi, 1909 (Uğurlu, 2020: 122).

Gaziantep'te 1856-59'da inşa edilen Abdülkadir Kimya evinin duvar resimlerinin tarihinin ise üzerinde yazdığı itibarıyla 1913 olduğu düşünülmektedir (Uğurlu, 2020: 117). Başoda duvarında on dördüncü panoda bulunan resim, tam anlamıyla perspektif kurallarına uygun olarak bir kartpostal gerçekçiliğinde ve titizliğinde çalışılmıştır. Feneri, çatılı yapıları ve kulesiyle bu çizim, tanıdığımız Kız Kulesi'ne benzer bir görünüm sunmaktadır. Önde tüm detaylarıyla Kız Kulesi, arka fonda ise yine simge yapılarıyla İstanbul, Tarihi Yarımada görülmektedir.



**Resim 19.** Gaziantep Abdülkadir Kimya Evi Başodada Kız Kulesi tasviri, 1913 (Uğurlu, 2020: 118).

### **Bulgular ve Tartışma**

Topografik kent tasviri başlığı altında gruplandırılan Nasuh Matrakî'nin Menazilnamesi, Hünername ve Pîrî Reis'in Kitab-ı Bahriyesi'ndeki Kız Kulesi figürleri ana hatlarıyla çizilmiş, konum açısından doğruluk payı yüksek ve birbirinden farklıdır. Perspektif kurallarından uzak ama minyatür kurallarına uygun olan bu figürler, profilden tek düzlemli bir ifade biçiminin ürünleridir.



**Resim 20.** Minyatürlerde Kız Kulesi figürleri

Okçuoğlu'nun "topografik kent tasviri" olarak adlandırdığı ve İstanbul imgelerinin etrafı Haliç, Marmara ve boğazın sularıyla çevrili üç kara parçası şeklinde büyük çerçevede tekrar eden kalem işi örneklerde ise sanatçının daha özgür davrandığı ve detaylarda hayali unsurların ağır bastığı görülmektedir. Bu tasvirlerdeki Kız Kulesi figürlerinde değişik oranlarda perspektif kurallarının uygulandığı; Haliç, Marmara, Galata sırtları, Üsküdar kıyıları gibi yerlerden bakışa göre yerinin değiştiği ve Osmanlı coğrafyasının her yerinde farklı ebat ve görünümde betimlendiği görülmektedir.

Midilli, Ege Bölgesi, İzmir ve çevresindeki İstanbul tasvirlerinin bina formu ve bakılan nokta itibariyle birbirine benzediği ve ortak bir sanatçı grubunun elinden çıktığına dair görüşler mevcuttur (Kuyulu Ersoy, 2019: 165, 184-185). Kız Kulesi figürlerine bakıldığında Petra Vareltzidania Konağı'ndaki (Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı) tasvirde lomberleri ve toplarıyla ve Midilli'deki Molivos Krallis Evi'ndeki (Midilli, Yunanistan 1833) zemindeki toplarla ilk yapıldığı amacına uygun olarak kale

şeklinde betimlendiği görülmektedir. Cabri el-Mücellit Evi kuzey kabul odasındaki (Şam, Suriye 1836-45) tasvirde de top arabaları ile yansıtılmıştır. Cabri el-Mücellit Evi ve Petra Varelzidania Konağı'ndaki örnekler toplarla atışın yapıldığı bir savaş kompozisyonunu tamamlarken, Midilli'deki Molivos Krallis Evi'ndeki örnekte önünde kayıkta balık tutan figürlerle savunma yapısı olduğuna vurgu yapılıyor gibidir. Kule ve kale olarak hayali tasarlanan bu Anadolu, Midilli, Şam Cabri el-Mücellit Evi ve Çanakkale'deki örneklerinde en azından bir derece teşhis edilebilirken; Şamiye Evi (Şam, Suriye 19. Yüzyıl) ve Kanbazu Evi'ndeki (Şam, Suriye 1870) İstanbul tasvirlerinde neredeyse piramit gibi Kız Kulesi yapıları görülmektedir.

Tam perspektifin ve fotografik gerçekliğin hâkim olduğu Güllüoğulları'nın evi (Gaziantep, 1909) ve Abdülkadir Kimya Evi'ndeki (Gaziantep, 1913) Kız Kulesi tasvirlerinin artık duvar resmi tekniklerinde ve minyatürden uzak bir bakış açısıyla ele alındığı görülmektedir.

Topografik kent tasviri tanımı çerçevesinde kitaplardaki "perspektif plan görüntü"nün gelişmiş örneklerinde harita gerçekçiliğinde ve ana hatlarıyla çizilen Kız Kulesi figürlerinin kalem işi örneklerde fazlasıyla hayali tasarlanmasının sebebi ne olabilir? Yine kalem işi örneklerde üç örnek hariç pitoresk bir unsur olarak kullanılırken, Petra Varelzidania Konağı'ndaki (Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı), Midilli'deki Molivos Krallis Evi'ndeki (Midilli, Yunanistan 1833) ve Cabri el-Mücellit Evi kuzey kabul odasındaki (Şam, Suriye 1836-45) örneklerde genel tasarımın bir parçası olarak savunma yapılan bir kale şeklinde betimlenmesi neden olabilir? Bu kadar farklı Kız Kulesi figürleri varken; Gaziantep'teki örneklerde son derece gerçekçi bir betimlemenin varlığı neyle açıklanabilir? İstanbul tasvirlerinde Topkapı Sarayı gibi yönetim yapısı yanında Unkapanı, Galata Köprüsü gibi köprüleri, Galata, Bayezit gibi kuleleri ve fenerleri ile bilinen sivil yapıların ve Ayasofya ile selatin camiler gibi bilinen dini yapıların ayırıcı, şehri tanımlayan unsurlar olarak ön plana çıktığı görülmektedir. Kız Kulesi figürünün ise Yenişehir Şemaki Evi (19. yüzyıl son çeyreği) gibi örneklerde üç kara parçasını çevreleyen deniz şeklindeki coğrafi özelliğin yanında tek ayırıcı özellik olarak kullanılması ilginçtir. Her kompozisyonda önem derecesi değişen ayırıcı bir figür olarak Kız Kulesi'nin farklı şekil ve ebatlarda yer almasının sanatçı-tasarım-eser ilişkisi çerçevesinde hayal gücü dışında başka nedenleri olabilir mi?

## **Sonuç**

Osmanlı Devleti'nde sanatkârların kurumlaştığı ehl-i hıref teşkilatında nakkaşların mimar nakkaşları ve nakkaşlar olarak ayrıldıkları bilinmektedir. Zaman zaman kitap sanatlarında imzası görülen sanatçıların mimarî yapıların duvar ve tavanlarını süsleyen ekipte de yer aldığı görülmektedir. Haritacıların da esnaf olarak varlığı bilinse de atölyelerinin olup olmadığı bilinmemektedir. Minyatür özellikleri gösteren haritalar, kitapta olduğu gibi duvarları da süsleyen nakışlar Osmanlı Devleti'nin merkezî ve bütüncül bir sanat tasarımının yansımasıdır. Özellikle klasik motiflerin her zeminde kullanıldığı bir tasarım bütünlüğü düşünüldüğünde, harita resim

tanımlamasına uyan topografik kent tasvirlerinin tavan ve duvarlarda da yer alması bu tutumun bir uzantısı olarak düşünülebilir. Yine kâğıt üzerinde küçük bir alanda, göz hizasında yapılan İstanbul tasvirlerinde ana hatlarıyla işlenen Kız Kulesi figürlerinin konak duvarlarında çoğu zaman hayali öğelerle detaylandırılması göz hizasından uzakta olmasıyla açıklanabilir. Ayrıca Midilli'deki ve Şam'daki bazı örneklerde bir savunma fikriyle top ve top arabaları ile yapılan Kız Kulesi figürlerinin savaş sahnesi tasarımına eşlik ettiği görülmektedir.

Topografik kent tasvirinde belki de en önemli etki payı minyatür sanatına aittir. Kitap sanatlarının bir şubesi olarak nakkaşların, mimar nakkaşlarını da etkilemesi; nakışların da birbirini etkilemesi söz konusudur. Evthymiadis Konağı (Ambelakia, Larisa, Yunanistan, 1787), Datça Mehmet Ali Ağa Konağı (Muğla 1791-1801), Petra Vareltzidania Konağı (Midilli, Yunanistan 18. yüzyıl sonu 19. yüzyıl başı), Yenişehir Şemaki Evi (Bursa 19. yüzyılın ilk çeyreği), Molivos Giannakos Evi (Midilli Yunanistan 1820-1830), Adatepe Hacı Mehmet Ağa Konağı (Çanakkale, 1830), Molivos Krallis evi (Midilli, Yunanistan 1833), Sandıkoğlu Konağı (Birgi, Ödemiş 19. yüzyıl başı), Birgi Çakırağa Konağı (Ödemiş, İzmir 19. yüzyıl ilk yarısı), Cabri el-Mücellit Evi (Şam, Suriye 1836-45), Kanbazu Evi (Şam, Suriye 1870), Kastoria, Natzis Konağı (Midilli, Yunanistan, 19. yüzyıl), Şamiye Evi (Şam, Suriye 19. yüzyıl), Güllüoğulları'nın evi (Gaziantep, 1909), Ürgüp Sucuoğlu Konağı (Nevşehir, 1911) ve Abdülkadir Kimya Evi (Gaziantep,1913) şeklinde incelediğimiz İstanbul tasvirlerinde kronolojik olarak minyatür etkilerinin azalırken, perspektif ve resim özelliklerinin arttığı gözlemlenmektedir. Minyatür sanatının kitap sanatlarındaki etki alanı daraldıkça 18. yüzyıldan 20. yüzyıla kadar incelediğimiz İstanbul tasvirlerinde de minyatür etkilerinin azaldığı ve en son Gaziantep'teki örneklerde teknikle beraber, tezyinat unsurlarının da değiştiği ve ortaya çıkan örneklerin tam anlamıyla resim olduğu gözlemlenmektedir.

Minyatürün etkinliğini kaybetme sebeplerinden birinin belki 1826'lardan itibaren fotoğraf tekniklerinin gelişmesi ve fotoğrafın yaygınlaşması olduğu varsayılabilir. Bu durum özellikle 19. yüzyıl sonu Kız Kulesi örneklerinde kısmen, 20. yüzyıl örneklerinde tamamen fotografik gerçekliğin etkili olmasını da açıklar. Hayal ve gerçek sınırlarında zarifçe dolaşan Kız Kulesi figürlerinin, İstanbul tasvirlerinin hemen tamamında tanımlayıcı unsur olması İstanbul'la coğrafi, tarihî ve sanat bağı olmasıyla açıklanabilir. Mimaride kare veya dikdörtgen hacimleri Osmanlı camisi, sarayı, evi, şadırvanı gibi bilinir yapan tezyinat öğelerinden kalem işi ve duvar resmi örneklerinin dağıldığı coğrafya itibariyle incelenmesinde izin, yolculuk vb. pek çok sebeple birçok zorluk bulunmaktadır. Elde edilecek kültür hazinesinin gelecek nesillere intikali için bu zorlukların aşılmaya değer olduğuna bu tür çalışmaların bir nebze fikir vermesi en önemli kazanım olacaktır.



## KAYNAKÇA

### Yazılı Kaynaklar

- Arık, R. (1976). *Batılılaşma dönemi Anadolu tasvir sanatı*. Ankara: Türkiye İş Bankası.
- Arık, R. (1999). Osmanlı sanatında duvar resimleri. *Osmanlı 11*, (ed.: C. Oğuz vd.), 423-436, Ankara: Yeni Türkiye.
- Arlı Demirsar, B. (2000). *Oryantalizmden çağdaş Türk resmine*. İstanbul: Creative.
- Artan T. (2010). Venedik'ten İstanbul'a şehir tasvirleri tasavvur ve tahayyüller. *Osmanlı döneminde Venedik ve İstanbul*. (kür.: Giampiero Bellingeri-Nazan Ölçer), İstanbul: Sabancı Üniversitesi.
- Başkan, S. (2014). *Başlangıcından Cumhuriyet dönemine kadar Türklerde resim* (2. baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi.
- Demirarslan, D. (2016). 19. yüzyıl Türk sivil mimarisinde duvar resmi estetiği ve İstanbul teması, *Mimarlık ve Yaşam Dergisi*, 1 (1), 105-125.
- Demiriz, Y. (1999). Osmanlı kalem işleri. *Osmanlı 11*. (ed.: C. Oğuz vd.), 297-304, Ankara: Yeni Türkiye.
- Diamantopolou, A. (1987). *Ambelakia-Greek traditional architecture*. Melissa.
- Evliya Çelebi. (1996). *Evliya Çelebi seyahatnamesi II*. İstanbul: Yapı Kredi.
- İrteş, M. S. (1985). Kalem işlerimizin bugünü ve yarını. *Sanat Tarihinin Dünü Bugünü Sempozyumu*, 425-432, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi.
- Kuyulu Ersoy, İ. (2019). Batı Anadolu'dan Adalara duvar resmi bağlamında Midilli'de resimli iki konut. *Sanat Tarihi*, 28 (1), 165-191.
- Matrakî, N. *Beyan-ı menazil-i sefer-i Irakeyn*, İÜ NEK, TY05964, 8b-9a.
- Okçuoğlu, T. (2020). *Hayal ve gerçek arasında Osmanlı resminde İstanbul imgesi 18. ve 19. yüzyıllar*. İstanbul: İstanbul Araştırmaları Enstitüsü.
- Ödekan, A. (1997). Kalemkâri. *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 2*. (ed.: A. Gevgilili vd.), 810, İstanbul: YEM.
- Öndin, N. (2000). Türk manzara resmi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (2), 1-13.
- Özbek, Y. (2006). Duvar resimli bir Ürgüp evi: Sucuoğlu konağı. *Journal of Turkish Studies*, 30 (2), 329-336.
- Renda, G. (1974). Datça'da eski bir Türk evi. *Sanat Dünyamız*, 1 (2), 22-29.
- Renda, G. (1977). *Batılılaşma döneminde Türk resim sanatı 1700-1850*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi.
- Renda, G. (1994). Osmanlılar ve deniz haritacılığı. *XIV-XVIII. yüzyıl portolan ve deniz haritaları* (hızl.: Ahmet Menteş vd.), İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Renda, G. (2002). Yenileşme döneminde kültür ve sanat. *Türkler Ansiklopedisi 15*, (ed.: H. C. Güzel vd.), 265-283, Ankara: Yeni Türkiye.
- Renda, G. (2013). Resimli haritalar ve Topkapı Sarayı koleksiyonu. *Piri Reis'ten önce ve sonra Topkapı Sarayı'nda haritalar*, (hızl.: Alev Taşkın vd.), 40-48, İstanbul: Promat Basım.
- Soucek, S. (1992). Islamic charting in the Mediterranean. *The history of cartography (Cartography in the traditional Islamic and South Asian societies)*, (eds.: J.

B. Harley- D. Woodward), Chicago-London: The University of Chicago Press.

Soucek, S. (1996). Piri Reis and Turkish mapmaking after Columbus, *Studies in the Kahalili Collection*. II, London: Oxford University Press.

Tanrıkulu, M. (2017). Portolan haritaların kaynağı, genel özellikleri ve etkileri. *Harita Dergisi*, 157, 29-38.

Tekinalp, Ş.- A. P. (2002). Batılılaşma dönemi duvar resmi. *Türkler Ansiklopedisi 15*, (ed.: H. C. Güzel vd.), 440-447, Ankara: Yeni Türkiye.

Uğurlu, B. P. (2020). *Anadolu'da son dönem Osmanlı duvar resimlerinde kent imgeleri*. Konya: Literatürk.

Uluengin, N. (2020). *Ege'nin iki yakasından İstanbul manzaralı evler*. İstanbul: YEM.

Uzunçarşılı, İ. H. (1948). *Osmanlı Devleti'nin merkez ve bahriye teşkilatı*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.

Yetiş, E.-Bayraktar, K. (2020). Tokat ve Amasya'daki bazı geç dönem duvar resimlerinin biçim açısından değerlendirmesi. *ART-E*, 13 (26), 634-663.

### Elektronik Kaynaklar

Peabody, *An Exhibition of the History of Maps*. Baltimore Museum of Art October 7 to November 23, 1952.

<https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W660/description.htm> (Erişim: 04.04.2023).

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

**İzinler ve Etik Kurul Belgesi/Permissions and Ethics Committee Certificate:** Bu çalışma Etik Kurul Belgesi gerektirecek nitel veya nicel bir yöntemle hazırlanmamıştır. / This study has not been prepared with a qualitative or quantitative method that would require an Ethics Committee Approval.

**Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests:** Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / There is no potential conflict of interest for the author regarding the research, authorship or publication of this article.